

HUMANITAS

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Tucumán

Rectora

Dra. Alicia Bardón

Vicerrector

Ing. José García

Facultad de Filosofía y Letras

Decana

Dra. Mercedes del Valle Leal

Vice Decano

Mg. Santiago Rex Bliss

Secretario Académico

Prof. Sergio Oscar Robin

Departamento de Publicaciones

Directora

Dra. Elena Acevedo de Bomba

Secretaria de Selección

Dra. Liliana Massara

Integrantes del Consejo de Redacción

Dr. Luis Marcelo Martino

Lic. Fabián Vera del Barco

Dra. Norma Carolina Abdala

Lic. María Eugenia Bestani

Prof. Margarita Arana

Mg. Ana María Blunda Grubert

Prof. María del Huerto Ragonesi

Dra. Ana Isabel Rivas

Prof. Fabián M. Silva Molina

Lic. Noemí Liliana Soraire

Dra. Sandra del Valle Faedda

ISSN 0441-4217



HUMANITAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AÑO XXVIII - Número 36 - 2016

Cultura y memoria en la
Argentina del Bicentenario



Homenaje a la celebración de los
750 años del nacimiento de Dante Alighieri

UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN

Humanitas 36. Cultura y memoria en la Argentina del Bicentenario. Homenaje a la celebración de los 750 años del nacimiento de Dante Alighieri / Elena Acevedo de Bomba ... [et al.] - 1ª ed. - San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. 264 p.; 23 x 17 cm.

ISBN 978-987-754-059-8

1. Memoria. 2. Cultura. 3. Cancionero. I. Acevedo de Bomba, Elena Victoria
CDD 306.09

© 2016

Humanitas 36 - Revista de la Facultad de Filosofía y Letras - UNT
Av. Benjamín Aráoz 800 - San Miguel de Tucumán <www.filo.unt.edu.ar>

ISSN 0441-4217

ISBN 978-987-754-059-8

Diseño de tapa: Luis Debairosmoura

Impreso en Argentina



Índice

MERCEDES DEL VALLE LEAL	
Presentación	7
CULTURA Y MEMORIA EN LA ARGENTINA	
ELENA VICTORIA ACEVEDO DE BOMBA	
Las mujeres y la inmigración italiana en la Argentina: un acercamiento a <i>Quando Dio ballava il tango</i> de Laura Pariani	11
MARTA ISABEL BARBIERI, MATILDE SILVA	
¿Horizontes de ciudadanía activa para las mujeres? Estereotipos simbólicos e innovaciones curriculares para la formación de maestras en Tucumán durante el primer Peronismo	23
ALEJANDRO BEKES	
La memoria inventada	45
MÓNICA BUENO	
Eva Perón: arquitectura de un mito	75
GRACIELA CASTRO	
Resignificación de los <i>Cancioneros</i> de Juan Alfonso Carrizo en el contexto del Bicentenario	85
VERÓNICA JULIANO	
Cuentos de niños. Figuras de la infancia en la narrativa de Álvaro Yunque	103
LILIANA MASSARA	
Bernardo de Monteagudo: el discurso fantástico y la historia de la revolución americana	117
HOMENAJE A LOS 750 AÑOS DE DANTE ALIGHIERI	
ELENA VICTORIA ACEVEDO DE BOMBA	
<i>La donna gentile, la donna petrosa, la dolce nemica</i> . Mujeres en la poesía italiana a 750 años del nacimiento de Dante Alighieri	133

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA	
Victoria Ocampo, lectora de Dante	151
CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER	
Realismo e inspiración divina en la <i>Commedia</i> . Elementos de poética en Pg X	173
CLAUDIA PELOSI	
De Dante Alighieri a Alberto Moravia: <i>Il folle volo</i> de Ulises, un viaje por inquietantes mares	185
RUTH RAMASCO	
La Dama Filosofía: el rostro del amor	205
NORA SFORZA	
<i>Paolo se m'ami, fuggimi!</i> Recreaciones de Francesca da Rimini en el teatro de prosa italiano del siglo XIX	221
CREACIÓN LITERARIA	
DANIEL DEL PERCIO	
Poemas	235
GRAZIA FRESU	
Poesías en versión bilingüe italiano-español	239
LUIS MARCELO MARTINO	
Poesías	243
FABIÁN SOBERÓN	
La gata	247
RESEÑAS	
LUIS MARCELO MARTINO [Reseña de libro]	
<i>Dido, reina de Cartago</i> , de Christopher Marlowe	255
MARTA BARBIERI [Reseña de tesis]	
Los académicos argentinos ante el programa de incentivo: perspectiva sobre los cambios en la producción académica (Período 1994-2010), de Mercedes del Valle Leal	259



Presentación

Me es muy grato presentar este nuevo número de la Revista *Humanitas*, publicación prestigiosa y reconocida que hace posible la difusión de saberes y obras de diferente naturaleza producidas por nuestros docentes investigadores y por prestigiosos especialistas invitados.

El sello «Humanitas» forma parte del acervo cultural y científico de nuestra facultad, cuyo valor simbólico se funda en una identidad marcada por la pluralidad de ideas, rigurosidad científica y el permanente debate crítico y diálogo académico.

Revalorizar y consolidar esta publicación representa, sin duda, un esfuerzo del Departamento de Publicaciones y también una decisión política de esta gestión que considera de fundamental importancia la socialización del conocimiento producido en el campo de las ciencias humanas y sociales en favor de su democratización.

Esta edición especial en el año del Bicentenario de la Independencia exhibe producciones sobre educación, historia y estudios literarios que nos introducen en la cultura y memoria de nuestro país. En base a documentos y testimonios de docentes, la Dra. Marta Barbieri y la Prof. Matilde Silva abordan la formación de maestras durante el primer peronismo, que muestran las tensiones entre estereotipos de género tradicionales y nuevas formas de participación femenina. Con su ensayo, *La memoria inventada*, Alejandro Bekes enriquece esta parte de la publicación estrechando los lazos entre literatura e historia. La Dra. Bueno evoca la figura mítica de Eva Perón a la luz del concepto de teatralidad y de los aportes de la literatura. El estudio de textos literarios completa este eje a través de las producciones de la Dra. Graciela Castro, que resignifica los cancioneros de Juan Alfonso Carrizo, Verónica Juliano, que aborda figuras de la infancia en la narrativa de Álvaro Yunque, la Dra. Massara, que une historia y literatura en el análisis de la novela *Bernardo de Monteagudo, anatomía de una revolución*, y la Dra. Bomba, que nos acerca a las construcciones identitarias de mujeres inmigrantes italianas subyacentes en la novela *Quando Dio ballava il tango*.

Este volumen incorpora también una serie de trabajos que acercan al lector a la obra y trascendencia de Dante Alighieri, en homenaje a la celebración de los 750 años de su nacimiento. Inicia esta parte la Dra. Acevedo, quien aborda la temática de las mujeres y sus representaciones en la poesía italiana. Fernanda Bravo Herrera analiza las interpretaciones y reescritura de la obra de Alighieri en la producción de Victoria Ocampo; la poética realista de la *Commedia* es desarrollada por Claudia Fernández Speier, mientras que Claudia Pellossi nos introduce en la lectura particular que Dante realizó del relato homérico para lograr comprender por qué el protagonista de la novela *Il disprezzo* de Moravia erige al Ulises dantesco como su doble ideal. La relación entre filosofía y poesía es explorada por la Dra. Ramasco en tres textos de Dante Alighieri y, finalmente, Nora Sforza realiza un trabajo centrado en las recreaciones de Francesca Da Rimini en el teatro de prosa italiana del siglo XIX.

La creación literaria también encuentra un espacio en esta obra a través de los poemas de Daniel del Percio y Marcelo Martino, como así también de las poesías en versión bilingüe italiano-español de Grazia Fresu y la narrativa de Fabián Soberón.

Cierran este volumen dos reseñas: la primera, a cargo de Marcelo Martino, sobre la nueva edición del libro *Dido, reina de Cartago* de C. Marlowe, y la segunda, de la Dra. Barbieri, sobre la tesis doctoral, de mi autoría, referida al Programa de Incentivo y los cambios en la profesión académica.

Mercedes del Valle Leal

Decana de la Facultad de Filosofía y Letras

**CULTURA Y MEMORIA EN
LA ARGENTINA**



Las mujeres y la inmigración italiana en la Argentina: un acercamiento a *Quando Dio ballava il tango* de Laura Pariani

ELENA VICTORIA ACEVEDO DE BOMBA*

Facultad de Filosofía y Letras - UNT
Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas

RESUMEN

La novela de Laura Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, muestra las voces de la inmigración italiana en la Argentina a través de un recorrido temporal que va desde fines del siglo XIX hasta inicios del siglo XXI. A través de esta obra podemos acercarnos a las representaciones sociales, experiencias y construcciones identitarias de los inmigrantes focalizados desde la mirada de la mujer.

ABSTRACT

Quando Dio ballava il tango shows the voices of Italian immigration in Argentina through a temporary journey that goes from the late nineteenth century to the beginning of this century. Through this work we can approach social representations, experiences and identity constructions of targeted immigrants from the perspective of women.



* Elena Victoria Acevedo de Bomba: Profesora y Licenciada en Letras. Profesora de italiano. Doctora en Letras, orientación Lingüística, *Summa cum laude* por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesora de Lengua extranjera italiano I y Literatura Italiana. Ha publicado, entre otros: *Lenguajes sectoriales. El discurso de los urbanistas italianos y su recepción en hispanófonos*. En colaboración ha publicado el manual de italiano A1 A2 *Italiano tra due mondi. Corso di italiano per argentini*. Co-directora de la Especialización en la enseñanza del Español como lengua extranjera en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado en coautoría el libro *De naranjos, tarcos y cardones. Un viaje por el NOA. Curso de español para extranjeros*. Directora del proyecto de investigación de SCAyT: Glotodidáctica del Español, Italiano y Portugués como lenguas extranjeras: hacia la comprensión, comunicación y cooperación intercultural. evabomba@gmail.com

Introducción

El masivo arribo de inmigrantes a fines del siglo XIX produjo una marcada heterogeneidad lingüística y cambió la demografía del país. Así podemos hablar de multilingüismo, multidialectismo en diversas regiones argentinas como lo señalan Rigatuso e Hipperdinger (2004,1)

Quando Dio ballava il tango, novela de Laura Pariani publicada en el año 2002, incursiona en un tipo de escritura que podríamos llamar de la e-inmigración y de los hechos biográficos; en ella confluyen la vida de numerosas mujeres a través de las cuales se busca comprender y expresar el complejo fenómeno de la inserción en un nuevo contexto socio-geográfico y cultural.

La novela está organizada en dieciséis capítulos, cada uno de los cuales lleva como título el nombre de una mujer, con una breve contextualización espacio temporal y como epígrafe la estrofa de un tango traducido al italiano.

Así, los epígrafes de Alfredo Le Pera (*Volver, Soledad*); Enrique Santos Discépolo (*Tres esperanzas, Tormenta*); José de Grandis, (*Amurado*); Cátulo Castillo (*Mañana, La última curda*); Eladia Blásquez (*El miedo de vivir*); Homero Manzi (*Discepolín Malena*); Julio Sosa (*Tarde*), Enrique Cadícamo (*La luz de un fósforo*); Horacio Ferrer (*Balada para mi muerte*) vertebran la novela y son el hilo conductor del relato.

Como ha señalado Bravo Herrera:

[...] la escritura constituye una huella, una marca que, desde un definido posicionamiento y en la inscripción de una pluralidad de voces en diálogo, explica y expresa la referencialidad y la identidad colectivas, textualizando e interpretando un estado de sociedad en particular.

Bravo Herrera, Fernanda E. (2015,51)

En efecto, la obra literaria, y en el caso concreto *Quando Dio ballava il tango*, la polifonía –puesta de manifiesto a través de mujeres en diversos momentos de la Argentina: Venturina, Encarnada, Regalada, Catterina, María, Raquel, amabilina, Provisoria, Mafalda, Teresa, Eloísa Ramona, Nélica, Socorro, Silvia, Martinita y Corazón– textualiza situaciones y vivencias personales pero que se amplían a un numeroso grupo de mujeres inmigrantes.

Representaciones sociales

El concepto de «representaciones sociales» se remite a Serge Moscovici, quien presenta un modelo relativamente reciente en Psicología Social. Uno de sus anteceden-

tes teóricos es el concepto de Representaciones colectivas de Durkheim.

Durkheim (1898) estableció las diferencias entre representaciones individuales y representaciones colectivas, señalando que lo colectivo no puede ser reducido a lo individual; de modo que la conciencia colectiva trasciende a los individuos y puede ser visualizada a través de mitos, creencias, y otros productos culturales colectivos.

Serge Moscovici define el concepto de representación social como «una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación de los individuos». (1979, 17)

La representación social tiene dos caras, la figurativa y la simbólica. Robert Farr señala además su doble función de «hacer que lo extraño resulte familiar y lo invisible, preceptible» de modo que permite establecer un orden, posibilita la comunicación y proporciona un código para nombrar y clasificar los hechos de la historia individual y social.

María Auxiliadora Banchs considera las representaciones sociales como una «forma de reconstrucción mental de la realidad generada en el intercambio de informaciones entre sujetos» mientras que para Tajfel, las representaciones sociales responden a tres necesidades:

1. Clasificar y comprender hechos dolorosos. (Causalidad).
2. Justificar acciones planeadas o cometidas contra grupos. (Justificación).
3. Para diferenciar un grupo de otros. (Diferenciación social.)

La hipótesis de este trabajo es justamente que la novela *Quando Dio ballava il tango* nos presenta un entramado de representaciones sociales ligadas a un hecho doloroso: la e-inmigración italiana, que implica desgarramiento, desprendimiento de la tierra de origen, la justificación de ese hecho y el planteo de la diferenciación social, es decir, la distinción entre italianos e inmigrantes italianos, hombres y mujeres en busca de una nueva identidad, de una nueva lengua, de un nuevo contexto socio-cultural. El deseo de integración del inmigrante italiano se manifiesta en el aprendizaje del español, cuya adquisición se realizaba fundamentalmente en medio no institucional.

Como asegura Moscovici nos representamos una cosa únicamente después de haber tomado posición y en función de la posición tomada. De allí que Laura Pariani nos presente el mundo de los inmigrantes oscilando permanentemente entre dos hechos: la decepción de la dirigencia argentina por la inmigración europea y la lucha, focalizada ésta en la figura de mujer inmigrante, que busca sobrevivir en un ámbito muchas veces adverso.

Si bien no hay en la novela una organización cronológica secuencial, se pueden reconocer nodos narrativos en relación con momentos concretos de la historia argentina. Uno de ellos es la década del '30 que presenta la extrema vulnerabilidad del sistema económico argentino y que se manifiesta en la desesperanza de los sectores más afectados por la desocupación y el retroceso a nivel de ingresos.

Dos historias de mujeres se reconocen en esta década, la de María Roveda en 1935 y la de Martinita Colombo en 1939.

No es casual que el capítulo referido a María Roveda lleve como epígrafe una estrofa del tango *Canción desesperada* de Enrique Santos Discépolo y la historia de Martinita Colombo, el tango *Tarde* de Julio Sosa, donde pueden rastrearse como conceptos claves los referidos a heridas sangrantes, *búsqueda inútil de alegría y mentira*, expresiones que aluden a la sensación de angustia generalizada y decepción de los sectores más empobrecidos de la Argentina:

*...Perché
Mi insegnarono a amare,
Se è buttare senza senso
I sogni in mare? Se l'amore
È un vecchio nemico
Che mi brucia, perché
Mi insegnarono a amare?*

Enrique Santos Discépolo, *Canción desesperada*

*Di ogni amore passato porto le ferite,
Ferite che non si chiudono e sanguinano ancora.
L'errore di aver vissuto a occhi ciechi
Cercando inutilmente la gioia dei miei giorni.
Mi resi conto tardi che alla fine
Si vive ugualmente mentendo.
Compresi troppo tardi che la mia illusione sfiorò amando.*

Julio Sosa, *Tarde*

En efecto, a través de estas dos historias y con el relato de estas dos mujeres, Laura Pariani nos presenta la objetivación de una representación social y su anclaje con el marco de referencia.

Desde lo simbólico la figura de María Roveda sentada ante su máquina de coser Singer, representa el mandato social de la época:

[...] aprended una profesión. El corte y confección es la más sencilla y la más indicada para la mujer...El corte y confección ennoblece y dignifica a la mujer y constituye la mejor dote para la niña, pues en caso de necesidad podrá trabajar honradamente...

Mundo Argentino, enero 1919.

La actitud discriminatoria hacia la mujer inmigrante se evidencia cuando ésta aparece en el mercado del trabajo como mano de obra barata en actividades relacionadas con la costura y las tareas domésticas.

Los hijos de María, por otro lado, siguen el esquema del inmigrante en la Argentina, se ven obligados a dejar Buenos Aires y a buscar en otras provincias más alejadas, nuevas perspectivas de trabajo en condiciones ofensivas a la dignidad del hombre. Una expresión del personaje principal refleja esa situación: «Perciò adesso si sentiva svuotata». Pero también está presente en el ideario del inmigrante el anhelo de acceder a una propiedad:

...a quell' epoca, a parte i signori, nessuno nasceva in una casa di proprietà: uno arrivava qui in Argentina col barco, se sapeva fare un lavoro d'artigiano gli davano il permesso di restare nella capital dove in genere finiva a marcire in un conventillo; oppure, se era contadino, lo spedivano al campo in qualche posto sperduto, ché l' Argentina l' è grande come il culo di Giuda... (Pariani: 2002, 87)

En el conventillo los hombres después de cenar se sientan y en una lengua mitad dialecto, mitad español, relatan los motivos del viaje a la Argentina y repiten incansablemente en plural y en un «nosotros» inclusivo: «Siamo italiani, in fondo voleva dire che non lo erano più». De esa manera, los doblegaba un sentimiento ambiguo, por un lado, la nostalgia por los que habían quedado en Italia y que sólo podían evocar a través de sus cartas, pero al mismo tiempo el recuerdo de la pobreza: «era un inferno il loro paese.»

La segunda de las historias ubicada temporalmente en la década del '30 es la de Martinita Colombo quien, sumida en una vida sin horizontes de ningún tipo, indiferente a todo, escapa con su tío Alfonso; pero finalmente, afrentada por sus malos tratos, por las traiciones y una vida absolutamente marginal, lo mata. Este relato puede interpretarse también simbólicamente como la decepción del inmigrante y de la clase obrera por una Argentina sumida en la crisis y en la depresión económica.

En este último caso puede advertirse claramente la distinción entre representación social central que regula, según Moscovici, el surgimiento de la representación y su

contenido, y la determinación social lateral que está determinada por la huella del individuo. Para decirlo en otras palabras, la determinación social lateral es la presencia concreta de Martinita en un medio adverso, quien asesina a su pareja sin llegar a plantearse nunca la cuestión moral de la muerte y del incesto; mientras que la determinación social central se refiere a la condición socio-económica e histórica de la Argentina de la década del '30, de su crisis de valores y el derrumbamiento del modelo económico.

La historia de Provisoria Paz Majna se ubica en 1947, lleva como epígrafe una estrofa del tango *La luz de un fósforo* que hace referencia a la fugacidad del amor, al abandono y a la soledad en que deberá criar al hijo que aún no ha nacido. El capítulo referido a Mafalda Cerutti, se centra en Buenos Aires hacia 1954. Estos dos personajes, durante el gobierno de Perón representan, una a la mujer del interior, y la otra a la mujer urbana.

*La luce di un fiammifero fu il nostro amore fugace.
Durò così poco, lo so,
Come il bagliore
Che provoca una stella.*

Enrique Cadícamo, *La luz de un fósforo*

El sujeto de enunciación hace referencia a la muerte de Eva Perón:

Evita le stava simpatica; che quando la nave era attraccata al porto di Buenos Aires la prima cosa che Mafalda aveva visto era stata proprio il ritratto della presidentessa, enorme, col suo bel sorriso che pareva dare il benvenuto ai nuovi arrivati. (Pariani: 2002,164)

La figura paradigmática de Eva Perón en este período de la Argentina involucra también a los inmigrantes, quienes leen *La razón de mi vida*. Así, Mafalda ha recibido el libro de una compañera de trabajo que se lo ha dedicado: «A Mafalda, perché impari che una mujer es tanto como un hombre».

En efecto, el mandato social es que la mujer inmigrante ha de ser fuerte para poder sobrevivir; circunstancia evidente en las palabras que dice en su carta Filippo a Provisoria –mujer abandonada por el hombre– éste esgrime un rudo argumento: ella es fuerte y además él no puede romper el compromiso con otra mujer: «e non posso engañar a esa criatura, non è mica forte come te.»

Mafalda por otro lado, representa la mujer víctima de la violencia masculina. Ambos personajes muestran el dolor y el sufrimiento como así también el planteo identitario:

[...Jio non diventerò mai argentina. Una persona può cambiare vita, casa, amore, però anche se ti spogliano di tutto rimane qualcosa che sta in te da quando impari a ricordare, cioè molto prima di aver l'età della ragione: il midollo di un altro modo di vivere.» (Pariani: 2002,163)

El gobierno de Perón, además de tender hacia la industrialización diversificada, propició una clase obrera compacta y organizada. La mayoría de los sectores obreros adhirieron a la propuesta de Perón porque ésta respondía a sus aspiraciones concretas y reflejaba el nivel real de conciencia del movimiento obrero argentino. En ese marco los inmigrantes se insertan en la industria como obreros y comienzan a comunicarse mucho mejor con el español que con sus propios dialectos, absorben los mitos circulantes como la «luz mala», leyendas argentinas como la difunta Correa, asisten al velatorio de un angelito, y se hacen devotos de la Virgen de Luján.

En la década del '70 se ubica el relato de Teresa Roveda con epígrafe de Cátulo Castillo, se trata de su tango *La última curda*. El capítulo se inicia el día en que se jugaba el último partido del Mundial de fútbol en 1978, durante el gobierno de facto: «Alla tele non si parlava che dell' imminente partita tra Argentina e Olanda». La ciudad de fiesta no lograba sin embargo ocultar el clima de persecuciones y de desaparecidos:

Col cuore che dava colpi alle tempie, concentrò tutta l' attenzione su un rumore di stivali che si avvicinavano alle sue spalle; ma i due militari la sorpassarono voltando l'angolo, Non era lei la persona che cercavano. (Pariani: 2002,178)

La representación social es un constructo teórico intermedio entre lo psicológico y lo social, se trata de un proceso que hace que concepto y percepción sean intercambiables, es una forma de conocimiento natural, no científico que se construye a partir de experiencias, informaciones, modelos de pensamiento. En este sentido se advierte que la autora se ha documentado profundamente tanto a nivel de documentos escritos como orales a fin de ir reconstruyendo la sociedad argentina de la década del '70. La representación social se inscribe dentro de la tradición que pone el acento en la interacción entre sujeto y objeto de conocimiento, sus relaciones y mecanismos de construcción de la realidad.

Podemos concluir este apartado diciendo que el discurso polifónico de la novela permite ver la construcción de representaciones sociales relativas a la problemática de la inmigración italiana en la Argentina focalizada desde la mujer: su desarraigo, el desencanto, el conventillo y el campo, el obrero, los desaparecidos, hasta el siglo XX cuando «una voce rabbiosa e sarcastica parlava della legge dell' Obbedienza dovuta.»

En la década del '90 se invierte la relación entre ambos países e Italia se convierte en objeto de deseo, «Realisticamente l'Italia era il suo futuro; l' Argentina quasi un male da dimenticare», «Come se invece di appartenere a due paesi non si appartenesse a nessuno. Confondendo uno y otro.»

El tango recorre la novela desde sus inicios hasta el final. En este sentido, las letras de de estas composiciones musicales constituyen una isotopía de lectura. La novela se cierra haciendo alusión a *Maria de Buenos Aires* de Piazzolla, pero a diferencia de ésta:

Corazón è venuta al mondo nel momento in cui alla radio suonavano un tango –un' ampia e inestricabile orchestrazione capace di comprendere tutti i tanghi possibili– e a Dio venne voglia di ballare una figura complicata. (Pariani: 2000, 301)

También ha señalado Bravo Herrera que «el fenómeno de la emigración ya no se configura prevalentemente desde lo social o desde lo histórico sino desde la individualidad, en un tiempo regido por el recorrido y la transformación personal, aun cuando se entrecruce con el tiempo y los sucesos histórico-sociales significativos.» (2015:271)

Léxico español (variedad diatópica argentina) en una novela de e-inmigración italiana

En este apartado abordaré el problema semántico de asignación de significado a los elementos léxicos. Me centraré en la importancia del uso del léxico español en su variedad argentina que pone de manifiesto el deseo de inserción del inmigrante en un nuevo contexto geográfico y social.

Estudiando el léxico español pueden reconstruirse mapas semánticos y redes de solidaridades léxicas. Se advierte:

1. Términos referidos a la gastronomía y alimentación en la Argentina: torrijas, tamales, empanadas, cazuela, chorizos, bife, dulce de leche, gaseosa.
2. Topónimos, flora y fauna referidos a la geografía de Argentina: Buenos Aires, San Ignacio Miní, Alto Paraná, Tierra del Fuego, Santa Cruz, Mendoza, San Luis.
3. Expresiones argentinas con su correspondiente explicación en italiano: «*Golondrinas* si chiamano in castellano i lavoratori stagionali come il Togn.»
4. Expresiones propias de la producción oral en estado de interlengua: «Abuela, conta la storia della creciente.» «Comparve dall' acqua la testa di un viborón...» «Cállate e mangia...»
5. Marcadores discursivos de contacto: –Ma in casa tua non entravano i serpentoni delle piogge, verdad?

6. Refuerzo de sentido con léxico español: «Locos. Completamente pazzi. Pazzesco. Che tontería de negocio è la vita.»
7. Refranes: «Poi Ángel tornò all' almacén fischiettando: *Hombre casado, perro amarrado.*» «Lo diceva sempre cora: mal comune, consuelo de tontos.»
8. Recursos retóricos: «Eppure la loro vita insieme era stata lunga e serena, como el fluir de un gran río.»
9. Voseo, como variedad diatópica en la Argentina: «Avrei voluto ribattergli: 'Y vos, qué sabés vos? Che ne sai tu, Gabriel, di cosa ha significato per Paolo venir su in una famiglia di immigrati?»

Resulta interesante señalar que en la edición valenciana de 2005, la traductora Patricia Orts ha realizado un glosario de términos argentinos para el lector español peninsular. A modo de ejemplo:

Bombacha: bragas. Pantalón muy ancho, ceñido en el tobillo, que usan los gauchos.

Canilla: grifo.

Colectivo: autobús.

Chismosear: chismorrear.

Durazno: melocotón

Fiaca: pereza.

Gringo: extranjero (no sólo norteamericano).

*Gurí: niño fem: gurisa*¹

Metiche: fisgón, entrometido.

Nafta: gasolina.

Pollera: falda.

Rengo: cojo.

Taradeces: estupideces.

Valija: maleta.

Vidriera: escaparate.

Yeta: infortunio, mala suerte.

Conclusiones

Quando Dio ballava il Tango es una novela que muestra el conjunto de sentimientos complejos del inmigrante italiano: el desarraigo, la búsqueda de identidad, la nostal-

¹ En este caso no se señala que *Gurí* corresponde solamente a una variante diatópica litoraleña ya que en otras regiones argentinas se usan otros vocablos, como *pibe* en la variedad rioplatense o *chango* (diminutivo: changuito, changuita) en el NOA.

gia por la tierra que se ha dejado y el asombro frente a América, vista como tierra de promisión; la lucha por sobrevivir y la búsqueda de felicidad. En este sentido Bravo Herrera ha señalado que «el valor exótico, de nuevo o virgen de América y de la Argentina suscita en el imaginario italiano reactualizaciones de mitos que remiten al paraíso perdido, al Edén, a la Edad de oro, al país de la cucaña...» (2015, 270).

El e-inmigrante es un ser dividido que experimenta una síntesis cultural y social en cuanto mediador entre dos culturas. De este modo, la novela se estructura como un entramado de representaciones sociales donde confluyen dos mundos y dos lenguajes. En este sentido, resulta importante señalar que «una particularidad de la comunidad italiana fue la diversidad de su origen geográfico, en tanto los inmigrantes provenían de diferentes regiones de Italia.» (Lasry: 2014, 152)

De este modo, la novela de Laura Pariani nos muestra un recorrido de historias individuales de inmigrantes, de dialectos, de voces plurales que se aúnan para expresar la doble pertenencia, la búsqueda identitaria, oscilación que se evidencia en el uso de la interlengua en mayor o menor grado en el habla de los personajes, en la escritura del narrador y en la citas de los tangos vertidas al italiano:

*Morirò a Buenos Aires,
Sarà sul far del mattino,
Che è l'ora in cui muoio
quelli che sanno moriré.
Aleggerà sul mio silenzio
La muffa profumata di quel verso che mai
Ti ho potuto recitare.*

Horario Ferrer, *Balada para mi muerte*

Por último debemos considerar, un aspecto importante que plantea Francisco Moreno Fernández, la distinción entre «integración lingüística» e «integración sociolingüística». La primera exige el conocimiento de la lengua residente y la segunda, no sólo el conocimiento lingüístico sino también las pautas sociocomunicativas de la comunidad de destino. La inmigración italiana, y según lo vemos en esta novela, fue paulatinamente integrándose sociolingüísticamente en el ámbito argentino.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo de Bomba, Elena. «Elogio del viaje: Scardin, viajero italiano, descubre el NOA a comienzos del siglo XX», en RILL Nueva época, *De Lenguas y Migraciones. Estudios intertransculturales*. Volumen 19, número 1, 2014. INSIL. UNT. En http://filo.unt.edu.ar/wp-content/uploads/2015/11/rill_19.pdf
- Bravo Herrera, Fernanda E. *Huellas y recorridos de una utopía*. CABA: Teseo, 2015.
- Caraballo, Lilia y otros. *Documentos de historia argentina (1870-1955)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.
- Duo de Brottier, Ofelia. «Estrategias léxicas», en *Leo, pero no comprendo*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004.
- Lasry, Lucía. «Las motivaciones para el estudio del italiano en la ciudad de Bahía Blanca: el caso de los descendientes de italianos», en *Lenguas: conceptos y contactos*. Bahía Blanca: Serie Extensión. Colección Estudios sociales y Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 2014.
- Lozano, Jorge y otros. *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Mora, Martín. *La teoría de las representaciones sociales de Serge Moscovici*, Athenea Digital, N° 2. México: Universidad de Guadalajara, 2002.
- Pariani, Laura. *Quando Dio ballava il tango*. Milano: Rizzoli, 2002.
- Pariani, Laura. *Quando Dios bailaba el tango*. Valencia: Editorial PRE-TEXTOS, 2005.
- Rigatuso, Elizabeth e Hipperdinger, Yolanda. «Asimilación lingüística de los inmigrantes italianos y sus descendientes en Argentina. El caso de la comunidad italiana en el sudoeste bonaerense», en *VI Jornadas Académicas de Integración curricular Lenguaje e identidad*. Buenos Aires: Fundación Auge-Universidad Maimónides, 2005.



¿Horizontes de ciudadanía activa para las mujeres? Estereotipos simbólicos e innovaciones curriculares para la formación de maestras en Tucumán durante el primer Peronismo

MARTA ISABEL BARBIERI* ▪ MATILDE SILVA**

UNT, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas «Ramón Leoni Pinto».

Resumen

El trabajo aborda la problemática de la formación de maestras en la Escuela y Liceo Vocacional Sarmiento dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán durante el primer peronismo, cuando el Estado adopta líneas de

Abstract

The paper addresses the problem of teacher training in the Escuela y Liceo Vocacional Sarmiento, school that belongs to the National University of Tucumán, during the period known as «first Peronism», when the State

* Doctora en Historia. Profesora Titular de la Cátedra de Introducción a la Historia/Historia Social General y Didáctica Especial. Historia de la FFyL, UNT, Es Directora de la Maestría y Doctorado en Ciencias Sociales. Orientación Historia y Geografía de la misma Facultad y dicta el Seminario de Elaboración de Proyectos de Tesis. Dirige Proyectos de Investigación, formó recursos humanos y organizó eventos científicos en forma sistemática, como así también actividades de extensión. Es evaluadora externa de organizaciones universitarias nacionales e internacionales. Es miembro del Consejo Directivo de la FFyL, UNT en representación de los Profesores Titulares y se desempeña como Presidenta de la Comisión de Hacienda. <mibagu@gmail.com>

** Profesora en Historia (UNT). Alumna del Doctorado en Ciencias Sociales (UNT). Docente en niveles Secundario-Superior no universitario-universitario. Dictado de cursos. Temas de Historia contemporánea, Historia Oral, genocidios. Jurado en concursos (UNT). Elaboración de material para trabajo docente. Colaboradora en Comisión Jurisdiccional para redacción de Diseño Curricular (Tucumán). Asistente, Expositora, Comentarista y Coordinadora en jornadas y congresos. Investigadora en proyectos CIUNT y en un Proyecto PICT-REDES. Miembro del IIHRLP (UNT). Categorizada en programa de incentivo a los Docentes-Investigadores. Miembro de Comisiones Organizadoras de Jornadas de Historia. Profesor-tutor en el Concurso nacional de historia. UTDT (Buenos Aires). Publicaciones: 2 Capítulos de Libros, 1 reseña, 4 Ponencias, 7 Artículos en Revistas científicas nacionales e internacionales, 1 Libro (en colaboración-En prensa). Directora Tesinas de investigación (secundario). Directora tesis de grado carreras de Sociología (UNSE) y Ciencias de la Comunicación (UNT). <masolcata@gmail.com>, <matildesilva74@hotmail.com>

acción precedente y genera otras a fin de legitimar el nuevo ordenamiento nacional. Se trata de un espacio donde las miradas y reformas de los distintos funcionarios se constituyeron en expresiones de este proceso, en el que la renovación educativa y las nuevas posibilidades de participación femenina no lograron todavía superar los estereotipos de género tradicionales, aun cuando abrieron nuevos horizontes de expectativas. El núcleo del análisis está centrado en la gestión de Guillermo Rohmeder, primer Interventor del establecimiento en esta etapa y de Ricardo Nassif, uno de los últimos, que procuraron modificar la estructura curricular para jerarquizar los estudios y responder a los valores de una sociedad en proceso de cambio, en la que las mujeres adquirirían el derecho al voto y la posibilidad de un mayor protagonismo político.

adopts previous lines of action and generates others in order to legitimize the new national order. It is a space where the views and reforms of the various officials became expressions of this process, in which the renewal of education and the new possibilities of female participation have not yet overcome traditional gender stereotypes, even when they opened new horizons of expectations. The core of the analysis is centred on the management of Guillermo Rohmeder, the first auditor of the establishment at this stage, and of Ricardo Nassif, one of the last, who sought to modify the curricular structure to rank the studies and respond to the values of a society in process of change, in which women acquired the right to vote and the possibility of greater political prominence.



Introducción

El trabajo aborda la problemática de la formación de maestras en la Escuela y Liceo Vocacional Sarmiento dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán durante el primer peronismo, cuando el Estado adopta líneas de acción precedente y genera otras a fin de legitimar el nuevo ordenamiento nacional. Se trata de un espacio donde las miradas y reformas de los distintos funcionarios se constituyeron en expresiones de este proceso, en el que la renovación educativa y las nuevas posibilidades de participación femenina no lograron todavía superar los estereotipos de género tradicionales, aun cuando abrieron nuevos horizontes de expectativas. El núcleo del análisis está centrado en la gestión de Guillermo Rohmeder, primer Interventor del establecimiento en esta etapa y de Ricardo Nassif, uno de los últimos, que procuraron modificar la estructura curricular para jerarquizar los estudios y responder a los valores de una sociedad en proceso de

cambio, en la que las mujeres adquirirían el derecho al voto y la posibilidad de un mayor protagonismo político.

Combinamos métodos en forma flexible ya que identificamos documentos oficiales sobre el magisterio y buceamos en aspectos de las historias escolares a fin de encontrar pistas en torno a acciones cotidianas y al conocimiento que priorizan los protagonistas de la vida escolar, en lo que subyacen concepciones ideológicas que vinculan pasado/presente. El caso que estudiamos nos permite elaborar una muestra teórica con conceptos que cobran sentido en este ámbito particular y pueden luego ser confirmados en otros, o bien rebatidos con fundamentos adecuados; esta metodología resulta pertinente para situarnos ante organizaciones educativas, pues nos abren el camino a la comprensión de sus dinámicas, siempre complejas y singulares.

Para comprender la política educativa del primer peronismo, tenemos en cuenta documentos básicos que establecieron finalidades, medios educativos, características de la educación, cambios programáticos, etc. Entre ellos el decreto nro. 26.944 de 1947, el Primer Plan Quinquenal, el decreto nro. 1.100 de 1948, el artículo 37 de la Constitución Nacional de 1949 y finalmente, el capítulo IV del Segundo Plan Quinquenal. Entre los propósitos generales de la educación ocupó un lugar central la formación de la conciencia nacional ya que en forma textual el decreto de 1947 planteaba que la enseñanza pública debía formar al «hombre argentino» con «auténtica visión de los grandes destinos de la nacionalidad y ferviente voluntad histórica para servir a la patria y a la humanidad». El decreto de 1948 planteó la implantación del trabajo y la acción práctica como principios fundamentales de la labor escolar y orientó la modificación de los programas de educación primaria y el sistema didáctico introducido en las aulas. La Constitución de 1949 especificó la necesidad de promover el desarrollo integral y la profesionalización. La educación debía atender a la formación personal, familiar y cívica de cada alumno, esto es, a su realización total como personas. La Constitución dejó sentado un principio básico ya que reconoció a la familia como primer agente educador y a la escuela, pública o privada, como complemento de esa obra educativa; de allí la exhortación a acercar la escuela al hogar y lograr una obra conjunta. Por su parte, los planes quinquenales, promovieron el adoctrinamiento, especialmente el segundo, al convertir a la doctrina peronista en «Doctrina Nacional» para todos los argentinos señalando que armonizaba valores materiales y espirituales, ya que en ella se conjugaban elementos del nacionalismo, el sindicalismo, el catolicismo, el socialismo y las Fuerzas Armadas. El uso del masculino en la mayoría de los documentos oficiales permite constatar la persistencia de supuestos tradicionales sobre la subordinación de las mujeres destinadas por «naturaleza» al hogar como espacio propio y exclusivo. Aun así, la ob-

tención de los derechos políticos y la relevancia que comenzaron a tener en sindicatos y funciones públicas, sumado al modelo que representó Eva Perón, contribuyeron a generar algunas fisuras en las percepciones hegemónicas en torno al rol de las mujeres en la sociedad.

En este contexto es que nos ocupamos del caso de la Escuela Sarmiento de Tucumán, que surgió como Escuela de Ayudantes docentes en 1904 y formó parte de la UNT desde sus orígenes en 1914. Se transformó en un espacio de experimentación educativa a partir de la década de 1930.¹ Con el peronismo, la vida escolar se desarrolló entre remansos y tempestades, mientras que se sucedía la adecuación a las pautas establecidas por el oficialismo. Los principales tópicos que desarrollamos son:

1. Analizamos las apreciaciones y reformas sobre el magisterio del primer Interventor designado por las autoridades de la UNT en 1946, como así también las diversas respuestas, representaciones y comportamientos de los sujetos involucrados, sobre sus experiencias educativas, el trabajo docente y los valores privilegiados
2. Ubicamos la reforma de Ricardo Nassiff y el compromiso sobre la profesionalización del magisterio sarmientino.
3. Reflexionamos sobre los horizontes de expectativa generados por la experiencia escolar tomando como eje la problemática de la enseñanza de la historia, sus cambios y continuidades y la mediación de la Escuela en relación al ejercicio de derechos cívicos y al acceso a bienes tanto simbólicos, como materiales.

La gestión de Guillermo Rohmeder: miradas sobre el magisterio y adaptación al plan educativo del gobierno

Guillermo Rohmeder, Profesor de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras, fue designado Interventor en 1946 y como tal realizó un pormenorizado análisis sobre la situación escolar para adecuarla al Plan Quinquenal de la Universidad (1947-1952) impulsado por el Rector Descole, y a la normativa nacional. Fijó como propósitos educativos «orientar la enseñanza hacia las nuevas tendencias de la educación en general, vale decir, enseñar menos y educar más, reducir el enciclopedismo, para acentuar el aprendizaje de métodos que permitan al alumnado la asimilación fácil de la materia en las

¹ Pascual Guaglianone y Clotilde Alfonso Doñate jugaron un papel decisivo como impulsores de la reforma de 1932 que adoptó elementos espiritualistas propios de la Escuela Activa y priorizó la experimentación educativa. Al establecerse el Departamento de Filosofía, luego Facultad en 1939, las autoridades explicitaron que la dependencia universitaria de la Escuela se justificaba por esta orientación innovadora, adecuada para que los estudiantes del profesorado de las distintas carreras de la reciente Facultad en la que se formaban los profesores, desarrollaran prácticas docentes para luego proyectarlas al medio educativo tucumano.

clases mismas, limitando así los deberes en casa a repasos cortos y repetidos».² Pese a sus críticas al activismo propio de las tradiciones gestadas en los años precedentes se apoyó en éstas al ratificar que el proceso formativo de las alumnas debía tender a potenciar su desarrollo autónomo y su capacidad para elaborar personalmente los conocimientos. Se debía favorecer «la reconstrucción de su experiencia vital», para aprender y transformar la cultura en tanto que ello sostendría tanto la incorporación al mundo del trabajo, las tareas domésticas, o bien, en menor medida todavía, a los estudios universitarios.³

Rohmeder se planteó fortalecer la vinculación con la Facultad de Filosofía y Letras para favorecer la investigación educativa.⁴ Puntualizaba falencias en distintos planos. En primer lugar y haciendo visibles los estereotipos de género que impregnaban sus representaciones al respecto, señalaba las debilidades a nivel de la conducción. Consideraba que no se trataba de tareas adecuadas para las mujeres ya que la «condición de ser profesora o maestra Normal para poder ser nombrada Directora, tiene como defecto que prevalece en toda la escuela un criterio normalista y escolar».⁵ Este concepto, reiterado en sucesivos informes fue expresado más adelante en forma contundente «La cabeza de ella (la escuela) ha de ser el director [...] ha de ser el centro no sólo administrativo, sino directivo. Sus funciones policiales, planilleras son un atributo de segundo orden, su función principal está en dirigir su establecimiento».⁶

Para reformar los planes de estudio Rohmeder implementó una encuesta sobre inclinaciones profesionales de las alumnas. Este instrumento le permitió confirmar sus hipótesis respecto a la necesidad imperiosa de limitar la superproducción de maestras. Entre los resultados obtenidos el Director destacaba el pesimismo de las alumnas del magisterio sobre su futuro ya que quince deseaban ingresar a la Universidad y dos elegirían una profesión distinta, proporción que aumentaba en el cuarto año de este ciclo.

² Universidad Nacional de Tucumán. Memoria año 1948. Tucumán. Talleres Gráficos Violetto. 1949. Pp. 81.

³ En función de lograr un clima escolar «armónico», dispuso la cesantía de nueve docentes y sistemas de control centralizados en la Dirección del establecimiento.

⁴ Archivo Escuela y Liceo Vocacional Sarmiento. (AES). Informe de la dirección al Interventor de la UNT. Tucumán. 21 de agosto de 1946. Pp. 1

⁵ Idem. Pp. 1

⁶ AES. Informe de la dirección al Interventor de la UNT. Tucumán. 4 de septiembre de 1946. El Director, además, debía estar casado pues, según Rohmeder, así escapaba a las «rencillas» propias del sexo femenino, lo que nos recuerda el tema bíblico de la «tentación». También cuestionaba el carácter experimental del establecimiento, sobre todo en el magisterio donde, a su criterio, fomentaba excesos por parte de las alumnas, como la decisión de asistir o no a las clases. Por su parte, algunos testimonios perciben que esta posibilidad fortalecía la responsabilidad y autonomía de las alumnas.

Por otro lado apelaba a las estadísticas para demostrar el problema de la superproducción de maestras en la Argentina, desde hacía aproximadamente veinte años. Al respecto citaba opiniones de Alejandro Bunge extraídas de su libro *Una Nueva Argentina* de 1940, referidas tanto al «desatinado aumento de maestros» como a las falencias de las Escuelas Normales donde lo más lamentable era que lo aprendido no tenía ninguna utilidad para el comercio o la industria.⁷

Sobre esta base describió la situación de las maestras egresadas cuyo futuro incierto se agravaba ya que para la obtención de un puesto de maestra se debía contar con «padrinos», «cuñías» o «relaciones», antes que con una formación profesional de excelencia. En opinión del funcionario, el propósito de descubrir vocaciones en las alumnas había fracasado ya que el grueso de las alumnas pensaba en cursar el magisterio, lo que demostraba que las alumnas contaban con un número restringido de posibilidades y que la Escuela Vocacional Sarmiento no era sino una escuela Normal. Esta situación no guardaba relación con lo dispuesto por el gobierno a través del PPQ que propiciaba la creación de establecimientos renovados de formación profesional como las escuelas de higiene, de asistencia social y otras. Con ello multiplicaba las opciones y rompía con el viejo sistema de selección limitado casi exclusivamente al magisterio, que no daba lugar a la libertad de elección.⁸

Una vez más el Interventor demostró compartir los estereotipos de género de la época ya que coincidió en la feminización de los estudios, aunque insistió en darles una sólida base preparatoria del ciclo universitario. Esta disposición, en combinación con las tradiciones gestadas desde los años precedentes, fue acentuando un tenue desplazamiento que permitió a muchas sarmientinas concebirse como sujetos sociales capaces de fundamentar su manera de pensar y de actuar en el espacio público, donde se iban delineando diversas transformaciones que dejaban atrás su carácter de ciudadanas pasivas y mitigaban las desigualdades sociales.

La reestructuración que encaró Rohmeder abordó todo el conjunto escolar. Se reglamentó la creación del jardín de infantes de dos años de duración y se redefinieron los tres ciclos de la escuela primaria: preescolar, primer ciclo y segundo ciclo. Allí instituyó

⁷ Citaba la página del texto donde Bunge destacaba el «desatinado aumento de las Escuelas Normales». En 1934 ya eran treinta mil los maestros desocupados en el país como lo evidenciaba en un diagrama. Rohmeder consideró que se debía terminar con la superproducción de maestras por lo que, a fin de no brindar «falsas esperanzas» a los padres sobre el futuro de las egresadas, se debía limitar el ingreso a este ciclo.

⁸ Paralelamente, algunas docentes elevaron un documento en el que solicitaban la acentuación del «modo femenino de obrar» mediante planes de estudio que acentuaran la formación cultural y pudiera manifestarse lo emocional como rasgo propio de las mujeres.

el cargo de «Maestra Adscripta», ad-honorem cuyo ejercicio debía ser controlado por la Regente de la Escuela, lo cual aportaba –en su opinión– al trabajo docente y abría posibilidades a las jóvenes egresadas.⁹

El bachillerato incorporó «mayor variedad de orientación», mientras que se procuró la dedicación exclusiva de los docentes para que pudieran capacitarse, concentrarse en sus funciones y cumplir con las responsabilidades asumidas. Paralelamente, tendió a la incorporación de «elementos jóvenes, con nuevas ideas, nuevos conceptos, con bríos renovadores». Todos debían asistir a las reuniones generales o de cada curso, atender problemas de disciplina, y establecer una hora semanal de consulta con padres o responsables, sobre asuntos escolares de interés mutuo.¹⁰ A partir de 1947 dispuso la realización de reuniones de calificación mensual obligatoria bajo la dirección del tutor o bien de los docentes que éste designara ya que «una estada repetida al aire libre combinada con adecuadas actividades, repercutirá beneficiosamente sobre el estado fisiológico y psicológico del alumnado».¹¹

También estimuló giras de estudio que favorecieran el conocimiento directo y profundo de Tucumán y su zona de influencia. Complementando estas disposiciones Rohmeder promovió la realización de fiestas campestras organizadas por las alumnas «con adecuada intervención de la dirección» y propuso la adquisición de una «finca escolar» donde podrían dictarse clases tal como se lo venía practicando en países como Alemania o Inglaterra.¹²

En cuanto al magisterio el plan sostuvo: «la misión de la maestra no se cumple con seguir una enseñanza frondosa y adelantada a la comprensión de las alumnas primarias, sino en la elástica utilización de todos los recursos para realizar una enseñanza vívida, cordial y eficiente».¹³ En base a ello procedió a una «poda enérgica» de las asignaturas teóricas y reforzó higiene escolar por la utilidad de estos conocimientos, sobre todo en las regiones rurales.¹⁴ La dirección buscó intensificar la práctica pedagó-

⁹ AES. Disposición de la Dirección. Tucumán. 3 de enero de 1947.

¹⁰ Tales exigencias provocaron la renuncia de docentes reconocidos y generaron un clima tenso en el establecimiento. Cabe aclarar que muchas de estas medidas se mantuvieron como parte de la orientación experimental de la Escuela en etapas posteriores.

¹¹ AES. Disposición de la Dirección. Tucumán. 3 de enero de 1947.

¹² Los argumentos de Rohmeder al respecto fueron sólidos pero la sugerencia no llegó a cristalizar.

¹³ AES. Proyecto de Reestructuración de la Escuela Vocacional Sarmiento. Tucumán. 28 de diciembre de 1946.

¹⁴ Se suprimió «Laboratorio de Química» por ejemplo y se ratificaba la importancia de «Legislación Escolar» o «Educación y Enseñanza Argentina». Además se unificaban asignaturas y se eliminaba las que se dictaban en una hora semanal.

gica bajo la «dirección experta» y explicitó que las maestras debían realizar experiencias en Escuelas suburbanas o rurales para «sacarlas del ambiente apacible y lujoso de la Escuela», como así también facilitar a las maestras de este tipo de establecimiento la realización de prácticas en la Escuela Sarmiento para «familiarizarse con los métodos aplicados en ella».¹⁵ En este ciclo cobró importancia la enseñanza de aspectos históricos, legales y actuales de la profesionalización del magisterio. Desde 1949, el ciclo asumiría un carácter post-secundario y se orientaría a formar Maestras de Enseñanza Primaria y Maestras de Jardines de Infantes. A este nuevo curso, accesible a las bachilleras y Maestras del plan antiguo, ingresarían las aspirantes inscriptas luego de una selección muy estricta realizada sobre la base de una continua observación. Rohmeder ratificó sus representaciones en torno a la naturaleza primordialmente materna de las mujeres ya que interpreto a esta posibilidad como una oportunidad de las «futuras y jóvenes madres» para dedicarse a los hijos y al hogar como ejes de éste.¹⁶

El control sobre las alumnas se intensificó ya que el Interventor consideraba que se debía garantizar un comportamiento de excelencia, de acuerdo a «la distinción que corresponde a su edad y al prestigio del establecimiento como parte de la Universidad Nacional de Tucumán». Ellas mismas asumieron un rol activo al respecto aunque se trataba de una vieja tradición establecida ya durante la dirección de Otilde B. Toro. En esta etapa continuaron colaborando con el orden y la disciplina en el aula durante la ausencia del Profesor, a través de la designación de la «encargada de curso», titular y suplente que, además cumplía tareas administrativas.

Teniendo en cuenta las orientaciones del PPQ la dirección fijó pautas para la elaboración de los programas de estudio. Las disciplinas básicas atenderían sobre todo a «la disposición unitaria e intuitiva de la alumna» y en todas las que integraban el plan previsto se debía incorporar por un lado el regionalismo, lo familiar, lo próximo para abordar en una segunda instancia problemas más distantes.

En estas condiciones el plan de estudio que propuso tomó «en cuenta la evolución de la salud total, física y psíquica de la alumna», graduando las enseñanzas a partir de su madurez y facilitando la definición de «vocaciones y capacidades previstas para los años superiores». Rohmeder aclaraba en este sentido que ello dependía de las «aspira-

¹⁵ En la visión de Rohmeder se debía disminuir las materias teóricas y aumentar las prácticas. El activismo al que adhirió se concebía como una «elástica utilización de todos los recursos para realizar una enseñanza vívida, cordial y eficiente» tal como lo planteaba en el proyecto de reestructuración mencionado.

¹⁶ AES. Proyecto de Reestructuración de la Escuela Vocacional Sarmiento. Tucumán. 28 de diciembre de 1946.

ciones universitarias» de las futuras egresadas que, en caso de carecer de ellas dejaban de formarse en otros aspectos básicos para las mujeres, como «la educación física, hoy día generalmente reconocida como factor indispensable en la educación de la juventud». Asimismo explicitó el propósito de equilibrar niveles adecuados de exigencias como sostén de los estudios superiores con la creación de «un ambiente cultural general lo suficientemente alto para mantenerlo en otras carreras que se sigan en la futura vida de esposa y madre».¹⁷

Puede comprobarse que la propuesta formal retomaba las orientaciones oficialistas en el sentido de dar lugar al conocimiento y aprobación del momento que se había inaugurado para el país a partir de 1946, sobre todo a través de la asignatura «Argentina en el siglo XX» que abordaba el nuevo papel del «ciudadano argentino». En este plano la dirección especificó la importancia de estudiar temas como la redistribución del ingreso nacional, las nuevas opciones educativas y el rol de una ciudadanía homogeneizada alrededor de los principios y valores de la nacionalidad sintetizados en el proyecto nacional-populista.¹⁸

Desde el comienzo se hizo evidente que no resultaría fácil la adecuación de la escuela al proyecto del gobierno. En 1946 la reacción que provocó la destitución de Amalia Lami preanunció la conflictividad de los años siguientes ya que el grueso de la comunidad educativa se trasladó hasta su domicilio particular para expresar su solidaridad y apoyo. En distintos testimonios se recordaba que al tomar posesión el Interventor designado por las autoridades universitarias sólo encontró la frialdad de un edificio silencioso y vacío.

Este clima hostil también se sintió en la Universidad donde docentes de diversos signos ideológicos fueron afectados por las medidas punitivas adoptadas antes y durante el gobierno peronista. Una profesora que con los años asumiría la dirección de la escuela, María Elena Saleme, reflejaba en su relato el profundo dolor con que vivió su situación, que se agravó por la cesantía de sus hermanos. Explicaba que uno de ellos – que se encontraba trabajando en Venezuela– terminó sus funciones como Director del

¹⁷ AES. Proyecto de Re-estructuración de la Escuela Vocacional Sarmiento. Tucumán. 26 de diciembre de 1946.

¹⁸ En este sentido el gobierno publicó la expansión de la matrícula, del deporte, del cuidado de la salud y el uso de las instalaciones escolares para desarrollar festejos que integraran a la familia. Esta campaña –que tuvo su impronta en la Escuela Sarmiento de la mano de Rohmeder. se orientó al disciplinamiento y el logro del consenso mediante la politización controlada de la juventud y la niñez. Somoza Rodríguez, Miguel. «Una mirada vigilante. Educación del ciudadano y Hegemonía en la Argentina. (1946-1955). En Cucuzza Rubén, *Estudios de Historia de la Educación durante el primer Peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires. UNLU. 1997.

Laboratorio de Física y Profesor de la Facultad de Ciencias Exactas de Tucumán.¹⁹ Esta testigo puntualizaba el estado de agitación permanente que reinaba entre los universitarios desde los meses finales de 1943 y su apoyo a los manifiestos que cuestionaban la intervención a las Casas de Altos Estudios. «No podíamos dejar de protestar por el avasallamiento de la Universidad» –señalaba María Elena Saleme– «sobre todo en los meses previos a la asunción del Presidente Perón en junio de 1946» [...] esta actitud, compartida por 22 profesores, provocó mi cesantía, pero no era posible callar».

En esta coyuntura, en la Escuela Sarmiento, como parte del espacio universitario tucumano, múltiples voces defendieron valores y tradiciones propias de esta cultura escolar. Así, la defensa de la propia autonomía o de las sólidas lealtades construidas a lo largo de la historia escolar, marcaron a fondo las acciones cotidianas de sus protagonistas. Una de ellas tuvo a la vez la amplitud suficiente como para reconocer que Rohmeder procuró conocer la realidad educativa y proyectar los propósitos de su gestión. Recordaba que el funcionario «trabajaba de la mañana a la noche en su máquina de escribir. ¡A todo volumen! Yo era Regente de la Escuela. Una siesta de enero me cita a una reunión. Recuerdo que mis pasos resonaban en la galería de entrada porque no había nadie. ¡Cual no sería mi sorpresa cuando divisé a Rohmeder colgado a horcajadas del «San Antonio». Llevaba camiseta y pantalón negro y me comentó que era el de su boda. [...]– Estoy curando al San Antonio– me aclaro. En esa oportunidad, ¡en pleno mes de enero! Rohmeder me convocó para preguntarme mi opinión sobre la conveniencia de adquirir sillas plegadizas para la primaria pues consideraba que, de este modo serían más fácilmente transportables por las chiquitas».²⁰

Esta capacidad de trabajo y su compromiso con la política educativa oficialista, se reflejan en los escritos sobre la institución, en las encuestas realizadas o en sus propuestas de renovación curricular. Sin embargo tal vez por su estilo personal, o bien por el clima que generaron las cesantías dispuestas, no logró insertarse adecuadamente ni comprender la importancia de los vínculos inter subjetivos o los ideales pluralistas que habían caracterizado la vida escolar hasta entonces. Estas orientaciones se mantuvieron en las gestiones siguientes que incorporaron la presencia de la asignatura «Religión y Moral» en una escuela laica. Asimismo, aprobaron el carácter post-secundario del magisterio, enfatizando el papel de la práctica, el desarrollo de una amplia capacidad humanista y una variada agilidad en cuanto a recursos didácticos con prácticas de tipo semi-residencial y conocimientos ajustados sobre problemas concretos de la educación

¹⁹ Testimonio de María Elena Saleme. Yerba Buena. Tucumán. 14 de septiembre de 2000.

²⁰ Testimonio de María Elena Dappe de Cuenya. 30 de marzo de 2004.

en la Provincia de Tucumán y el noroeste argentino.²¹ También se procuró facilitar el camino de los estudios superiores a las egresadas a través de la incorporación de dos asignaturas denominadas Historia de la Cultura Universal e Historia de la Cultura Argentina en una etapa en la que docentes como Roger Labrousse y otros daban forma a un ciclo de formación general en la FFyL, de carácter cultural e interdisciplinario.²²

1954. Reforma Nassif

Fue designado para superar la conflictividad creada por el Director que lo precedió y proceder a la reestructuración pedagógica de la Escuela.²³ El nuevo Director reivindicó el plan de 1932 por la libertad que brindaba a las alumnas, y estableció seis «constantes» —así los denominó— en la historia institucional: su perfil como laboratorio de experimentación pedagógica, como equipo de trabajo educativo, como ambiente formativo total, la experiencia de la auto educación y autogobierno de las alumnas, el estímulo a sus vocaciones y disposiciones creadoras y su constitución como núcleo social fuertemente ligado al medio y al grupo familiar.²⁴

Si bien resultan altamente relevantes sus observaciones sobre el bachillerato, priorizamos las referidas al magisterio. Observaba que, para obtener el título de Maestras de Jardines de Infantes, se había incorporado la exigencia de cursar un octavo año de especialización que no terminaba de concretarse. Por ello se aplicaba un plan de transición según el cual se hacía posible obtener este título al concluir el séptimo año.

Los principios de la reforma propuesta por Nassif privilegiaron la formación integral de las alumnas, la educación antes que la información e instrucción y su autoeducación mediante la incorporación de materias optativas. Lo notable fue que retomó el carácter co-educativo del establecimiento, que justificó en el Jardín de Infantes por cuanto implicaba un proceso de socialización más completo y efectivo ya que aseveró que, al no existir diferencias en lo psicológico y físico, la mutua adaptación y el intercambio de

²¹ A ello apuntaba la Memoria escolar de 1949

²² Estudiamos este ciclo en nuestra tesis doctoral defendida en diciembre de 2005 en la FFyL, UNT.

²³ Desarrollamos esta problemática en, Barbieri, Marta, La Escuela Sarmiento entre sus años fundacionales y el cincuentenario. (1904-1955). Atreviéndose a educar para la libertad. De próxima publicación. Tucumán, UNT, 1915. Cabe aclarar que Nassif había egresado en 1948 en la Universidad de La Plata y llegado a Tucumán, se le abrieron posibilidades de inserción laboral en el campo de la educación en la FFyL, donde ocupó funciones directivas bajo la aprobación del oficialismo.

²⁴ Reconoció que las faltantes referían al desconocimiento de la Doctrina Nacional y la formación cívica, junto al de cultura sanitaria, artística, moral y cultivo de las disposiciones vocacionales.

intereses favorecería dicho proceso.²⁵

El pedagogo también garantizaba el trabajo libre de los docentes, el debate abierto sobre los problemas escolares y la colaboración con las familias integradas a la comunidad sarmientina. Propició un ambiente formativo total en el que se integraban efectivamente los ciclos escolares. El tronco común para todas las carreras especiales se extendía hasta el tercer año del ciclo básico desde donde se producía la diversificación vocacional y profesional. La unidad de los estudios guardaba coherencia con los conceptos sostenidos por la dirección en cuanto a la «unidad de concepción» y a la «unidad de acción», similares, en la visión de Nassif, a lo que el pedagogo norteamericano John Dewey llamaba «control social» pues sólo la actividad escolar misma y la conciencia acerca de ella era lo que condicionaba el trabajo de cada uno y lo adecuaba al de los demás. El criterio que fundamentó la división en ciclos fue el mantenimiento en cada uno de ellos de propósitos específicos pero asimismo su vinculación con los demás. En los ciclos especializados se introdujeron novedades ya que se combinó la formación general y la formación profesional.

En el magisterio se establecieron dos modalidades paralelas con un criterio experimental pues de la confrontación de ambas podrían surgir conclusiones sobre la situación de estos estudios. Para las alumnas de la escuela, el ciclo superior del magisterio se iniciaba en cuarto año pero se extendía hasta el 6to. año ya que la dirección consideró que los dos años de formación profesional que mantenían las escuelas normales comunes, no bastaban para completar los estudios del magisterio. Tanto este ciclo como el magisterio post-secundario brindaban una formación más sólida y acreditaban el título de Maestra de Escuela Primaria y Jardines de Infantes.

La normativa puntualizó que los métodos de enseñanza debían adecuarse a la nueva estructura pedagógica y privilegiar lo formativo sobre lo instructivo a través de la adopción de una enseñanza globalizada y correlacionada. La prioridad de lo formativo también se proyectó en el sistema de promoción. Se debía atender en este plano aspectos diversos que dieran una idea real de las disposiciones e intereses de las alumnas ya que «la promoción debe hacerse por actividades e intereses y no sólo por conocimientos», señalaba el Director. Por ello la evaluación privilegió el concepto sobre las notas obtenidas y contempló la adquisición de conocimientos, la voluntad de aprender, los intereses y aptitudes de las alumnas. Este aspecto del currículum escolar contribuyó a definir los rasgos más valorados de esta cultura escolar. Para las alumnas las exigencias

²⁵ Las medidas se aprobaron para su aplicación a partir del ciclo lectivo 1955 por lo que, al caer el régimen en septiembre siguiente, la Escuela siguió siendo un espacio orientado a la educación de las mujeres.

referidas a la nota y al concepto que cada docente brindaba sobre su trabajo cotidiano contribuyeron a generar en ellas la necesidad de lograr mejores niveles de rendimiento y un sólido afán de perfeccionamiento. «La Escuela te impone una enorme responsabilidad, la de ser cada vez mejor y eso a veces pesa mucho porque las «sarmientinas» nos esforzamos demasiado» señalaba una egresada de 1955.

Si pensamos en las tradiciones que Davini establece para la formación docente, como construcciones históricas de larga duración, que superan tanto a nivel de las representaciones como en las acciones de los sujetos, los cambios dispuestos por las autoridades de turno, podemos comprobar su presencia en nuestro establecimiento, aunque matizadas por su cultura escolar, sus particularidades y marcas que facilitaron la asimilación de creencias compartidas y ritualizadas, de distintos modos en la cultura escolar.²⁶

Observamos rasgos de la tradición normalizadora, centrada en el disciplinamiento, garantizado por los buenos maestros en tanto que modelos a imitar dado su correcto desempeño y dedicación a la enseñanza. En las reformas que analizamos, el desplazamiento se produce a partir de su identificación como trabajadores con intereses materiales traducidos en reivindicaciones salariales que los directivos apoyaron plenamente. Además, se manifestaba en ellos, sobre todo en Nassif, la importancia que otorgaban al conocimiento, especialmente pedagógico, pero no exclusivamente. Finalmente nos parece que se adelantan al eficientismo –cuya aparición se atribuye al desarrollismo y a los años 60’– por el énfasis en la vinculación con el contexto y el crecimiento nacional que proclamaba un oficialismo para el que la educación se convertía en herramienta del nuevo orden social.²⁷ Esto se amalgamaba con tradiciones propias de la escuela, referidas a la democratización de las relaciones de poder, los rituales de las clases, la negación del verticalismo y de la discriminación, entre otras que estimulaban el pensamiento propio de docentes y estudiantes. Saber y saber hacer, el trato justo, la posibilidad de corregir errores, constituyeron valores aprendidos en el proceso educativo ya que educar significaba confiar en el otro, en la potencialidad de cada sujeto, en su capacidad para autodeterminarse. La Escuela se había configurado como un espacio de libertad, en cierto modo excepcional en Tucumán, cuyo análisis revela la complejidad de los procesos culturales y las distancias que se generaban entre los mensajes transmitidos por el gobierno peronista y las prácticas construidas en torno a estos mensajes en la vida

²⁶ Davini, M. *La formación docente en cuestión: política y pedagogía*, Buenos Aries, Paidós, 2001.

²⁷ Sin que ello aluda al taylorismo introducido en lo escolar, con división de tareas y un docente relegado a ejecutor de proyectos modernizadores.

escolar.²⁸ Como parte de un conjunto, las experiencias vividas facilitaron la construcción de representaciones sobre el valor de la libertad personal y la propia potencialidad para defenderla. Una alumna de la Escuela Sarmiento expuso un argumento decisivo a la hora de juzgar las perspectivas abiertas en el marco de la cultura escolar «sarmientina», recordando lo mal que se hablaba de Evita y de Perón en su casa y también en la Escuela: «yo al peronismo lo veía como en mi casa, que eran antiperonistas furiosos. Cuando empezaba a hablar el General Perón apagaban la radio. De Evita se hablaba mal y de Perón se pedía que caiga. Bueno, cuando yo cuento en mi casa que me habían elegido representante de la UES por la Escuela, no me dijeron nada, me miraron sorprendidos y me respetaron. Yo tuve esa suerte. La suerte de que en mi casa y en mi Escuela me dieran libertad para optar. Esa libertad para optar, la Escuela Sarmiento a mí me la enseñó (pausa) pero en mi casa la reforzaron».²⁹

En el testimonio se perciben las marcas que Prieto fue subjetivando «desde abajo» con la anuencia familiar e institucional por cierto, pero que le permitieron fundamentar valores como la libertad, la autonomía y el ejercicio de su identidad ciudadana, jugando, como en este caso, en contra de lo instituido e instituyendo comportamientos alternativos, de carácter netamente político.

¿Hacia la recreación de horizontes de ciudadanía?

El análisis que presentamos, nos permite constatar que en la etapa estaban muy vivas las discriminaciones de género y que, aun en el marco de las reformas establecidas y el estímulo a la continuación de estudios universitarios, en general, se orientaba a carreras menos selectivas y con un valor de mercado simbólico inferior. Las formas patriarcales dominantes se proyectaban en las expresiones de los directores estudiados, aunque resultan más evidente en la de Rohmeder. Aun así, consideramos que contribuyeron a potenciar sus posibilidades sociales, mitigando de algún modo las formas discriminatorias vigentes. No negamos que se continuó privilegiando a los varones, ya que la desigualdad permeaba representaciones hegemónicas, no sólo en la escuela, también en las familias o en el entramado de relaciones intra y extraescolares donde el sexismo o el género, ni siquiera constituía un objeto de debate. Sin embargo, observa-

²⁸ Cada escuela, con sus procesos educativos propios, conforma un mundo particular, de lo que se desprende la necesidad de estudiar las prácticas reales y explorar los usos y sentidos específicos que se atribuyen a los mensajes de las autoridades, a los textos y a las disposiciones curriculares.

²⁹ Entrevista a María del Pilar Prieto. Tucumán, 13 de marzo de 2004. La Dra. Prieto simpatizó más tarde con las ideas difundidas por Jorge Abelardo Ramos y el peronismo. Se desempeña como Camarista Penal en la Provincia. Egresó de la Escuela Sarmiento en 1955.

mos que se fueron configurando experiencias que abrieron nuevos horizontes sobre la sociedad y el posible papel de las mujeres en ella. La historia escolar constituyó una matriz que abonó también el camino para demostrar el valor propio, dadas las exigencias superadoras establecidas en un medio que no descartaba la sumisión, pero que estimulaba la autonomía, el crecimiento personal y el compromiso con los otros. Un testimonio expresaba:

«en mi familia mi mamá me mandaba a poner la mesa, tenía que ayudarla en los quehaceres de la casa (...) todo bien, pero me fastidiaba que mi hermano, todo lo contrario, entraba y salía cuando quería, participaba de actos de repudio al gobierno. (...) La escuela me ayudaba a sentirme igual de capaz, sobre todo cuando llegaba la hora de irnos a estudiar al cuartito de arriba que cuidábamos nosotras solas, cuando conversábamos con algunos profesores, bueno en muchos momentos».³⁰

En el caso de esta alumna, como en la generalidad de ellas, la familia típica reflejaba la dominación patriarcal; la escuela abrió horizontes y disposición hacia el protagonismo, abonada por un clima gratificante en el que era posible imaginar proyectos fundados en méritos personales y acrecentar expectativas, tanto ocupacionales, como de inserción social.

Como sabemos, la ciudadanía resulta de una construcción paulatina en momentos históricos particulares, alude a identidades en juego, a sectores relegados, como las mujeres por ejemplo; refiere a diversidad y a sujetos que se asumen como ciudadanos en relación a derechos y deberes, vínculos con la comunidad y responsabilidades en el espacio público, aunque el logro de la inclusión jurídica no revertiera aun en igualdad. De este proceso forma parte la historia educativa, en un momento sesgado por su notable involucramiento con lo político, ya que, aunque son niveles distintos, en esta Argentina rearmada por el peronismo, se procuró recorrer un camino de reconstrucción de la ciudadanía, a fin de sumarla al compromiso con las reformas implementadas y al consenso buscado. En este proceso de transformación social se generaron y reinventaron, o modificaron, símbolos o ideas-imágenes, que alimentaban identidades legitimadoras del orden social y de los modelos de formación para los ciudadanos idóneos de éste. La realidad social transmutó en representaciones que no fueron –nunca lo son– meros reflejos de ésta sino que se elaboran a partir de un caudal simbólico pre-existente y pautaron los esquemas de acción y las formas de comportamientos colectivos. Coincidi-

³⁰ Entrevista a María Concepción Suar, egresada de la Escuela Sarmiento de 1954. Tucumán, 10 de marzo de 2004.

mos en que, «de este modo, todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección. La dominación de este campo de representaciones, así como de los conflictos cuyo punto crucial son éstas, requiere una elaboración de estrategias adaptadas a las modalidades de esos conflictos, como por ejemplo, la propaganda.»³¹. Asimismo, otros elementos aportan a este proceso de legitimación en el que las concepciones sobre la ciudadanía adoptan significados de acuerdo a las demandas del contexto histórico considerado. Juegan su rol en dicho proceso, la historia educativa, los modelos y mandatos familiares e institucionales, las prácticas participativas y, por cierto, la enseñanza de la historia. Tomamos este último aspecto por su carácter de inculcación simbólica y la importancia que autoridades y docentes le atribuyeron para provocar pertenencia y para compartir los valores de la nacionalidad y el patriotismo. En efecto, desde la modernidad liberal del siglo XIX, la enseñanza de la historia jugó un papel relevante en cuanto a la construcción de memorias ciudadanas, en un proceso orientado por los grupos de poder que fueron definiendo su lugar en el currículum oficial. Con el peronismo se favorecieron transformaciones que procuraron una politización controlada alrededor del mensaje del líder, cuyo discurso colocaba en el centro de la escena a los marginados, los obreros, a las mujeres, no sólo en cuanto a la reconfiguración de sus derechos, sino también en cuanto a su preparación como trabajadores del nuevo modelo productivo que se orientaba a la industrialización y a la competencia. El Estado desarrolló acciones para aunar conciencias y colocó a la Doctrina Peronista en el lugar de la Doctrina Nacional, alrededor de la cual debía formarse a toda la ciudadanía. En este plano podemos observar algunos desplazamientos. Por un lado, las virtudes cívicas (propias de los próceres) se adjudicaron al sujeto popular/colectivo encolumnado con el peronismo y su líder. Por otro, podemos observar que, si bien no se auspició la imposición de versiones nuevas de la historia, poco a poco, el revisionismo logró ocupar espacios de poder significativos a través de la incorporación de sus defensores en establecimientos educativos como la Escuela Sarmiento.

De acuerdo a las transformaciones desarrolladas en los programas de estudio, comprobamos ya el énfasis de Rohmeder para promover el conocimiento de la nueva realidad nacional. Por su parte, Nassif diagramó un currículum organizado en distintos núcleos de formación. La enseñanza de la historia cobró relevancia en el de «Formación General» del magisterio, como Historia de la Cultura Universal en el sexto año y como

³¹ Baczko, Bronislaw. *Los Imaginarios Sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, 2da. Edición. p. 8.

Argentina en el séptimo, con tres horas semanales. En cuanto a Cultura Ciudadana, no figuraba como asignatura obligatoria en ese plan de estudios en el que, en cambio, se incorporaron contenidos similares en otras asignaturas, por ejemplo en el núcleo de Formación Profesional, donde «Psicología y Políticas Educativas» debía referirse específicamente a la política educativa del gobierno peronista, y otras como Historia de la Cultura Argentina, Historia de la Educación y Sociología y Políticas Educativas que se dictaban en tres horas semanales, contemplaban el estudio sobre la realidad nacional en el presente y sus vinculaciones internacionales.

En relación a los docentes se produjeron modificaciones, pues se designó a María Eugenia Valentié y a Orlando Lázaro como profesores de Historia de la Cultura en el sexto y el séptimo año del magisterio post-secundario.³² Lázaro defendió el nacionalismo, especialmente a las corrientes de los años 30 y sumó esfuerzos a la producción de conocimientos desde el interior. Cuestionó a la historia oficial al considerar que sus defensores, «enceguecidos por intereses ajenos a la investigación pura y sincera, o esclavizados por el mentado criterio de autoridad, habían cerrado las puertas de editoriales, diarios y universidades a todos aquellos que no pensaban de la misma manera» [...] Los llamados representantes de la inteligencia argentina trababan la acción, la palabra y el pensamiento de los estudiosos y pensadores por un singular delito: el de poseer inteligencia y obrar conforme a ella [...]»³³ Complementariamente, señalaba que «desaparecidas las trabas señaladas después de la borrasca, e impuesta la verdad, comprobamos que el revisionismo dejaba como saldo, en el campo de batalla, los escombros de la historia tradicional, una enorme cantidad de material extraído de archivos, bibliotecas y museos, y una valiosa colección de monografías y artículos sobre diversos aspectos, especialmente sobre la época de Rosas»³⁴

En la visión de García Soriano –inspirador de este grupo– se trataba de un historiador promisorio. Expresaba que «la obra de Lázaro se enmarca perfectamente dentro de la corriente reivindicadora del pasado argentino y de sus hombres, exhumando del olvido una de las grandes figuras de nuestra historia. Estamos, pues, frente a una de las más sólidas contribuciones que a la historiografía argentina haya aportado el «revisionismo

³² Valentié no aprobó al gobierno peronista pero mantuvo un silencio prudente que le permitió continuar con sus funciones tanto en la Facultad de Filosofía como en la Escuela de la UNT. Lázaro, en cambio, formó parte de un grupo que favoreció activamente al oficialismo y ocupó puestos de dirección relevantes luego de obtener su título de Profesor de Historia.

³³ Lázaro, Orlando. «Julio Irazusta». En *Humanitas*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Año 2. Nro. 4. Tucumán, UNT, 1954, pg. 338.

³⁴ Idem.

histórico», interpretado en el más sano sentido crítico»³⁵

Los programas de la asignatura a cargo de Lázaro, reflejaron estas concepciones historiográficas y las opciones políticas que le permitieron legitimar al peronismo y vincular el pasado con el presente. ¿Qué tópicos presentó de manera alternativa? Fundamentalmente la valoración de los caudillos, la condena a los unitarios y la modificación de la imagen de la tiranía de Rosas, a quien presentó como defensor de los sectores marginales y de la soberanía nacional.³⁶

La enseñanza de la disciplina acentuó su papel como herramienta para la formación de la conciencia nacional ya que las instrucciones especificaban que los aprendizajes históricos debían capacitar a las alumnas para contribuir con el futuro de la Nación, para lo cual se debía vincular a los demás pueblos con la Historia Argentina, ubicando sus aportes a la cultura universal. O sea, el aporte educativo a la formación de ciudadanía aludía a la adhesión al gobierno, a la participación dirigida en función del logro de la armonía social y la proyección al futuro como parte del proyecto justicialista.³⁷

Ahora bien, los docentes continuaron manejándose con márgenes de libertad admitidos en esta cultura escolar desde tiempo atrás. Lo comprobamos en el caso de María Eugenia Valentié, que priorizó una perspectiva diferente para la formación de las alumnas en la asignatura a su cargo, en la que no incorporó plenamente, el tipo de contenidos que ordenaban las disposiciones oficialistas. En la entrevista que sostuvimos nos explicaba que un colega, Adolfo Vázquez había contribuido a orientar sus decisiones para organizar la materia. «Vázquez tenía admiración por una Institución inglesa, el «Saint John College» –señalaba esta docente– que había publicado los cien libros más importantes de la humanidad que reflejaban distintos momentos históricos. Con Vázquez nos reuníamos fuera de la Facultad para leer y comentar los libros, que trataban desde los elementos de Euclides hasta momentos históricos, la Divina Comedia, obras literarias como el Quijote, etc. [...] Para armar el programa de la asignatura yo pensé en esta obra, no en los cien libros, claro, sino en algunos sobre los que hacer girar la Historia de la Cultura. Me acuerdo que para estudiar la cultura clásica tomé la *Apología de Sócrates*

³⁵ En *Humanitas*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Año 2. Nro. 2. Tucumán, UNT, 1953, pg. 518.

³⁶ AES. Programa de Historia de la Cultura Argentina. Séptimo año del magisterio Post-Secundario. Tucumán, UNT, 1955.

³⁷ También en el nivel primario de la Provincia, la Directora de la recientemente creada Dirección General de Educación (1953), señalaba que lo educativo sumaba el máximo de esfuerzos, colaboración y lealtad a «la obra de bien común en que se encuentra empeñada, que no es otra que la de servir con honradez los superiores intereses de la Patria, siguiendo el rumbo trazado para la escuela argentina por el Excmo. Señor Presidente de la Nación, General Juan Perón». DGE. Memoria 1953. Archivo Legislatura Provincia de Tucumán.

de Platón. Después ocurrió algo importante. Para el comienzo de la Edad Media yo pensé en la lectura de los Evangelios y una de las chicas vino a hablarme en nombre del curso y dijo: –Profesora, por favor no haga eso– en el curso hay muchas judías y muchas cristianas y esta lectura puede provocar demasiadas peleas y polémicas entre nosotros. Entonces yo le hice caso y elegí la historia de Tristán e Isolda, que les encantó. La traducción de Corbelier. En vez de tomar el Evangelio leímos eso para estudiar la Edad Media, porque era una Escuela laica. Había muchas chicas de origen judío y evidentemente se llevaban muy bien, yo no notaba que hubiera problemas si eran católicas o de otra religión. Claro, era una Escuela laica. Bueno las chicas me plantearon la inquietud y solucioné el problema».³⁸

En este clima escolar favorable al protagonismo y al disenso, se enseñó distintas versiones de la historia. El oficialismo logró algunas adhesiones, pero no fueron mayoritarias. Las experiencias compartidas a lo largo del tiempo generaron representaciones colectivas proyectadas en una memoria fuerte sobre la propia identidad grupal. Sus rasgos se transmitieron por los intensos intercambios entre sus miembros, y contribuyeron a forjar una memoria de conjunto que valoraba especialmente la libertad de cada uno para decidir opciones y rumbos.

Paulatinamente entonces, la Escuela acentuó su papel mediador como constructora de ciudadanía. Como vimos, constituyó un escenario que posibilitó el protagonismo de mujeres/alumnas que, en el curso del proceso educativo, tomaron conciencia sobre sus posibilidades de participación cívica en el marco de las discriminaciones sociales todavía vigentes y de las conquistas que materializó el primer peronismo.

A modo de cierre

La formación de maestras institucionalizada desde la etapa fundacional del establecimiento, experimentó los cambios que fueron implementándose, sobre todo desde la década de 1930. La carrera se extendió a cinco años, creemos que por primera vez en el país, pero lo importante es el sentido democratizador que se imprimió en 1932 a los métodos de enseñanza. En este sentido, no sólo se debía atender a las necesidades educativas de cada alumna, sino que se debía estimular su propia capacidad de elección y autonomía vocacional. El magisterio post-secundario de 1947, que se concretó poco más tarde, reforzó la importancia de la práctica en distintos ámbitos, incluso rurales, lo que tendió a profundizar el conocimiento de las necesidades de la región en

³⁸ Entrevista a María Eugenia Valentí. Tucumán, 7 de mayo de 2004.

lo educativo. Finalmente, Nassif dio lugar a dos tipos de ciclos, el post-secundario de siete años y otro de seis años ya que luego del ciclo básico se desarrollaba un ciclo profesional de tres años más y la posibilidad de brindar un año más de estudios para consolidar la formación de las maestras sarmientinas.

Las iniciativas llevadas adelante durante las gestiones analizadas, tendieron a fortalecer el carácter experimental del establecimiento a la vez que su adecuación al proyecto educativo oficialista. Sumaron a las medidas a través de las cuales, el peronismo favoreció transformaciones que procuraron una politización controlada alrededor del mensaje del líder, cuyo discurso colocaba en el centro de la escena a los marginados, los obreros, a las mujeres, no sólo en cuanto a la reconfiguración de sus derechos, sino también en cuanto a su preparación como trabajadores del nuevo modelo productivo que se orientaba a la industrialización y a la competencia. Nuevas opciones, nuevas demandas para mujeres que aventuraban un horizonte de opciones en el marco de las tensiones visibles, o no, que se desataron a partir de la intervención de Rohmeder y de la creciente polarización que se fue gestando y que, de diversos modos, afianzaba el protagonismo del sexo femenino. Por ello, consideramos que las alumnas rescataron estas experiencias a través de aquellos «fondos de saber» que desarrollaron en esta cultura escolar en la que se configuró su socialización y subjetivación. En definitiva, la conciencia identitaria que fundamentaría sus posibles funciones sociales y políticas, en una etapa en la que la ciudadanía adoptaba significados diversos y las mujeres se tornaban más «ciudadanas».³⁹ Más ciudadanas, en efecto, en una escuela que habilitaba prácticas sociales abiertas a futuros de protagonismo y afianzamiento personal.

³⁹ Tomamos la expresión de Davini, M. 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Omar. «Sociedad Civil y Sociedad Política durante el primer Peronismo», en *Desarrollo Económico*, vol 44, nro. 174 (julio-septiembre 2004).
- Alliaud, A. «Los maestros y su historia. Apuntes para una reflexión», en *Revista Argentina de Educación*, nro 16, Buenos Aires.
- Baczko, B. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984.
- Barbieri Guardia, Marta. *La Escuela Sarmiento entre sus años fundacionales y el cincuentenario. Atreviéndose a educar para la libertad*. Tucumán: UNT, 2016, en prensa.
- Carli, Sandra. «La educación en la Argentina. Relatos sobre el pasado, narraciones del presente», en *Anuario N° 7 Historia de la Educación*. Buenos Aires: Prometeo, SAHE, 2006.
- Davini, M. *La formación docente en cuestión: política y pedagogía*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Gentile, P. *Códigos para la Ciudadanía. La formación ética como práctica de la libertad*. Buenos Aires: Santillana, 2000.
- Giroux, H. *La escuela y la lucha por la ciudadanía*. México: Siglo XXI, 1993.
- Marshall, T. *Ciudadanía y Clase Social*. Barcelona: Alianza, 2004.
- Somoza Rodríguez, Miguel. «Una mirada vigilante. Educación del ciudadano y Hegemonía en la Argentina (1946-1955)», en Cucuzza, Rubén: *Estudios de Historia de la Educación durante el primer Peronismo (1943-1955)*. Buenos Aires: UNLU, 1997.
- Tedesco, J. C. *Educación y Sociedad en la Argentina (1880-1945)*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.



La memoria inventada

ALEJANDRO BEKES*

(UNER)

I

«La verdad, cuya madre es la historia», había escrito Cervantes; Borges le hace repetir la frase al apócrifo Pierre Menard y extrae esta conclusión, a modo de relectura: «Menard no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.» Esta máxima se lleva bien con el concepto de que todo lo que puede hacer un escritor es siempre literatura, buena o mala, aunque algunos lectores se empeñen en leerlo como historia, como filosofía o como teología. Si admitimos esto, como Menard lo hace, no podremos ya alegar que tal o cual texto histórico se aparte de la verdad de los hechos, ya que «la verdad de los hechos» no es la causa, sino una consecuencia de ese mismo texto.

Esto puede parecer extremo; señalaba el también apócrifo Juan de Mairena que es harto más probable que Bruto haya matado a César y no que César haya matado a Bruto; pero luego –decía también–, las causas, los pormenores, las circunstancias de ese magnicidio, «son algo que estaremos averiguando hasta la consumación de los siglos». Es más: por mucho que lo averigüemos, nunca nos pondremos todos de acuer-

* Alejandro Bekes (Santa Fe, 1959) es autor de los cuadernos de poesía *Camino de la noche* (Premio «Fray Mocho», 1989), *Abrigo contra el ser* (Premio Fortabat 1993), *El hombre ausente* (2004), *Si hoy fuera siempre* (2006) y *Virgen de proa* (2015). Ha traducido en verso la *Poesía* de Nerval (Fénix, 2004), *Odas y Epodos* de Horacio, *Venus y Adonis* de Shakespeare, *Geórgicas* de Virgilio y *Fábulas* de Fedro (Losada, 2005-2014). Como ensayista ha publicado *Los caminos tortuosos* (1998) y *Lo intraducible. Ensayos sobre poesía y traducción* (Premio Amado Alonso, 2010), y *Breviario Filológico* (2ª ed. EDUNER, 2014), más diversos trabajos en revistas universitarias y volúmenes colectivos. Docente titular de la Universidad Nacional de Entre Ríos, ha participado en proyectos de investigación en las Universidades Nacionales de Entre Ríos y La Plata, en los campos de la lingüística y los estudios clásicos. Ha dictado cursos y conferencias sobre literatura argentina, española y latina, sobre traducción de poesía y sobre cuestiones lingüísticas y pedagógicas. alejandro_bekes@yahoo.com

do acerca de cómo, exactamente, y por qué ocurrió aquel hecho, no sólo por los supuestos ideológicos que enmarcan y vertebran toda investigación, sino porque nuestra visión del pasado fatalmente parte del presente, y éste se mueve sin cesar, modificando el punto de vista. No hay visión del pasado que no sea anacrónica: aunque quisiéramos, no podríamos mirar hacia atrás libres de los conceptos hoy vigentes sobre el hombre, sobre el mundo y sobre la propia historia como disciplina.¹ Lo que se aplica a la historia, se aplica al pasado familiar. Quien visita la casa de su infancia suele encontrarla mucho más chica de como la recordaba, aunque la casa esté igual que entonces; la casa no ha cambiado, pero el niño sí.

Es fácil comprobar que las personas de edad avanzada recuerdan cosas notables, que a veces nos parece haber leído antes en algún libro. Pero no hace falta siquiera la edad avanzada. Sarmiento había visto al coronel Urduinea entrar en San Juan al frente de sus tropas, cuando él tenía nueve años, para impedir que la ciudad cayera en manos enemigas; recordaba que el pueblo de San Juan, en gratitud por este socorro, había hecho una procesión que fue al encuentro del caudillo y le hizo entrega del bastón de mando de General. Podía dar infinidad de detalles sobre tal solemnidad, incluido el sitio exacto, el séquito, el color de las solapas y la forma de las botas del hombre; pero nunca hubo tal procesión ni entrega de bastón de mando, y lo que Sarmiento rememoraba con tan vívidos pormenores había salido de algún libro leído por aquellos años. Podemos estar bastante seguros de esto, pues el que lo refiere es el propio Sarmiento.²

Así pues, tanto Borges como Antonio Machado, si no Sarmiento, admiten el carácter esencialmente inventivo de la historia, en tanto relato orgánico de lo pasado. Nunca sabremos de verdad lo que pasó, así como no sabemos realmente lo que pasa. De hecho pasan demasiadas cosas, y es difícil determinar cuáles son importantes y cuáles no; por otra parte, es obvio que ciertos hechos resultan inolvidables para unos, e indiferentes para otros. Baste pensar que los historiadores romanos de tiempos de Tiberio no registraron la existencia de Jesús. Se dirá, con toda razón, que a veces ocurren cosas de las que nadie puede quedar ajeno: una guerra, una gran crisis económica, un terremoto o un tsunami. Pero luego, conocer realmente las causas, las circunstancias y los efectos de esos magnos acontecimientos, será ardua tarea para la imaginación de los sobrevivientes.³

¹ Recuérdense, al respecto, las observaciones de Lévi-Strauss en *Le regard éloigné*. El etnólogo procura «mirar de lejos» lo que observa, apartarse idealmente, para no contaminar todo con su propia mirada.

² Ver Anderson Imbert, «Una página inédita de Sarmiento», en *El realismo mágico y otros ensayos*, 2ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 100.

³ El escepticismo acerca de la posibilidad de conocer las causas, de establecer, como diría Hume, algún vínculo entre un hecho anterior y otro posterior, tiene una venerable antigüedad. Recordemos el verso de Virgilio:

Solemos olvidar que memoria e imaginación van unidas. Recordar es siempre imaginar: es evocar las imágenes de lo que hemos visto, oído, sentido. Muchas veces, esas imágenes del recuerdo nos provocan goce o dolor auténticos; pero también pueden provocarlos (aunque sean de otra estirpe) las imágenes ilusorias que nos proponen los libros, o las imágenes fraguadas que nos provee el cine. Del mismo modo, solemos olvidar que la fantasía es una forma de imaginación, y que consiste en forjar imágenes de cosas nunca vistas, oídas ni sentidas, a partir de las que vienen de la experiencia. Todo el mundo ha visto un caballo y todo el mundo ha visto un hombre; no es tan difícil imaginar un centauro, que combina ambas formas. Un hombre ve a una mujer hermosa y luego se inventa historias, a veces complejas y duraderas, que la tienen como protagonista; puede sufrir por esas historias imaginarias, puede incluso organizar toda su vida, o al menos toda su obra, a partir de ellas, como lo hicieron Dante y Petrarca. Puede llegar al crimen por una historia que apenas si tiene asidero en la realidad, como lo muestra la célebre novela *El túnel*, de Ernesto Sabato.

No parece fácil hallar, contra una visión ingenuamente realista del arte de la historia, alegato más convincente y certero que el cuento de Borges «Emma Zunz». Una muchacha quiere vengar la injusta muerte de su padre; el autor de esa infamia, Aarón Loewenthal, es dueño de la fábrica donde ella trabaja. Las compañeras están organizando una huelga; Emma se abstiene de participar, pero llama por teléfono a Loewenthal y le dice que puede darle información sobre las huelguistas; el hombre acepta y fija una hora a la tarde, en su despacho. Emma, esa mañana, se dirige a un prostíbulo frecuentado por marineros de un barco sueco que zarpará esa misma noche; seduce a uno de ellos y pierde su virginidad con él. Luego va a la fábrica, entra en la oficina, saca un revólver que el propio Loewenthal guarda en un cajón de su escritorio (cosa que nadie ignoraba, dice el texto), y lo mata. Enseguida llama a la policía y cuenta que el señor Loewenthal la hizo venir con el pretexto de la huelga, que abusó de ella y que ella lo mató. «La historia era increíble —concluye el narrador—, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.»

Podríamos hablar entonces de una «teoría Emma Zunz» de la historia, que viene a ser la siguiente: los hechos en sí son simples y netos (Emma habla también de «la simplicidad de los hechos»); pero las conexiones entre ellos, los vínculos causales, las

Felix qui potuit rerum cognoscere causas (*Georgica*, II, 490) que da a entender cuán difícil y problemático resulta tal conocimiento.

coincidencias y divergencias temporales y espaciales, son en alguna medida invención del cronista. Es claro que Emma miente: no fue Loewenthal quien se acostó con ella, sino un marinero sueco; no fue para eso que la citó a su oficina, etcétera; pero en otro sentido, él era el culpable de toda la desdicha que ella sufría. Para el historiador más probo y más minucioso, aquellos vínculos de que hablamos serán igualmente tan abigarrados, pueden ser de tal modo inextricables, que el discurso que quiera articularlos deberá seleccionar algunos y desestimar la mayor parte, para ser inteligible. Elegir unos hechos y dejar otros de lado no es una operación que pueda alegar objetividad; podrá alegar sentido común, marco teórico, ideología o preferencias del público, pero no objetividad. Así, todo discurso que intente dar razón de los hechos será, en grado pleno, una creación verbal del cronista.

Aparece aquí, por supuesto, el concepto de lo relevante. ¿Interesa o no interesa tal o cual dato a la investigación de un hecho criminal o histórico? La cuestión está entre los fundamentos de la literatura policial. Hay al inicio un crimen no aclarado; la policía no tiene mayor idea de quién mató ni por qué; Sherlock Holmes llega, saca su lupa y se pone a rebuscar en los rincones; luego revela que el asesino mide seis pies de estatura, tiene pies muy pequeños, complexión sanguínea y muy largas las uñas de su mano derecha; usa botas de punta cuadrada, fuma cigarros *Trichinopoly* y vino en un carruaje tirado por un caballo que tiene tres herraduras viejas y una nueva. En el lugar del crimen está la palabra RACHE, sobre una pared, pintada con sangre. El jefe de policía piensa que el asesino quiso escribir *Rachel* y que se le acabó la sangre o el tiempo; Sherlock explica que *Rache*, en alemán, significa «venganza». ¿Por qué es más probable *Rache* que *Rachel*? Sería un tanto difícil dar razones, pero el lector comprende inmediatamente que Sherlock tiene razón y que el jefe de policía es obtuso. Ahora bien: ¿son importantes, son relevantes todos los datos apuntados por el detective? Es pronto para saberlo, y la investigación dirá cuáles sí y cuáles no. El método de Sherlock se basa en no descartar nada *a priori*.

Imaginemos a un periodista cubriendo un caso. ¿Debe o no debe describir una por una las hojas de los árboles que rodean el lugar del hecho? ¿Y trazar el árbol genealógico de la víctima? ¿Y transcribir palabra por palabra *todas* las declaraciones de los posibles testigos? Estas preguntas sólo parecen retóricas porque todo lo que «debe» decirse u omitirse en estos casos responde a rígidas convenciones, y porque nos parece obvio que si el periodista hiciera todo eso perdería enseguida su empleo. Ser periodista quiere decir, entre otras cosas, captar rápidamente qué es lo relevante, o sea, qué datos pueden cautivar a la audiencia, al margen incluso de «la verdad de los hechos».

Me interesa aquí examinar de qué modo funciona la imaginación humana, y en qué

radica el olfato de un buen periodista o de un buen novelista: son oficios bastante próximos. Hace unos años fue noticia de tapa que en los suburbios de Rosario se vendía carne de gato. Aparecieron incluso fotos de gatos desollados colgando de los ganchos... Fue terrible, pero desde hacía tiempo todo el mundo sabía que mucha gente comía basura. En pleno centro de Buenos Aires, a ciertas horas de la noche, uno podía verlo con sus propios ojos. ¿Por qué no es noticia que se coma basura, y sí, en cambio, que se coman gatos? Después de todo, y con toda la pena que nos den los gatos, hay que admitir que la carne fresca siempre será mejor que esa otra sacada de bolsas de residuos... Ocurre que en nuestra cultura el gato no figura entre las fuentes de proteínas, como tampoco el perro o la rata. Y tampoco nos dan mucha lástima los cerdos, las vacas y los corderos.

Desde los orígenes mismos del género, fue cuestión debatida si la historia debía escribirse con escrupuloso respeto por los hechos, o bien, si estaba permitida alguna dosis de invención poética. *Historias*, que en griego significa «investigaciones», fue el título que Heródoto (484-425 a.C.) puso a su gran libro sobre las Guerras Médicas. También usó esta palabra su continuador Tucídides (471-395), para su *Historia de la Guerra del Peloponeso*, texto que según los historiadores es la verdadera piedra fundamental de su ciencia. En efecto, los métodos de ambos maestros son diferentes. Heródoto, narrador ciclópeo, es para nosotros un antecesor magnífico de Gabriel García Márquez, que se complace en referir prodigios sin reparar demasiado en sus fuentes; muchas veces él mismo admite no estar seguro de que le hayan dicho la verdad, y se limita a repetir lo que escuchó. Tucídides sólo acepta lo probado. Ambos son estupendos prosistas, y si el primero nos deleita con su repertorio del asombro, el segundo nos cautiva con su apego a la verdad... ¿O sería mejor decir: por su serena convicción de estar diciendo la verdad? Cicerón dijo de Heródoto, en una misma frase, que era el padre de la historia y que en su libro había innumerables leyendas (*De Legibus*, I.V). ¿Cuánto de leyenda puede haber en la historia? O bien: ¿hasta qué punto una historia podría escribirse sin recurrir a la leyenda en alguna medida, sin apelar a la tradición oral, que siempre tiende al arquetipo y al mito? «Sin leyenda, nadie pasa a la historia», dijo también don Juan de Mairena. Victor Hugo, en su novela *Noventa y tres*, ya había concluido (las cursivas son mías):

La historia tiene su verdad y la leyenda tiene la suya; la verdad legendaria es de otra naturaleza que la verdad histórica: *es una invención que da por resultado la realidad*. Además, la historia y la leyenda se proponen el mismo objeto: retratar, detrás del hombre del momento, al hombre eterno.

II

Veamos más de cerca todo esto. Veamos por ejemplo cómo empieza el libro de Heródoto, ya que él es, sin discusión, el padre de la historia. Hubo en otro tiempo un rey de Lidia llamado Candaules, que estaba enamorado de su propia esposa. Y como enamorado, la consideraba la más hermosa mujer del mundo. Tenía este rey un hombre de su entera confianza, Gíges, a quien consultaba siempre por asuntos de Estado, y un día le dijo: «Gíges, no tienes idea de lo hermosa que es la reina». Gíges, asombrado, dijo que no dudaba de ello. «No, no», insistió el rey, «tú sólo has oído hablar de ella: nunca la has visto». Gíges repuso, balbuceando, que no soñaba inmiscuirse en la vida privada de su señor. Pero Candaules («como que estaba determinada su desgracia», acota el historiador) le dijo: «Gíges, veo que no te convences cuando hablo de la belleza de mi mujer, y es porque los hombres creen menos a los oídos que a los ojos; tienes que verla desnuda.» Gíges se negó, pero el otro insistió y, como era el rey, hubo que obedecerlo. Gíges fue a esconderse detrás de la puerta del dormitorio, y el rey se acostó fingiendo dormir. Llegó la reina, se desnudó y Gíges pudo mirarla (la historia no nos dice qué vio Gíges ni qué pensó de la belleza de la reina; no nos dice tampoco el nombre de la dama); cuando lo creyó prudente, salió de su escondite y huyó sin hacer ruido; pero ella lo vio, comprendió lo que su marido había hecho y se acostó en silencio junto a éste, planeando la venganza. A la mañana siguiente hizo llamar a Gíges y le dijo: «Gíges, tienes dos caminos: o matas a Candaules y me posees a mí y al reino de Lidia, o tienes que morir al momento, para que no vuelvas a mirar lo que no debes. Así pues, o ha de perecer quien tal cosa ordenó, o tú, que contra las normas me miraste desnuda.» Tampoco pudo ahora Gíges disuadir a la reina. Tras una lógica vacilación, aceptó lo inevitable. Volvió a esconderse detrás de la puerta, esta vez en complicidad con ella; esa noche mató a Candaules y enseguida se apoderó del lecho real y luego del trono. Los lidios quisieron sublevarse, pero el oráculo de Delfos confirmó a Gíges en el trono de Lidia, no sin antes declarar que el castigo caería sobre el quinto descendiente de éste. Heródoto agrega: «De este vaticinio ni los lidios ni sus reyes hicieron caso alguno, hasta que se cumplió.»

Hasta el menos crítico de los lectores diría que esta historia es increíble, si pudiera apartarse un instante de la fascinación que ejerce. Quiero decir: si el curioso, patético y mortal *voyeurisme* de Candaules no fuera tan asombroso, si no fuera tan sugestiva la imagen de esa reina secreta que con toda inocencia se desviste frente a un hombre azorado, obligado a contemplar la belleza desnuda; si todo esto no tuviese tanta eficacia poética sobre nuestra fantasía, diríamos que la historia es increíble y que acaso fue inventada por Gíges para justificar el regicidio. Pero nos abstenemos de toda crítica,

porque a la magistral habilidad del narrador se le suma la autoridad del «padre de la historia». Podemos preguntarnos, en cambio, por qué Heródoto puso este relato al inicio de su vasta investigación sobre las Guerras Médicas.

Aquel quinto descendiente de Giges, sobre quien pesaba la maldición del oráculo, fue Cresos, rey de Lidia; este Cresos hizo la guerra a Ciro, rey de Persia, confiado en otro oráculo délfico, según el cual, si hacía esa guerra, destruiría un poderoso reino. Cresos se olvidó de preguntar «cuál de los dos». Perdió la guerra, Ciro se apoderó de Lidia y amenazó *ipso facto* a las ciudades griegas del Asia, cuyos territorios eran limítrofes con Lidia. El tercer descendiente de Ciro, Darío el Grande, atacaría ya a esas ciudades, lo que daría origen a la Primera Guerra Médica. Este es, al menos, el pretexto de Heródoto. Pero es obvio que la historia tiene otras lecturas. El desnudamiento de la reina, la mirada absorta de quien la mira creyéndose a salvo, puede ser un símbolo de la historia. Leer la historia es como asomarse del escondite para mirar las vidas ajenas; sólo que en lugar de un cuerpo desnudo veremos desnudas a las almas humanas. Tal es la promesa. El infantil deseo de espiar por el ojo de la cerradura se convierte en el placer adulto de atisbar en la página las asombrosas vidas de los hombres y de las mujeres que fueron, de revivir el pasado, de comprender mejor el presente. De allí también la otra frase de Cicerón acerca de la historia, «vida de la memoria, maestra de la vida».

Ningún historiador, creo, siquiera en su fuero íntimo, renunciaría a tan alto magisterio; resultaría burdo y desorientador preguntarnos si este puede ser ejercido por el austero relato de la verdad o si requiere algún aderezo literario. La complejidad de la cuestión va por otro lado: no se trata de aderezar, ni existe un austero relato de la verdad, una vez admitido que la verdad, «cuya madre es la historia», es fruto del relato, no su raíz. Y sin embargo, está claro para muchos que Tucídides es un historiador y Heródoto un fabulista. Esta simplificación descansa en la ilusión de que el lenguaje pudiera ser transparente; en la ilusión de que un discurso de ciertas características pudiera darnos «la verdad» sin más.

César fue muerto por Bruto, y no al revés... Pero esto es un dato indiferente, a menos que lo situemos en un relato que le otorgue sentido. ¿Quién era César, y qué era? ¿Un general ambicioso y sin escrúpulos, culpable de la guerra civil, o un estadista de largo aliento a quien la miopía de sus coetáneos impidió realizar sus planes? Se dirá: todo eso, y también otras cosas: un mujeriego, un bisexual, un epiléptico, un bromista, un gran orador, un escritor notable, un hombre capaz de perdonar injurias si venían adobadas de ingenio. Muy bien: pero todo esto, o la mayor parte de estos «datos» más o menos fidedignos, nos vienen de los historiadores romanos y griegos, es decir, de relatos que en modo alguno están libres de «literatura», de una poética y una retórica,

de infinidad de sutiles decisiones textuales, sintácticas, léxicas. No es lo mismo decir «Bruto mató a César» que decir «Bruto encabezó la revuelta contra el tirano» o «Bruto se puso al frente de la aristocracia senatorial», o «Bruto se ensangrentó las manos por salvar una república elitista y caduca», entre tantas frases posibles. La historia de César y Bruto empezó a escribirse al día siguiente del magnicidio, y ha sido reescrita mil veces hasta el presente, sin que terminemos de entenderla del todo. Leamos las versiones de Plutarco, de Suetonio, de Shakespeare, de Quevedo, de Wilder, de Ferrero, de Mommsen, de Madaule, de Grimal, de Rostovtzeff o de Montanelli: cada uno sacó de esa fuente aguas diversas para su propio molino.

Retomemos, ahora, la frase de Cicerón sobre Heródoto: *apud Herodotum patrem historiae [...] sunt innumerabiles fabulae*, «en Heródoto, padre de la historia, hay innumerables leyendas». Es claro que el escepticismo del orador no excluye que los primeros lectores o auditores de Heródoto leyeran con credulidad sus historias, incluso cuando explicaba cuántas generaciones de hombres han transcurrido desde que los dioses gobernaban la tierra, o cómo extraen los indios el oro que las hormigas gigantes entierran en la arena, o cómo espantan los árabes a las serpientes aladas que custodian el árbol del incienso, o por qué la leona pare un solo vástago en toda su vida, mientras que las liebres pueden tener en su matriz varias camadas de lebratos al mismo tiempo, o el hecho de que Jerjes perdiera la guerra por haber azotado a Poseidón... Hoy leemos estas cosas como ficción literaria, aunque el texto sea el mismo de entonces, y aunque ya no nos sea posible determinar cuánto de todo esto creía realmente el propio Heródoto. Arnaldo Momigliano advierte que el modo de narrar de Heródoto fue reivindicado en tiempos de la conquista de América, porque los relatos de los cronistas de Indias volvieron a desdibujar las fronteras de lo posible, a mostrar que lo increíble podía ser muy real si se tenía el coraje de cruzar el Océano. Historias como las de Hernán Cortés, Vasco Núñez de Balboa o Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, parecían dejar atrás las más audaces imprudencias del hombre de Halicarnaso.

Con todo, quien lee una novela histórica sabe que en ella habrá mucho de la fantasía del autor, y no se indignará por ello, sino que aceptará (complacido o resignado) esa fantasía. En cambio, se indignaría si encontrara algo así en la obra de un historiador. Los historiadores refieren, hemos dicho, una historia posible, de entre las muchas que podrían contar, según los supuestos ideológicos, los criterios de selección de fuentes o incluso la sintaxis y el léxico que manejen; no es lo mismo relatar el descubrimiento de América desde el punto de vista de la corona española que desde el punto de vista de los indios caribes, o de Colón, o de Rodrigo de Triana, ni es lo mismo contarla en tono solemne o en lenguaje llano; pero ningún historiador puede hablarnos de los amores

clandestinos entre Colón e Isabel la Católica, cosa que sí puede hacer, y de hecho hace, un autor de ficciones «históricas».

III

Aristóteles dice en la *Poética* que la historia difiere esencialmente de la poesía, no porque una esté en prosa y la otra en verso, sino porque esta última cuenta lo que hubiera pasado, «según verosimilitud o necesidad», y aquella cuenta lo que realmente pasó. Ya hemos adelantado la mortal crítica que soporta la última frase, pero admitamos por un momento la distinción de Aristóteles, a partir de lo que dijimos sobre Colón y la Reina Isabel. Acaso habría sido bello que el gran almirante y la gran reina se hubiesen amado. Pero eso no pasó nunca. Puede contar esos amores imaginarios el novelista Abel Posse, pero no puede contarlos el historiador Fernando García de Cortázar. Queda claro, desde entonces, que la ficción literaria tiene que ser verosímil, o parecer «necesaria», precisamente porque no es verdad, en tanto que la verdad no tiene ninguna obligación de serlo. Los libros de historia suelen contener relatos reñidos con el sentido común, pero el lector los acepta porque los cree ciertos; de otro modo, ¿cómo admitir que se hayan quemado vivos seres humanos por diferencias de opinión, o usado la piel humana para encuadernar libros, o secuestrado y torturado adolescentes por reclamar un pasaje diferencial en las líneas de ómnibus? En su discurso de asunción del Premio Nobel, García Márquez dijo que la tarea del novelista no era tanto inventar hechos curiosos, sino hacer creíbles los reales, y tomó como antecedentes de esta concepción a los Cronistas de Indias. Está claro que la verdad que atribuimos a un texto depende en buena medida de nuestra actitud hacia él, y ésta, del género de ese texto, es decir, del convenio tácito que establece con el lector. Paradójicamente, la presunción de que el historiador (como el periodista) se basa en documentos y dice siempre la verdad, podría permitirle una libertad mayor aún que la del novelista o la del poeta. No la ejerce de hecho, sin duda, porque (o cuando) sabe que puede ser refutado, o bien, por elemental honestidad. Tratemos ahora de observar más de cerca este tejido de verdad e invención.

Uno de los capítulos más célebres de todas las *Historias* de Heródoto es el de Polícrates. Este era tirano de Samo y empezó a hacerse famoso por su buena suerte. Todo cuanto emprendía le salía bien. Pillaba y saqueaba, dice el historiador, porque tenía la siguiente máxima: que si le quitaba algo a alguien y luego se lo devolvía, recibía más gratitud que si nunca se lo hubiese quitado. En su prosperidad, celebró un tratado de amistad con Amasis, faraón de Egipto. Un día, recibió una carta de este último, en la que se leía: «Grato me resulta enterarme de la prosperidad de un amigo; no obstante, yo

prefiero para mí y para los que amo una continua alternancia de buenos y malos momentos; no me parece bien que a uno le vaya bien en todo, porque la divinidad es envidiosa. Así pues, si quieres prevenirte, sigue este consejo: busca aquella joya que más ames en el mundo y deshazte de ella, de modo tal que no pueda ser hallada. Así tendrás algo por lo que sentirte desdichado y te defenderás de los dioses». Cuando Polícrates leyó esto, consideró que Amasis le daba un buen consejo; buscó un anillo que tenía, con una esmeralda engarzada, obra maestra de un gran orfebre y que era su joya predilecta; enseguida armó una nave y la hizo entrar en el mar hasta que la costa dejó de estar a la vista. Entonces arrojó de espaldas el anillo al mar y se volvió a Samo, llorando por su pérdida. Al día siguiente se presentó en la corte un pescador; dijo que había sacado un pez de tamaño tan espléndido, que había pensado en regalárselo al rey; Polícrates lo agradeció y premió al hombre. Pero cuando los cocineros abrieron el pescado, encontraron dentro de su estómago el anillo con la esmeralda. Polícrates, que no cabía en sí de alegría, envió una carta a Amasis, contándole todo lo que había pasado. Amasis, al leerla, consideró que un hombre tan afortunado que aun lo que perdía recuperaba, no podía terminar bien, y decidió anular el tratado de amistad con él. Borges, en un poema, resume: «El anillo de oro de Polícrates, que el Hado rechazó». Parece que es imposible sobornar al destino.

Dos cosas fundamentales, creo, se desprenden de este relato. La primera es el concepto del destino, de la fatalidad; Heródoto, como antes Homero y Sófocles después, creían que el destino existía como una fuerza superior e inflexible. Vivo contraste le hace la sentencia romana, atribuida a Apio Claudio, de que cada uno es el hacedor de su suerte (*suae quisque fortunae faber est*). El principio en que el destino se basa, según los griegos, es la equidad; cuando un hombre se excede, cuando transgrede un límite, es castigado. Lo temible es que no siempre puede el hombre ver esto; no se trata sólo de un exceso consentido, como un arranque de ira o un abuso de poder; el exceso, la *hýbris*, puede estar en la buena suerte. El dramatismo del relato descansa en la tentativa de Polícrates por esquivar esa ley, y en el hecho de que los dioses le devuelven el presente, quizá considerándolo inadecuado. Más coherente es pensar que no hubieran aceptado sacrificio alguno. Heródoto, por otra parte, se toma su tiempo para contarnos el terrible fin que tuvo Polícrates, y lo prepara con todo lujo de ominosos detalles.

La segunda cuestión de que hablaba, es el hecho de que este relato, pese a ser increíble, se nos imponga con tanta convicción. Aquí la verdad histórica pasa a segundo plano frente a la tremenda verdad poética. Ningún hombre, tal vez, puede ser afortunado en todo. Lo repite Fernando Pessoa en una cuarteta inolvidable:

Os deuses vendem quando dão;
paga-se a glória com desgraça;
ai dos felizes, porque são
só o que passa!

Por otra parte, si recorremos un poco el libro de Heródoto, vemos que este concepto está en todas partes. A cada paso lo oímos decir: «Como si ya estuviera determinado su destino». El rey Cresos es aficionado a los oráculos; antes de elegir uno, envía mensajeros a cinco y los pone a prueba; como el de Delfos acierta en algo muy difícil, lo toma por verdadero, pero al fin este mismo oráculo lo lleva al desastre. Cresos tiene dos hijos y el segundo es sordomudo; por esta causa, el padre ni siquiera lo tiene en cuenta y siempre habla de «su hijo», por el mayor. Pero aquel hijo olvidado salvará en plena batalla la vida de Cresos, quien además no pudo entender el oráculo, que le dijo: «Cuando el mudo hable, habrá llegado el día más triste de tu vida». Este contraste entre el deseo del hombre, que todo lo intenta para tener buen suceso, y la voluntad de los dioses, que con toda naturalidad se impone, derrumbando los artificios humanos como castillos de naipes: este contraste es tan verdadero, nos emociona tanto, que dejamos de preguntarnos si habrá sido o no así la vida de esos hombres, y nos importa un bledo, en definitiva, averiguar las fuentes del escritor.

IV

Gérard Genette, en su ensayo «Verosimilitud y motivación», habla del juicio negativo que merecieron, en la Francia de Luis XIV, el *Cid* de Corneille y *La princesa de Clèves*, de Mme. La Fayette: el primero fue juzgado inverosímil por presentar a una mujer que se casa con el matador de su padre; la segunda, a causa de la insólita confesión que la princesa hizo a su marido. Tales juicios tenían como base, sin embargo, las convenciones literarias de la época; de hecho, una manera sencilla de resultar verosímil es, para el narrador, naturalizar las convenciones: «El relato verosímil es, pues (dice Genette), un relato en que las acciones responden, como otras tantas aplicaciones o casos particulares, a un cuerpo de máximas recibidas como verdaderas por el público al cual se dirige; pero estas máximas, por el hecho mismo de ser admitidas, permanecen casi siempre implícitas. La relación entre el relato verosímil y el sistema de verosimilitud al cual se atiene es, pues, esencialmente tácito: las convenciones de género funcionan como un sistema de fuerzas y de restricciones naturales, a las cuales el relato obedece como sin percibir las y, *a fortiori*, sin nombrarlas».⁴ En el cine más obvio o

⁴ G. Genette, *Figures II*, 1969: 71-99. Traducción mía.

comercial, el protagonista puede vencer a decenas de hombres armados hasta los dientes, sin sufrir más que un rasguño; entra a una casa ocupada por asesinos, pero éstos acaban matándose entre ellos y él sale indemne; lo persiguen cinco o seis vehículos con gente que tira a matar, pero esos vehículos terminan invariablemente destruidos e incendiados, y sus ocupantes, muertos... El término medio de los espectadores no protesta por la inverosimilitud de tales relatos: no son sino la magnificación de la más rancia tradición del *western*, género en que un solo *cowboy* virtuoso podía con un ejército de bandidos y una tribu de indios «malos» (también había indios «buenos»: los que ayudaban a los blancos, contra sus propios hermanos de raza). De todos modos, la cuestión implica un problema central de la narrativa: la del asombro; pues ¿cómo no ha de estar lo asombroso, en alguna medida, reñido con lo verosímil? «En el otro extremo de la cadena (prosigue Genette), es decir, en el extremo opuesto de ese estado de verosimilitud implícita, encontraríamos las obras más emancipadas de todo vasallaje ante la *opinión del público*. Aquí, el relato no se preocupa por respetar un sistema de verdades generales, no atañe sino a una verdad particular, o a una imaginación profunda. La originalidad radical, la independencia de tal postura, la sitúa ideológicamente en las antípodas del servilismo ante lo verosímil; pero las dos actitudes tienen un punto común, que es un idéntico borrado de los comentarios y de las justificaciones».⁵ Genette da como ejemplos las conductas imprevisibles de los héroes de Stendhal y la propia confesión de la Princesa de Clèves, justificada en todo caso, si no por su verosimilitud, por su necesidad, en el sentido aristotélico de la palabra: es *tò anankaïon*, lo inevitable: «El acento de verdad, a mil leguas de cualquier forma de realismo, no se separa aquí del sentimiento violento de lo arbitrario plenamente asumido, y que desdeña justificarse» (*ibidem*). Entre los dos extremos (el relato dócil a las convenciones y el que está libre de ellas), pone Genette el «demonio explicativo» típico de Balzac. El novelista no ahorra en sus textos expresiones como *Para comprender lo que sigue, ciertas explicaciones son tal vez necesarias*, etc. Más todavía: la forma más característica de este recurso es «la justificación del hecho particular por una ley general que se supone desconocida o tal vez olvidada por el lector y que el narrador debe enseñarle o recordarle».⁶ Estas «leyes», por otra parte, pueden llegar a contradecirse unas a otras, incluso dentro del mismo relato. Lo cual (quizá) importa poco, dado que el propósito del texto no es enseñar moral y civismo sino contar una historia.

Parece legítimo decir, por último, que muchas veces son las palabras las encarga-

⁵ *Ibidem*, p. 77, cursivas del autor.

⁶ *Ibidem*, p. 80.

das de abrir las puertas a lo posible, dentro del relato; el discurso sabe hacer verosímil una historia que podría no serlo, si fuese presentada de otra manera. Comparemos dos obras de García Márquez. Basta leer las primeras líneas de *Cien años de soledad* para advertir que en esta novela pueden ocurrir cosas que no podrían suceder nunca en *El amor en los tiempos del cólera*, por ejemplo. No porque una sea estrictamente más verosímil que la otra, sino porque lo hiperbólico está dado en una por situaciones y en la otra por sentimientos. Vale decir que es el estilo, en gran medida, o el tono impuesto por el estilo, lo que da al relato su empaque y en cierto modo determina lo que vendrá. Cuando leemos a los historiadores de siglos pasados, su estilo puede resultarnos demasiado florido, demasiado «literario», en contraste con la «seriedad» de los historiadores de hoy. Pero quizá esto sea una ilusión creada por la familiaridad que tenemos con los estilos narrativos de nuestra época, sean históricos, sean novelescos. Hay una manera de época, una cierta forma de decir que marca lo narrable y enfoca o desenfoca nuestra atención de lectores en lo que se dice, o bien, en cómo se dice lo que se dice. En el primer caso, diremos que la obra es fidedigna, que no quiere hacer gala de estilo alguno, que antepone los hechos a las palabras; en el segundo, lo contrario. Pero lo que creemos ausencia de estilo no es quizá sino un estilo tan «corriente» que nos resulta invisible.

La más somera reflexión sobre la literatura nos hace ver que lo que en ella llamamos *realidad*, la sensación de que asistimos a una historia, a un conflicto y a unos personajes que se asemejan al mundo real, es el resultado de una hábil construcción poética y no de una supuesta copia del mundo. Cuando nos reconocemos en una sátira o en una tragedia, es porque el autor ha sabido tocar zonas sensibles de nuestra psique, nos ha puesto delante un retrato que en alguna medida nos parece un espejo. No lamento decir que Borges se me anticipó en el uso de esta imagen:

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo.
El arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Esto es así, al menos, cuando estamos frente a una auténtica obra de arte. Las falsificaciones más comerciales se limitan, como hemos visto, a observar las convenciones del género. También en tales casos puede parecernos que la película o el libro son fieles a la realidad; pero apenas si son fieles a una visión convencional de la realidad. ¿Y por qué debería ser verdadera esa visión? ¿Sólo por la sanción de la mayoría?

La realidad imita a la ficción; sin ser conscientes de ello, tratamos de parecernos a los héroes y heroínas de las novelas; todos tenemos, en esto, algo de don Quijote y

bastante de Madame Bovary. La razón no está lejos: nos gusta pensar que nuestra vida tiene un sentido. Ese sentido falta muchas veces a la vida real, nunca a las novelas. El psicólogo Jerome Bruner, en su excelente libro *La fábrica de historias*, nos muestra cómo las ficciones pueden dar forma y «carta de ciudadanía» a los hechos de la vida real, modelando nuestra experiencia del mundo e influyendo incluso en la jurisprudencia. A veces pensamos que alguien es un héroe, o hablamos de hazañas, de peripecias, de tragedias, de romanticismo, de quijotismo, sin advertir que estamos aplicando nociones literarias a la vida corriente. Más importante aún es el hecho de que constantemente usamos recursos narrativos para explicarnos nuestra experiencia. Esto encierra un peligro: el de aceptar como cierto lo que no es más que una construcción, no mucho más real que la nieve del Sahara. Pensemos en las fantasías que traman el miedo, el odio y los celos. Pensemos en el Otelo de Shakespeare, que asesina a su esposa porque cree en el relato de Iago; un relato sin más asidero que unas vagas impresiones y un pañuelo plantado como prueba; pero que tiene éxito porque cae en terreno fértil: en la mente de un hombre que no se siente digno de ser amado.

Más allá de estos riesgos, que la vida se parezca un poco a la literatura ayuda a sentirla menos casual, le da a nuestro ser la ilusión de un destino. En esto, el autor de ficciones lleva una gran ventaja al historiador. Quien busque un sentido a la historia del mundo, creo que sufrirá un cruel desengaño, a menos que no quiera desengañarse y lea tapándose los ojos. Ya dijo Lope de Vega, de una vez para siempre,

que si ha de dar un desengaño muerte,
mejor es un engaño que da vida.

Imagino que Pablo Neruda y antes de él Victor Hugo creyeron que la historia humana era una gran leyenda con heroica trama y final feliz... La generación de nuestros padres pudo creer que la derrota militar del fascismo en 1945 era el triunfo de la democracia; algo parecido pudo creer mi generación en la Argentina de 1984. No creo que esto sea motivo de burla, porque, como diría Sabato, la grandeza de estos pobres seres que somos los humanos radica en empeñar la vida por un ideal, es decir, por cosas que no hemos visto y que probablemente no veremos, pero en las cuales creemos, aunque para otros sean sólo palabras vanas.

V

El historiador Nicolás Shumway tituló a uno de sus libros más conocidos *La invención de la Argentina*. El autor estudia lo que llama «ficciones orientadoras» en la conformación del país, a partir de la institución del Virreinato del Río de la Plata en 1776. Si

la Argentina es una invención, es porque tuvo sus inventores. Casi todos nuestros intelectuales del siglo XIX son hombres de letras signados por el deber de hacer política, es decir, de hacer historia. No pienso sólo en los ejemplos más evidentes, como Echeverría, Mármod y Sarmiento, sino también en Alberdi –sin duda el mayor de nuestros pensadores políticos– y, en el otro extremo, en Lucio Victorio Mansilla, un escritor de talla entera y un militar que supo soportar el fuego de Curupaytí y afrontar después el desierto y las lanzas de Mariano Rozas. No quiero dejar de nombrar aquí a Eduardo Wilde, aunque más adelante volveremos a él.

En el *Facundo*, Sarmiento traza un temprano modelo del país que desea, y sobre todo, del país que no desea. No quiere un país dirigido por caudillos sin más ley que su voluntad, sin más razón que la fuerza; no quiere, como él dice, un país «asiático», de estepas assoladas por hordas de jinetes; quiere un país con leyes, con jurisprudencia, con constitución. Era un gran deseo para su tiempo, y podemos disculparle (quizá) no haber previsto que después los jueces ocuparan el lugar de los caudillos, como se ve ya con meridiana claridad en el trágico *Martín Fierro* de Hernández. Allí el juez de campaña ejerce su rigor de manera arbitraria y despótica; aunque la ley exista, el pueblo no puede protestar porque es analfabeto; le queda rebelarse, como Fierro, o adaptarse, como el Viejo Vizcacha:

Hacete amigo del juez,
no le des de qué quejarse...

Pero ¿cómo se explica esto? ¿Por qué, si se establecieron juzgados y leyes, sólo se modificó la fachada de una sociedad autoritaria y violenta, mientras que la actitud de gobernantes y gobernados siguió más o menos como antes? Cuando el sargento Cruz le manifiesta a su reciente amigo Fierro su anhelo de un país mejor, dice estos versos reveladores:

Tiene el gaucho que aguantar
hasta que lo trague el hoyo,
o hasta que venga algún criollo
en esta tierra a mandar.

Queda claro que, para el gaucho argentino, la idea de participar él mismo en las decisiones está excluida, ni siquiera aparece en su horizonte mental; sólo resta esperar que algún criollo venga a mandar, vale decir, que tenga poder para poner las cosas en su lugar: a ese lo seguiremos, parece que estuviera por agregar Cruz. Y de hecho, a ese lo siguieron los gauchos argentinos. La noción misma de democracia es ajena a nuestro

pueblo, al menos en sus orígenes. Shumway apunta que, en los países protestantes, la conformación de la iglesia es democrática: la congregación se rige a sí misma. La Iglesia Católica es jerárquica, las decisiones la toma un superior y la principal virtud de los fieles es, de hecho, la obediencia. ¡Qué lejos de aquel Gandhi que les dice a sus seguidores: «Si me matan, tendrán mi cadáver, pero no mi obediencia»! ¡Qué tremendamente revulsivas nos suenan, a los argentinos, esas valientes palabras! Suenan casi blasfemas. Y sin embargo, la desobediencia civil es el único camino conocido para que los fuertes no opriman tanto a los débiles. En la Argentina, el proyecto liberal, la idea de una sociedad en que gobernantes y gobernados se pusieran por igual debajo de la ley, chocaba frontalmente con la mentalidad que la Iglesia impuso siempre, y por eso fue tan difícil lograr algo en este sentido. Quizá no sea ésta, es claro, la única explicación. El gaucho siente una desconfianza instintiva hacia la ley, hacia los letrados, hacia todo ese mundo de papeles, y dice, por boca del Moreno desafiado por Fierro:

La ley es como el cuchillo:
no ofende al que lo maneja.

Es claro que esto puede deberse a la amarga experiencia, y no a un mero prejuicio.

VI

A veces, cuando la historia carece de sentido, la literatura intenta tomarse revancha. Aparece, digamos, como remedio de la historia. Un ejemplo muy claro, a mi entender, está en la novela *Cien años de soledad*. El coronel Aureliano Buendía, después de la capitulación de Neerlandia, trata de suicidarse disparándose un tiro en el pecho. Antes, le había pedido a un médico amigo que le marcara, con una cruz de alcohol iodado, el sitio exacto del corazón. Allí aplicó el cañón de la pistola e hizo fuego; pero la bala atravesó el tórax y él quedó vivo. «El proyectil siguió una trayectoria tan limpia —dice el texto— que el médico le metió por el pecho y le sacó por la espalda un cordón empapado de yodo. «Esta es mi obra maestra», le dijo satisfecho. «Era el único punto por donde podía pasar una bala sin lastimar ningún centro vital.»» El coronel le responde que si todavía le quedara autoridad lo haría fusilar sin fórmula de juicio: no por salvarle la vida, aclara, sino por hacerlo quedar en ridículo. Pero esta historia no es del todo un invento de García Márquez. El 23 de mayo de 1896, el poeta colombiano José Asunción Silva, autor de uno de los más bellos poemas de toda la literatura hispana, le pidió a su médico y amigo Juan Evangelista Manrique que le pintara en el pecho el lugar exacto del corazón. La madrugada del 24, se disparó allí un tiro que le causó la muerte inmediata. Tenía treinta años. Tenía, además, excelentes motivos para suicidarse. Esta-

ba arruinado, había perdido a la persona que más amaba en el mundo y también los manuscritos de toda su obra, al naufragar el barco en que viajaba; había fracasado como diplomático y como empresario. Le quedaba, sin embargo, algo que hacer antes de morir: dedicó el último año de su vida a reconstruir lo que pudo de su obra literaria. Yo creo que García Márquez escribió este pasaje de su novela para salvarle mágicamente la vida al hombre más hermoso y al más delicado poeta de su patria.

Un narrador tiene derecho a sacar su materia prima de donde quiera, y la historia es una cantera fantástica. Amaranta, la hermana de Aureliano, con su implacable desdén ha causado el suicidio de su enamorado Pietro Crespi. Entonces pone su mano sobre las brasas del fogón y la deja allí hasta que ya no siente el lancinante dolor sino la pestilencia de su propia carne chamuscada. Lo mismo había hecho, veinticinco siglos antes, un hombre, Cayo Mucio, que deseaba salvar a Roma. Mucio pretendía entrar de noche en la tienda del rey etrusco Porsena, que sitiaba la ciudad, y matarlo. Logró entrar, pero se equivocó de hombre y mató a un guardia. Apresado, puso su mano derecha sobre un brasero encendido, para castigarla por el error. Este acto de coraje movió a Porsena a perdonarle la vida y también a levantar el sitio, porque pensó que si todos los romanos eran como Mucio, no habría forma de ganar la ciudad. Sus compatriotas dieron a Mucio el honorífico (y eufemístico) apodo de *Scevo/a*, que significa «zurdo»; este nombre fue el de una de las familias más ilustres de Roma.

A veces, por otra parte, la literatura intenta curar a la propia literatura. Un ejemplo conmovedor es el cuento de Manuel Mujica Láinez «El hombrechito del azulajo», que es una suerte de versión mágica del terrible relato «Tini», del ilustre médico y escritor argentino Eduardo Wilde. «Tini» fue escrito en 1881; en él, Wilde dejó pintado con colores indelebles el infinito y secreto dolor que la profesión de médico conlleva y – según había prometido a un amigo– hizo llorar a todo Buenos Aires; pero él lloró también. Para convencerse, bastará leer este párrafo:

Tini, ¿dónde estás? Cuando corre una estrella por los cielos y cae para hundirse en los mares, ¿tú viajas en ella? Cuando las hojas de los árboles de tu casa hablan en voz baja con el viento, ¿dicen algo de ti? Cuando mi corazón se oprime al ver un niño rubio como tú, ¿es tu mano pequeña la que me lo aprieta desde el otro mundo? Cuando se evaporan las lágrimas que tu muerte ha hecho derramar sobre la tierra, ¿el pesar que disuelven llega hasta ti? ¿Dónde estás, dime? ¿Habré de morirte para verte?

Wilde murió en Bruselas en 1913. En 1950, Manuel Mujica Láinez publicó uno de sus libros más bellos, la serie de cuentos *Misteriosa Buenos Aires*, melliza de otra, también excelente y publicada un año antes, *Aquí vivieron*. Ambas colecciones siguen el

mismo esquema: son cuentos que van recorriendo en orden cronológico la historia argentina, mezclando personajes ficticios a los históricos y pintando, con vivos y precisos detalles, los distintos momentos de esa historia. *Misteriosa Buenos Aires* empieza en 1536, con el cuento «El hambre», donde asistimos a un episodio atroz de la primera fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza; episodio que fue registrado por el célebre cronista Ulrico Schmidel en su *Viaje al Río de la Plata*. Los españoles, sitiados por los querandíes en la incipiente ciudad de Santa María del Buen Ayre, acosados por el hambre, se devoran unos a otros. Los cuentos van subiendo paso a paso los escalones de la historia nacional. El penúltimo, situado en 1875, es precisamente «El hombrecito del azulejo». Al principio hay dos médicos que conversan en el patio de una casa, y uno de ellos es Eduardo Wilde; el otro es su íntimo amigo y colega Ignacio Pirovano. En esa casa hay un niño enfermo, que se llama Daniel. Hay sin embargo un Martín (o sea, un Tini) en la casa; el niño lo llama Martinito y no es exactamente una persona, sino una pintura en un azulejo. Es un hombrecito muy peculiar, con aire de duende, estampado en uno de los azulejos del zócalo. El niño es el único que ha advertido su existencia, y todos los días conversa con él, le lleva la gata, le muestra sus juguetes. Pero ahora Daniel está muy enfermo; esa noche, la Muerte aparece en el patio, sentada en el brocal, esquelética y vestida de negro, para aguardar la hora en que debe llevarse al niño. Cada tanto consulta su reloj, al que una guadaña le sirve de minutero. Entonces Martinito sale de su azulejo y se dispone a hablar con ella; sabe que no debe intentar disuadirla, sino distraerla, hacerla pensar en otra cosa. Y le dice: *Madame la Mort...*

A la Muerte le gusta, súbitamente, que le hablen en francés. Eso la aleja del modesto patio de una casa criolla perfumada de alhucema y benjuí; la aleja de una ciudad donde, a poco que se ande por la calle, es imposible no cruzarse con cuarteadores y con vendedores de empanadas. Porque esta Muerte, la Muerte de Daniel, no es la gran Muerte, como se pensará, la Muerte que las gobierna a todas, sino una de tantas Muertes, una Muerte de barrio, exactamente la Muerte del barrio de San Miguel en Buenos Aires, y al oírse dirigir la palabra en francés, cuando no lo esperaba, y por un caballero tan atildado, ha sentido crecer su jerarquía en el lúgubre escalafón. Es hermoso que la llamen a una así: «Madame la Mort».

El hombrecito se pone a conversar animadamente con la Muerte, le cuenta historias raras y curiosas, la hace reír con una carcajada histórica... hasta que se le pasa la hora. Entonces da un grito siniestro, porque se ha olvidado de cumplir su siniestra misión y ahora ya no puede llevarse al niño. El hombrecito, viendo el enojo de la dama de negro, se refugia en su azulejo; pero ella lo ve y con su falange descarnada traza una

línea sobre la cerámica, que se parte en dos. *Él se ha salvado pero tú morirás por él*, le dice; y arroja los dos pedazos al aljibe. A la mañana siguiente, llegan los médicos y advierten con inmenso alivio que la crisis ha pasado y Daniel está mejor. La mejoría continúa, el niño se salva. Convaleciente, débil aún, va directamente a visitar a su amiguito y ve con estupor y angustia que no está, que hay un hueco en el zócalo. Toda la familia busca el azulejo perdido y Daniel llora sin consuelo; en un momento se aproxima al brocal del aljibe, donde había estado sentada la Muerte, y sus lágrimas caen al fondo del pozo. Unos meses más tarde, vienen unos hombres a limpiar el aljibe. Bajan con baldes y escobas. Daniel está contento porque verá a la tortuga, que vive allá abajo y sólo en estas ocasiones sale a la luz del día; pero su alegría se empaña porque esta vez no podrá mostrarle la tortuga a su amigo Martinito. Y mientras piensa en esto, uno de los hombres grita desde abajo...

¡Ahí va algo, abarájenlo!

Y el chico recibe en las manos tendidas el azulejo intacto, con su hombrecito en el medio; intacto, porque si un enano francés estampado en una cerámica puede burlar a la Muerte, es justo que también puedan burlarla las lágrimas de un niño.

VII

He querido rendir homenaje a uno de los más talentosos creadores de ficciones históricas de la literatura argentina. Creo (he creído siempre) que el estudio literario debe ser fiel a nuestro trato venturoso con la literatura; que siempre será preferible hablar de aquello que nos ha dado placer y emoción, antes que tratar de cumplir con algún presunto deber académico o de urbanidad o de cualquier otra naturaleza. Si una creación no nos alegra la vida, ¿a qué dedicarle espacio y tiempo? Entre las lecturas más gozosas de mi adolescencia cuento dos novelas históricas de Walter Scott. Años después llegué a la conclusión de que la segunda que leí, *Rob Roy*, era la mejor de las dos: no sólo por su relativa sobriedad y por la pintura fastuosa de la vida en un castillo de la semisalvaje Northumberland, sino porque incluye dos personajes memorables, que son Rashleigh, el malvado seductor, y Helen, la temible mujer del honorable bandido Rob Roy. Pero la primera novela, *Ivanhoe*, casi abusivamente romántica, es, lejos, la más famosa. Su galería de personajes, la reconstrucción de las justas medievales y del conflicto histórico entre sajones y normandos en la Inglaterra del siglo XII, la belleza altiva de Rebeca de York, la pasión mortal del templario Brian de Bois-Guilbert por la hermosa judía, la brutalidad y el merecido castigo de Reginaldo Frente de Buey, la aparición casi

fantasmal de Ricardo Corazón de León, *alias* el Caballero Negro, y la corte selvática de Locksley, *alias* Robin Hood, bastarían para que cualquier muchacho de trece o catorce años guardara gratitud eterna a su autor; bastarían, digo, con tal que ese muchacho no tuviese enfrente una pantalla con decenas de versiones más o menos logradas de este ciclo legendario. Ninguna de las que he visto puede alcanzar, para mí, la seducción de aquellas viejas páginas.

Dicen los manuales que Walter Scott fue el fundador de la novela histórica, e incluso teorizó sobre el género. Victor Hugo, uno de sus más ilustres continuadores en este terreno, coincidía con él en que los personajes principales no deben ser los históricos, porque la historia usurparía el lugar de la ficción y le quitaría vitalidad. Es claro que la novela histórica puede proponerse muy diversos fines. En las de Scott, creo que el principal (y no menor) es agrandar al lector, tanto con las inesperadas aventuras de sus héroes ficticios, cuanto con la oportuna y majestuosa aparición de los históricos. Recuerdo ahora, ya casi despidiéndome de él, una frase de *Ivanhoe*: «El príncipe Juan palideció, como si acabara de leer su sentencia de muerte». Ese príncipe Juan es, por supuesto, Juan Sin Tierra, y lo que lee es la misiva de uno de sus hombres que le dice (cito de memoria): «Ten cuidado: el diablo anda suelto». Es decir que su hermano Ricardo, el legítimo rey, ha vuelto a Inglaterra.

Un propósito, sin duda, de mayor calado, es el que pone en juego Tolstoi en ese océano llamado *Guerra y paz*. También aquí aparecen Napoleón y el zar Alejandro, aunque en el centro de la trama estén siempre los personajes ficticios. A Napoleón Bonaparte el novelista nos lo presenta (pensamos) para mostrarnos la verdadera estatua del personaje; para bajarlo del pedestal en que la historia lo puso. Tiene impresionantes motivos para hacer eso. El relato de la toma de Moscú por el ejército francés, en 1812, deja en claro que Napoleón no tenía previsto qué iba a hacer en la ciudad imperial, de la que habían huido el emperador y todos los nobles y todos los vecinos que pudieron hacerlo, luego de prenderle fuego;⁷ parecía haber olvidado, Napoleón, que Rusia tenía dos capitales. De hecho, lo que parecía una resonante victoria fue la raíz de su fracaso final en Rusia; país al que entró con 600.000 hombres y del que se retiró con 27.000. El resto murió bajo el fuego o bajo la nieve. Quien arrastra medio millón de hombres a una muerte inútil, tras devastar un país, ¿es de verdad un gran hombre? - parece preguntarnos el novelista.

⁷ En realidad, según se sabe, el propio Tolstoi se esmera en advertir que nadie supo nunca el verdadero origen del incendio de Moscú. Esto hace juego con el concepto general de que las causas de los hechos permanecen siempre ignoradas.

La gigantesca novela se empeña en relatar el modo en que hombres y mujeres alcanzan o pierden honor sin mérito alguno. El joven conde Rostov, por ejemplo, recibe su bautismo de fuego en Austria, peleando contra los franceses; en la primera carga, se cae del caballo, se ve rodeado de enemigos y huye desesperado; pero en la confusión esos enemigos se desbandan, él queda como un héroe y es condecorado. El artillero Denísov, que fue el verdadero héroe de esa jornada, no recibe ningún reconocimiento; después, en otro combate, pierde un brazo y es llevado a un hospital. Allí lo visita Rostov; mientras ellos conversan, no lejos de allí Napoleón y el zar Alejandro firman un tratado de paz, sonríen, brindan, se abrazan y se declaran amistad eterna, como si miles de hombres no hubiesen muerto en pantanos de sangre por defender sus causas enfrentadas.

En el mundo de *Guerra y paz*, las mujeres tienen un señalado lugar, y uno casi estaría tentado a pensar que Natasha y la princesa María son las verdaderas protagonistas. De Natasha, la mujer más deseada de esta historia, lo primero que nos dice el narrador es que es fea; es cierto que en ese primer encuentro Natasha es todavía muy joven, casi una niña. Pero, por alguna misteriosa razón, su supuesta fealdad la hace más real que si nos la hubieran presentado hermosa. Sonia, su prima, es sin duda más bella, pero menos atractiva, y el lector lo percibe casi a espaldas del propio narrador. Cuando Natasha aparece en la vida del príncipe Andrey Bolkonsky, uno de los seres más nobles que podamos pedirle a la ficción o a la realidad, el lector respira con alivio: al fin ese hombre idealista y torturado encontrará la felicidad... Y enseguida, Andrey hace algo increíble: tras comprometerse con Natasha, se va al extranjero por un año. Natasha lo extraña, se siente sola, no sabe qué hacer consigo misma; una noche, Anatol Kuraguin, que es como el negativo de Andrey, va a su encuentro en un palco de la ópera, dispuesto a seducirla. La escena es una obra maestra. Natasha ha ido allí con su padre y con Hélène, una dama de la más frívola aristocracia que es, además, hermana de Anatol. Es claro que Hélène se propone destruir la reputación de Natasha, a la vez que hacerle un favor a su hermano, y con esos dos fines ha preparado el encuentro. En el entreacto se abre la puerta del palco y Anatol hace su entrada. Natasha ha oído hablar tanto y tan mal de este hombre que le impresionan su amabilidad y su aparente sencillez; también se siente halagada por sus miradas audaces. Y entonces ocurre lo inexplicable, lo que no estaba en los planes de nadie, salvo en los del seductor:

Anatol no apartaba sus risueños ojos del rostro, del cuello, de los brazos desnudos de Natasha. A ésta le constaba que él la admiraba. Eso le era agradable; pero, sin saber por qué, en su presencia se sentía cohibida y violenta. Aun sin ver a Anatol presentía

que éste le contemplaba los hombros e involuntariamente buscaba su mirada porque prefería que la mirara a los ojos. Pero, al hacerlo, se daba cuenta con horror que entre él y ella no existía esa barrera de pudor que siempre sentía entre sí misma y otros hombres. Sin poderse lo explicar, al cabo de cinco minutos, se sentía muy próxima a este hombre. Cuando volvía la cabeza, temía que la tomara por el brazo desnudo y que le besara el cuello. Hablaban de las cosas más insignificantes, pero Natasha notaba que existía entre ellos una intimidación que no había tenido nunca con ningún hombre. Se volvió hacia Hélène y hacia su padre para preguntarles qué significaba aquello, pero Hélène estaba entretenida charlando con un general y no respondió a su mirada, y los ojos de su padre no le dijeron más que lo que solían decirle siempre: «¿Te diviertes? Pues bien, me alegro mucho.»

El autor nos introduce así en el mundo íntimo de los seres que ha creado. Los detalles revelan el fondo, al mismo tiempo que avivan la descripción. La reiteración de ciertas palabras crea la atmósfera y anuncia lo que vendrá. Como en la vida real, el diálogo no parece guardar relación con lo que realmente se quieren decir las personas, pero lo entendemos sin que lo digan... Y la tragedia está a la puerta. No hay, en las mil páginas de este libro, una sola que no deje una imagen vívida. Al presentar a los personajes históricos, Tolstoi se preocupa de hacerlos perfectamente visibles, con algún rasgo oportuno. Así, en uno de tantos relatos de batallas, Napoleón se pasea observando los ejércitos, «montado en un fogoso caballo árabe que acababan de regalarle». Y ese fastuoso detalle basta.

Para Tolstoi, la historia, como disciplina, es un relato que se dedica a inventar razones para lo irracional o inexplicable de los hechos, hechos cuya serie inaferrable también recibe el nombre de historia. La novela, así concebida, tiene la misión de desmontar todo eso; tiene la misión de mostrar cuánto de absurdo y de sinsentido hay en la vida de los hombres y en la de los pueblos. Después de leer *Guerra y paz*, nos sentimos aliviados de la obligación de hallar un sentido a la vida. Al fin y al cabo, como también declara el sabio Solón en las páginas de Heródoto, el hombre es todo azar.

VIII

Es claro que esta crítica, por convincente que sea, no puede obliterar la historia, ni el alivio de que he hablado puede ser permanente, o librarnos de la necesidad de buscar o de imaginar aquel sentido que el novelista impugnaba. La razón histórica es, para nosotros, vital; no hay civilización, no hay vida política sin ella. Negarla de plano es recaer en la barbarie, así como suponerla objetiva o infalible sería admitir el pensamien-

to único. La reflexión de Tolstoi ayuda, justamente, a mantener la salud del discurso histórico, remediándonos de un exceso de confianza en sus discutibles y siempre provisionarias conclusiones.

Una prueba dramática y ejemplar de lo que implica forjar la historia, cuando la historia encarna el anhelo elemental de justicia, está en la obra de Primo Levi; el propio autor se ha ocupado de mostrar las dificultades en los capítulos iniciales de *Los hundidos y los salvados*.⁸ La primera de todas es la enormidad misma de lo ocurrido: a muchos se les hacía difícil admitir, dice Levi, «una matanza de proporciones tan vastas, de una crueldad tan exagerada, de motivos tan intrincados» como la que perpetraron los nazis. Y es claro que los genocidas contaban con eso. La historia no necesita ser verosímil, dijimos al comienzo; pero hay que traducir la experiencia en historia, y esto puede no ser sencillo, cuando la magnitud del desastre excede largamente la imaginación del término medio y cuando las heridas no se han cerrado. No obstante, estaban los hechos; las huellas de un crimen tan monstruoso no podían borrarse. Tampoco la desmemoria deliberada puede cubrir el horror, tampoco el cobarde argumento (tan familiar, por desgracia, para los argentinos que padecemos la dictadura) de que «nosotros no sabíamos nada»; como si un hombre sacado de su casa a punta de ametralladora no fuese algo perfectamente visible para el más miope o el más distraído. Y sin embargo, la memoria, sometida al miedo extremo o al dolor extremo, exhibe siempre sus grietas, sus zonas ciegas, sus vacilaciones: y he ahí la segunda gran dificultad de forjar la historia. «La memoria humana es un instrumento maravilloso, pero falaz», dice Levi. Los hechos (aquella terrible «simplicidad de los hechos») la mantienen viva y doliente, pero ella está sujeta a las emociones y no es inmune al paso del tiempo. Ni aun en las declaraciones mendaces de los verdugos, insiste el escritor italiano, puede hablarse siempre de buena o de mala fe: el mentiroso acaba por creerse su propia mentira; el autoengaño es una forma de defensa contra lo intolerable (sea la culpa, sea el recuerdo de lo sufrido) y también es, más llanamente, un resultado probable del mecanismo general por el que debe pasar la memoria viva, si es que ha de ser comunicada; esto es, traducirse en relato: «un recuerdo evocado con demasiada frecuencia, y específicamente en forma de narración, tiende a fijarse en un estereotipo, en una forma ensayada de la experiencia, cristalizada, perfeccionada, adornada, que se instala en el lugar del recuerdo crudo y se alimenta a sus expensas», escribe Levi. Y concluye:

⁸ Agradezco a Celina Giorgio y a Gustavo Lambruschini haberme advertido sobre este ejemplo insoslayable. Las citas que siguen corresponden a la edición castellana *Trilogía de Auschwitz* (ver Bibliografía).

Lo que entendemos comúnmente por «comprender» coincide con «simplificar»: sin una profunda simplificación el mundo que nos rodea sería un embrollo infinito de indefinido que desafiaría nuestra capacidad de orientación y de decidir nuestras acciones. Estamos obligados a reducir a un esquema lo cognoscible. A ese fin tienden los admirables instrumentos que nos hemos construido en el curso de nuestra evolución y que son específicos del género humano: el lenguaje y el pensamiento conceptual.

Nos reencontramos así con la paradoja de Funes *el memorioso*: si no fuésemos capaces de olvidar, si no pudiéramos elegir los recuerdos, reducirlos a un plan y organizarlos en relatos, según esquemas conceptuales más o menos fijos, tampoco podríamos pensar ni, desde luego, comprender nada: nuestra memoria sería (como la desdichada e infalible de Funes) un «vaciadero de basuras», una insomne y constante rememoración de detalles, en su mayoría inútiles. En el otro extremo, acecha el peligro del esteotipo: el recuerdo tiende a solidificarse en ese esquema (arquetípico, diría Jung) al que lo sometemos, y todo esquema queda a la larga desfasado de la mudable realidad. El riesgo del concepto rígido es la inadecuación, y, si dejamos que se acumulen desajustes, la falsedad; el discurso que envejece sin vigilancia crítica solo puede darnos esa triste parodia de experiencia que algunos llaman sabiduría:

*The wisdom only the knowledge of dead secrets
Useless in the darkness,*

como dijo Eliot. Por fortuna, hay un justo medio entre esos extremos; y consiste, tal vez, en aceptar la fluidez esencial del conocimiento y de la memoria; en comprender que el discurso es necesario, pero siempre insuficiente, y que volver a contar la historia es recrearla siempre, sin menoscabo de la verdad. Una verdad («la verdad, cuya madre es la historia») sin la cual no seríamos lo que somos, no tendríamos identidad, no tendríamos un ayer ni tampoco, por ende, un mañana.

IX

Todo ensayo es una aproximación; al pasar revista a mis lecturas antiguas y recientes en materia de novela histórica, bien veo que dejo fuera a autores muy queridos, sutiles y mágicos, desde Mika Waltari hasta Robert Graves: cada uno con sus obsesiones, su estilo, su erudición más o menos fidedigna. También dejo fuera a historiadores que me marcaron rumbos, como el Ricardo Rojas de *El santo de la espada*, aunque hoy dude en cuanto al género en que incluir ese libro, o al Romain Rolland que estudió con devoción la vida y obra de Beethoven. Más grave que todas las anteriores omisiones

resulta la de Shakespeare, quien, como bien sabemos, entró a saco en la historia inglesa, registrada en las *Crónicas* de Holinshed, para escribir sus piezas llamadas «históricas» (*Ricardo III*, *Enrique V*, *El rey Juan*, etcétera), pero además escudriñó a Plutarco y a toda suerte de fuentes para buscar allí la materia prima de sus dramas más celebrados. Es claro que Shakespeare, a medida que el asunto se aparta de su tiempo y de su patria, se toma más y más libertades. Su *Macbeth* es un monstruo, que mata a traición a su rey y huésped, pero el *Macbeth* de la historia venció a Duncan en una batalla, frente a frente. El marco histórico de *Otelo* son las guerras entre turcos y venecianos, pero qué puede importar eso frente a la guerra interna que libra ese hombre poseído por el demonio. El protagonista de su *Julio César* tampoco es Julio César; el célebre general se muestra allí vacilante, voluble y hasta débil, muy lejos de la imagen que de él nos dejan los historiadores. La razón es que el centro de la obra está en el debate entre el demagogo y el patriota, entre Marco Antonio y Marco Bruto; en el hecho palmario de que un buen orador puede cambiar rápidamente el rumbo de la opinión pública, con un hábil golpe de timón; y finalmente, en la amarga ironía de que Antonio admire a Bruto y pronuncie por él una breve pero inolvidable oración fúnebre:

Este fue el más noble de todos los romanos; todos los conspiradores, salvo él, obraron por envidia del gran César; sólo él, por un honesto pensamiento y buscando el bien común, logró unirlos. Su vida fue honrosa, y los elementos en él se combinaron de modo tal, que la Naturaleza podría erguirse y decir a todo el mundo: «Este era un hombre».

Quiero volver ahora, para cerrar este trabajo, a nuestras tierras, y recordar dos momentos de la historia argentina registrados en nuestra literatura. La primera es *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato; la segunda, el «Poema conjetural» de Borges.

En su gran novela, Sabato incorpora un relato histórico que no parece tener relación directa con la vida de los protagonistas. Este relato es el de la muerte de Juan Lavalle, que huye, acompañado del resto de su ejército, hacia Bolivia, tras la terrible derrota del Quebracho Herrado. Tramos de esa trágica epopeya se alternan con el presente de Alejandra y Martín, los personajes centrales, a modo de recuerdos o de imágenes en segundo plano, evocadas por un bisabuelo de Alejandra, que tiene noventa y cinco años y vive en una especie de entresueño; un entresueño donde sólo subsiste el recuerdo de su infancia y de sus mayores. El episodio ya había sido evocado por Lugones en uno de sus *Romances del Río Seco*:

Después del Quebracho Herrado,
según la historia lo escribe,

persiguiendo a Juan Lavalle
va ese general Oribe.

El lector se pregunta por qué este interés, casi esta obsesión de Sabato por Lavalle; el lector, luego, vislumbra que ésta es una de las claves de la novela. Lavalle, unitario, derrotado por Oribe, federal, no es sino un símbolo de la perpetua guerra civil argentina, del perpetuo desgarramiento de un país fratricida, donde la máxima de Martín Fierro, «los hermanos sean unidos», no puede sonar sino como una ironía lindante con el sarcasmo. Así como Horacio halló el emblema del desgarramiento de Roma en la discordia entre Rómulo y Remo, Sabato la encuentra en la atroz decisión del general Lavalle, que tras la batalla de Navarro en 1828, había ordenado el fusilamiento de Manuel Dorrego. Ambos, Lavalle y Dorrego, habían sido compañeros de armas en la guerra de la Independencia. Dorrego estimaba a Lavalle y lo había recomendado para un ascenso. Lavalle, sin embargo, instigado por los unitarios porteños, encabezó un golpe de Estado contra Dorrego, que era gobernador legítimo de Buenos Aires, lo derrocó y lo mandó fusilar sin fórmula de juicio. La carta final de Dorrego a su esposa, donde entre otras cosas le dice que perdona a sus enemigos, no puede dejar de conmover a quien la lea. Dorrego, se dice, representaba la esperanza de un acuerdo entre las facciones hostiles; su muerte no hizo sino encender de nuevo la guerra civil.

Recordemos, de paso, que a comienzos de 1829 José de San Martín había vuelto a Buenos Aires. Lo había hecho, al parecer, porque se había enterado del derrocamiento de Rivadavia. Sin embargo, al saber que el país estaba de nuevo ensangrentado por una guerra fratricida, se negó a pisar el suelo argentino. En el barco recibió un mensaje de Lavalle, que le ofrecía el gobierno de la provincia de Buenos Aires, pero no lo aceptó; en su respuesta está la famosa frase: «El general San Martín jamás desenvainará su espada para combatir a sus paisanos».

¿Por qué esa desenfundada violencia de Lavalle contra su antiguo compañero de armas? No ha faltado algún historiador que trate de disculparlo, achacando la culpa de ese crimen a los doctores porteños que lo aconsejaron mal; llegaron a bautizar a Lavalle «el cóndor ciego». Y bien: ¿cómo no iba a fascinar este hombre a Sabato, habitado y acosado por la conspiración de los ciegos? La ceguera está en la violencia, en la falta total de respeto por las leyes, en la creencia de que matar al hermano es la solución de un conflicto. De todas las desgracias que atiborran la desgraciada historia argentina, Sabato elige ésta como símbolo, sin duda, de todas las demás.

También el «Poema conjetural» de Borges sitúa su escena en la guerra civil entre unitarios y federales. Su protagonista es un lejano antepasado del poeta y un nombre

emblemático de nuestra historia: Francisco Narciso de Laprida.

Yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias...

Laprida había nacido en San Juan en 1786. No había cumplido treinta años cuando le tocó en suerte, el 9 de julio de 1816, leer la declaración de nuestra Independencia en el Congreso de Tucumán. Trece años después, el 22 de septiembre de 1829, tras una de tantas batallas, los montoneros del fraile Aldao lo persiguieron y lo mataron. Así lo cuenta Sarmiento, pero lo cierto es que nunca se encontró su cadáver. Borges, en el poema, imagina las palabras que pudo pensar Laprida esa tarde, antes de morir.

Yo, que estudié las leyes y los cánones,
yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.

El relato latente en estas palabras se ennoblece de pronto con un recuerdo de Dante. En el *Purgatorio*, Dante refiere la muerte y la desaparición del cadáver de Bonconte da Montefeltro; el propio Bonconte, en el *Purgatorio*, se lo cuenta al poeta; herido tras la batalla de Campaldino (en la que Dante también participó), trató de evitar la persecución de los vencedores, dice, *fuggendo a piede e sanguinando il piano*. Borges traduce el verso de Dante y escribe:

Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.

Este recuerdo literario conviene a un hombre ilustrado, a un hombre que estudió *las leyes y los cánones*, y ayuda a hacer más visible el contraste entre ese afán de civilización y la muerte atroz que le aguarda, entre pantanos, degollado por gauchos que no saben a quién matan; que de hecho no imaginan siquiera que están matando al que declaró la independencia. Y sin embargo, de repente, el que va a morir siente un *júbilo*

secreto, inexplicable.

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno...

Este consuelo último y grandioso, esta justificación *in extremis*, es el legado de los siglos, es el legado de esa cultura literaria que sin duda Laprida había estudiado y gustado en las aulas. También a él, como a nosotros, las palabras lo sostuvieron, para que al menos su espíritu se creyera salvado. El paralelo con el héroe de Dante es notable: Bonconte es un gran pecador, pero, al momento de caer, en el último suspiro, nombra a María. Un demonio y un ángel se disputan su alma; vence el ángel y lo lleva al Purgatorio; el demonio, para vengarse, hace desaparecer el cuerpo, que se pierde arrastrado por un torrente. A Laprida lo salva de la ignominia un extraño júbilo, nacido de la certeza de cumplir el destino que Dios le ha fijado, de encontrar la recóndita clave de sus años, el insospechado rostro que la historia guardará para siempre. No puede evitar su muerte, sin duda injusta y violenta, pero puede pensar que esa muerte termina de dibujar su destino, como si fuese un personaje de ficción. El pensamiento, las palabras le dan este incomparable viático, la salvaguarda de un sentido imaginado, en el instante de la agonía. Acaso imaginó también, sin llegar a decírselo, que un futuro poeta lo rescataría del olvido, lo redimiría de las páginas escolares de los libros de historia, lo llamaría a declarar ante el tribunal piadoso y magnánimo de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*, 2ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- Auerbach, Erich (1942). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México: F.C.E., 2011.
- Bruner, Jerome (2002). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Traducción de L. Padilla López. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Curtius, Ernst Robert (1948). *Literatura europea y Edad Media latina*. Traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1955 [1998].
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Traducción de R. Pochtar. Barcelona: Lumen, 1981.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Éditions du Seuil, 1969.
- Guillemin, A. M. (s. d.). *Virgilio: poeta, artista y pensador*. Traducción de E. Prieto. Barcelona: Paidós, 1982.
- Lesky, Albin (1957). *La tragedia griega*. Traducción de J. Godó Costa, 3ª ed. Barcelona, Labor, 1970.
- Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Traducción de P. Gómez Bedate, México, prólogo de A. Muñoz Molina, 2ª ed. Barcelona: El Aleph Editores, 2006.
- Madaule, Jacques (1959). *César*. Traducción de A. Horovitz, 4ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 1981.
- Momigliano, Arnaldo (1984). *La historiografía griega*. Traducción de J. Martínez Gázquez. Barcelona: Crítica, 1984.
- Mondolfo, Rodolfo (1962). *La conciencia moral de Homero a Demócrito y Epicuro*. Buenos Aires: Eudeba, 1978.
- Ong, W. J. (1982). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Traducción de A. Scherp, 7ª reimpr. México, 2009.
- Reale, G. - Antiseri, D. (1985). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona, 1992.
- Rest, Jaime (1976). *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Librerías Fausto.
- Rostovtzeff, M. (1960). *Roma. De los orígenes a la última crisis*. Traducción de T. Núñez de Latorre, 4ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 1977.
- Shumway, Nicolás (1991). *La invención de la Argentina*. Traducción de C. Aira. 6ª ed. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Steiner, George (1975). *Después de Babel*. Traducción de A. Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Uhart, Hebe. «Sarmiento y Alberdi: civilización y barbarie», en Abraham, T. (comp.). *Tensiones filosóficas*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.



Eva Perón: arquitectura de un mito

MÓNICA BUENO*

Celehis - Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMEN

Para Sarmiento, el fantasma de Facundo Quiroga puede explicar el enigma de la Argentina del siglo XIX. Podría pensarse que Eva Perón es el fantasma del XX que debe evocarse para encontrar alguna clave al enigma de la Argentina. La figura de Eva es una representación aceptada o denigrada que se constituye en mito popular. Todo mito habla fuera de la lengua social y su voz diseña una comunidad. Para muchos, el mito de Eva se origina a partir de su muerte. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, es posible pensar que es la propia Eva Duarte la que diseña el mito, ya que sobreimprime en su figura las huellas de una escena que irrumpe en el cronos de la historia y se transforma en acontecimiento.

ABSTRACT

For Sarmiento, the ghost of Facundo Quiroga can explain the enigma of the nineteenth century Argentina. It might to think that Eva Peron is the ghost of XX should be evoked to find some key to the riddle of Argentina. The figure of Eve is an accepted or denigrated representation that she constitutes a popular myth. Every myth speaks outside the social language and his voice designs a community. For many people, the myth of Eva begins from his death. However, from our perspective, Eva Duarte designs her own myth, and prints on her figure traces of a scene that breaks the Cronos of history and becomes event.

* Mónica Bueno. Doctora en Letras y Profesora Titular del Área Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora en el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas de la UNMdP.) Directora del grupo de investigación «Cultura y política en la Argentina» que desarrolla actualmente el proyecto «El sentido de experiencia en las producciones literarias de la Postdictadura en Brasil y Argentina». Es profesora visitante de la Pósgraduação da UFMG. Especializada en la obra de Macedonio Fernández, ha publicado varios artículos sobre este autor y los libros: Ricardo Piglia, ed., *Diccionario sobre la novela de Macedonio Fernández* (2000), *Macedonio Fernández: un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista* (2001, Premio Corregidor, 2000), *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández: jornadas de homenaje sobre Macedonio Fernández* (comp., 2002) y ha coordinado, entre otros, los libros colectivos *La novela argentina: uso y experimentación del género* (2010) y *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia* (2006). mbuenoli@yahoo.com.ar

Mis últimas palabras son las mismas del principio: quiero vivir eternamente con Perón y con mi Pueblo. Dios me perdonará que yo prefiera quedarme con ellos, porque él también está con los humildes y yo siempre he visto en cada descamisado un poco de Dios que me pedía un poco de amor que nunca le negué.

Mi mensaje. Eva Perón

Sarmiento comienza su famoso libro sobre Facundo Quiroga con una estrategia literaria que indica el reconocimiento del mito: «Sombra terrible de Facundo voy a evocarte». Para Sarmiento, el fantasma puede explicar el enigma de la Argentina del siglo XIX. Podría pensarse que Eva Perón es el fantasma del XX que debe evocarse para encontrar alguna clave al enigma de la Argentina.

La figura de Eva es una representación aceptada o denigrada que se constituye en mito popular. Todo mito habla fuera de la lengua social y su voz diseña una comunidad. No hay mito sin comunidad, afirma Jean-Luc Nancy y agrega:

En principio, nada es más *común* a los miembros de una comunidad que un mito, o que un conjunto de mitos. El mito y la comunidad se definen, en parte al menos –pero tal vez en totalidad–, el uno por el otro, y la reflexión sobre la comunidad invitaba continuar desde el punto de vista del mito. (Nancy, J.L. 2000, 54)

La figura de esa mujer joven y apasionada ha encontrado diversas formas y modos para constituirse en mito. La literatura no ha quedado fuera de esa representación indicial y los autores han buscado inscribir su colocación identitaria, su perspectiva ideológica y la huella personal en la tradición cultural de la Argentina. Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Néstor Perlongher, David Viñas, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Copison algunos de los escritores que refieren el mito. Es posible reconocer los tramos históricos, los usos y apropiaciones de la figura de Eva. Se trata de una periodización que funciona inevitablemente en una relación particular que el mito tiene con el contexto político en la Argentina del siglo XX especialmente con el surgimiento y consolidación del peronismo, su proscripción y retornos. El relato paranoico del Estado después de 1955 así como la veneración de las clases populares respecto de la figura no pueden dejar de leerse como parte de un relato de identidad nacional, donde, por momentos, la exclusión política propició reconfiguraciones y recreaciones demostrando una persistencia que llega hasta el presente.

Para muchos, el mito de Eva se origina a partir de su muerte. Sin embargo, desde

nuestra perspectiva, es posible pensar que es la propia Eva Duarte la que diseña el mito, ya que sobreimprime en su figura las huellas de una escena que irrumpe en el cronos de la historia y se transforma en acontecimiento. «La escena esencial de toda escena, de toda escenografía» llama Nancy al mito.¹

Eva es absolutamente consciente de lo que su figura representa y, tal conciencia la lleva a dibujar una arquitectura perfecta que la muerte exhibirá con eficacia y que la desaparición del cadáver certificará en la doble forma de la veneración y el odio. El fantasma constituye en esa relación entre el mito y la figura la certificación de la escena fundamental. «La Ausencia es la figura de la privación; a un tiempo deseo y necesidad: está ahí el hecho obsesivo del sentimiento amoroso» señala Barthes.² Lo amoroso asegura la existencia del mito del mismo modo que el odio refuerza su permanencia. El fantasma de Eva Perón implica ese juego de desrealización de la persona. Se trata del pasaje de una condición a otra.

La figura Lyotard

La entropía de esa traslación deviene «fantasma» «conciencia pura» y representación. El mito refuerza en el fantasma su condición esencial: es un habla plena, original, un habla fundadora y reveladora del ser íntimo de una comunidad. El mito de Eva tiene en esa intimidad la forma de una bisemia, un signo bifronte donde el mal y el bien adquieren una dimensión histórica en la Argentina.

Monstruo fantasmático

La sociedad conservadora de los años treinta paradójicamente forja la aparición de una figura que, por un lado, se opone al estereotipo femenino de la oligarquía pero, por otro, refuerza el imaginario de la mujer de clase media. Si comparamos con otras figuras femeninas notables de la primera mitad del siglo XX en la Argentina, tal es el caso de Alicia Moreau de Justo o Alfonsina Storni, la marca absolutamente diferenciadora de Eva consiste en esa posibilidad identificatoria que la clase trabajadora podía encontrar en su imagen.

¹ «Es quizá sobre esta escena que nos representamos todo, o que hacemos que aparezcan todas nuestras representaciones, si es verdad que el mito ante todo se define, como lo quiere Lévy-Strauss⁴⁶, porque con él o en él el tiempo se hace espacio. Con el mito, el transcurso toma forma, el tránsito incesante se fija en un lugar ejemplar de mostración y de revelación» Op. Cit. 2000, 57.

² Rusbrock ('El deseo está ahí, ardiente, eterno pero Dios está más alto que él, y los brazos levantados del Deseo no alcanzan nunca la plenitud adorada') El discurso de la Ausencia es un texto con dos ideogramas: están los brazos levantados del deseo y están los brazos extendidos de la necesidad» Cfr. Barthes, R. 1996, 48-49.

Identificación, escena mítica

Ni el pensamiento renovador de Alicia Moreau ni la poeta de la «voz chillona», como la llama Borges a Alfonsina, lograron esa identificación. Eva es como las amas de casa, como las obreras, como las jóvenes que llegan a Buenos Aires buscando un destino mejor. Tiene todas las notas del imaginario de la mujer de la época y conjuga el deseo femenino que define ese imaginario. Las revistas de moda, la Novela Semanal, los códigos de comportamiento social, el radioteatro son discursos que determinan cómo debe ser una mujer. Eva Duarte conocía la fuerza de esas determinaciones y como actriz había representado las figuras femeninas modélicas que seguramente en ella dejaron una huella insondable. Basta recordar su paso por la radio y, sobre todo, el ciclo nocturno *Grandes mujeres de todos los tiempos* que Eva protagonizó en Radio Belgrano en 1943. El ciclo tuvo un éxito inmediato y Francisco Muñoz Azpiri, uno de los libretistas (el otro fue Alberto Inzúa), tendría alguna intervención en los primeros discursos políticos de Eva. «La amazona del destino», sobre la vida de Mme. Lynch y Francisco Solano López o «Llora una emperatriz «sobre sobre la vida de Carlota, hija de Leopoldo I de Bélgica y esposa de Maximiliano, emperador de México, «Mi reino por el amor» y «Un ángel pisa la escena» son algunos títulos de esas biografías ejemplares. El modelo representado en el radioteatro está diseñado en la época con los resabios del romanticismo. Es la actriz la que descubre en sus representaciones la forma de la heroína que tiene en la pasión amorosa el motor de sus acciones.³

Jorge Dubatti reconoce en la «teatralidad» una condición de lo humano que excede la historia del teatro en sí. El concepto de teatralidad es de raíz antropológica nos dice. Nos dice Dubatti: «Desde una Antropología del Teatro 4, la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada.» Esta idea de la mirada del otro y de la organización de la mirada en una red conceptual con determinados atributos nos permite entender mejor la manera en que la figura de Eva Perón determina ya en vida la forma del mito. Se trata de una «teatralidad social» para decirlo en términos del crítico teatral.⁴

³ Esta idea de la heroína en la Historia que época constituye la podemos recuperar en un libro de Héctor Pedro Blomberg llamado *Mujeres de la Historia Americana* de 1933 donde el escritor recorre las vidas de mujeres latinoamericanas cuyas vidas están marcadas por la excepción y el sacrificio. Entre otras Blomberg rescata a: Lucía Miranda, La Maldonada, Juana Ortiz de Zárate, Santa Ros de Lima, Cecilia Tupac Amarú, Manuela Pedraza, Manuela Saenz, Anita Perichón, Juana Azurduy, Magdalena Güemes, Nariquita Thompson, Camila O'Gorman, Victoria Peñaloza, etc. Cfr. Hector Pedro Blomberg, *Mujeres de la Historia Americana*, Buenos Aires: Anaconda, 1933.

⁴ Completamos la cita de Dubatti: La teatralidad (organizar la mirada del otro, dejarse organizar la propia

La teatralidad del mito, entonces, tiene la forma de la época. Es necesario recordar el impacto cultural de la radio no solo en la constitución de la sociedad sino en la intimidad familiar interrumpida por las voces de los actores. Es posible pensar que la radio, y más específicamente el radioteatro, construyen una comunidad nueva, imaginaria que irrumpe y suspende la vida de los sujetos fundando una dimensión peculiar y cotidiana que tiene en la continuidad diaria y el suspense, que inaugurara el folletín, sus condiciones de efectuación. Esas marcas, que fueron reconocidas rápidamente por el peronismo, podrían pensarse como atributos que Eva recupera en su nueva dimensión de figura política: voz y comunidad, habla plural y tono son elementos que forman parte de sus discursos. El primero de ellos pronunciado el 8 de febrero de 1946 en el Luna Park, comenzaba así: «Han de comprender que yo, como mujer del pueblo, al que en ningún momento he de olvidar, lucharé a la par del coronel, que si abrazó la bandera de los descamisados fue persiguiendo un ideal que no sabe de traiciones ni de renunciamientos. Queremos una Argentina pacífica, poderosa y soberana y una masa trabajadora unida y feliz como ninguna en el mundo». Hay un tono del melodrama que es nuevo para el discurso político y será una las marcas del mito. En ese sentido, coincidimos con Alejandro Susti González cuando afirma que «las implicancias del carácter de la recepción radial –y específicamente de la audición del radioteatro– (...) sugieren un punto de contacto entre dos etapas generalmente disociadas en las biografías sobre Eva Perón». (Susti González, A., 2007, 36).

Fundamentalmente, decíamos, es la imagen de la heroína la que emerge de sus representaciones radiales pero ese no es el único atributo que el mito requiere. Eva es, sobre todo, la mujer devota de su esposo, la actriz que triunfa, la hija natural, la muchacha provinciana que llega a Buenos Aires, la mujer de vestidos glamorosos que remeda el cine de Hollywood. Como un caleidoscopio, Ella hace de sus fases una muestra que es exceso y transgresión. El resultado es doble: veneración por un lado y odio, por otro. En sus discursos políticos, señalábamos más arriba, Eva encuentra el tono de la voz que se torna epifanía comunitaria. Hay un ritmo en su voz que exhibe la emoción del encuentro, del «ser en común» que Eva pone de manifiesto en su oratoria. Frases como «mis descamisados» «mis grasitas» o «mis cabecitas negras» muestran ese exceso que

mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas) está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad: la organización familiar, la cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, la violencia legitimada, la educación, y otras innumerables formas de lo que podemos llamar la teatralidad social. También está presente en el teatro, ya que tardíamente éste se apropia de la teatralidad para darle un uso específico». Cfr. Dubatti, Jorge, «La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal» en Fabbiani, Nicolás y Brutocao, Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Octubre 2015, 146-158.

hace manifiesta la inclusión de las clases más desposeídas en el discurso del poder (absolutamente silenciadas desde la caída de Hipólito Yrigoyen). (Nótese el uso del posesivo que indica inclusión y visibilidad). De esta manera, su voz alta y disonante exhibe una clase social que inmediatamente se constituye en una comunidad alrededor de su figura. Sabemos que la disonancia es falta de armonía entre varios sonidos o notas musicales emitidos simultáneamente; sabemos que provoca una sensación desagradable al oído; sabemos que en música, la disonancia es un recurso muy usado para crear tensión. Su voz disonante es efecto y representación, forma y significado y determina su excepcionalidad. En la emoción propia y de los otros se constituye el mito. Como en los radioteatros de la época en los que había trabajado con mucho éxito, Eva crea en la inflexión emotiva de su voz la comunidad que el mito requiere y en las marcas de la clase que exhibe la identificación necesaria para que esa comunidad se reconozca y (se) escuche. Jean Luc Nancy utiliza el doble significado de la palabra *entendre* en francés (escuchar y entender) para reflexionar sobre la forma en la que el sujeto experimenta el mundo. «Estar a la escucha» es para Nancy una suerte de revelación de una resonancia secreta que permite al sujeto una percepción atenta de aquello que casi no se distingue «Estar a la escucha» –dice Nancy– es «ingresar a la tensión y el acecho de una relación con uno mismo»⁵. La disonancia mayor de esa escena está en el efecto de entender que uno es en el otro, el que habla. (Nancy, JL, 2007,30)

Evidentemente, aquellos que no soportan esa disonancia deben crear una suerte de antídoto donde los atributos de Eva que su comunidad exalta se transformen en marcas de oprobio y abyección. *La mujer del látigo* de Mary Main no solo es la primera biografía de Eva sino la contracara del mito. El libro de Main se publica en Estados Unidos en 1952 y aparece en la Argentina luego de la Revolución Libertadora. Según los historiadores, el libro fue escrito después de una visita de la autora a Buenos Aires donde entrevistó y dialogó con sus amigos porteños. Por supuesto, como el título lo indica, la imagen de Eva es absolutamente negativa. Se trata de la muestra clara de la bisemia que el mito tiene desde su origen. Esta cara parece tener atributos ligados a lo abyecto y a lo monstruoso. En este sentido, nos interesa la definición de Hal Foster sobre lo abyecto. Dice Foster: «Tanto espacial como temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado». La perturbación es indicación clara de la significación de la figura mítica que

⁵ Completamos la reflexión de Nancy: «No, es preciso subrayarlo, una relación «conmigo» (sujeto supuestamente dado), ni tampoco con el «sí mismo» del otro (el hablador, el músico, el supuestamente dado con su subjetividad), sino la *relación en sí*, para decirlo de alguna manera, según forma un «sí mismo» o un «consigo» en general, y si algo semejante sucede al final de su formación.» Nancy, Jean-Luc, 2007, 29.

ejerce su poder como tal aunque con efectos diferentes. La idea de verdad que el libro proclama, tiene, en la solapa de la primera edición, su fisura: «No es posible contar de dónde y cómo se obtuvieron algunos datos. Bastará recordar al lector que bajo toda dictadura hay quienes aceptarán los riesgos para mantener viva la llama de la libertad». El libro paradójicamente refrenda el mito porque reconoce la densidad de su presencia y diseña la abyección que le adjudica en la forma de lo monstruoso. La categoría de lo monstruoso implica lo excepcional en relación con lo humano ya que transgrede el orden «natural» de la sociedad.

La conciencia de Eva sobre la representación nueva y corrosiva que había logrado con su figura tiene dos textos insoslayables. *La Razón de mi Vida y Mi mensaje*. Es interesante ver cómo la discusión de la autoría en los dos textos encubre la negación de su posibilidad de escritora. Por ejemplo, en el caso de *Mi mensaje* ha habido pericias que, finalmente, han determinado las marcas de su letra en el manuscrito. Las dudas sobre la autoría implican la colocación de la figura de Eva en consonancia con el imaginario de lo femenino. Si se pone en correlación sus discursos orales con los dos libros, no solo hay una franca coincidencia en las ideas sino en el estilo. Tanto el escriba, en el primer caso, como el copista, en el segundo (Eva dicta en su lecho de muerte el legado) no pueden soslayar la huella de Evade la misma manera que aquellos que copiaron los textos de Borges ya ciego son instrumentos del célebre escritor. (A propósito, no puedo dejar de recordar el primer prólogo que Borges escribe a su *Historia universal de la infamia* en 1935 donde condensa una teoría de la autoría: «Nadie me negará que las piezas atribuidas por Valéry a su pluscuamperfecto Edmond Teste valen notoriamente menos que las de su esposa y amigos.»). Volvamos a Eva:

No. no es el azar lo que me ha traído a este lugar que ocupó, a esta vida que llevo. Claro que todo esto sería absurdo como es el azar si fuese cierto lo que mis críticos afirman cuando dicen que de buenas a primeras yo, «una mujer superficial, escasa de preparación, vulgar, ajena a los intereses de mi Patria, extraña a los dolores de mi pueblo, indiferente a la justicia social y sin nada serio en la cabeza, me hice de pronto fanática en la lucha por la causa del pueblo y que haciendo mía esa causa me decidí a vivir una vida de incomprensible sacrificio.

Así comienza *La razón de mi vida*. La primera persona refrenda esa conciencia que Eva tenía de su figura y de los atributos que la diferencian. En un libro ya clásico sobre el Romanticismo, M. H. Abrams indica el cambio de mimesis con dos elementos que forman parte del título. Para Abrams, la nueva sensibilidad que el Romanticismo representa se condensa en la imagen de la lámpara que destrona la figura del espejo del

clásico «imitationaturae». La lámpara ilumina zonas interiores ocultas del sujeto y del mundo. La poética de la expresividad y la emoción son dos notas que saldrán del marco artístico y, en la larga duración, formarán parte del imaginario social y tendrán sus formas en la cultura popular. En ese sentido, las marcas de la expresión del sentimiento personal, en los discursos de Eva, retoman esa metáfora de la lámpara que ilumina lo que está en sombras. La figura heroica que mencionábamos más arriba es fundamental para lograr esa subjetividad emocionalmente identificable y que constituye un punto fundamental de lo humano marcado por lo excepcional (aunque monstruoso y abyecto para muchos). Lo heroico es el paso anterior a lo mítico.

Al comienzo, marcábamos la relación eficaz que todo mito tiene con la literatura. Eva Perón parece saber de esa ecuación y la pone en funcionamiento en la constitución de su propio mito. Jean Luc Nancy propone la literatura como derivación del mito. «La «literatura» (o la «escritura») es lo que en la literatura, vale decir en el reparto o en la comunicación de las obras, interrumpe al mito –dándole voz al estar– en común, que no posee mito y que no puede poseer» nos dice Nancy. (Nancy, JL, 2000, 77). Sin embargo, en la arquitectura mítica que nos ocupa la literatura tempranamente refrenda el mito y lo certifica. Lo interrumpe para darle más intensidad, para definir su estilo.

Leopoldo Marechal comienza a escribir durante los años veinte y forma junto con Borges, Oliverio Girondo, Evar Méndez, entre otros, el célebre grupo Florida. «Maestro. Monte Egmont 80.» Así lo presenta el Índice de la Tabla de Expositores de la *Exposición de la Actual Poesía Argentina (1922-1927)* «No siendo boxeador, ni habiendo intervenido ninguna provincia argentina, mi vida carece de episodios interesantes» nos dice en ese libro. Los episodios de interés vendrán después y tendrán que ver con intervenciones políticas, exilios. «La Patria es un dolor /que aun no tiene bautismo/ sobre tu carne pesa lo que un recién nacido» escribirá en sus primeros poemas.

El poeta narra la patria, la presente y la ontológica, el escritor se hace nacionalista católico, primero, y luego peronista. El 17 de octubre de 1945, como él mismo lo cuenta en una entrevista, es el comienzo de su ferviente adhesión al peronismo. En 1951, Marechal presenta para la apertura del Teatro Cervantes, *Antígona Vélez* una reescritura criolla de la *Antígona* de Sófocles. El manuscrito se pierde y la propia Eva le pide «encarecidamente», según cuenta Marechal, que la vuelva a escribir para el estreno de la temporada del Cervantes. El escritor tiene días solamente pero logra rehacer el texto. El interés de Eva por esa obra de Marechal parece indicar una suerte de reconocimiento especular en el mito griego: se trata de la figura femenina del sacrificio que en *La razón de mi vida* es pura autobiografía. En los parlamentos de *Antígona Vélez*, antes de morir, Marechal se separa de Sófocles y subraya el sacrificio individual necesario para la

felicidad futura de la comunidad a la que pertenece. La reescritura de Marechal es criolla y tiene la dimensión política de lo propio. («Y sabe que Antígona Vélez, muerta en un alazán ensangrentado, pondría la primera flor del jardín que busca») El mito de Antígona tiene en el texto de Marechal una sobreimpresión en la que la figura de Eva se vislumbra. Su carácter universal se fusiona en el sello nacional y político de un dispositivo cultural: el fantasma que puede explicar el enigma de la Argentina. Marechal no abandonará nunca esa doble perspectiva mítica y política, propia y universal. Basta recordar la figura de Megafón en su última novela.

La literatura argentina siempre ha reconocido la forma del mito de Eva Perón, decíamos más arriba, y ha resignificado sus registros, transgredido sus límites políticos, parodiado sus tonos, en definitiva, la literatura ha sido escritura del relato mítico. *La ciudad ausente* es una novela de Ricardo Piglia escrita en 1992. Se trata de la historia de una mujer máquina que el Estado persigue y que ciertas comunidades esconden en contra de la ley. Esta figura femenina, como una Eva futura (tal vez, como la que Marechal diseña en su *Antígona* o la propia Eva reconoce en sus textos) guarda todos los relatos. «Estoy llena de historias, no puedo parar» nos dice y agrega «soy la cantora, la que canta, estoy en la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir». Es una máquina del habla plural y la excepcionalidad de lo humano está desplazado.

El mito habla en la literatura y la literatura tiene la memoria comunitaria del mito.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1996.
- Cortés Rocca, Paola; Kohan, Martín. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Chávez, Fermín. *Eva Perón sin mitos*. Buenos Aires: Fraternal, 1990. 950-9097-92-0.
- Duarte, Erminda. *Mi hermana Evita*. Buenos Aires: Centro de Estudios Eva Perón, 1972.
- Dubatti, Jorge. «La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal», en Fabbiani, Nicolás y Brutocao: Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Octubre 2015, 146-158
- Dujovne Ortiz, Alicia. *Eva Perón. La biografía*. Buenos Aires: Aguilar. Fraser, Nicholas; Navarro, Marysa (1981). *Eva Perón*. New York: W. W. Norton, 1996.
- Navarro, Marysa. *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Nancy, Jean Luc. *A la escucha*. Madrid: Amorrortu, 2007.
- . *La mirada del retrato*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu, 2005.
- . *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Arcis, 2000.
- . *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra, 2002.
- Gálvez, Lucía. *Las mujeres y la patria, nuevas historias de amor de la historia argentina*. Grupo editorial Norma, 2001.
- Marechal, Leopoldo. *Antígona Vélez*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
- Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Anagrama, 1992.
- Pigna, Felipe. *EVITA*. Buenos Aires: Planeta, 2007.
- Susti González, Alejandro. «Seré millones»: *Eva Perón: melodrama, cuerpo y simulacro*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.



Resignificación de los *Cancioneros* de Juan Alfonso Carrizo en el contexto del Bicentenario

MARÍA GRACIELA CASTRO

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Tucumán

RESUMEN

Los *Cancioneros* recopilados por Juan Alfonso Carrizo entre los años 1920 y 1940 aproximadamente y editados por la Universidad Nacional de Tucumán, significaron un aporte fundamental para la construcción de una identidad regional en el contexto del Primer Centenario. En este trabajo analizo la resignificación de la obra de Carrizo desde el ámbito de la investigación y la educación.

Los aportes del trabajo de Carrizo en su contexto se proyectan en este Bicentenario y reafirman nuestra identidad regional, particularmente en la copla y su vitalidad.

ABSTRACT

The *Songbooks* gathered by Juan Alfonso Carrizo between 1920 and 1940 and edited by UNT signified an outstanding input for the construction of a regional identity getting closer to our first centenary. In this work, I analyze the meaning of Carrizo's papers from the education and investigation point of view.

Carrizo's work in its context projects in this bicentennial and grows strong in our regional identity, most of all on his couplet and his energy.

* María Graciela Castro: Profesora y Doctora en Letras (Orientación Literatura) por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Tema de su tesis doctoral: «Voces en los *Cancioneros* de Juan Alfonso Carrizo». Es profesora en la carrera de Letras y se desempeña como JTP en Literatura Extranjera Francesa y en Transposiciones Literarias en el cine francés. Es docente del Nivel Secundario en la Escuela de Bellas Artes de la UNT. Como Investigadora, categoría III de un Proyecto del CIUNT, ha participado en Congresos y Jornadas con publicaciones en el área de la Literatura. Como escritora, participó en recitales poético-musicales y ha publicado en Antologías del grupo Poesía bajo el farol al que pertenece. Recibió premios por sus poemas y cuentos infantiles. magracielacastro@yahoo.com.ar

Juan Alfonso Carrizo, su obra. El primer Centenario y el Bicentenario

Juan Alfonso Carrizo (1885-1957), maestro, recopilador e investigador, nació en Catamarca y desde ahí inició el trabajo de compilación de cantares que circulaban oralmente entre los años 1920 y 1940 aproximadamente. Escuchando a los pobladores de las provincias del Noroeste Argentino, llevó esa poesía tradicional a la escritura y trabajó en la edición de los *Cancioneros Populares* de distintas regiones del país. Se ubica a Juan Alfonso Carrizo como el investigador que documentó el mayor número de cantares orales y tradicionales de la sociedad criolla en la región del Noroeste Argentino, a la vez que realizó un estudio comparativo e histórico con cantares de Hispanoamérica y Europa.

Las publicaciones de los *Cancioneros* de Juan Alfonso Carrizo comenzaron alrededor del año 1926 con el *Cancionero Popular de Catamarca (Antiguos cantos populares)*. Le siguieron, ya con el sello editorial y el auspicio de la Universidad Nacional de Tucumán, el *Cancionero Popular de Salta* (1932), el *Cancionero Popular de Jujuy* (1935), *Cancionero Popular de la Puna* de Atacama y el *Cancionero Popular de Tucumán* (1937), *Cantares tradicionales del Norte* y *Cantares históricos del Norte Argentino* (1939), el *Cancionero Popular de la Rioja* (1942).

Durante el período de edición de los *Cancioneros*, se publicaron además dos Antologías a partir del abundante material recopilado: el *Florilegio* (1934) y *Cantares Tradicionales del Tucumán* (1937).

Si se considera a Juan Alfonso Carrizo en su contexto del Primer Centenario, el haber recorrido el ambiente rural en contacto directo con los pobladores y la recopilación de los más de dos mil cantares fueron aspectos que engrandecieron su figura.

En el contexto de este Bicentenario, los *Cancioneros Populares* cobran una nueva significación por el material que ofrecen a historiadores e investigadores.

En una reciente publicación sobre la formación de un campo cultural en Tucumán, *Ese ardiente jardín de la República*, investigadores de esta provincia y de nuestra Universidad Nacional, contribuyen con sus trabajos a delimitar la conformación y desarticulación de un campo cultural tucumano entre 1880 y 1975. Destaco el aporte del Dr. Diego Chein, docente de la UNT e investigador del CONICET, quien reconoce a Juan Alfonso Carrizo como folklorólogo y referente en esta disciplina a nivel nacional, por su trabajo de campo y de laboratorio.¹

¹ Diego Chein en «Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología», 2010.

Es necesario mencionar al historiador y escritor Eduardo Rosenzvaig, quien incluye con anterioridad a Juan Alfonso Carrizo y el trabajo de los *Cancioneros* en su obra *La Cepa, Arqueología de una cultura* (1999) obra que reúne en varios volúmenes, y a la manera de una enciclopedia, los diversos componentes de la cultura en la provincia de Tucumán.

Y desde la Academia Argentina de Letras, Carrizo tuvo también un reconocimiento, en un homenaje realizado por la Dra. Olga Fernández Latour de Botas: «Evocación del académico catamarqueño don Juan Alfonso Carrizo» que suma una nueva contribución a la Bibliografía sobre Juan Alfonso Carrizo (2007).

En nuestra provincia, el grupo de investigación de la Fundación Miguel Lillo desde el año 1997 y hasta la fecha organiza las Jornadas «La Generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino». En los sucesivos encuentros se presentaron trabajos sobre los intelectuales de aquella época, su preocupación por revalorizar la región del Noroeste Argentino y el espacio ocupado por Juan Alfonso Carrizo y sus *Cancioneros*.

Hasta hoy la tarea de Juan Alfonso Carrizo fue ponderada por el rescate del material poético tradicional.

En este siglo XXI, como investigadora de la Universidad Nacional de Tucumán, eje del marco geográfico y cultural de la obra de Juan Alfonso Carrizo, he reflexionado sobre la importancia de releer y recontextualizar su obra puesto que, más allá de su valor intrínseco como fuente de nuestra cultura popular y también erudita, pienso que se trata de uno de los variados ejemplos que el encuentro cultural entre América y Europa ha dejado registrado en la cultura popular, en este caso, en el discurso lírico oral junto a otras voces. El trabajo de documentación realizado por Juan Alfonso Carrizo ha sido respetado y valorizado desde distintos ámbitos académicos, no sólo nacionales sino extranjeros aunque el alcance de la edición de los voluminosos *Cancioneros* y su difusión fue acotada durante décadas.

A comienzos del siglo XX, los intelectuales de la «Generación del Centenario» fueron quienes jugaron un rol destacable en la necesidad de construir una sociedad homogeneizada desde la educación.

La historiadora Gabriela Tío Vallejo, de nuestra UNT, distingue el afianzamiento de un «primer nacionalismo» o «nacionalismo cultural» hacia 1910, con una manifiesta resistencia cultural ante la influencia modernista. Se sumaba a esto el protagonismo de los intelectuales de las clases dominantes de las provincias, que apostaron por un proyecto educativo y se volcaron al redescubrimiento de la influencia de sus ancestros

españoles para afianzar el concepto de identidad.

Hoy, en el contexto del Bicentenario, pienso que la educación sigue siendo la base en todo proyecto relacionado con nuestra identidad.

Hablar de identidad nacional, lleva a definirla como aquella que vincula a los individuos con la nación de la cual forma parte; esto es posible por habitar el mismo territorio y compartir costumbres, tradiciones, religión, cosmovisión y comportamientos que generan en el grupo un sentimiento de pertenencia.

Me pregunto hoy de qué manera la educación ha sostenido a lo largo de estos cien años el sentido de pertenencia de los individuos de este país, y en una visión diacrónica, observo que el avance de la globalización, promotora de una integración total de las naciones, al mismo tiempo, dio lugar al predominio de una región o los rasgos de un grupo sobre el resto.

Resignificación del trabajo de Juan Alfonso Carrizo desde el ámbito de la investigación

¿Cuál es la trascendencia que tuvieron los *Cancioneros Populares* recopilados y anotados por Juan Alfonso Carrizo?

Los volúmenes de los *Cancioneros Populares* publicados desde el año 1933 llevan en primer término el aval de la Universidad Nacional de Tucumán y luego especifican: «recogidos y anotados por Juan Alfonso Carrizo»; salvo el de Catamarca, publicado en 1926 bajo la responsabilidad de Carrizo. Es importante consignar que, a pesar de ser la Universidad Nacional de Tucumán quien apoyó el trabajo de Carrizo y auspició la publicación de los *Cancioneros*, sólo se encontró un ejemplar del *Cancionero Popular de Tucumán* en la Biblioteca Central de la UNT y uno en la Facultad de Filosofía y Letras.

Las bibliotecas populares de nuestra ciudad no disponen de ningún ejemplar. La Biblioteca «Sarmiento» y del «Círculo del Magisterio» contaban con algunos volúmenes pero a la fecha se consideran extraviados. En la Biblioteca «Alberdi» no pudieron dar ningún tipo de información sobre los textos en cuestión.

Afortunadamente para los investigadores de la poesía tradicional y del folklore, se realizó una edición digitalizada del *Cancionero Popular de Tucumán*, por EDUNT (Ediciones de la UNT) y pueden encontrarse digitalizados en sitios de Internet el *Cancionero de Jujuy*, el *Cancionero de La Rioja*, el *Cancionero de Salta* y el *Cancionero de Catamarca*.²

² Los *Cancioneros* digitalizados pueden consultarse en: <http://bibliotecafolk.blogspot.com.ar/>, <http://www.cervantesvirtual.com/>, <http://www.biblioteca.org.ar/>, <http://www.portaldesalta.gov.ar/cdsalta.htm>

Esta investigación me llevó hacia la ciudad de Monteros, donde Juan Alfonso Carrizo recopiló la mayor parte de los cantares del *Cancionero Popular de Tucumán*. Allí entrevisté al Sr. Emilio Núñez, descendiente de Carrizo, quien me habló sobre el Proyecto «*Cantares*» presentado, junto con su hermano Ricardo Daniel Núñez, para las Becas del Fondo Nacional de las Artes. Como resultado de ese Proyecto, se realizó un documental audiovisual sobre el fenómeno cultural de la tradición oral en el pueblo de Monteros (1998); el material recupera las voces de pobladores de la zona que estuvieron en contacto con Juan Alfonso Carrizo mientras realizó el trabajo de campo. Se suman a éstas, las voces de Isabel Aretz (musicóloga), Olga Fernández Latour de Botas (investigadora), Eduardo Rosenzvaig (historiador) y Miguel Espeche (descendiente de Carrizo).

En el documental audiovisual referido, la musicóloga Isabel Aretz, relata que fue contratada por la Universidad Nacional de Tucumán, en la década de los 40, para recopilar la música de los cantares de los *Cancioneros*:

Toda la poesía que él recopilaba era cantada pero él no sabía música (...) habló con Ernesto Padilla y Alberto Rougés y decidieron que yo me ocupara de la recopilación de la música cuyos versos había recopilado Carrizo ya a principios de siglo. Era otra generación (...) ya muchas cosas se habían perdido (...). Francisco Peralta es el músico máximo de Tucumán de aquella época, me cantó los tonos, era una gran novedad. Los tonos era la música correspondiente precisamente a esa poesía antigua que había recopilado Carrizo. (1998).

Testimonio del trabajo de Aretz es el libro *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y folklore*, un volumen de 743 páginas, editado por la Universidad Nacional de Tucumán en el año 1946, ampliamente valorado en la actualidad en el ámbito de las instituciones de educación musical.³

En el mismo documental, el Dr. Eduardo Rosenzvaig, se muestra asombrado por el descomunal trabajo que realizó Carrizo y su prodigiosa memoria al transcribir lo que escuchaba.

Durante la entrevista que realicé en Monteros al Sr. Emilio Núñez, descendiente de Juan Alfonso Carrizo, tuve oportunidad de conocer al Sr. Arturo Dionisio Zelaya, habitante de esa ciudad, quien fue director de la Escuela de Huasa Pampa, Monteros, escuela en la que Juan Alfonso Carrizo recopiló cantares; esta escuela se encontraba entonces, dentro de los dominios del ingenio de los Rougés.

³ Información obtenida de charlas con mis colegas de la Escuela de Bellas Artes de la UNT que ejercen la docencia además en el Instituto Superior de Música de la UNT (ISMUNT).

Hoy la escuela lleva el nombre de Fray Mamerto Esquiú y, durante esta investigación, una alumna de la Facultad, oriunda de Monteros, me proporcionó un Boletín del año 2013: «75° Aniversario- Bodas de diamante - Escuela Fray Mamerto Esquiú - Huasa Pampa, Monteros».⁴

En el Boletín pude constatar una columna escrita por el Sr. Arturo Dionisio Zelaya sobre los poetas populares de Monteros: José Domingo Díaz y Juan Gabino Nuñez. En el texto designa a Díaz como «juglar de la poesía de Tucumán» y se transcriben los versos que éste solía cantar en las fiestas, tal es el caso de un casamiento realizado en la localidad de El Cercado. El cantar se reproduce en un contrapunto con su discípulo Nuñez, quien al recibir la guitarra, contesta glosando:

Si hay tras de la muerte amor
Después de muerto he de amarte
Y aunque esté en polvo disuelto
Seré polvo y fino amante

Cuando en un sepulcro frío
Esté después que no viva,
Con la fuerza más activa
Te adoraré el amor mío
Allí amaré tu desvío
Allí amaré tu rigor
Allí con mayor ardor
Siendo ya cadáver yerto
Te he de amar después de muerto
Si hay tras de la muerte amor (2013: 3)

La copla inicial de este cantar, es conocida y difundida en diversos espacios: la recita uno de los entrevistados en el Documental «*Cantares*» de los hermanos Nuñez, la registra Carrizo en sus *Cancioneros* y aparece también en «Manuales» destinados a alumnos de Escuelas, con la referencia bibliográfica a Carrizo.

He seguido el trabajo del equipo de investigación de la Profesora Aída Frías de Zavaleta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, quien dirigió un Programa del

⁴ La escuela Fray Mamerto Esquiú está ubicada en la localidad de Huasa Pampa, departamento de Monteros a 6 km de la ruta nacional N°38, hacia el este, a la altura de León Rougés. Desde su creación a fines del siglo XIX, fue trasladada hacia distintos lugares de Monteros: en el año 1890 a Amberes, en el año 1895 a Yonopongo, en el año 1905 a Huasa Pampa. Hacia 1940 recibió el nombre de Fray Mamerto Esquiú.

Consejo de Investigaciones de la UNT (CIUNT) sobre poesía tradicional en Tucumán, desde allí orientó a docentes y a sus alumnos de la carrera de Letras a realizar trabajo de recopilación de poesía oral en zonas urbanas y rurales de la provincia. El material de esas entrevistas se volcó a publicaciones dentro del Proyecto.⁵

Desde el mismo ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras y del Proyecto del CIUNT participé en el dictado de un Taller a docentes sobre «La oralidad: estrategias para trabajar los textos orales en la EGB»⁶, como así también en la coordinación de la Mesa Panel: «A 123 años del nacimiento de Juan Alfonso Carrizo», que tuvo como disertantes a la Prof. Aída Frías de Zavaleta y al Prof. César Sosa Padilla; organizada por la Directora del Instituto de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT en ese momento, Dra María Eugenia Zurita.

Destaco este debate en el MUNT del 4 de julio del año 2008 ya que allí se donó, a escuelas de la provincia, ejemplares del libro *Rimas y juegos infantiles* de Juan Alfonso Carrizo, publicado en el año 1995. Con esta donación se logró que el texto de Carrizo saliera del ámbito académico y circulara entre los docentes y alumnos de las escuelas de la provincia, lo que no sucedió, en su momento, con los *Cancioneros Populares* cuya difusión quedó restringida a las bibliotecas privadas de miembros del Consejo y al ámbito de la UNT, no así la Antología *Cantares tradicionales del Tucumán*, que tuvo circulación en las bibliotecas y escuelas durante la década de los 30.

Difusión de la obra de Juan Alfonso Carrizo en el ámbito de la educación: supervivencia de la poesía de difusión oral

Al recorrido realizado desde el ámbito de la investigación, es interesante sumar el espacio que ocupa la poesía de difusión oral y la obra de Juan Alfonso Carrizo en el ámbito de la educación.

Pude observar esta valorización en ediciones de Manuales destinados a los alum-

⁵ Ver Boletín N°1 del Programa 109 del CIUNT, Pliegos del ILE, serie Raíces: «Las raíces hispánicas en la poesía tradicional de Tucumán», publicación de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT del año 1993 en la que participé en la elaboración de un Apéndice: «El recorrido de Juan Alfonso Carrizo» sobre los pasos seguidos por el equipo de investigación en el trabajo de campo, junto a la selección y clasificación temática del material poético recopilado. El recorrido rescata material de las zonas de Monteros, Trancas, Burruyacu y Chicligasta en la década del 90, zona recorrida por Carrizo entre las décadas del 20 y el 30 en búsqueda de material poético oral para sus *Cancioneros*.

⁶ Me refiero al Curso-Taller de Extensión «Oralidad. Estrategias para trabajar los textos orales en la EGB» coordinado por la Profesora Aída Frías de Zavaleta, aprobado por el Consejo de la Facultad de Filosofía y Letras en el año 1998 y de cuya experiencia resultó la publicación, en la serie Raíces, del texto que lleva el mismo título.

nos de Nivel Secundario. Desde mi práctica docente, con alumnos entre los 13 y 17 años, tuve el contacto con ediciones de los Manuales de Lengua y Literatura, en los que se dedica un capítulo o tema a la poesía de difusión oral: coplas, refranes y romances.

Un ejemplo puede constatarse, en editorial Santillana, Manual de Lengua de fines de la década de los 90; registré un corpus breve de coplas y refranes y se refieren a éstos desde el siguiente concepto:

Las coplas y refranes son composiciones populares. Se desconocen el origen y el momento en que fueron creados, por eso son anónimos. Además son sintéticos porque a través de una forma sencilla y breve comunican una gran cantidad de significados. (Avenidaño, Fernando 1998: 14)

Acompañando a este concepto se transcribe un número de coplas con dibujos que pueden resultar llamativos para los alumnos. De las coplas, rescato, la siguiente porque es citada en los *Cancioneros* de Juan Alfonso Carrizo y se escucha a uno de los entrevistados de la ciudad de Monteros en el documental «*Cantares*» al que me refiero en párrafos anteriores:

Si hay tras de la muerte,
Después de muerto he de amarte;
Y aunque esté en polvo disuelto,
Seré pobre y fino amante.

Como vemos, la temática del amor y la muerte, trasciende y mantiene su vitalidad en el presente.

En otro Manual de Lengua de Editorial AZ, para alumnos de 14 años, también de fines de la década de los 90 se incluye este concepto de «poesía folclórica»:

Es anónima, popular y de transmisión oral. Está escrita en versos de arte menor que siempre conforman estrofas. La mayoría de los textos del folclore poético se cantan. Su lenguaje es sencillo y espontáneo. El verso más usado es el octosilábico. Casi siempre contiene reflexiones sobre la vida. Algunas de las estrofas que componen el repertorio folclórico son: romances, coplas, trabalenguas, adivinanzas, rondas, canciones de cuna, glosas. (Sarquis, Beatriz 1997: 118)

En el mismo Manual, la copla es definida como la «forma de expresión más popular de nuestro cancionero, acompañan las danzas, y de allí que reciben el nombre de «relaciones», el concepto se ejemplifica así:

Casi casi me quisiste
 casi casi te he querido
 Si no es por el casi casi
 casi me caso contigo (118)

Siguiendo con esta investigación, observé que en un Manual de Lengua para alumnos de 12 años, de editorial Kapelusz, en el Índice y con el título: «Palabras con música» se incluye una serie de coplas bajo el título «Poesía tradicional: las coplas. Coplas con sapo, comidas y una de amor». Rescato estas coplitas:

Un sapo con el coyuyo
 se convidan a una farra
 El sapo toca la flauta
 y el coyuyo la guitarra

*

Pobrecito don Maicito
 también tiene su desdicha
 lo llevan para el molino
 lo muelen y lo hacen chica

*

Cuando en la noche sombría
 tus ojos negros brillaron
 todos los gallos cantaron
 creyendo que era de día (Bavio, Carmen 1999:119)

Lo destacable en esta publicación de Kapelusz para alumnos de 12 años es que, al final de las coplas, se registra la siguiente referencia bibliográfica: «En *Cancionero Popular de Jujuy*, recopilado y anotado por Juan Alfonso Carrizo, Universidad Nacional de Tucumán, 1934» (119).

El concepto de copla que incluye Bavio en el Manual es:

Las coplas son poemas breves compuestos por cuatro versos octosilábicos. Se trata de una forma tradicional con la que el pueblo expresa sus sentimientos. A veces, una declaración de amor o una reflexión, un chiste o una descripción, una manifestación de alegría o desencanto se expresan en una copla. Las coplas suelen cantarse con acompañamiento de caja y guitarra. Pueden ser anónimas o de autor conocido. (119)

Me pareció interesante la propuesta de actividades entre las que se indica: «Lean las coplas en voz alta, varias veces, hasta que el oído se acostumbre al ritmo» y al orientar a los alumnos a la búsqueda de palabras correspondientes a los temas: los animales en el campo, las comidas y el amor; la actividad siguiente es: «Usen esas palabras para escribir sus propias coplas». (119)

Más reciente, en el año 2009, el Manual de Lengua para alumnos de 13 años, de Editorial Estrada, en la sección «Antología Literaria» registra «El reconocimiento del marido» acompañado por el concepto de romance y la fuente bibliográfica siguiente: «Carrizo, Juan Alfonso: Antiguos cantos populares argentinos (Cancionero de Catamarca): Buenos Aires, Silla Hermanos, 1926. (Barbeito, Vanina 2009: 210)»

Tuve oportunidad, en el año 2013, de leer con mis alumnos este romance y fue grande mi entusiasmo cuando los adolescentes comenzaron a cantar o recitar distintas versiones que habían aprendido de sus abuelas o madres, lo conocían como «Catalina» o «Catalinita».

En mis clases en el Nivel Secundario, con alumnos de 13 años, pude trabajar con un Manual de editorial SM del año 2011 y constaté que en el apartado sobre textos líricos y poéticos, se consideraba este concepto de poesía folclórica o de tradición oral:

La poesía folclórica o de tradición oral es aquella que no tiene un autor identificable. Se trata de poemas que fueron transmitidos oralmente a través de las generaciones. Por eso, para favorecer la transmisión oral, tienen una estructura de seis, siete u ocho versos y rima consonante, que permite que sean memorizados fácilmente. En algunos casos, los poemas sufren variaciones léxicas (cambian una palabra por otra) a lo largo del tiempo y, entonces, es posible encontrar distintas versiones; sin embargo, el ritmo del poema siempre se conserva. Hay una variedad de poesía folclórica: romances, coplas, adivinanzas, tantanes y destrabalenguas. (Mazzalomo, Lidia 2011: 135)

Me parece enriquecedor el concepto de poesía de tradición oral al alcance de un adolescente, puesto que incluye la posibilidad de las variaciones léxicas que pueden dar lugar, con el paso del tiempo a la apertura en la recepción de distintas versiones.

La edición de SM, agrega entre los textos destinados a los alumnos, tres coplas y el «Romance del enamorado y la muerte».

Difusión de la poesía oral hoy en la ciudad de Tucumán y en el contexto del Bicentenario

Esta investigación me ha permitido observar que, entre las expresiones de la lírica

tradicional, la copla mantiene su vigencia hoy. Desde el espacio educativo, los profesores de música son los responsables de que la copla trascienda hacia un espacio más amplio de oyentes y espectadores.

Destaco una convocatoria que se realizó a todas las escuelas de San Miguel de Tucumán en el año 2013 y en la que los alumnos participaron acompañados por sus profesores de música. El encuentro, dentro del Septiembre Musical, se realizó el 13 de ese mes, en el anfiteatro abierto del dique El Cadillal de nuestra provincia, como homenaje a Leda Valladares –recopiladora y compositora–. Participaron 1.500 chicos, entre ellos «los copleritos de Las Talitas», una popular localidad de Tucumán.⁷

Los alumnos cantaron y recitaron coplas acompañados por las cajas, instrumento que marca el ritmo de las cuartetos octosílabas que las identifica.

En este encuentro de copleras y copleritos, participó además el compositor Gustavo Santaolalla, dedicado en la actualidad a la música de bandas sonoras de películas, oficio que le permitió ganar el Premio Oscar por su música en las películas «El secreto en la montaña» y «Babel» en el año 2006 y 2007.

El homenaje a Leda Valladares comenzó con la inauguración de la muestra fotográfica y audiovisual «Pueblo coplero: Historia y presente del canto colectivo en el NOA». La exhibición estuvo integrada por fotografías, publicaciones y objetos que pertenecieron a Leda, y hasta podían verse exhibidos los cuadernos en los que ella escribía sus coplas.

En este detalle hago alusión a los cuadernos que los informantes de Juan Alfonso Carrizo le entregaban en su trabajo de campo, para que registrara en los *Cancioneros* los cantares que habían anotado para no olvidar.⁸

Volviendo al homenaje a Leda Valladares, quien fuera una recopiladora de cantos populares, ella insistía en que los maestros cantores eran los que debían llevar a los chicos por el mundo del canto ancestral:

«No importaba si tenían o no buena voz, lo que importaba para ella era la unidad, una unidad que se ve en esta plaza», recordó en su momento Alicia Agüero, coordinadora nacional del proyecto «La Música de Todos», que se ejecuta en Tucumán con la

⁷ Sobre este encuentro de coplas y copleras ver nota editorial del diario La Gaceta (11/12/2013).

⁸ Me detengo en el dato sobre los cuadernos de don Apolinar Barber, el informante que más cantares aportó a Carrizo, ya que de las entrevistas realizadas en esta investigación, escuché la anécdota de uno de sus descendientes, quien me contó que algunos de esos cuadernos fueron destruidos por los hijos de Barber, que no querían recordar las salidas de su padre, prolongadas durante días mientras dejaba sola a su mujer con los hijos.

coordinación del Ente Cultural junto al Ministerio de Educación de la Provincia, específicamente con la Dirección de Música.

Este encuentro de copleros junto a Santaolalla quedó registrado en videos que pueden verse en el sitio de youtube y desde Canal Encuentro y el diario *La Gaceta*:

- ✓ «Las coplas sonaron fuerte sobre el espejo de agua de El Cadillal» disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=h3pWq3xuyFc> (13/09/2013)
- ✓ «Leda Valladares fue homenajeada por Gustavo Santaolalla en El Cadillal», disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=GvEBAXoMMGs> (13/09/2013)
- ✓ «1.500 niños cantores rindieron un homenaje a Leda Valladares junto a Gustavo Santaolalla», disponible en http://www.youtube.com/watch?v=x4uRY_eaH-M (13/09/2013)

La figura de Leda Valladares, también recopiladora como Carrizo, trasciende por sus objetivos de rescatar las supervivencias culturales de las raíces de la identidad, que contribuyeron a fortalecer el campo del folklore.

La diferencia de Carrizo el hecho de cantar ella misma el material recopilado, el difundirlo en las escuelas con proyectos en los que la protagonista era la música, de ahí que no permitiera el desmembramiento letra/música tal como hizo Carrizo quien no podía registrar la música de los cantares de sus *Cancioneros*. Al respecto, señala Ricardo Kaliman, docente de la UNT e investigador del CONICET:

Lo que diferenció a Leda, como a Violeta Parra en Chile, de los recopiladores tradicionales es que, en lugar de coleccionar el canto para guardarlo en museos, registrarlo en cancioneros y ofrecerlo a las miradas como un resabio inspirador, lo hizo carne propia hasta sentir en sus propios huesos su vida aleteante y aspiró a darle cauce al río emocionado de sus latidos. Quiso, hizo, que se incorporara, con su jadeo y su alegría, con su corazón y su quejido, con su músculo y su esperanza, a la cultura contemporánea de una sociedad que lo había ignorado durante siglos. Como dice Sergio Pujol, «al cantar para aquellos oyentes jóvenes y urbanos, Leda devino finalmente en coplera auténtica» (2012).

Aportan más datos al respecto, los artículos periodísticos y editoriales de un diario de Tucumán. En el mes de marzo del año 2014, con el título: «Los chicos son clave para recuperar la memoria colectiva» y el subtítulo: «La Música de Todos busca acercar los chicos a la música, la danza y las fiestas populares», se anunciaba que la «copla tucumana tendría su lugar reservado en el festival organizado por el Gobierno de la Nación en Plaza de Mayo, para recordar los 30 años de la recuperación de la democracia».

Con esta resignificación de la copla y la música que la acompaña, se agregó el surgimiento de un espacio asignado a las danzas folklóricas en San Miguel de Tucumán a partir del año 2013. En un diario de la provincia de Tucumán, se lee: «El folklore ya tiene un ballet estable».

Se anunció la creación del Ballet Estable de Folklore de la Provincia «Juan Alfonso Carrizo». Este nuevo cuerpo dependerá del Ente de Cultura y contará con su correspondiente partida presupuestaria. Una buena noticia, confirmada en el marco del Septiembre Musical (*La Gaceta*, 13/09/2013).

Conclusiones

Analizar la obra de Juan Alfonso Carrizo desde el ámbito de la investigación y la educación, me permitió constatar que el trabajo de recopilación de Carrizo, en este contexto del Bicentenario en Tucumán, se significa a partir de:

- ✓ La difusión de lírica tradicional a través de la copla.
- ✓ La vigencia de las copleras en fiestas tradicionales.
- ✓ El surgimiento de los grupos de copleritos en las escuelas.
- ✓ La difusión del baile folklórico y su aprendizaje en las escuelas.
- ✓ El surgimiento de grupos de ballet folklórico en instituciones gubernamentales.

Los vínculos entre la obra de Carrizo y el ideario que la sustentó pueden vincularse al rescate actual de estas manifestaciones culturales que buscan un discurso artístico que refleje la identidad del Norte del país. La copla es el cantar que aún resuena, reproduciendo las voces de generaciones que la cantaron:

La copla, una expresión del canto y la identidad

Es grito de vida, soledad, alegría, dolor, amor, picardía, rebeldía. Un universo sonoro con olor a cerro, a silencio de pueblos sometidos. La copla sigue aún viva y conserva ese don de abrazar a la gente en torno al canto, a la caja (Editorial de *La Gaceta*, 16/9/2013)

Particularmente veo en la copla el cantar que aún resuena, reproduciendo las voces de generaciones que la cantaron. La copla es hoy una expresión del canto y la identidad de nuestra región. Y siguiendo la teoría de que la poesía tradicional nació para ser cantada, es la poesía que se sostiene en la voz cantada, la que susurraba las nanas y

juegos de niños, la que acompañaba en los trabajos domésticos y del campo, la que festejaba los bailes y las victorias guerreras. Se transmite por generaciones y sigue sosteniéndose en las voces de los que las vuelven a cantar.

Hoy en día puedo asegurar que esa poesía oralizada mantiene su vitalidad en las voces de las mujeres que todavía acostumbran acompañar el crecimiento de sus hijos, con cantares que escucharon de pequeñas, desde la voz de sus madres, que a la vez las escucharon de sus abuelas.

BIBLIOGRAFÍA**Fuentes primarias**

Carrizo, Juan Alfonso. *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero Popular de Catamarca*. Buenos Aires: Silla Hnos, 1926.

----- *Cancionero Popular de Salta*. Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, Baiocco y Cía., 1933.

----- *Cancionero Popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, M. Violetto, 1935.

----- *Cancionero Popular de Tucumán*. II vols. Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, Baiocco y Cía., 1936.

----- *Cancionero Popular de la Rioja*. III vols. Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, Baiocco y Cía., 1942.

----- *Florilegio. El cristianismo en los cantares populares*. Tucumán: M. Violetto, 1934.

----- *Cantares tradicionales del Tucumán*. (Antología). Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, 1939.

Bibliografía específica

Bavio, Carmen. *Lengua 9*. Colección Diálogos, Buenos Aires: Kapelusz, 1997.

----- *Lengua 7*. Colección Nuevos Diálogos. Buenos Aires: Kapelusz, 1999.

Bravo, María Celia. «Elite tucumana, cuestión regional y proyecto universitario para el norte argentino (1907-1929)», en *Boletín Americanista*, Año LVII, N° 57, Barcelona, 35-52, 2007.

Chein, Diego. «Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y la consolidación del campo nacional de la folklorología (1935-1955)», en Orquera, Fabiola (ed. y coord.): *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» intelectual cultural: Tucumán 1880-1975*. Córdoba: Alción, 2010.

Fernández Latour de Botas, Olga. «La evocación del académico catamarqueño Don Juan Alfonso Carrizo», en *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo LXXII, mayo-Agosto de 2007, N° 291, 292. Buenos Aires, 2008.

Flores de Molinillo, Olga Eugenia. «La magia de la copla», en Suplemento Literario de *La Gaceta*, Tucumán, 16 de febrero, 1997

Frenk Alatorre, Margit. *Entre folklore y literatura*. México: Colegio de México, 1984.

Frías de Zavaleta, Aída (comp.). *Boletín N°1*, Programa 109 del CIUNT (Consejo de Investigaciones de la UNT), Pliegos del ILE, Serie Raíces. Tucumán: Instituto de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

----- (comp.). *Docencia e investigación: un testimonio de la cátedra de Literatura Española Medieval*, Pliegos del ILE, Serie Raíces. Tucumán: Instituto de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, 1994

----- (comp.). *La oralidad. Estrategias para trabajar los textos orales en la E.G.B*. Pliegos del ILE, Serie Raíces. Tucumán: Instituto de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

----- (comp.). *La oralidad y sus testimonios*. Pliegos del ILE, Serie Raíces. Tucumán: Instituto de Literatura Española, Facultad de Filosofía y Letras, 1999.

----- «La obra de Juan Alfonso Carrizo, importante patrimonio nacional», en *Revista de Junta de Estudios Históricas*, Tucumán, N° 12, 2006.

Kaliman, Ricardo J. «Leda Valladares», en *Academia de Folklore de la República Argentina*. Disponible en http://www.academiadefolklore.com/system/productos.php?id_prod=258, 2012.

Páginas Web consultadas

<http://bibliotecafolk.blogspot.com.ar> (enero de 2014)

<http://bibliotecafolk.blogspot.com.ar/> (enero de

2014)

<http://www.cervantesvirtual.com/> (enero de 2014)

<http://www.biblioteca.org.ar/> (enero de 2014)

<http://www.portaldesalta.gov.ar/cdsalta.htm> (enero de 2014)

<http://www.lagaceta.com> (septiembre-octubre de 2015)

Anexo



Un colectivo de voces copleras recordará a Leda Valladares

RECUERDOS. León Gieco y Leda Valladares. La fotografía es parte de la muestra «Pueblo Coplero». ENTE CULTURAL TUCUMÁN, (*La Gaceta*, 24 de Septiembre 2012)



Todos podemos convertirnos en copleros

CAPACITACIÓN. Los profesores ensayaron las coplas que cantarán en el anfiteatro de El Cadillal junto a 1.500 alumnos de toda la provincia en el Homenaje a Leda Valladares. (*La Gaceta*, 8 de Septiembre de 2013)



Santaolalla suma su voz al canto colectivo

En el SEPTIEMBRE MUSICAL. Santaolalla, durante su presentación en El Cadillal, sumándose a los 1.500 alumnos de Escuelas que homenajearon, con sus coplas, a Leda Valladares (*La Gaceta*, 13 de Septiembre 2013)



Cuentos de niños. Figuras de la infancia en la narrativa de Álvaro Yunque

ANA VERÓNICA JULIANO*

IILAC - Facultad de Filosofía y Letras - UNT - CONICET

Resumen

En el presente trabajo nos proponemos indagar el universo de la infancia representado en algunos relatos del escritor Álvaro Yunque. Los cuentos reunidos en la antología *Tener Alas* (2013) han sido producidos, principalmente, durante las décadas del veinte y del treinta del siglo XX. Se trata de historias que responden a los imperativos éticos y estéticos de la formación de Boedo, en la que se inscribe la poética de este autor. Fieles a la mimesis del realismo social, se hacen eco de las problemáticas presentes en el contexto cultural en el cual emergen.

El *corpus* seleccionado coloca el foco en los niños como verdaderos protagonistas de la escena social: sus tramas vinculares, sus prác-

ticas cotidianas –educación, juegos, vida pública y privada– y sus maneras de ver el mundo. A partir del relevamiento de estas representaciones, procuraremos analizar los discursos sociales de la época que configuran un imaginario colectivo, con concepciones particulares acerca de la infancia, de la familia, de la educación y del esparcimiento.

Abstract

In this paper we propose to investigate the universe of childhood represented in some stories of the writer Alvaro Yunque. The stories collected in the anthology *Tener alas* (2013) have been produced mainly during the twenties and thirties of the twentieth century. These stories meet the ethical and aesthetic

* Ana Verónica Juliano nació en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras (UNT) donde obtuvo el título de Licenciada en Letras y, posteriormente, el título de Doctora en Letras (orientación literatura), merced a becas de Iniciación a la Investigación (CIUNT, 2007) y Doctorales Tipo I y II (CONICET, 2008-2013). Actualmente, se desempeña como docente en el nivel superior (universitario y terciario) y como becaria Postdoctoral (CONICET, 2015-2017). Participa regularmente en reuniones científicas de la especialidad y contribuye con artículos en revistas, impresas y digitales, y en capítulos de libro. verojuliano@gmail.com

imperatives of the formation of Boedo, in which the poetics of this author is inscribed. Faithful to the mimesis of social realism, replicates the problems that exist in the cultural context in which they emerge.

The selected *corpus* focus the children as protagonists of the social scene: their relationships, their daily practices –education,

games, public and private life– and their ways of seeing the world. From the examination of these representations, we will try to analyze the social discourse of the time that form a collective imagination, with particular conceptions about childhood, family, education and amusement..



En el presente trabajo nos proponemos indagar el universo de la infancia representado en algunos relatos del escritor boedista Álvaro Yunque. Los cuentos reunidos en la antología *Tener Alas* (2013) han sido producidos, principalmente, durante las décadas del veinte y del treinta del siglo XX. Se trata de historias que responden a los imperativos éticos y estéticos de la formación¹ de Boedo, en la que se inscribe la poética de este autor. Fieles ala mimesis del realismo social, se hacen eco de las problemáticas presentes en el contexto cultural en el cual emergen.

El *corpus* seleccionado coloca el foco en los niños como verdaderos protagonistas de la escena social: sus tramas vinculares, sus prácticas cotidianas –educación, juegos, vida pública y privada– y sus maneras de ver y de semiotizar el mundo.

A partir del relevamiento de estas representaciones, procuraremos analizar los discursos sociales de la época que configuran un imaginario colectivo, con concepciones particulares acerca de la infancia, de la familia, de la educación y del esparcimiento. Dichas representaciones nos aproximan al paradigma cultural dominante durante las primeras décadas del siglo XX y nos permiten reconocer trayectorias de continuidad y desvíos en el derrotero de la infancia, hacia el nuevo siglo.

El valor de los libros

El libro es un objeto valioso. Y aunque parezca una verdad de Perogrullo, conviene

¹ [...] «movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales». Raymond Williams: «Tradiciones, instituciones y formaciones», en *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona, 1980, p. 139.

establecer el alcance del término «valor» que lo reviste². Por un lado, el valor material en tanto es un producto intercambiable dentro de un mercado; por otro, el valor simbólico, en relación a lo que representa para un grupo social, en un estado de cultura dado.

La posesión material del objeto libro confiere estatus, pues constituye un signo de prestigio, de «distinción» al decir de Pierre Bourdieu. Su apropiación crítica contribuye a la acumulación de capital simbólico y, por lo tanto, al (re)posicionamiento dentro de la estructura de la sociedad. Ahora bien, la posesión del objeto como acto en sí mismo no implica su consecuente apropiación simbólica. En esta diferencia reposa la dinámica que nos interesa señalar.

El acceso al mundo de los libros se plantea en forma diversa. Incluso, no siempre se cuenta con la posibilidad de acceso libre a dicho universo. Ya sea por legado familiar, ya sea a través de la escolarización, los libros tienen una presencia significativa en la sociedad argentina de las primeras décadas del siglo XX. Representan garantías para la movilidad social y pasaportes para el ascenso de clases. Tanto así que, en algunos casos, se toma a la literatura por asalto. Basta recordar una escena fundante de la literatura argentina: el asalto a la biblioteca en *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt.

Sacando los volúmenes los hojeábamos, y Enrique que era algo sabedor de precios decía:

–«No vale nada» o «vale».

–Las Montañas del Oro.

–Es un libro agotado. Diez pesos te lo dan en cualquier parte.

–Evolución de la materia, de Lebón. Tiene fotografías.

–Me lo reservo para mí – dijo Enrique. [...]

–Eso es matemática superior. Debe ser caro.

–¿Y esto?

–¿Cómo se llama?

–Charles Baudelaire. Su vida. [...]

–Ché, ¿sabés que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa³.

Los jóvenes miembros del «Club de los Caballeros de la Media Noche» despuntan una teoría acerca del valor de los libros. Sus «precios» varían según su ausencia en el mercado (libro agotado), hecho que generaría una importante demanda; según la rele-

² En la consideración de que el valor es siempre adquirido y no esencialmente intrínseco

³ Roberto Arlt: *El juguete rabioso*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1995, p. 32. Las comillas en el original.

vancia de la temática que abordan (matemática superior, por ejemplo); según los gustos y las preferencias particulares. Vemos cómo estos pequeños ladrones roban para lucrar con el botín pero también para apropiarse estéticamente de estos tesoros preciados. Son ladrones y lectores.

La cita no resulta azarosa si consideramos la proximidad temporal y estética de Á. Yunque y de R. Arlt. En el relato «Un hombre», perteneciente a *Barcos de papel* (1926) de Yunque⁴, la historia se construye a partir del valor de un libro. La trama –como en la totalidad de los relatos que componen la antología– es lineal y sencilla: a *posteriori* de la muerte de su padre, Lucio (un joven de quince años) asume la responsabilidad de hacerse cargo del cuidado de su madre, sobre todo, de los excesos de Teodoro (de veintinueve años) el hijo mayor del matrimonio.

Los hermanos son contruidos a partir de un juego de oposiciones; mientras el más joven abandona sus estudios para trabajar y poder ayudar en su casa, el más grande se entrega por completo a la «mala vida»⁵. Es interesante la representación del universo familiar, a partir de una lógica maniquea: del lado de la rectitud, Lucio que sólo resigna el estudio a causa de una fuerza mayor (la muerte del padre) para ir a trabajar y abastecer las necesidades económicas de la familia; del lado del desvío, los excesos de Teodoro y la dilapidación de los recursos económicos, incluso de aquellos que no se poseen.

En efecto, se trata de una familia carente de bienes patrimoniales. De modo tal que no existe una herencia tangible que pueda entrar en la disputa. Sin embargo, los «malos hábitos» del hermano mayor implican la posesión de cierta liquidez económica y allí se desencadena el conflicto.

Esa noche, un sábado, el joven regresó más temprano que de costumbre y sorprendió a la madre llorando. Se lo imaginó todo: era cosa del perdido de su hermano mayor. Eso era, sí. Sorprendida llorando, la madre le narró lo ocurrido: había estado Teodoro, más ebrio que nunca, le había exigido la herencia, la había llamado ladrona y, por fin, no teniendo nada que llevarse, porque nada de valor había en la pieza desmantelada, casi sin muebles, tomó una Biblia, la vieja Biblia que fuera de los abuelos y que la

⁴ Álvaro Yunque: *Tener alas*. Colihue, Buenos Aires, 2013, pp. 7-15. En adelante nos referiremos a esta edición.

⁵ «[...] Teodoro lo inquietaba, no sólo por su existencia irregular, por sus amistades equívocas, por los escándalos que provocaba en los cafetines del barrio, sino también porque, de tarde en tarde, y siempre ebrio, aparecía en la pieza de la madre exigiendo lo que le correspondía de la herencia, una herencia ilusoria, imaginada por sus fantasías de borracho, ya que el padre, al morir, sólo les había dejado algunas deudas que ellos saldaron con cruentos sacrificios». Álvaro Yunque: *Op. cit.*, pp. 7-8.

madre tanto quería, y se fue con ella. Seguramente la había malvendido en algún cambalache de libros viejos⁶.

La representación del libro como objeto valioso en disputa presentará variantes de acuerdo a los perfiles de los sujetos de la contienda. Por otra parte, cabe señalar que no se trata de cualquier libro; se trata de El Libro. Para la madre, viuda y sufriente, la Biblia constituye un signo de su memoria afectiva; la acumulación de su valor radica en la carga simbólica que en ella se ha sedimentado.

Ese libro, sobre el cual aprendiera a leer, podía decirse, había sido de sus abuelos, *significaba un tesoro* de recuerdos queridos, de emociones inolvidables. Y ahora, casi al final de su vida, de su vida quebrada por la viudez y la miseria, ¡perder aquel libro de su niñez, de su juventud; aquel testigo y compañero de sus emociones más recónditas!...⁷

Para el hermano mayor, la Biblia sólo representa un objeto con el que puede lucrar. En sus propias palabras: «-¡Sí! ¡Sí, la vendí! –gritó el otro-. La vendí porque necesitaba dinero. ¿Qué hay?»⁸. Como vemos, el valor del objeto en cuestión es absolutamente contingente y queda supeditado a los intereses particulares que defienden los sujetos. De un lado, la necesidad de preservar el legado de los ancestros, como una forma de arraigo en una vida de pobreza y sacrificio; del otro, la «necesidad» de satisfacer un tipo de demanda que no responde al orden de lo de lo afectivo sino estrictamente al (des)orden de lo material.

La falta del libro suscita, en el menor de los hermanos, la necesidad imperiosa de restablecerlo a su hogar y, con él, de sosegar los ánimos de la madre. De manera tal que procura hacerse nuevamente del objeto. Se acerca a la librería adonde su hermano había malvendido el libro y advierte que el dinero con el que cuenta es insuficiente. Negocia con el librero una forma de pago, lo compra y pergeña una estrategia para saldar su deuda.

No es casual que su estratagema consista en privarse de sus partidos de fútbol dominicales para reunir el dinero que necesita. A diferencia de su hermano, en él no funciona la lógica de la sustracción o del arrebato, sino la de la del ahorro, la privación, el esfuerzo. Estas directrices, que orientan las acciones opuestas de los hermanos,

⁶ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 8.

⁷ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 10. Las cursivas son nuestras.

⁸ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 10.

responden a concepciones de mundo presentes en el imaginario colectivo de la época, en permanente conflicto, que propician una suerte de «debe ser social».

El joven cumple su promesa y recibe su recompensa.

–Oye. Yo acepté tu propuesta de pagarme los diez pesos así, de lunes en lunes, sin creer que me los pagarías. Me dije: al fin y al cabo, por cinco pesos, no está mal vendido ese librote. Me sorprendió verte entrar el primer lunes, y el otro [...] Y bien, hijo, ya hemos llegado al fin... Yo quería decirte esto: tú eres un hombre honrado, yo necesito un hombre honrado aquí, en mi librería, para que me ayude. ¿Quieres emplearte aquí? No soy rico; ya lo ves, no puedo darte un gran sueldo. Te pagaré diez pesos más que en ese escritorio: cuarenta pesos; pero *sólo trabajarás de tarde; por la mañana podrás ir al Colegio Nacional a continuar tus estudios, a abrirte un porvenir... ¿Quieres?*⁹

El camino de Lucio representa una especie de «trayectoria heroica». El relato concluye con el restablecimiento del orden y de la justicia: el libro retorna a su lugar de origen; el joven demuestra con sus actos que es una persona «de palabra», confiable, y que todo sacrificio vale el esfuerzo, pues redundará en múltiples beneficios.

En el plano de lo material, la obtención de un mejor salario, en un trabajo de medio día que le permite continuar con sus estudios los que, a su vez, son la garantía de su futuro. En el plano de lo simbólico, el reconocimiento y la exaltación de su sistema de valores: el librero condecora al joven como un «hombre honrado», inscribiendo al relato en una dimensión pedagógico-moralizante, que responde a la concepción del autor acerca de la literatura «una útil, fuerte, eficaz, imprescindible herramienta de perfeccionamiento humano»¹⁰.

Niños iniciados

La adultización de los jóvenes y de los niños, como nota de época, se advierte también en la proliferación del género «novelas de aprendizaje»¹¹, durante las primeras décadas del siglo XX. La narrativa de Roberto Payró, *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, el ya mencionado *Juguete rabioso* de R. Arlt, ofrecen un *corpus*

⁹ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 14. Las cursivas son nuestras.

¹⁰ Álvaro Yunque: «Boedo y Florida», en *La literatura social en la Argentina*. Editorial Claridad, Buenos Aires, 1941.

¹¹ A este respecto, son interesantes los aportes de José Luis de Diego (UNLP) a propósito de la novela de aprendizaje en Argentina. *Orbis Tertius*, 1998, III (6).

significativo en el que los procesos de iniciación al universo adulto acontecen, al menos, por dos vías.

La primera supone un trayecto «formal», en el que los aprendizajes se adquieren en el seno de las instituciones: fundamentalmente, la familia y la escuela; se advierte aquí la preponderancia del mundo de lo privado. La segunda involucra un camino «informal», en el que los saberes se obtienen a partir de la experiencia; la vida es configurada como maestra y la esfera de lo público gana terreno, transformando a la calle en el escenario primordial para el desarrollo de las competencias. Desde luego, lo público y lo privado son esferas interconectadas que presentan, también, sus zonas de contacto.

Esta matriz atraviesa la narrativa yunqueana y es claramente perceptible en los cuentos «Hombres de doce años»¹² y «Democracia colegial»¹³, que componen la serie.

Nicanor, al pie de un carcomido sauce del cual quedaba sólo un penacho de hojas, acababa de asar, sobre un fuego de ramas, diez pescados, fruto de su paciencia de toda esa tarde. Y se disponía a devorarlos.

De pronto miró a su izquierda. No estaba solo frente a la inmensidad. A diez pasos de él, tumbado cara al cielo, otro niño lo miraba¹⁴.

HDDA es la historia de la amistad entre dos niños a quienes la vida ha reunido. Ambos tienen doce años y son hijos de inmigrantes, aunque de distintos extractos sociales. El punto de encuentro es la costa del río adonde Nicanor está pescando, para procurarse el sustento. Aparece aquí la pericia de quien, por estricta necesidad de supervivencia, ha aprendido técnicas para pescar, para encender el fuego y para asar su alimento. Su conocimiento es estrictamente práctico (aunque no por ello carente de sustento teórico), informal y autodidacta. El hambre ha sido el motor de su aprendizaje.

En torno al fuego y a la comida, comienzan el diálogo y, a través de él, accedemos a los motivos de sus respectivas soledades:

- Anoche me escapé de casa –comenzó a explicar; pero Nicanor lo interrumpió:
- ¿Cómo te llamás?
- Julián Echegoyen.
- ¿Sos de familia rica, eh?

¹² Álvaro Yunque: *Op. cit.*, pp. 37-51. Cuento perteneciente a *Ta-te-tí. Otros barcos de papel* (1928). En adelante HDDA.

¹³ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, pp. 123-133. Cuento perteneciente a *Chicos y grandes* (inédito). En adelante DC.

¹⁴ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 37.

–¿Yo? No sé. Mi padre es comerciante. *Madre no tengo*. Vivimos en Belgrano, en un chalé.

–Yo he vivido en Belgrano también, pero no en chalé. Vivíamos en una casa de latas. Después *murió mi papá* y mamá fue de cocinera a Olivos. *Murió también mi mamá*. La patrona habló de ponerme en un asilo; entonces me escapé y me vine aquí. Yo duermo en esa casilla. [...] Quedate conmigo, vas a aprender a vivir. ¡Aquí vas a *hacerte hombre!*¹⁵

Tanto la ausencia física y simbólica (por muerte, por abandono o por negligencia) de los padres, así como la falta de «figuras tutelares», empujan a los niños a convertirse ellos mismos en sus propios referentes; se ven interpelados a iniciarse en el universo de los adultos. Este proceso de «madurez» precoz acarrea el despojarse de cierto estado de inocencia; implica la afirmación de la propia identidad, en la toma de decisiones y en la autonomía del pensamiento y de las acciones.

Del mismo modo, la presencia excesiva, el rigor de la disciplina y la opresión de los mandatos pueden propiciar idéntico efecto.

–¿Y por qué te fuiste de tu casa?

–Por mi papá. Me encerró en un cuarto dos días, a oscuras, porque traje malas notas. *Quiere que estudie. ¡Y yo no quiero estudiar!* Ya ves, hasta en verano me manda al colegio. Y como tengo un hermano menor que estudia mucho, él me arruina... *Mi viejo quiere que yo sea abogado y mi hermano, médico*. ¡Y yo no quiero ser abogado!

–¿Qué querés ser?

–¡Boxeador! Contestó Julián, enfáticamente¹⁶.

El ideologema¹⁷ de la promoción social a través de la profesionalización, presente en los inmigrantes (de diversas colectividades) y proyectado hacia sus hijos¹⁸, entra en disputa con otras concepciones acerca de la posibilidad de ascenso –más que social, económico– tales como éxito en el deporte. Convertirse en boxeador constituye (potencialmente) un signo de éxito: «Porque los boxeadores se casan con artistas de cine»¹⁹, espeta Julián. Recordemos, como nota de época, que el pugilismo es un deporte extre-

¹⁵ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 39. Las cursivas son nuestras.

¹⁶ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 40. Las cursivas son nuestras.

¹⁷ Significante cuya connotación es, desde luego, ideológica.

¹⁸ *M'hijo el Dotor* (1903) de Florencio Sánchez es un ejemplo representativo.

¹⁹ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 40.

madamente popular y figuras como las de Luis Ángel Firpo y Justo Suárez descuellan en las «lonas» nacionales e internacionales. Estos significantes en contraste dan cuenta del conflicto entre la considerada «cultura letrada» (legítima) y la «cultura de masas» (con signo negativo).

El escape de Julián es la forma en la que se cristaliza la renuncia al imperativo paterno para autoafirmar su subjetividad. De hecho, en el relato los niños jamás vuelven a estar bajo el cuidado de los adultos pues ellos mismos se han transformado en adultos, «hombres de doce años». Niñez, juventud, adultez y vejez no serían, en este contexto, fases dentro de un proceso evolutivo cronológico. Ser niño o ser hombre se vincula a la cantidad de experiencia acumulada como forma de sabiduría práctica que la vida proporciona.

La edad no quiere decir nada: yo, a los diez años, me pasaba días y días sin ir a mi casa, por aquí, y siempre encontraba de comer²⁰.

En DC los aprendizajes quedan supeditados al ámbito institucional. En este relato los personajes responden a estereotipos reconocibles que interactúan en la escuela, básicamente: los alumnos que estudian y los que no. Sus voces representan discursos que establecen circuitos de lecturas y saberes relevantes (las escolarizadas) y lecturas y saberes que no lo son.

«Al colegio se viene a estudiar y no a leer libros de aventuras o revistas de fútbol»²¹, sentencia el alumno «tragalibros» y en su pequeña disquisición exhibe –nuevamente– la grieta entre el mundo «culto» y el «popular». El deporte –en este caso, el fútbol– y un repertorio literario vinculado a géneros considerados menores²², prefiguran espacios que responden a una lógica de legitimidad y valoración social; de definición de estatus y posicionamiento en la escala, según el capital simbólico (y material) acumulado.

El maestro (hombre) representa la figura de autoridad en el aula que es, a su vez, una especie de metonimia de la sociedad. Ha organizado un certamen de composición y anuncia que el ganador será acreedor de un libro. Una vez más, el libro es figurado como objeto valioso. Otrora tesoro, ahora premio.

[El maestro] Es un hombre maduro ya, calvo, la cara arrugada, ojos tristes. Trae un

²⁰ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 40.

²¹ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 123.

²² «Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandolerisca un viejo zapatero andaluz». Roberto Arlt: *Op. cit.*, p. 7.

libro y dice, levantándolo para que todos lo vean.

–Este es el libro del premio. Se llama *Barcos de papel*. El autor es Álvaro Yunque. Es un libro de cuentos²³.

El libro-premio consagrado en las alturas, en manos del maestro, se convierte en objeto de deseo-disputa para los catorce alumnos de sexto grado. Se anuncia que el libro obtuvo un premio municipal y los niños comienzan a discurrir en torno a la condición necesaria y suficiente de las premiaciones para determinar si un libro es bueno o malo. Es probable que en el campo literario argentino de la década de 1920 se haya suscitado una polémica a este respecto y que el cuento esté siendo refractario de ella.

El maestro propone una votación entre «las dos mejores» composiciones que él mismo ha escogido como finalistas. La primera se titula «El bailongo de la negra Pancha», una suerte de relato picaresco que consigue la aprobación inmediata de los oyentes. Es interesante porque se representa a la picaresca criolla, acorde a las preceptivas del género, en cuanto el uso del lenguaje popular (bailongo) y al humor crítico.

–Ya ve: puede usted estar satisfecho de su pluma. Ha hecho el payaso. ¿Cree usted que la misión del escritor es hacer reír?

–Yo no soy escritor –se defiende el muchacho–; se me ocurrió contar eso que le pasó a mi hermano mayor en un baile. Él me lo contó a mí, yo se lo conté a ustedes. ¿Se han reído? Yo también me reí antes, cuando mi hermano me lo contó²⁴.

Aparece en la voz del maestro, representante del orden civilizado, una concepción acerca de la misión de los escritores, ligada a un ejercicio solemne de la palabra. La literatura concebida como un espacio adonde los temas relevantes para una sociedad encuentren lugar. Ahora bien, como sabemos, la relevancia de los temas es siempre arbitraria. En la producción del primer alumno finalista se advierte la sensibilidad popular que advierte, en la oralidad, el gusto de «la muchachada».

El segundo contendiente va a dar lectura de su escrito, titulado «La flor marchita». Se trata de una composición sentimental, un poco cursi, pero «más artística», «más literaria», según la apreciación del maestro. En este caso, la propuesta se aproxima a cierto «deber ser» de la literatura; el maestro aprueba pero no así el resto del auditorio.

–¡Muy bien! ¡Muy bien, Zarragán! Se lo digo yo, que algo entiendo de literatura, después de leer casi cincuenta años. ¡Muy bien!

²³ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 124. Las cursivas en el original.

²⁴ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 126.

Los chicos hacen gestos. Ninguno habla. La opinión de los maestros los cohíbe.

Uno de ellos, Ibáñez, murmura:

– A mí no me vengan con melancolías²⁵.

No es sólo la tensión entre lo popular y lo culto, sino también entre los gustos de chicos y de grandes. Pese a que el voto de la mayoría se inclina por el primer contendiente, el voto del maestro termina por consagrar ganador al segundo. Los alumnos indignados frente a la medida autoritaria del maestro lo inquietan con argumentos de la historia argentina, pues ya no se trata solamente de disquisiciones estéticas sino también políticas que conciernen a la legitimidad del voto popular frente al voto calificado.

–¿Para qué nos hizo votar si usted creía que no sabíamos?

–Para comprobar si eran conscientes o inconscientes, si eran elite o eran pueblo. ¡Y veo que son pueblo, chusma ignorante!

El maestro se exalta²⁶.

La persistencia de la antinomia élite versus pueblo cuestiona la representatividad del sistema democrático vigente en la escuela; institución que funciona, a su vez, como parte de un todo que es el conjunto de la sociedad argentina. La tesis sarmientina de definición cultural (civilización y barbarie) se manifiesta como expresión acabada de una sociedad profundamente dividida y compleja.

Niños y niñas

En los mundos imaginados por estos relatos de Álvaro Yunque, las mujeres ocupan un lugar absolutamente marginal. De hecho, «Mocho y el espantapájaros»²⁷ es el único de la serie en el que aparece una niña, representada a partir del estereotipo femenino del sexo débil. Si bien el uso del cliché es funcional al relato, conviene detenernos en estas representaciones a fin de establecer las conexiones contextuales necesarias con los lectores del presente.

–¡Puf! –hace Mocho, y se yergue, satisfecho de que Tula, *itan limpia, tan suave, tan modosa!*, le haga este pedido, confíe en su valor y en su fuerza, apoye en él su *debilidad femenina*.

²⁵ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 127.

²⁶ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 130.

²⁷ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, pp. 115-121. Cuento perteneciente a *El amor sigue siendo niño*. Buenos Aires, Editorial Cátedra Lisandro de la Torre, 1960. (Colección Cuentistas Latinoamericanos). En adelante MYEE.

–¿Me acompañás? –*insiste ella.*

–¡Vamos!²⁸

Tula, una niña de diez años, debe llevar –por mandato materno– una torta de cumpleaños para su tía. Ella vive en una chacra adonde hay un espantapájaros que atemoriza a la niña y por ello le pide a su amigo Mocho que la acompañe. Tres adjetivos emplea el niño para definirla: es limpia, suave y modosa. Y, por sobre todas las cosas, «necesitada» (participio que además implica pasividad) de su compañía (protección) para atravesar el campo en donde el peligroso espantapájaros acecha.

El relato es breve, el niño cumple su rol de «pequeño hombre heteronormativizado»: se muestra valiente frente al espantapájaros e, incluso, arrogante con la pequeña temerosa. Como hay un imperativo moralizante en las «fábulas» de Yunque, esa petulancia debe ser corregida. A modo de castigo, el niño tiene una pesadilla que lo llena de terror y comprende (aprende) la virtud de la humildad. Los roles permanecen inmutables, lo que se modifica es la conducta del niño quien ahora, además de ser valiente, es modesto y, por ello, se enaltece aún más.

Conclusiones

A un extremo y al otro de lo escrito y lo leído hay personas que se encuentran, y ese momento que ofrece la lectura es el puente en el que se encuentran subjetividades que pueden incluso, como bien sabemos, ser de distintos siglos, de distintas culturas, de distintas lenguas. Leemos porque deseamos cruzar esos puentes, acceder a experiencias que no podríamos transitar de otra manera; pero los libros no son sólo puentes entre personas, sino también entre las condiciones de humanidad de una cultura y las formas estéticas que a partir de ellas se generan, entre el mundo íntimo de quien escribe y la sociedad a la que éste pertenece²⁹.

Los cuentos de Álvaro Yunque nos aproximan a un contexto sociocultural alejado del contexto actual, en donde recibimos estos significantes bajo nuevos marcos de interpretación. Orientados, ahora, hacia un público lector infantil, merced a la propuesta editorial de Colihuede incluirlos en la colección «Los libros de Boris»³⁰, son un testimo-

²⁸ Álvaro Yunque: *Op. cit.*, p. 115. Las cursivas son nuestras.

²⁹ María Teresa Andruetto: «Libros sin edad: acerca de libros, lectores, dádivas y puentes», en *La lectura, otra revolución*. FCE, Buenos Aires, 2015, pp. 26-27.

³⁰ *Los libros de Boris* es una colección que homenajea a Boris Spivacow, uno de los editores argentinos más importantes, pionero en la difusión masiva de literatura para niños y jóvenes. Entre los títulos de la colección

nio vivo de su presente de enunciación y, por ello, resulta imperioso tender un puente para la comprensión de estos relatos rebosantes de inocencia que se tornan, por momentos, un tanto ingenuos.

Al trabajar sobre la base de ciertos estereotipos o paradigmas (antes dominantes, ahora residuales) que contradicen, desafían o entran en tensión con los sistemas de valores, creencias y cosmovisiones contemporáneos, debemos necesariamente reconstruir el contexto de producción y ponderar su carácter de «documento de época». De esta forma, podremos leer los cambios y, ¿por qué no?, las continuidades en el proceso de configuraciones (y reconfiguraciones) de las infancias desde el principio del siglo XX hasta nuestros días.

En los albores del siglo XX, las incipientes ciudades del Río de la Plata eran una cacofonía viva que comenzaba a corporizarse como sociedad compleja. La urgencia por «normalizar» la diversidad sociocultural, percibida entonces como amenaza, urde sus fábulas de identidad en las que la exaltación de valores (ésos que se necesitan para edificar una gran Nación Argentina) construye una pedagogía moral para esos hombres del mañana, que son los niños de aquel presente, representados en el universo literario de Álvaro Yunque.

hallamos: *Los sueños del sapo* de Javier Villafañe, *Rey secreto* de Pablo de Santis, *Las mil y una noches argentinas* (selección) de Juan Draghi Lucero, *El zar Saltán y otros romances* de Alexandr Pushkin, *Primer amor* de Iván Turgeniev, *El misterio de los gatos egipcios* de Alma Maritano, *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de Horacio Quiroga, *Sólo sé que es ensalada* de Oche Califa y *Tener alas* de Álvaro Yunque, objeto de nuestro análisis.

BIBLIOGRAFÍA

Andruetto, María Teresa. *La lectura, otra revolución*. Buenos Aires: FCE, 2015.

Angenot, Marc. *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2010.

Williams, Raymond. «Tradiciones, instituciones y formaciones», en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Yunque, Álvaro. *La literatura social en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1941.

----- . *Tener alas*. Buenos Aires: Colihue, 2013.



Bernardo de Monteagudo: el discurso fantástico y la historia de la revolución americana

LILIANA MASSARA*

IILAC - Facultad de Filosofía y Letras - UNT

Resumen

Un tiempo trascendente, el segundo Centenario de la Independencia argentina requiere de alguna reflexión; un posible camino es ingresar a través de la literatura para re-leer la historia, mediante las tramas de la ficción y de las poéticas que atraviesan el relato. En esta oportunidad, se analiza la novela de Marcos Rosenzvaig, *Bernardo de Monteagudo, anatomía de una revolución*; (2016) un homenaje a los patriotas ideólogos de la revolución en América, pero no solo para alabar ciertas acciones, sino para abordar la dimensión mediante una dialéctica de voces que resuena, confrontando opiniones, analizando errores, observando el proceder de ciertas traiciones y ambiciones de poder. La novela re-

construye ese pasado jacobino del siglo XIX, a partir de modos del fantástico literario. Conlleva admitir los reversos de la historia y, a la vez, encontrar un sentido a la patria, concientizándonos para ser y tener pertenencia comprometida con el país.

Palabras clave: Historia, revolución, memoria, verdad.

Abstract

[Bernardo de Monteagudo: the speech of the fantastic and the history of the American revolution]

The second centenary of the Argentinian Independence, a transcendental time, requires a reflection. A possible way is to go in through

* Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Directora del Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas (IILAC). Coordinadora por Tucumán, de la Red de Literaturas argentinas (RELA). Investigadora del SCAIT de la Universidad Nacional de Tucumán. Miembro del Consejo Editor del Departamento de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Desempeña la docencia universitaria como Prof. Asociada en las Cátedras, de Literatura Argentina I y de Literatura Argentina del NOA en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Publicaciones y colaboraciones varias, participa en revistas culturales, en capítulos de libros nacionales e internacionales. Su última publicación: *Escrituras del yo en color sepia*, editada por Humanitas, Facultad de Filosofía y Letras UNT. elenme13@gmail.com

literature to reread history by means of the fictional and poetic conspiracies that experience the story. In this opportunity, *Bernardo de Monteagudo, anatomía de una revolución* (2016) by Marcos Rosenzvaig is the analysed novel. It is a tribute to the ideologist patriots of the American Revolution, not only to praise certain actions but also to present the dissension through dialectic voices that resound confronting opinions, analysing mistakes, observing the behaviours of certain

treasons and power ambitions. The novel rebuild that Jacobean past time of the XIX century from the modes of the fantastic literary speech. It entails admitting the historical reverses and, at the same time, finding a sense to the homeland, becoming aware of being a committed part to the country.

Key words: History, revolution, memory, testimony, truth.



El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente.

Beatriz Sarlo

«nuestro camino es como el filo de una navaja, de un lado el mundo ilusorio y nosotros del otro. El filo une y separa los abismos, despeja el destino»

Marcos Rosenzvaig

El hecho de rememorar los doscientos años de la independencia de nuestra Patria este 9 de julio de 2016, trae a la memoria el pasado, no solo para festejar emocionados, y con el corazón palpitante cuando se realiza el acto de izar la bandera, observándola flamear a la vez, pequeña y agitada, en cada mano del pueblo, sino que, invita a repensar ese «magno tiempo histórico» desde este presente, para seguir en la permanente búsqueda de entender/nos. Todavía jóvenes, estos dos centenarios de país libre y soberano, queda mucho por pensar y hacer. El progreso ha dado bienestar, una tecnología extraordinaria según qué prácticas se lleven a cabo con ella, pero la ética y la moral están en estado crítico. Hacer con la cultura, y transparentar la política son acciones a

tratar permanentemente, a fin de no ser un país de mercaderes y fracasados. Nombrar el progreso y utilizarlo, no implica concebir un país civilizado, ya lo dijo Ezequiel Martínez Estrada: la barbarie también está dentro de la civilización.

Un tiempo trascendente como este segundo Centenario de la Independencia de Argentina nos reclamanuevas reflexiones. Razón por la cual, en este trabajo, propongo ingresar a través de la literatura para realizar una re-lectura de la historia, mediante las tramas de la ficción y de sus estrategias. Oportunidad en la que analizo ciertos procedimientos de la novela de Marcos Rosenzvaig, *Bernardo de Monteagudo, anatomía de una revolución* (2016). Percibo esta escritura literaria como un reconocimiento a los patriotas ideólogos de la revolución en América, pero no solo para alabar sus acciones políticas, sino también, para abordar la disensión mediante una dialéctica de voces revisando y confrontando, cuya finalidad es mostrar errores, captar el proceder de ciertas traiciones y ambiciones de poder, en la medida en que se advierten sus huellas en el texto. Analizar los modos en que se recompone este momento del siglo XIX a través del discurso ficcional, conlleva admitir los reversos de la historia, y a la vez encontrar un sentido y un valor a la patria, concientizándonos para ser parte de la identidad cultural del país.

Novela e Historia

En la literatura argentina hay una tendencia a mirar el pasado, a regresar y detenerse en él, lo que, desde mediados del siglo XIX ha generado novelas históricas que atraviesan este tiempo, apelando a paradigmas propios del movimiento romántico cuyas proyecciones han continuado la serie del género en el siglo XX con filiaciones evidentes y, posteriormente, con variantes epistemológicas y ontológicas, en consonancia con las mutaciones culturales que van produciéndose.

Con la generación del '55 se retoma el género dadas las contingencias políticas con el peronismo. El género busca nuevas formas de percepción del conocimiento; se modifican elementos de la tradición y, a partir del paradigma, se propone proyectos escriturarios alternativos; el modelo primero ofrece fisuras; lo nuevo mantiene en la base, la permanencia el documento como principio constructor del relato. Novelas como *Polvo y espanto* (1971) de Abelardo Arias, entre otras, reconstruye, en época de Rosas, parte de la vida del caudillo Felipe Ibarra en la provincia de Santiago del Estero,¹ y reflexiona

¹ Un amplio corpus de novelas históricas son parte de la identidad literaria argentina que retoma estos modos de relacionar ficción e historia, nuevamente, a partir de los años de la caída del peronismo, y posteriormente, en los '70, y vuelta la democracia, con Alfonsín en 1983, cuando la cuestión planteada es cómo seguir contando la

sobre los Estados con prácticas autoritarias. El planteo de la literatura es sobre la historia nacional; ofrece, por medio de otras formas procedimentales, una confrontación permanente entre la voz oficial y la de los otros, los perseguidos políticos, los marginados; a esto se suma la presencia de otro elemento funcional a lo literario, la oralidad, entendida como el relato del pueblo, de voces anónimas, que aluden sobre los hechos acontecidos.

La ficción es el motor de la literatura, y la novela histórica se atreve, por ella, a nuevas posibilidades epistémicas; nuevos criterios de acceso al saber, para reconstruir el relato sobre la historia, mediante poéticas con las que cada autor establece vínculos estéticos en función de sus propósitos discursivos. Se construye una relación a partir del archivo, éste actúa como un orientador; se revisan documentos y se procede al relato propiciado por determinada inteligibilidad de los acontecimientos; una interpretación de índole subjetivo e imaginativo por parte del escritor que ha resuelto relatar ciertos hechos.

Los procedimientos son variados; se utilizan disparadores de ficción que funcionan

historia y representándola desde la literatura.

Un corpus integrado por escritoras y escritores dan testimonio del género y sus mutaciones en el tiempo, reconstruyendo, sobre todo, la época de la Revolución de Mayo y la de Rosas. Del mismo modo, dentro del campo, iniciados ya los '80, se da lugar a un nuevo episteme sobre el género, mediante una interrogación: «quién de nosotros escribirá el Facundo», que luego se canonizará en la propuesta escrituraria del novelista y ensayista Ricardo Piglia, con su novela *Respiración Artificial* (1981), donde el fenómeno es la literatura misma como relato de los hechos, y en la que el manejo y la incorporación de la historia se nombra y refracta con otros modos. Otras novelas como *La casa y el viento* (1981) del jujefeño Héctor Tizón; *Libro de navíos y borrascas* (1983) del riojano Daniel Moyano, sostienen una preocupación común: cómo narrar la historia y la violencia, con una labor escrituraria asentada en prácticas experimentales que evidencian la ruptura con la tradición. No debo olvidar, dado el Bicentenario de la Independencia, una novela anterior como *Sota de Basto, caballo de espadas* (1975) de Héctor Tizón, en la que hay hechos documentados de la historia y de la travesía de Belgrano por el Norte, en la cual, el autor trabaja con la oralidad y el mito. En la narración de la historia hay una realidad en la que ésta se rige por sus propias leyes de construcción de lo real: el Juan José Castelli de Andrés Rivera en *La revolución es un sueño eterno*, (1994), entre tantas otras producciones de la época.

Entre las mujeres, María Esther de Miguel con *La amante del restaurador* (1994), Cristina Bajo escribe *Cien veces no debo* (1995), historia de pasiones, traiciones y prohibiciones en la provincia de Córdoba. Otras mujeres como Gabriela Margall, Cristina Losa, Mercedes Guiffré, abordan la historia argentina desde las problemáticas y miradas de la mujer en la sociedad; otras relatarán los atropellos de la última dictadura, realizando quiebres importantes de la tradición genérica, como Luisa Valenzuela con *Realidad nacional desde la cama* (1996); Liliana Heker con *El fin de la historia* (1996); Ana María Shua con *Soy Paciente* (1996), entre otras. Por las fechas de estas últimas obras, se evidencia una década en la que los sucesos de la dictadura del '76 produjeron un replanteo literario/estético para refractar los hechos de nuestra Historia.

Este es un pequeño paneo de la manifestación del género, de su constitución y expansión en el ámbito de la literatura argentina, forjando una materia dúctil, flexible, transgresora hacia fines del siglo XX, y conformar un campo literario diverso, en respuesta a las transformaciones del campo cultural argentino.

según qué objetivos discursivos se dispongan; se mezclan registros que rozan la frontera de los géneros, y permiten configurar el espacio narrado para exponer un «trozo» de la historia que se ha escogido para un fin determinado. Una tendencia es diseminar la mirada, ceder lugar a voces diversas; hacer un empalme con un conjunto de registros que aportan opciones para entretejer la realidad oficial, o sea, la visión hegemónica de la historia, con otras posibles, mediante, el uso de confesiones que se introducen de modo diferente.

En la novela de Rosenzvaig, se experimenta la exploración de la realidad, tratando lo histórico con un discurso intelectualizado de índole fantástica; a partir de un orden cuasi sobrenatural, dado por las alucinaciones de un médico forense con un osario, supuestamente del jacobino Monteagudo. Este le relata parte de sus memorias, lo que expande el género hacia otras vinculaciones genéricas. El relato así resuelto, apela a prácticas que se ponen en movimiento desde lo fantástico, a partir del cual se produce la confesión², después de un siglo de silencios. En consecuencia, este tipo de textos narrativos adscriben a un imaginario y a un entrecruzamiento textual y cultural para decir otras verdades probables. Instauran su propio verosímil, entre versiones de la verdad y creencias, sin invalidar la intromisión de lo fantástico, como acto de fractura, cuya intencionalidad está en plantear el problema del conocimiento de la verdad.

Monteagudo Anatomía de una revolución, se inicia al modo de un prefacio, una introducción del acontecer que actúa preanunciando el suceso que se ha de relatar; testimonios con la apariencia de un diario, plasmado en unos cuadernos. Hay en la propuesta del escritor, una tendencia a no respetar las formas; el tiempo deviene dentro de otros, según cómo aparezcan los recuerdos, y el espacio narrado será lábil, movido.

En todas las novelas vinculadas con este género, cuya procedencia argumentativa es la historia del siglo XIX, el autor hace una interpretación a partir de los hechos y del saber conocido sobre los mismos. Se lee un pasado lejano, documentado por la Historia; el pasado se vuelve presencia en tanto se lo trae al presente desde un contexto de enunciación, en el cual prevalece lo histórico / funcional, dado que el documento está y es parte de un saber preconcebido, que circula mediatizado por la escritura, por una acción subjetiva e inteligible de doble entrada, en el sentido de que fue interpretado por

² Otros escritores argentinos también han utilizado el diario, la confesión, o los rasgos de la locura y el intimismo, en la novela sobre la vida y muerte de Mariano Moreno, en *Lupe* (1996) de Silvia Miguens, o bien, el protagonismo de la oralidad, del mito del pueblo en la novela *Sota de Bastos, caballo de espadas* (1975) de Héctor Tizón, para dar algún ejemplo. Entonces surgen otras perspectivas de los hechos narrados y del saber oficial que se posee sobre ellos.

los historiadores de la época, a la vez que lo lee y lo interpreta el aquí y el ahora de la producción textual; permitiéndose, porque la literatura lo autoriza, cuestionar el documento, y enhebrar, como en otra «zona» de la historia, dudas y diferencias sobre la factibilidad de los hechos.

El archivo, entonces es la huella «real» de la que se parte para planificar el relato ficcional; en este caso, contaminado de lo inquietante/onírico en su relación con lo histórico. Se producen mediaciones con lo real, en donde la memoria da cuenta de vacíos y de olvidos; se rescata un acontecer, se mueven piezas o elementos, y se materializan, por la escritura, y mediante la supuesta «voz de los huesos», los testimonios de una parte de la vida de Monteagudo, a la vez que es escuchada atentamente, por el médico forense, quien responde e interroga. Este modo de proceder muestra el dominio de la ficción sobre la historia, o sea, un cuerpo novelizado mediante el cual se libera por la imaginación un conjunto de datos, y produce un efecto de provocación, no solo por lo que relata, sino por cómo se relata, mediante el recurso de lo fantástico, repercutiendo, arriesgado, en la escena de carácter histórico.

Monteagudo: entre los «restos» y la voz

Lo que se narra parece ser un desvarío. Se configura el espacio del relato a partir de un artificio, entre fantasmal y esotérico. A hechos misteriosos, a la no revelación histórica del asesinato de un prócer, se corresponde un ámbito oscuro tenebroso, en tanto presencia de cadáveres; una morgue, en la que los restos de Bernardo de Monteagudo de quien, la Argentina reclamó su cuerpo a las autoridades del Perú, se devuelven al país, después de 90 años. Los huesos del revolucionario jacobino, inician el diálogo en una única noche de un mes de octubre con el Dr. Pascasio Romero, médico forense. Allí, no sólo le debe practicar la autopsia al cuerpo sino que debe verificar si hay sangre mulata o indígena en el historial genético de Monteagudo.

Romero es su trepanador, debe averiguar sobre la pureza de sangre que posee o no Monteagudo. Se busca alguna razón para denostar a ese cuerpo ideólogo y pasional, en tanto que, desde una perspectiva interpretativa de la historia y del poder, se pretende conseguir elementos demostrables, para quitarle valores a la figura del revolucionario americano. Durante esa noche, inicia el trabajo de investigador, pero, además, el forense, será el relator de esta vida en sus cuadernos; la estructura, entrama relatos dentro de otros: *no olvide que soy su escriba y su guía, doctor Monteagudo.*³ (35)

³ Marcos Rosenzvaig: *Monteagudo Anatomía de una revolución*, Buenos Aires, Alfaguara, 2016. Las citas pertenecen a esta edición.

En un cuaderno íntimo encontrado después de la muerte del Dr. Pascasio Romero, dice haber recibido el 13 de octubre, el cuerpo de Bernardo de Monteagudo. Allí el médico escribe las memorias de Monteagudo; lo que le relata esa noche el cadáver, apelando para ello, a ciertas estrategias de la oralidad: la repetición de las preguntas y la reiteración de ciertas respuestas: Pascasio escribe mientras los huesos de Monteagudo relatan:

Yo estoy escribiendo su vida, don Bernardo. Nadie me va a creer cuando lo cuente.
¿De dónde me dijo que venía?

De la casa del difunto coronel Soler, doctor Pascasio, ya se lo dije tres veces (25)⁴

Lo interesante en la novela es la composición de la escena, todo un sucederse espontáneo, de índole normal; sin embargo, la situación resulta de una alucinación de Romero. Un ámbito que converge con lo surrealista; un límite entre sueño y realidad: los huesos susurran, rumorean y cuentan su historia y su verdad. A medida que el relato avanza, el forense se vuelve inquisidor, lo motiva y empuja a que siga en un aparente diálogo donde Monteagudo le pide que escriba lo que él cuenta, que no modifique el relato:

No sé si fue eso lo que le dije o lo estoy inventando ahora, de todas maneras, así es la historia. Los otros hacen de uno lo que quieren o lo que les conviene, como usted. (45)

Esto demuestra y plantea, por un lado, que el proceder de historia y literatura se origina en el relato, observación manifiesta por estudiosos de la historiografía como Hayden White; por otro, que la verdad primera nunca es única sino relativa, porque ese nuevo relato, que proviene de estructuras subjetivas, es, al decir de Bergson, el tiempo «propio» del presente, desde el cual se toman facultades y se confiere el recuerdo.

El género trabaja en las fronteras con otros; la novela histórica confluye aquí en lo testimonial, hay preeminencia de la subjetividad. La experiencia es narrada por Monteagudo a partir de lo que testimonia el médico forense. Entonces, ¿hasta dónde la fidelidad de lo histórico? ¿La primera persona del relato resguarda la experiencia vivida? La narración de la experiencia aplicada desde este «realismo absurdo» de los hechos, nos está planteando, con el discurso de Rosenzvaig, una estructura utópica del saber sobre el pasado.

El texto, se diversifica en otras formas: diario íntimo y testimonios de un médico

⁴ Los cambios de grafía respetan las que están impresas en el texto del autor.

forense; memorias de un jacobino asesinado; diálogo, conversación con un difunto muerto en 1825, el que da su testimonio de vida en 1917 cuando dice: «Al parecer pasaron cien años y no veo que haya cambiado algo» (28). Expresión que expone una mirada crítica sobre el país desde el lugar de enunciación, como también el relato de una experiencia puesta en dudas bajo la apariencia del procedimiento elegido.

Todos estos registros admiten el ingreso de lo fantástico⁵ en la composición y recomposición de un universo humano envuelto entre peligros y traiciones, alrededor de la historia argentina, de modo tal que el lector se enfrenta con niveles diversos de resolución de lo que se narra: la alucinación, cierto onirismo, pero sobre todo ese principio constructivo de lo fantástico de índole sobrenatural que se da en la aparición del muerto, de los «restos» de su cadáver con voz; huesos relatores de su propia existencia pasada, algo que no puede ser real pero que ocurre dentro del discurso y del imaginario del texto.

Se establece un procedimiento donde se fusiona la voz del artificio con la de la historia de la revolución de uno de los jacobinos más representativos (quizás, no tan recordados como Moreno o Castelli). Un relato de los «restos» del cuerpo, del yo padeciente de Monteagudo, que arma lo real con los «restos» de la historia, predisponiendo a que el verosímil se fortalezca por la autorreferencialidad para solicitar la credibilidad; sin embargo, según Benjamín, el relato de la experiencia es imposible, tal vez, por esto la novela acude a la imaginaria de lo fantástico, en tanto construcción de algo «extraordinario» dentro de lo ordinario; sin embargo, le autor requiere del lector su connivencia, porque la situación del relato es irreal.

La novela reivindica a este hombre histórico al elegirlo personaje protagonista. Una prosa que apela a la oralidad y a características propias de este registro, en la que se intenta restituir en la memoria del país, a este revolucionario de origen tucumano: Monteagudo retoma la palabra desde el más allá y vuelve a ser presencia contra el flagelo del olvido. Hay una recuperación de la historia de la revolución de mayo para los argentinos, en pos de la unión americana que se pone a tono con las circunstancias de este bicentenario de la patria⁶.

⁵ Lo fantástico, según la distinción de Pampa Arán, por un lado es entendido *como categoría epistemológica que puede alimentar diferentes géneros en otros discursos*, resultado de los procedimientos del discurso y no entendido como categoría genérica; un elemento que se conforma del entrecruzamiento de ciertos excesos entre lo histórico y lo real, permitiendo que la realidad imponga sus propias leyes para destacar la trascendencia de un suceso americano; por otro, el fantástico *se remite a la oposición con el realismo...* y exhibe este elemento sobrenatural como su ley género.

⁶ Esta historia alrededor de la Revolución de Mayo, rememora una práctica que realizó Monteagudo en 1808, cuando apela a una conversación de índole fantástica, entre Atahualpa y Fernando VII, donde paradójicamente, el Rey le pide ayuda al monarca Inca, ante los ataques y el avance del ejército de Napoleón.

La novela apela al extrañamiento, y se produce a partir de la escritura de Pascasio en unos cuadernos, en donde narra, en esa única noche, el relato de un muerto que resulta de un complejo testimonio de recuerdos conformados por un decir limítrofe con lo absurdo, lo surrealista: Monteagudo le narra su asesinato, utilizando la figura de ese puñal que le muestra sus dientes de triunfo, momentos antes de morir. Se enhebra la versión anticipatoria de la muerte a través de la conversación con el parroquiano en un ambiente pecaminoso y sugestivo; la parca se anuncia en el vaticinio de la anciana fumadora de cigarros en chala (23-4), que le presagia una muerte violenta (16). Entre el relato de un cadáver y las intromisiones del diálogo con el forense, lo fantástico nutre la página en la que se entrecruzan, ficción, historia y testimonio.

El muerto se construye, en el extremo de lo real y de lo fantástico, con el mundo de la religiosidad y sus creencias celestiales, pues se plantea un alma bloqueada en un cuerpo. Éste continúa como en aguas del infierno dantesco sin poder desprenderse de lo terrenal, representado en la relación y la amistad con otros cuerpos ambulantes; en la presencia del erotismo y de la seducción, entre sus amores infieles con Juanita Salguero y el amor con una mulata; en la creencia en la reencarnación (84).

Ante el padecer del muerto, el Dr. Romero, actúa de guía espiritual, quiere salvarlo de lo terreno y dejarlo a las puertas del paraíso. Es esto el relato de un ideólogo de la Revolución, de un idealista que, quedó a medio andar, no pudo dar continuidad fáctica a sus discursos sobre la revolución y la independencia. La muerte lo extravió en la tierra, buscando las explicaciones de un asesinato que no tuvo respuestas válidas ni comprometidas de sus pares, ni de sus amigos. Estos son los juegos entre la política y el poder: no admiten certezas.

Lo fantástico convive con el refuerzo del verosímil que genera la voz en primera persona de Monteagudo y la atención de su escucha, el Dr. Romero. El énfasis y su manera de solicitar al forense que escriba lo que él le relata, tanto sobre las acciones externas como las íntimas, construyen un Monteagudo humano, sufriente, seductor y enamorado, sin temor a la muerte pero contradictorio y débil ante el amor que siente por María Abascal, la multa casi mágica en su piel caribeña. Sin embargo, sobreviene la culpa, los prejuicios sociales, porque María representa su contradicción ideológica: mientras lucha por la igualdad racial, María es parte de su secreto interno; muestra de que los grandes ideólogos también proceden según el resultado de sus propias contradicciones.

Es aquí, donde el discurso potencia la intención de construir personajes de raíz humana, no de metal ni de bronce; el autor, lo baja del bronce y lo construye con sus aciertos, sus debilidades y sus errores.

Esta cuestión se relaciona con otra intención discursiva en Rosenzvaig: el médico forense interroga, opina, descalifica. En realidad, el espacio narrado se va convirtiendo en un duelo de contrincantes, no de amigos, pues Romero, más que apologista de la causa revolucionaria, por momentos parece ser un detractor; escarba en su anatomía ósea, lo provoca y hasta llega a insultarlo de algún modo, al referirse a la madre de Monteagudo, además le dice: «A Ud lo mataron por incauto. No se puede tener ideales» (43), pero, a medida que avanza la novela se suaviza el trato y lo afectivo prevalece, a través del intercambio confesional. Monteagudo reconoce falencias mediante su proceder autorreferencial:

«Nuestra ambigüedad nos hace ser activos por nuestra voluntad de ser libres, y pasivos por ser esclavos de nuestras pasiones: libres y esclavos, lo aprendí en la Universidad estudiando a Rousseau» (85)

Habla el ideólogo y el hombre que agoniza; el que por ser parte de la existencia, es también un manojo de incertidumbres, a pesar de ver la muerte de cerca, allá en las batallas, el dolor se padece, sin embargo le dice al médico: «Trabaje tranquilo, hombre. Lo bueno de la muerte es que quita el odio». (33)

La muerte los une. Se encontrarán en el más allá. Monteagudo navega su infierno, porque la patria, la América es el propio infierno por donde aún va la barca de Monteagudo. Por ello, Romero se anuncia como su guía (el poeta Virgilio del Dante) para conducirlo hacia la posibilidad de alcanzar la salida de ese infierno dantesco que está en la propia tierra, la posibilidad de salir de la soberbia terrena e ingresar al camino de lo espiritual ante un nuevo siglo saturado de individualismo y de materialismo. El discurso convoca a un nuevo giro hacia el humanismo.

En este sentido, se puede leer desde los ruidos que nos hace *La divina comedia* de Dante; una épica con su héroe, tenaz, valiente, temido, que como el protagonista poeta, está en la oscuridad porque se ha apartado del camino recto de la cristiandad a la que lo quiere regresar Romero, como si este hubiera sido elegido por la presencia divina para hacerlo. De pronto, Rosenzvaig vuelve al mundo clásico del Renacimiento, con un formato de pieza narrativa de tono trágico/religioso/fantástico que responde a las creencias del siglo XIX, para repensar el siglo XXI, incursionando con puño cauto en la figura dantesca y en la filosofía platónica para evaluar la acción de los jacobinos y el mundo posmoderno.

Como conclusión, Romero escribe en sus cuadernos para entender lo que es la vida, para limpiar al hombre de sus errores, analizarlo en su cáscara. Desde ambos

campos: literario e histórico, se procede contra el olvido. A pesar de que escribe para rescatar un tiempo histórico trascendente, los acontecimientos nunca serán lo que fueron; se acercan y se alejan. En la voz de Monteagudo el discurso plantea las relaciones de historia y ficción; también las relaciones entre los que escriben la historia y los que la padecen. Monteagudo es narrado por otros y, a la vez, él mismo da sus versiones:

«No sé si fue eso lo que le dije o lo estoy inventando ahora, de todas maneras, así es la historia. Los otros hacen de uno lo que quieren, o lo que les conviene, como Usted» (45)

«De nada sirve recordar, no puedo cambiar el orden de lo vivido, las vicisitudes de la historia. Mejor es navegar y ser llevado por el silencio de las llamas» (86)

Estos procedimientos conllevan la imposibilidad de relatar la experiencia, por eso, las diferentes versiones: la documentada, y la que cuenta Monteagudo; la que escribe y testimonia Romero, aprendiendo a ser escritor. Las versiones literarias se unen en algún punto de la historia pero difieren en otros, como las que narraron otros jacobinos como el Castelli de Rivera, o el Mariano Moreno desde la locura de Lupe. Así, en la literatura argentina, las tramas de la historia oficial, se entrecruzan con las de la ficción, buscando un saber, a través de la construcción de un episteme conformado entre la razón, el conocimiento y un método discursivo fantástico.

Rosenszvaig, discursivamente, construye un Bernardo de Monteagudo, en el límite con lo fantástico, ante la imposibilidad de aprehender una verdad única, exaltando la agonía de un ideólogo traicionado. Apela a la imagen de la tradición del héroe griego, la del noble guerrero mortal, con ese lado oscuro de la desmesura y la soberbia, pero no engalana a Monteagudo en la admiración de los que van a su paso como el héroe griego. El tucumano es un hombre que se aparta del camino del aprendizaje; que posee conductas ambiguas, contradictorias; si bien, un hombre con ideales de libertad e igualdad, sus caídas responden a las complejidades de su propia existencia, a los excesos y debilidades del hombre moderno y, a la vez, a las capacidades de un ideólogo impedido a ser, por la muerte a traición.

La novela se arma multiforme; un género desbordado para develar la historia, mediante ciertos procedimientos, como el onirismo, el absurdo de dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, unidos para relatar/entender la historia de una revolución y un revolucionario.

Novela histórica fronteriza, involucrada con lo fantástico / literario, producto de la experimentación de lo sobrenatural, instaurado entre la alucinación y le relato de la

historia. El diálogo entre Bernardo y el forense, recupera la memoria en la selección de recuerdos enmascarados que emanan de la voz del jacobino, de origen tucumano, protagonista de una parte importante de la Historia argentina del siglo XIX.

El discurso insta a la reflexión sobre los actos de poder, la traición, la violencia social, el sufrimiento de la sociedad, de los excluidos, como una manera de repensarnos a nosotros mismos, en tanto actores pasivos de una sociedad violenta, que discrimina y corrompe, y en la que ética y moral son dos conceptos descalificados en este siglo XXI, mientras conmemoramos el Bicentenario de la Patria.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. «Historias paralelas/Historias ejemplares: La Historia y la voz del otro», en *Revista de crítica latinoamericana*. Lima, Perú, Año III, 36, 1992.
- Arán, Pampa. *El fantástico literario*, aportes teóricos. Córdoba: Narvaja editor, 1999.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- Jelin, Elizabaeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Molloy, Silvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Rosenzvaig, Marcos. *Monteagudo anatomía de una revolución*. Buenos Aires: Alfaguara, 2016.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Tozzi, Verónica y Lavagnino, Nicolás (comps.). *Hayden White, la escritura del pasado y el futuro de la historiografía*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

**HOMENAJE A LOS 750 AÑOS DE
DANTE ALIGHIERI**



La donna gentile, la donna petrosa, la dolce nemica. **Mujeres en la poesía italiana a 750 años del nacimiento de Dante Alighieri**

ELENA VICTORIA ACEVEDO DE BOMBA*

INSIL - Facultad de Filosofía y Letras - UNT

Resumen

La mujer ha sido tema y motivo constante en la poesía italiana, desde los versos de los poetas que cultivaron el amor cortés y el *Dolce Stil Novo*, hasta las últimas manifestaciones de los poetas contemporáneos.

En este trabajo se aborda la representación de la mujer como «*donna gentile*», «*donna petrosa*», «*dolce nemica*» y otras variantes hasta la expresión de lo femenino a través de las voces de Patrizia Cavalli y Cristina Donnà.

Abstract

Women have been constant theme and motif in Italian poetry, from the verses of poets who cultivated courtly love and the *Dolce Stil Novo*, until the last manifestations of contemporary poets.

This work addresses the representation of women as «*donna gentile*», «*donna petrosa*», «*dolce nemica*» and other variants to the expression of the feminine through the voices of Patrizia Cavalli and Cristina Donnà.

* Elena Victoria Acevedo de Bomba: Profesora y Licenciada en Letras. Profesora de italiano. Doctora en Letras, orientación Lingüística, *Summa cum laude* por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesora de Lengua extranjera italiano I y Literatura Italiana. Ha publicado, entre otros: *Lenguajes sectoriales. El discurso de los urbanistas italianos y su recepción en hispanófonos*. En colaboración ha publicado el manual de italiano A1 A2 *Italiano tra due mondi. Corso di italiano per argentini*. Co-directora de la Especialización en la enseñanza del Español como lengua extranjera en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado en coautoría el libro *De naranjos, tarcos y cardones. Un viaje por el NOA. Curso de español para extranjeros*. Directora del proyecto de investigación de SCAyT: Glotodidáctica del Español, Italiano y Portugués como lenguas extranjeras: hacia la comprensión, comunicación y cooperación intercultural. <evabomba@gmail.com>

La historia de la literatura italiana nos muestra la presencia permanente de la mujer como tema, motivo y asunto en la poesía.

Las manifestaciones más antiguas en el siglo XII corresponden a las producciones con influencia de la literatura provenzal en lengua d'oc y la temática del amor cortés con la exaltación de la «donna». El primer trovador provenzal que residió en Italia fue Raimbaut de Vaqueiras quien escribe *Donna, tanto vi ho pregata*, un diálogo en el que el poeta habla en provenzal y la mujer amada le responde en dialecto genovés.

La lírica cortés se desarrolla en el siglo XIII en la corte de Federico II en Sicilia, allí la temática del amor se vincula con la estructura social feudal. En este contexto se atribuye el nacimiento del soneto a Jacopo da Lentini, una composición poética de dos cuartetos y dos tercetos con rima consonante y, según algunos autores, probablemente derivado del estrambote de amor siciliano.

II dolce Stil novo y Dante Alighieri

Il dolce stil novo profundiza en la temática de la mujer como «donna angelicata» y del amor que inspira. El poeta aparece dentro del grupo de amigos «fedeli d'amore» que ofrece a esta donna angelicata solidaridad y asistencia; mientras la mujer aparece rodeada de otras damas a las cuales irradia el reflejo de su belleza. La donna «stilnovística» por lo general pertenece a otro hombre, es inalcanzable y las inhibiciones sociales impiden llegar a ella. El objetivo de este amor –al decir de Giulio Ferroni– (2002-145) no es la realización de un deseo sino la continua tensión hacia un valor inasible.

Iniciada por el boloñés Guido Guinizelli, la poesía del 'dolce stil novo' fue cultivada en Florencia en los últimos decenios del siglo XIII por un estrecho círculo de poetas que cantó los sentimientos según una compleja teoría del amor y concibió el arte como estilo de vida.

(Blanco de García: 2007, 226)

La denominación de *Dolce stil novo* la encontramos en las palabras de Dante en el canto XXIV del *Purgatorio* al aludir a esta forma de escritura basada en el concepto del «Amor dictator» expresado a través de un «dolce linguaggio.»

De Guido Guinizelli, nacido en Bologna alrededor de 1240, es la canción *Al cor gentil rempaira sempre amore*, considerada como el manifiesto del Dolce stil novo. Amor e «cor gentil» están íntimamente relacionados, tanto que el amor está reservado a los corazones gentiles, entendiendo por *gentilezza*, el amor virtuoso, la nobleza, no de sangre sino de virtudes.

Este amor mueve a la virtud, actúa donde hay más nobleza, expulsa la vileza del

corazón, lleva a la felicidad y a la perfección, provoca dos tipos de deleite: el sensible y el proveniente de la satisfacción en la operación virtuosa. (Varela Portas de Orduña: 2014, pág. 44)

Las Rimas a Pietra o *Rime Petrose*, al decir de Alberto Asor Rosa, expresan su amor cuasi violento por una mujer que lo hace sufrir por no ser correspondido:

Quiero ser tan áspero en mis palabras
 como lo es en sus actos esta hermosa piedra,
 que encierra, en cuanto tal,
 mayor dureza y mayor crueldad
 y su cuerpo viste de un tal jaspe
 que por su causa o porque ella retrocede,
 no sale de la aljaba
 flecha que la encuentre desnuda:
 ella no mata, en cambio, y de nada vale que uno se oculte
 ni que se aleje de los golpes mortales,
 pues como si tuviera alas,
 igual lo alcanza y lo despedaza cada arma
 así que yo no sé
 ni puedo defenderme de ella.

La imagen de la piedra es la que mejor expresa la insensibilidad de la mujer según dos características, su «petrosidad», su dureza y su frialdad. Todo parece indicar que esta mujer no se distingue por su «gentilezza» sino por su insensibilidad representada por la dureza de la piedra y del mármol:

in tener forte immagine di petra. (Rima 43)
 se in pargoletta fia per core un marmo. (Rima 43)
 La sua bellezza ha piú virtù che petra. (Rima 44)

En la *Vita Nova*, Dante nos presenta la síntesis prosa-poesía a través de una introducción en la que explica el contexto de producción del soneto para luego escribirlo.

La Vida Nueva no sólo representa la alegoría más orgánica y acabada de la condición espiritual stilnovista, sino, sobre todo, su interpretación más completa, que supo conjugar perfectamente esos dos polos tan lejanos de la sensibilidad medieval: por un lado, la tendencia a la reflexión abstracta; por el otro, el gusto de la experiencia humana concreta y definida.

(Asor Rosa: 2006.91)

Se han realizado numerosas versiones y traducciones del soneto «Tanto gentil e tanto onesta pare...» de la *Vita Nuova*, pero sin dudas, una de las más bellas al oído de los hispanófonos es la de Leopoldo Lugones de 1915:

Es tan pura y gentil mi bien amada,
que sólo al verla saludar cumplida,
toda lengua enmudece estremecida,
y no se atreve a alzarse la mirada.

Así pasa, sintiéndose alabada,
benignamente de humildad vestida,
y es cual luz milagrosa descendida
para anunciar la celestial morada.

Muéstrase tan afable a quien la mira,
y vierte tal dulzura en nuestro seno,
que sólo quien la gusta la encarece.

y entre sus labios palpitar parece
un espíritu suave, de amor lleno,
que va diciendo al ánima: suspira.

En la *Vita Nuova* se advierten las fuentes italianas de la tradición lírica siciliana, guinizelli y Cavalcanti; fuentes provenzales y fuentes latinas, entre ellas: *De Amicitia* de Cicerón, las *Confesiones* de San Agustín y *De Amore* de Andrea Capelano. En síntesis, la trama es aparentemente sencilla: el protagonista encuentra a los nueve años a Beatriz, se enamora de ella. A los dieciocho años vuelve a verla y es saludado por ella; de allí en adelante se propone alabar la belleza de la mujer amada. Su nombre lleva con frecuencia un epíteto «nobilísima Beatriz» o «gentilísima Beatriz». Virtud y nobleza se conjugan en el soneto XXI:

En los ojos lleva mi señora a Amor,
por lo cual se ennoblece lo que ella mira;
por donde ella pasa, todos se vuelven hacia ella
y a quien saluda hace temblar el corazón,

de forma tal que, bajando los ojos, por completo se desmaya,
y se arrepiente entonces de todos sus defectos:

huyen delante de ella soberbia e ira.
Ayudadme, mujeres, a hacerle honor.

Toda dulzura, todo humilde pensamiento,
nace en el corazón de quien la oye hablar,
por lo que es alabado quien primero la vio.

Lo que ella parece si apenas sonrío
no se puede decir ni recordar,
tan asombroso y gentil es el milagro.¹

En el canto XXIV del Purgatorio, Dante se encuentra con el poeta Bonagiunta Orbicciani quien subraya el momento de innovación poética que representa el *Dolce stil novo*:

Más dime si estoy viendo al que ha iniciado
las nuevas rimas, cuando así comienza:
«Donne ch' avete inteletto d'amore.»

y yo a él: «yo soy uno que cuando
Amor me inspira, anoto, y de este modo
lo que él me dicta adentro significo.»

«¡Oh hermano!» dijo, «ahora veo el nudo
que al Notario, a Guittone y a mí mismo
nos ha impedido el dulce estilo nuevo.»²

Dante Alighieri escribe el *Convivio* durante los primeros años de su exilio iniciado en 1302. Consta de cuatro tratados a pesar de que el proyecto inicial preveía quince. En el tercer tratado se expone sobre la *nobiltà della donna gentile*.

Dice Dante en el Tratado cuarto: «está la gentileza donde está la virtud.»³

Beatriz es la *donna angelicata*, guía en el Paraíso de la *Divina Commedia*, pero al

¹ Dante Alighieri (1987): *La vita nuova*. Textos bilingües con Introducción, cronología, bibliografía, notas de Raffaele Pinto. Barcelona: Bosch.

² Dante Alighieri. Canto XXIV del Purgatorio. *Divina Commedia*. Traducción de Ángel Batistessa. Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires. (2003. pag.313)

³ Dante Alighieri: *Convivio*. *Tratado cuarto*. Canción tercera, VI.

mismo tiempo simboliza la Fe y la Teología a través de la imagen visual de la luz y de la deixis espacial (lo alto):

Beatriz en lo alto, y yo a ella miraba;
y tal vez en el tiempo en que una flecha
se posa y vuela y abandona el arco,

presto me vi donde algo prodigioso
volvió mi vista a ello; y así, aquella
a quien mi desazón no se ocultaba,

volvióse a mí, tan bella como alegre,
y dijo: «piensa en Dios y dale gracias,
que nos ha unido en la primera estrella.»

y creí que una nube nos cubría
lúcida, espesa, sólida y pulida,
cuasi diamante por el sol herido.

Dentro de sí la eterna margarita
nos recibió, como recibe el agua
rayo de luz permaneciendo unida.⁴

Esta lírica llevó a un grado extremo la idealización de la mujer, *donna angelicata*, mediadora, símbolo del ascenso a lo divino y a quien se le atribuían cualidades regeneradoras. Señala Umberto Eco que la *donna angelicata* será recuperada en el decadentismo de fin de siglo por los prerrafaelistas.

A lo largo de la literatura italiana no siempre la mujer es concebida como esta «*donna angelicata*» de los poetas stilnovistas, vamos a dar entonces, una mirada a la mujer como leitmotiv de la literatura italiana.

La dolce nemica en la poesía de Francesco Petrarca

Francesco Petrarca organiza el *Canzoniere* o *Rerum vulgarium fragmenta* en dos partes: «Rime in vita» e «Rime in morte di madonna Laura».

Laura es para el poeta no sólo la musa inspiradora sino también la síntesis de

⁴ Dante Alighieri. *Paraiso. Divina Commedia*. Canto Segundo. VV.28-36. Traducción de Ángel Battistessa.

sentimientos encontrados: «la dulce nemica» personaje que el yo poético construye a través de imágenes antitéticas y oximorónicas «della dolce ed acerba mianemica»...

El soneto CLXXIV expresa justamente ese sentimiento ambivalente hecho de amor y dolor:

Cruel estrella (si el cielo tiene fuerza sobre nosotros
cual algunos creen) fue aquella bajo la que nací,
y cruel la cuna en que recién nacido yací,
y cruel la tierra por la que después he ido;
y cruel la mujer que con sus ojos
y con el arco del que sólo yo fui blanco,
me hizo la herida por la cual, Amor, no callé ante ti,
que con esa arma cicatrizarla puedes.
Pero tú tomas a broma mis dolores;
ella no, en cambio, porque no son más duros,
y la herida es de saeta y no de venablo.
No obstante, me consuela que languidecer por ella
es mejor que gozar de otra; y tú me lo juras
por tu dorado dardo, y yo te creo.⁵

La Scapigliatura: de polvo eres y al polvo volverás

Si analizamos la Scapigliatura a fines del siglo XIX, vemos que este «movimiento scapigliato» se presenta en la literatura europea enmarcado en el movimiento «decadente». Norberto Bobbio en su ensayo de 1944 sobre *La filosofía del decadentismo* ha dicho que más que un gusto literario o un estado de ánimo, la Scapigliatura era una concepción del mundo que repercutía en todos los ámbitos de la vida espiritual y representaba una vuelta del hombre sobre sí mismo. En Italia, la Scapigliatura, se alejó del Romanticismo, para acercarse a la *bohème* francesa. El término alude a la búsqueda de libertad y a un modo de actuar que se aleja de las convenciones sociales. El término «scapigliato» que literalmente quiere decir «despeinado» alude a la vida bohemia y se relaciona con la rebeldía, la soledad y la locura.

Iginio Ugo Tarchetti escribe su poema *Memento*, y en el que se manifiestan los ecos de Baudelaire. *Memento mories* la parte de la misa de la liturgia del miércoles de ceniza que recuerda «de polvo eres y al polvo volverás», pero también es un motivo medieval

⁵ Petrarca (1976): *Poesía completa*. Traducción y Prólogo de Atilio Pentimalli. Madrid: Libros Río Nuevo.

que se usa como enunciado imperativo y como advertencia: la vida es breve, pasa velozmente y la muerte es la única certeza. Esta poesía es justamente una exhortación a no olvidar la muerte. En este contexto la figura desacralizada de la mujer, a pesar de su belleza y juventud, recuerda al poeta su destino final a través de palabras clave como: esqueleto-calavera-huesos-muerto.

Memento

Quando bacio il tuo labbro profumato
cara fanciulla non posso obbliare
que un bianco teschio vi è sotto celato.

Quando a me stringo il tuo corpo vezzoso,
obbliar non poss'io, cara fanciulla, che vi è
sotto uno scheletro nascosto.

E nell' orrenda visione assorto,
dovunque o tocchi, o baci, o la man posi,
sento sporger le fredde ossa di un morto.

Gazzettino 13 Novembre 1867

Cuando beso tus labios perfumados,
querida niña, no puedo olvidar
que una calavera allí está encerrada.

Cuando me estrecho a tu cuerpo amado
olvidar no puedo, querida niña, que allí
hay un esqueleto escondido.

y en la horrenda visión absorto
donde quiera que acaricie o bese, o la/
mano pose
siento asomar los fríos huesos de un muerto.

Dino Campana (1885-1932) o la construcción de lo femenino en *Un viaggio chiamato amore*

La historia de amor entre Sibilla Aleramo y Dino Campana ha sido reunida en un epistolario titulado *Un viaggio chiamato amore* que muestra un amor fuerte, apasionado, desesperado, transgresor y destructivo. Pero es el amor que se va gestando hacia una mujer que representa la emancipación femenina y una intelectual comprometida, una mujer inasible, que no se somete a las convenciones sociales y que se decide por una vida libre de todo apego, decide por sí misma sus amantes, Dino era diez años menor y su último amante, veinte.

Cuando Dino conoce a Sibilla, ella ya era una escritora famosa que había publicado en 1906 su libro *Una donna*, era famosa por sus amores y por su belleza. El amor entre ambos termina en separación. Ella parte a Sorrento y él a Settignano, pocas veces se verán después. La primera de las poesías de Campana nos muestra una visión positiva de la mujer en relación con la naturaleza, una relación de equilibrio en la que se entran las algas marinas y el viento con el encanto del cuerpo femenino y con la capacidad de la mujer del puerto de contener el mundo en sus manos; pero al mismo tiempo se trata de una mujer inalcanzable, sombra o fantasma.

Donna Genovese - Inediti (1942)

Tu mi portasti un po'd'alga marina
 Nei tuoi capelli, ed un odor di vento,
 Che è corso di lontano e giunge grave
 D'ardore, era nel tuo corpo bronzino:
 Oh la divina
 Semplicità delle tue forme snelle –
 Non amore non spasimo, un fantasma,
 Un'ombra della necessità che vaga
 Serena e ineluttabile per l'anima
 E la discioglie in gioia, in incanto serena
 Perché per l'infinito lo scirocco
 Se la possa portare.
 Come è piccolo il mondo e leggero nelle
 tue mani!

Dino Campana

Mujer genovesa

Tú me has traído un poco de alga marina
 en tus cabellos y el aroma a viento,
 que viene de lejos y llega grave
 y ardiente, estaba en tu cuerpo dorado:
 ¡Oh! la divina
 simplicidad de tus formas espigadas,
 no amor, no sufrimiento; un fantasma,
 una sombra de la necesidad que vaga
 serena e ineluctable por el alma
 y la disuelve en gozo, en encanto, serena
 para que por el infinito siroco
 se la pueda llevar.
 Así de pequeño y liviano es el mundo en tus
 manos!

Sibilla ante sí misma y ante el amor muestra el juego del tú y el yo poético: tu libro, mis trenzas, tu vida, mis cantos, nuestro mismo ritmo; para luego devenir el extravío y el adiós.

Chiudo il tuo libro,
 snodo le mie trecce,
 o cuor selvaggio,
 musico cuore...
 con la tua vita intera
 sei nei miei canti
 come un addio a me.
 Smarrivamo gli occhi negli stessi cieli,
 meravigliati e violenti con stesso ritmo
 andavamo,
 liberi singhiozzando, senza mai vederci,
 né mai saperci, con notturni occhi.
 Or nei tuoi canti
 la tua vita intera
 è come un addio a me.
 Cuor selvaggio,
 musico cuore,
 chiudo il tuo libro,
 le mie trece snodo.

Sibilla Aleramo, 25-7-1916

Cierro tu libro,
 deshago mis trenzas,
 ¡oh! corazón salvaje,
 músico corazón...
 con toda tu vida
 estás en mis cantos
 como un adiós a mí.
 Extraviamos los ojos en los mismos cielos
 maravillados y violentos íbamos con el mismo
 ritmo
 libres, sollozando, sin llegar jamás a
 vernos ni sabernos, con nocturnos ojos.
 O en tus cantos
 toda tu vida
 es como un adiós
 hacia mí.
 Corazón salvaje,
 músico corazón,
 cierro tu libro,
 mis trenzas deshago.

El epílogo amoroso de Dino Campana y Sibilla Aleramo, encuentra su cierre en el poema de Dino Campana donde se advierte el hábil juego de deícticos de persona: el *yo*, el *tú*, *nosotros*, la metáfora del viaje para el encuentro y las rosas como representación del amor; para culminar con un *nosotros* que se separa y olvida. A nivel de la sintaxis observamos la supresión de todo signo de puntuación, salvo los puntos finales de cada estrofa.

In un momento sono sfiorite le rose

*In un momento
Sono sfiorite le rose
I petali caduti
Perché io non potevo dimenticare le rose
Le cercavamo insieme
Abbiamo trovato delle rose
Erano le sue rose erano le mie rose
Questo viaggio chiamavamo amore
Col nostro sangue e colle nostre lagrime
facevamo le rose
Che brillavano un momento al sole del mattino
Le abbiamo sfiorite sotto il sole tra i rovi
Le rose che non erano le nostre rose
Le mie rose le sue rose.
E così dimenticammo le rose.*

di Dino Campana (per Sibilla Aleramo).

En un instante se marchitaron las rosas

En un instante
se marchitaron las rosas
los pétalos caídos
porque yo no podía olvidar las rosas
Las buscábamos juntos
habíamos encontrado algunas rosas
eran sus rosas, eran mis rosas
este viaje llamado amor
con nuestra sangre y con nuestras lágrimas
hacíamos las rosas
que brillaban un momento al sol de la mañana
Las habíamos marchitado bajo el sol entre las
zarzas
las rosas que no eran nuestras rosas
mis rosas, sus rosas.

Y así olvidamos las rosas.

Tú eres como la tierra. Cesare Pavese (1908-1950)

Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto.
Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgherà dal fondo
come un frutto tra i rami.
C'è un vento che ti giunge.
Cose secche e rimorte
t'ingombrano e vanno nel vento.
Membra e parole antiche.
Tu tremi nell'estate.

29 ottobre 1945.

Tú eres como una tierra que nunca
nadie ha nombrado.
Tú no esperas nada
salvo la palabra
que brotará del fondo
como un fruto en las ramas.
Hay un viento que te alcanza.
Cosas secas y muertas van con el
viento, molestas.
Miembros y palabras antiguas.
Tú tiemblas en verano.

29 de octubre de 1945

Las diez poesías de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (ocho en italiano y dos en inglés) escritas probablemente todas en Torino entre el 11 de marzo y el 11 de abril de 1950, se encontraron a la muerte de Pavese en una carpeta en la mesa de su oficina de la editorial Einaudi. Se publicaron póstumas con el mismo nombre (Einaudi, Torino, 1951) junto a *La terra e la morte*.

En estos dos poemarios fueron editados en forma bilingüe por José Palacios en Ediciones Perdidas de Almería en 2005.

En el poemario *La terra e la morte* Pavese busca definir la esencia de la mujer, así para él, la mujer es tierra, es colina, sendero, mar, cerrado silencio, y expresa a través del símil: «Eres la tierra y las viñas», «Como las hogueras al anochecer», «como las voces de la tierra», «Eres la tierra y la muerte», como si en la mujer se encerrara todo el misterio de la vida y de la naturaleza. No en vano predominan en estos poemas los símiles y metáforas referidos a la montaña, al mar, a la tierra.

La relación mujer-muerte que se advertía en la Scapigliatura, vuelve a manifestarse en la poesía de Cesare Pavese, pero con un matiz diferente. Es la muerte que acecha y sumerge en el vacío.

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi
 – questa morte che ci accompagna dal
 mattino alla sera, insonne, sorda, come
 un vecchio rimorso o un vizio assurdo.
 I tuoi occhi saranno una vana parola,
 un grido taciuto, un silenzio.
 Così li vedi ogni mattina quando su te
 sola ti pieghi nello specchio.
 O cara speranza, quel giorno sapremo
 anche noi che sei la vita
 e sei il nulla.
 Per tutti la morte ha uno sguardo.
 Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
 Sarà come smettere un vizio,
 come vedere nello specchio
 riemergere un viso morto,
 come ascoltare un labbro chiuso.
 Scenderemo nel gorgo muti.

22 marzo 1950.

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos
 – esta muerte que nos acompaña de la
 mañana a la noche, insomne, sorda,
 como un viejo pesar o un vicio absurdo.
 Tus ojos serán una vana palabra,
 un grito callado, un silencio.
 Así los ves cada mañana cuando sola te
 inclinas ante el espejo.
 Oh esperanza, ese día también
 nosotros sabremos que eres la vida
 y eres la nada.
 Para todos la muerte tiene una mirada.
 Vendrá la muerte y tendrá tus ojos. Será
 como abandonar un vicio,
 como ver aparecer en el espejo
 un rostro muerto,
 como escuchar un labio cerrado.
 Descenderemos al abismo mudos.

22 de marzo de 1950

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos

Edición bilingüe Traducción de José Palacios

Mujer-naturaleza. Giorgio Caproni (1912-1990)

Giorgio Caproni, marginale, provinciale, periférico? Caproni è dall' inizio e resterà sino alla fine un decostruttore.

Vincenzo Menegaldo, en el prólogo a la obra en verso de Caproni, se apresura a decirnos que no, Caproni no es ni marginal, ni regional, ni periférico, o en todo caso, es todo eso y al mismo tiempo universal.

Su obra poética puede organizarse en tres momentos vinculados a tres ciudades: Livorno, Génova y Roma. Sus temas dominantes tienen que ver con el viaje, las despedidas, el exilio, la búsqueda de la esencia. Un poeta, dice Calvino, que se presenta como un drástico simplificador de la realidad, un poeta onírico, o más bien un poeta capaz de verbalizar sus sueños.

Su libro *Ballo a Fontanigorda (1935-1937)* incluye los poemas a Rina, versos que resumen la relación mujer-naturaleza. Se trata de poemas breves e intensos en donde aparece la vinculación de tres sememas: *mujer-mar-puerto* desde donde hay partidas y arribos, se las relaciona con el mes de setiembre, la luminosidad, la inocencia y los ojos virginales capaces de ver las cosas como nuevas.

El poeta nos presenta las muchachas de Livorno que llevan el mar consigo, que traen la brisa marina e introducen el mar en el yo poético, él mismo es mar surcado de velas y con el gusto delicioso de almejas en la boca.

Altriversi a Rina

Nei tuoi occhi è il settembre
degli ulivi della tua cara
terra, la tua Liguria
di rupi e di dolcissimi
frutti.

*

Sopra i monti spaziosi
le poche case disperse
invidiano il colore caldo
della tua pelle, all' ora
che fa nostra ancora per poco
la terra.

*

Donna che apre riviere

Sei donna di marine,
donna che apre riviere.

Otros versos a Rina

En tus ojos está el septiembre
de los olivos de tu amada
tierra, tu Liguria
de rocas y de dulcísimos
frutos.

Sobre los montes espaciosos
las pocas casas dispersas
envidian el color cálido
de tu piel, a la hora
en que es todavía nuestra por poco
la tierra.

Mujer que abre orillas

Eres mujer de marinas
mujer que abre orillas.

L'aria delle mattine
bianche è la tua aria
di sale- e sono vele
al vento, sono bandiere
spiegate a bordo l'ampie
vesti tue cose chiare.

*

Sono donne che sanno

Sono donne che sanno
così bene di mare

che all' arietta che fanno
a te accanto al passare

senti sulla tua pelle
fresco aprirsi di vele

e alle labbra d'arselle
deliziose querele.

(Ballo a Fontanigorda - 1935-1937)

A Rina

Senza di te un albero
non sarebbe più un albero.
Nulla senza di te
sarebbe quello che è.

(Il conte di Kevenhüller - 1979-1986)

El aire de las mañanas
blancas es tu aire
de sal - y son velas
al viento, son banderas
desplegadas a bordo tus
suelos vestidos claros.

*

Son mujeres que saben

Son mujeres que saben
mucho de mar

que hacen una leve brisa
al pasar junto a ti

sientes en tu piel
el fresco abrirse de velas

y en los labios el sabor
de deliciosas almejas.

A Rina

Sin ti un árbol
no sería un árbol
nada sin ti
sería lo que es.

La trappola: Franco Marcoaldi (1955)

Ha publicado numerosos libros de poesía entre los cuales *Animali in versi* (2006), *Il tempo ormai breve* (2008) y *Trappola* (2012) La nostalgia es una trappola, una trampa. Para él la poesía es un modo de pensar el mundo, un mundo que se presenta fragmentado, acelerado y confuso y donde el ser humano cae ante mil trampas de todo tipo: sociales, de costumbre, psicológicas, del conformismo. Tal es el caso de María que representa a tantas mujeres atrapadas por la cotidianidad, el trabajo, el tiempo profano, sin dejar resquicio alguno al tiempo sagrado. Así la condición humana puede resumirse en las siguientes palabras:

*Come uccelli in gabbia, o insetti chiusi in una bottiglia, battiamo contro un vetro invisibile, ricadendo all' indietro- fin quando ritroviamo le forze per un nuovo tentativo, anch' esso inevitabilmente frustrato.*⁶

Il mondo di Maria

Mentre il sole alto nel cielo
risplendeva su ogni dove
invitando a mille azzardi,
lei, Maria –reclusa in casa–
scaricò la lavatrice strizzò i panni
mondò i cardì. Spolverò sedie
e credenza, lavò i vetri fece
i letti. Riassettò in una parola
come sempre ogni mattina, stanze
bagno corridoio il salotto e la cucina.

Fuori il sole (l'ho già detto)
risplendeva seducente
invitando a mille azzardi.
Ma Maria si guardò bene
dal cadere tanto tardi
(troppo tardi!) nella trappola
di luce di quell'infida sirena.
meglio il neon della cantina
per chi adusa alla clausura
era lì che consumava
la più esotica avventura.

El mundo de María

Mientras el sol alto en el cielo
resplandecía por todas partes
invitando a mil azares
ella, María –recluida en casa–
descargó el lavarropas estrujó la ropa
mondó los cardos. Sacudió las sillas
y la alacena, lavó los vidrios e hizo
las camas, ordenó, en una palabra,
como siempre cada mañana, habitaciones
baño pasillo la sala y la cocina.

Afuera el sol (ya lo he dicho)
resplandecía seductor
invitando a mil azares.
Pero María se cuidó bien
de caer un tanto tarde
(¡Demasiado tarde!) en la trampa
de luz de aquella peligrosa sirena.
mejor el neón del sótano
para quien estaba acostumbrada a la clausura
era allí que llevaba a cabo
la más exótica avventura.

La mujer por sí misma

Concluye esta aproximación a la mujer en la poesía italiana con un acercamiento a la producción lírica de Patrizia Cavalli y Cristina Donnà.

Patrizia Cavalli nació en Todì, en la región de Umbría en 1947. Reside en Roma, donde cursó estudios de Filosofía. Publicó hasta el momento cuatro volúmenes de poesía, el primero de ellos, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974).

Dice Patrizia Cavalli:

⁶ Roberto Esposito. *Franco Marcoaldi. «La trappola»* <http://poesia.blog.rainews.it/>

«Creo que la poesía proviene de una determinada zona del cerebro que está a mitad de camino entre la de la música y la de la palabra. Porque suena. Es una palabra que suena. Pero de una manera totalmente original y que no tiene nada que ver con la música; es otro tipo de sonoridad. Yo creo en la inspiración como una afección biológica, una forma del sufrir, un ser expuestos»⁷

Non ho seme da spargere per il mondo/ non posso inondare i pisciatoi né i materassi. Il mio avaro seme di donna/ è troppo poco per offendere. Cosa posso/ lasciare nelle strade nelle case/ nei ventri infecondati? Le parole/ quelle moltissime/ ma già non mi assomigliano più/ hanno dimenticato la furia/ e la maledizione, sono diventate signorine/ un po' malfamate forse/ ma sempre signorine.

No tengo semen que esparcir por el mundo

no puedo inundar los mingitorios ni los colchones. Mi avaro semen de mujer es poca cosa como para herir. ¿Qué puedo dejar en las calles, en las casas en los vientres no fecundados? Las palabras, muchísimas de ellas aunque ya no se me parezcan más; han olvidado la furia y la maldición, se han transformado en señoritas con un poco de mala fama quizá, pero señoritas al fin.

Cristina Donnà

De su libro *Appena sotto le nuvole* (2000) editado por la Piccola biblioteca Oscar Mondadori, seleccionamos un breve poema que sintetiza la soledad de la mujer:

Una donna sola
cammina con gli occhi pesanti
e i sacchetti della spesa pieni, nelle mani.
soffre, si vede.
Lo sguardo duro cerca la strada.
Vorrei salvare la gioia che non ha.

Una mujer sola
camina con los ojos pesados de sueño
y las bolsas de las compras llenas en las manos.
Se ve que sufre.
La mirada dura busca la calle.
Quisiera salvar la alegría que no tiene.

⁷ *Patrizia Cavalli. Mis poesías no cambiarán el mundo.* Nota de Diego Bentivegna

Versiones de Diego Bentivegna (con la colaboración de Osvaldo Bossi).

<http://hablardepoesia.com.ar/numero-15/patricia-cavalli-mis-poesias-no-cambiaran-el-mundo/>

Conclusiones

La poesía italiana ha mostrado a lo largo de la historia el tema de la mujer vinculado con distintas representaciones: la donna angelicata del dolce Stil Novo y de los primeros versos de Dante, la mujer redentora, la dolce nemica, la mujer-muerte; pero también la producción de poesía de mujeres nos acerca a la problemática de lo femenino desde otra mirada y nos presenta su mundo interior, sus sentimientos, su dolor y su soledad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acevedo de Bomba, Elena. «Tarchetti, manoscritto d'un pazzo», en *Escritores prohibidos y escritores malditos. Los secretos*. San Miguel de Tucumán: UNT, 2009.
- Asor Rosa, Alberto. *Historia de la Literatura italiana*. Vol. 1. Edición, introducción y traducción de Alejandro Patat. Colección «Instrumentos» de la Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, 2006.
- Blanco de García, Trinidad. «Leopoldo Lugones. Una lectura de la *Vita Nuova*», en *Dante en América Latina*. Volume I. Cassino: Università degli Studi di Cassino, 2007.
- Dante Alighieri. *La Divina Comedia*. Tercera edición. Texto original italiano con traducción, comentarios y notas de Ángel Battistessa. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2003.
- . *Il convivio*. Traducción y notas de Mariano Pérez Carrasco. Buenos Aires: Colihue clásica, 2008.
- . *Libro de las canciones y otros poemas*. Edición de Juan Varela-Portas de orduña (coord.). Traducción de Raffaele Pinto. Madrid: Akal/ Vía Láctea 8, 2014.
- . *Rimas completas*. Introducción, traducción y notas de Mariano Pérez Carrasco. Buenos Aires: Ediciones Winograd, 2009.
- Donà, Cristina. *Appena sotto le nuvole*. Milano: Piccola Biblioteca Oscar Mondadori, 2000.
- Fanti, Mirella. «Questo viaggio chi amavamo amore» en *Escritores prohibidos y escritores malditos. Los secretos*. San Miguel de Tucumán: UNT, 2009.
- Ferroni, Giulio. *Storia della Letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*. Milano: Le Monnier, 1991.
- Petrarca, Francesco. *Poesía completa*. Edición bilingüe con Prólogo y traducción de Atilio Pentimalli. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1976.
- Sitografía**
http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t319.pdf



Victoria Ocampo, lectora de Dante

FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA*

CONICET - Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas» (ILAR) - Facultad de Filosofía y Letras -
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este trabajo se propone analizar las interpretaciones y re-escrituras de la obra de Dante Alighieri en la producción de Victoria Ocampo. El propósito es estudiar, desde el comparatismo, el proceso de recepción y de traducción cultural e ideológica de la escritura de Dante, para contribuir en la definición del horizonte hermenéutico, la vigencia de la palabra dantesca y su inclusión en el canon literario y en el espacio cultural argentino. Esto permitirá reflexionar sobre la conformación del sistema literario argentino y el proceso de incorporación de tradiciones clásicas en el mismo.

Palabras clave: recepción, reescrituras, canon, traducción, intertextualidad.

Abstract

This paper aims to analyze the interpretations and the re-writings of the work of Dante Alighieri in the production of Victoria Ocampo. The purpose is to study, from comparative perspective, the reception and the cultural and ideological translation of the writing of Dante. The aim is also to contribute to the definition of the hermeneutical horizon, the validity of the Dantesque voice and the inclusion in the literary canon and in the cultural space of Argentina. In this manner we can reflect about the formation of the Argentine literary system and about the process of incorporation of classical literary traditions in it.

Keywords: reception, rewrites, canon, translation, intertextuality.

* Investigadora Adjunta del CONICET - ILA UBA; Doctora en Literatura Comparada y Traducción de Textos Literarios, Magíster en Conservación y Gestión de Bienes Culturales y en Literatura Comparada por la Universidad de Siena; Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta. Premio de la Academia Argentina de Letras. Mención de Honor de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta. Recibió becas del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, de la Regione Toscana, del Gobierno Italiano y del CONICET. Fue docente de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Siena. Publicó *El Fondo de Mercedes de Tierras y Solares (1583-1589) del Archivo y Biblioteca Históricas de Salta*, *Sátira política y representaciones de género en la prensa de Salta a fines del siglo XIX*, *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*, *Parodias y reescrituras de tradiciones literarias y culturales en Leopoldo Marechal*. fernandabravoherrera@hotmail.com

I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale.

Italo Calvino, Perché leggere i classici

Premisas de (re)lecturas de la palabra dantesca

Reflexionar sobre la presencia de la palabra dantesca en la producción literaria argentina implica estudiar el proceso de recepción, identificar estrategias intertextuales, re-pensar los conceptos de «influencia» e «hipertextualidad» y analizar los múltiples problemas teórico-prácticos de la traducción literaria y cultural. Se trata, entonces, de un complejo trabajo hermenéutico que se inscribe en el campo de la literatura comparada y atiende no solamente las metodologías críticas sino principalmente la confrontación, el encuentro, el diálogo intercultural e intertemporal. Estas lecturas plurales suponen la concepción social de la literatura y la productividad de los imaginarios y de los espacios semánticos, reactualizados en diferentes contextos y desde varios horizontes socio-ideológicos. Por esto, rastrear la palabra de Dante en significa acercarse a una multiplicidad de lecturas que se irradian, se estratifican, se cruzan, recorriendo diferentes tradiciones literarias y culturales y contextos histórico-ideológicos. Es, además, un trabajo que reconstruye el itinerario de recepción y difusión de textos italianos en la Argentina, no solamente dantescos, y que identifica la incidencia de la literatura italiana en el sistema literario argentino, reconociendo la «hospitalidad» intercultural y lingüística en lo que Bourdieu (2005) define como campo intelectual¹. Por otra parte es necesario considerar el acercamiento a la lengua otra y la centralidad de la traducción en el proceso de configuración de tradiciones y de definiciones alrededor del canon literario, del proyecto cultural puesto que la cuestión lingüística implica un posicionamiento ideológico y político. A estas problemáticas y cuestiones se suma la comprensión del tejido discursivo en su complejidad, incluyendo en el mismo no solamente las fuentes textuales y sus traducciones sino también los comentarios y ensayos, por una parte, y las

¹ Entre los estudios que se ocupan de la recepción, circulación y vinculaciones entre la literatura italiana y la hispanoamericana, incluyendo la argentina, puede citarse como texto imprescindible y de referencia fundamental *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola* de Giuseppe Bellini (1982). Trinidad Blanco de García (2008) ha editado un libro sobre el *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana*. Sobre la presencia de Dante en la literatura hispanoamericana, entre los numerosos ensayos pueden mencionarse las actas del congreso dedicado a Dante en América Latina, realizado en la ciudad de Salta en 2004, compiladas en dos volúmenes por Nicola Bottiglieri y Teresa Colque (2007), y más específicamente sobre Beatrice en la literatura hispanoamericana, *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* de Cervera Salinas (2006).

versiones y re-escrituras hipertextuales, por otra parte. Este último corpus comprende producción de segundo grado que, en su conformación, estratifica las lecturas y la escritura según el principio genettiano del palimpsesto, adensando el mapa semántico y hermenéutico y las tradiciones y contra-tradiciones, aunque podría seguirse el razonamiento de Cesare Segre, a partir del principio bajtiniano de dialogismo, por el cual toda palabra es recuperación de una pluralidad discursiva precedente, por lo que siempre «il testo si richiama a un altro testo» Segre (2014:576).

La escritura de Dante se reactualiza en el espacio literario argentino en este fluir discursivo en el que las reescrituras, versiones e interpretaciones propuestas por diferentes escritores, entre los cuales pueden mencionarse, además de Victoria Ocampo, Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Juan Gelman, Marco Denevi, Manuel Mujica Láinez, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Mempo Giardinelli, Liliana Bellone, Tomás Eloy Martínez, entre otros, y declinadas según cada perspectiva metaliteraria, muestran la construcción polifónica y dialógica de los sentidos y las elecciones e interpretaciones de los discursos anteriores y de los «precursores», de tal modo que «el sentido se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el del relato, entre el tiempo de la escritura y el de la lectura» Sarlo (2007d: 71). Es importante señalar que la producción de Ocampo (1890-1979) vinculada con la obra de Dante interesa *De Francesca a Beatrice*, comentario-ensayo de la *Divina Comedia*, y sus escritos autobiográficos, que «son casi todos sus escritos, [y] quedan como los más absorbentes de este siglo» Sarlo (2007c: 140). El conjunto de *Testimonios* y *Autobiografía* «ocupa un lugar central dentro de la tradición literaria argentina, un lugar que, al menos como escritora, Ocampo nunca había alcanzado» Catelli (2004:159).

A partir de estas cuestiones, este trabajo se propone identificar y analizarlas inscripciones y apropiaciones de la palabra dantesca en la producción de Ocampo, a fin de reconocer en esas (dis)continuidades las reelaboraciones personales de la tradición y la concepción metaliteraria del canon literario, en diálogo con la obra de Alighieri, y vinculada con la problemática de género en el campo intelectual de la Argentina.

Los espejos de Victoria Ocampo en los versos de Dante

Victoria Ocampo no solamente fue la fundadora de la revista *Sur* y una promotora *avant la lettre* de la cultura cosmopolita con raíces argentinas y americanas y del protagonismo de la mujer en la Argentina, sino, sobre todo, una lectora voraz que sufría las limitaciones impuestas por su género y su condición social. La lectura de la *Divina*

Comedia, iniciada a los dieciséis años, signó un continuo interés por este poema, en una relación mimética, de identificación y empatía². En su libro *De Francesca a Beatrice*, comentario de los tres Cantos, a la manera de un *Baedeker* literario, Victoria –antes de iniciar el recorrido interpretativo del Infierno siguiendo una modalidad lineal– rememora y relata, como parte de una proto-autobiografía literaria, lejana de la «crítica objetiva», que justifica y anticipa el discurso interpretativo, la primera lectura del poema dantesco y las sensaciones vividas. Esta estrategia narrativa pone en evidencia una clara identificación entre la escritura y la propia existencia, en una experiencia mimética e identitaria. No se trata, entonces, de un discurso impersonal, sino de uno completamente ubicado en la subjetividad por lo que la interpretación de la *Divina Comedia* se anuncia como un espacio autobiográfico –y no solo hermenéutico literario– en el que la lectura conforma un espacio vivencial de conformación del sujeto. La referencia a la primera lectura indica, en forma implícita, que se trata de un comentario del poema comprendido también como narración del encuentro con la palabra de Dante y, por lo tanto, se propone convocar una sucesión de lecturas acumuladas en el tiempo a partir de esa primera

² Dentro de los estudios y trabajos sobre Victoria Ocampo pueden citarse, entre otros, además de los de Vázquez (1991), Ayerza de Castilho y Felgine (1992), Arambel Guiñazú (1993), Iglesia (1995), Comas de Guembe (2000), De Obieta (2000), Lojo (2004b, 2006, 2010, 2011), Viñuela (2004) y Bordelóis (2009); los ensayos de Pereira (1990), Vélez (2006), Fernández (2007), Bauer (2010), Pelossi (2010) y Arqués (2012) en relación con la producción dedicada a la obra de Dante; los artículos de Campoamor (2001) y Lojo (2007) atendiendo la figura de José Ortega y Gasset. Aguilar y Siskind se ocupan de Waldo Frank, Ortega y Gasset y Keyserling como viajeros y sus vinculaciones con la revista *Sur* (2002). En 1956 Ocampo había dedicado un artículo a su «deuda» con Ortega, publicado en la revista *Sur*. Sitman (2003) estudia específicamente la trayectoria de la revista *Sur* desde las primeras experimentaciones esteticistas y el proyecto americano hasta el desarrollo de un compromiso cultural argentino, americano y universal. Otros textos sobre la revista *Sur* y la labor de V. Ocampo, que pueden citarse son: Willson (2004a, 2004b), Patat (2005), Prieto (2006:277-287), Sarlo (2007e), Jitrik (2009), Gramuglio (2012, 2013). Patat (2005) ha estudiado particularmente la recepción y difusión de la literatura italiana en la revista *Sur*. Ocampo ha sido ficcionalizada en diversos textos literarios en el espacio argentino, representándola en algunos textos en forma directa y en otros, indirectamente, como si se tratase de proyecciones en clave. Así es posible reconocerla en *La bahía del silencio* (1940) de Eduardo Mallea en la figura de Mercedes Miró y en Titania, entre las Ultras, en la Oscura Ciudad de Cacodelphia en *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal. Horacio Armani (1991) y Daniel Moyano (1992) también se ocuparon de representarla literariamente. María Rosa Lojo en *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo* (2004a) ficcionalizó, apoyándose en una profunda y atenta investigación, los años de formación de V. Ocampo, en los que alcanzó a conocer sus posibilidades y definir sus proyectos, repensando el lugar de la mujer en la cultura y en la sociedad. Sobre este período de formación que ficcionaliza M. R. Lojo, Enzo Cárcano lo define como parte de un proceso de «individuación, de búsqueda y conformación de la propia identidad a través del diálogo» Cárcano (2014: 55), que le permitió descubrir «los derroteros femeninos de su propia voz e identidad Cárcano (2014: 58). Ver también Crespo (2008) para un estudio de *Las libres del Sur* de M. R. Lojo. En la novela paródica *Historia funambulesca del profesor Landormy* de Arturo Cancela (1944), Victoria Ocampo aparece bajo la figura de doña Ayohuma Castro Allende de Orzábal Martínez, presidenta de la Asociación Amigos de Lutecia. Para una contextualización del período en el que Ocampo escribe *De Francesca a Beatrice*, especialmente atendiendo los proyectos culturales de modernidad y modernización desde una metrópolis periférica, ver Sarlo (2007a).

instancia de conocimiento. La lectura del poema de Alighieri conlleva, consecuentemente, el necesario comentario, que es una forma de expresar una posesión y un bautismo vivencial marcando y dividiendo dos tiempos y dos modos de existir diferentes. Es, pues, esta instancia de lectura-escritura de la *Divina Comedia* un pasaje necesario y fundacional en la configuración identitaria de Victoria Ocampo:

Dieciséis años acababa de cumplir cuando mi profesora de italiano me hizo leer algunos pasajes del *Infierno*. La impresión que me causó la lectura sólo es comparable a la que sentí, de muy niña, la primera vez que, bañándome en el mar, fuí envuelta y derribada sobre la arena por el magnífico ímpetu de una ola. En todo mi ser recibí el bautismo de aquellas *parole di colore oscuro*, como tan cabalmente dice el mismo poeta, y salí de aquella inmersión tambaleándome, saturados los labios de amargura. Ocampo (1928: 35)

En el segundo volumen de su *Autobiografía*³, «El imperio insular», Victoria Ocampo recupera una página de su diario correspondiente al 9 de marzo de 1910, en la que explicita la centralidad de Dante no solo en su formación intelectual, sino principalmente en lo vivencial y existencial, al referirse al curso de Henri Hauvette⁴ que había seguido en la Universidad de la Sorbonne y al citar unos versos del Canto XVII del Paraíso de la *Divina Comedia* con los cuales se identifica. Este pasaje confirma la formación de V. Ocampo en los estudios dantescos en el ámbito francés más que en el argentino o español, aun cuando la *Divina Comedia* ya contara incluso con traducciones al español⁵

³ Vélez concibe a la *Autobiografía* de V. Ocampo como «legobiografía, es decir como texto autobiográfico en el que prevalece el protagonismo de una lectora, que si bien le da sentido a toda una trayectoria de pasiones y desilusiones alimentadas por su relación con los libros, a la vez la desautoriza en sus múltiples proyectos de escritura» Vélez (2006: 204) y señala que, en el contexto de discriminación en el que vivió, «el discurso legobiográfico se convierte en un acto de cura» Vélez (2006: 212). Sobre la producción autobiográfica de Ocampo, ver también Catelli (2004).

⁴ Henri Hauvette (1865-1935) fue profesor de Literatura Italiana en la Universidad de Grenoble (1895-1906) y en la de París (1906-35). Entre sus numerosas obras pueden citarse, en relación con los estudios dantescos: *Dante nella poesia francese del Rinascimento* (1901), *Littérature italienne* (1906), *Dante. Introduction à l'étude de la «Divine comédie»* (1911), *Études sur la Divine comédie. La composition du poème et son rayonnement* (1922), *La Divine comédie. Traduction, introduction et analyses* (1927).

⁵ Entre las traducciones de la *Divina Comedia* al español pueden citarse las de Cayetano Rossell y Juan de la Pegruela, publicadas en España en 1871-72 y 1879 respectivamente. En la Argentina, Bartolomé Mitre había iniciado a traducir parte del Infierno en 1889 que publicó en 1897, con una importante introducción que resulta un manifiesto de cuestiones y problemas teórico-prácticos relativos a la traducción. Longhi di Bracaglia, entre otros estudios sobre Dante, publicó en 1936 un ensayo referido a la traducción realizada por Bartolomé Mitre. Sobre el trabajo de Mitre pueden citarse, entre otros textos, los artículos de Gandía (1939), Mitre (1960), Bellini (1995), Paz (2003), Triay (2005), Crolla (2006), Bekenstein (2012) y Fernández Speier (2012). Con respecto a las traducciones de la *Divina Comedia* en Argentina es necesario citar la de Francisco Soto y Calvo, en una

que podrían haberla interesado por cuestiones filológicas o traductológicas. Ocampo comprende y vive al francés como su lengua materna y «se siente totalmente afincada en la cultura francesa aunque para sus intelectuales sea siempre la ‘bella extranjera’» Sarlo (2007b: 142):

Hoy terminó Hauvette su curso sobre La Divina Comedia. ¡Qué pena! Me parece que los versos de Dante que acabo de citar se dirigen a mí. El alma de Dante es pariente de la mía. Me siento llena de talento, de inteligencia, de amor que quisiera comunicar. He nacido para hacer grandes cosas y las haré... Ocampo (1980: 133)

Los versos de la *Divina Comedia* que Ocampo cita en su *Autobiografía* para definir su identidad y su proyecto vital e intelectual son la respuesta que da Cacciaguida, trisabuelo de Dante, en la esfera de Marte, espacio de bienaventuranza en el Paraíso para los mártires y los combatientes por la fe, a su descendiente cuando éste le pregunta si será oportuno revelar todo lo que ha vivido, visto y oído durante su viaje al regresar al mundo de los vivos. Se trata, entonces, de una profecía y, al mismo tiempo, de una defensa de la verdad, aun cuando ésta resulte desagradable o incómoda. En última instancia, es la enunciación de la misión poética de Dante, la explicación de que se le ha permitido realizar su viaje de ultratumba para que sea contado, para que escriba la *Divina Comedia*. Tan fuerte ha sido la impresión que causaron estas palabras en Victoria Ocampo que fueron sucesivamente citadas en otros textos como defensa de la verdad y de la honestidad intelectual y vital, como una manera de presentación autobiográfica y definición del rol del intelectual, especialmente mujer, en la Argentina. Así, en su estudio-comentario *De Francesca a Beatrice*, publicado en 1928, convoca nuevamente es-

versión lírica, ordenada por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública y dirigida por Nicolás Besio Moreno en 1940, la de Ángel Battistessa, con notas y prólogo del traductor en 1972 por el Fondo Nacional de las Artes y Carlos Lohle, iniciada en 1965 y reelaborada en 1984, la de Antonio Milano en 2003 por el Grupo Editor Latinoamericano con ilustraciones de Oscar Capristo, Clelia Speroni y María Cristina Criscuola, y la de Jorge Aulicino en 2015, en tres volúmenes bilingües, en la editorial Edhasa, aunque ya se conocía desde 2011 su traducción del Infierno. En 1965 Borges rechazó el ofrecimiento de traducir la *Divina Comedia*. Todas estas traducciones se aproximan de diferentes maneras al texto dantesco. Así, por ejemplo, Mitre, en su introducción reafirma la fidelidad a la letra y concibe a la traducción como un reflejo directo del original. Battistessa, por su parte, indicó que el problema en la traducción de la *Divina Comedia* no se basa en lo lingüístico sino en lo cultural y por eso se apoya en las anotaciones para hacer más inteligibles y cercanos tanto el texto original como la traducción. Aulicino, en cambio, a diferencia de Battistessa, evita las anotaciones eruditas y busca, ante todo, que el lector, aun mediando la traducción, se encuentre con el texto original, que el protagonista sea el mismo lenguaje en movimiento, y por ello su edición es bilingüe, para dejar visible el lenguaje del texto original, en su tiempo, en su forma. La cuestión de la traducción, no solamente de la *Divina Comedia*, es central en la conformación de la identidad cultural del país, en las tensiones no resueltas frente a las culturas y tradiciones otras que se incorporan y resultan propias. Al respecto, pueden consultarse Adamo (2012) y Patat (2013).

tos versos, elogiándolos, e incluyendo, además, una traducción:

La respuesta de Cacciaguida es tan hermosa, que no puedo resistir a la tentación de transcribirla, siquiera en parte:

*Tutta tua vision fa' manifesta;
e lascia pur grattar dov'è la rogna:
che, se la voce tua sarà molesta
nel primo gusto, vital nutrimento
lascerà poi, quando sarà digesta.
Questo tuo grido farà come vento
che le più alte cime più percuote;
e ciò con fa d'onor poco argomento.*

[Tu visión entera haz manifiesta; que si, en un principio, irrita, alimento vital será después, una vez digerido. Ese grito tuyo hará como el viento, que las más altas cimas más azota; argumento de honor no escaso.] Ocampo (1928: 111-112)

En el discurso que pronuncia Victoria Ocampo el 23 de junio de 1977, al aceptar su ingreso como miembro en la Academia Argentina de Letras, nuevamente cita estos versos del Paraíso, haciendo propias las palabras de Cacciaguida para identificarse con Dante en la defensa de la verdad y en la misión poética. En este discurso, Ocampo recuerda que había rechazado la primera invitación a formar parte de la Academia al parecerle un reconocimiento inmerecido porque se consideraba «poco adecuada a esas actividades» Ocampo (1977: 25), en cuanto era «una auto-didacta, franco-tiradora en el terreno de las letras» Ocampo (1977: 25), pero que esta vez lo aceptaba para no impedir el ingreso a otras mujeres y porque se reconocían dos méritos, uno de índole político-cultural y otro ético. La decisión de Victoria Ocampo, que resume su labor, se apoya, por lo tanto, en su condición de auténtica americana, de criolla, tal como fue definida por Gabriela Mistral en su estadía en Argentina, y en su voluntad de decir siempre la verdad como había aprendido leyendo los consejos de Cacciaguida a Dante. Se trata, entonces, de una enunciación político-ético que confiere un nuevo rol a la mujer, a la cultura americana, enlazándola con la cultura occidental. La identificación con Dante en su misión poética y ética no se limita, por lo tanto, a su labor intelectual, pues comprende su papel en el escenario histórico del país, como voz que no puede ni debe silenciarse. El exilio, los contrastes políticos, las diferencias ideológicas, las desdichas a los cuales se debe sobrevivir, subyacen en la identificación con Dante, en el vaticinio de Cacciaguida, y proyectan una línea ético-política que sostiene, para V. Ocampo, su hacer intelectual. Es la enunciación de un programa que define tanto la línea de la revista Sur como el hacer del intelectual y de la mujer situados en este «exilio» geopolítico,

en esta periferia que debe transformarse en centro de acción y producción. La enseñanza de Cacciaguida se traduce en la verdad que se proclama como confesión, en la necesidad de justicia comprendida como «violencia vital» Ocampo (1977: 28) y en la constante «ansia de quitar cerrojos» Ocampo (1977: 28).

El primer texto de Victoria Ocampo sobre la *Divina Comedia*, publicado antes de que ella cumpliera treinta años, en *La Nación* el 4 de abril de 1920, «Canto XV del Purgatorio: Babel», también había sido escrito originalmente en francés. Con este artículo Ocampo demostró públicamente su interés y entusiasmo por la obra de Dante, a quien consideraba «un hermano» y sucesivamente encaró la tarea de escribir un texto más extenso para comentar el poema dantesco. El resultado de los numerosos años de lectura personal y de estudio es *De Francesca a Beatrice. A través de La Divina Comedia*, escrito como el anterior artículo en francés, fechado en setiembre de 1921 en Buenos Aires, y traducido por Ricardo Baeza para ser publicado en 1928 por la Revista de Occidente, bajo el impulso de José Ortega y Gasset. La intención, explicitada por la misma autora, no era hacer un estudio erudito o filológico, sino una guía para lectores que recién se aproximaban a la obra de Dante, señalando que el recorrido se orienta el signo de lo femenino y que atiende el drama individual, es decir, que se dirige a los «simples lectores, a aquellos que podrían amar este grande y hermoso libro y que, por una u otra razón, aún no se acercaron a él» Ocampo (1928: 26). Antes de iniciar con el Infierno, Ocampo señala la intraducibilidad de la *Divina Comedia*, es decir, la imposibilidad de traducir correctamente el poema sin que haya pérdidas, en tanto la Poesía es intraducible. Al respecto, Willson señala que «Ocampo cree que el original es sagrado y que la traducción es un arte imitativa, *imperfectamente* imitativa» (2004b: 131) y que «en algunos de los prólogos que escribió a sus traducciones reaparece, sin embargo, la idea de la imposibilidad: en el cambio de código lingüístico siempre hay una pérdida, que Ocampo vincula a la genialidad del escritor» (2004b: 131). Esta afirmación es contradictoria con su labor, porque, coincidiendo con Beatriz Sarlo, si tuviera que definirla en una única palabra diría que ha sido «traductora, en todos los sentidos de la palabras. Llevaba libros de un lado a otro, de Europa a América, de la Argentina a Europa. Traductora, a ella no le hubiera parecido poco» Sarlo (2007c: 140). De tal modo, contradiciendo su labor como traductora y mediadora, desde «la figura paradójica de un *elitismo democratizador*» Gramuglio (2004: 103), sostiene:

Leed un verso cualquier de la *Commedia* en el texto, repetido una y otra vez, impregnaos bien de él. Luego, tomad la mejor traducción posible de ese mismo verso, y veréis cómo, apagadas las palabras, el pensamiento retrocedió hacia la sombra. [...]

Los versos del sagrado poema entrañan, en la conjunción de sus palabras, el inexplicable y trémulo poderío de las frases de ensueño. La traducción las vacía, como el estado de vigilia aniquila las invenciones verbales de nuestros sueños. [...] La ensambladura de palabras justas, ardientes, que se encienden una a otra y alumbran el pensamiento por mágico modo, constituye el elemento intraducible, inapresable... Ocampo, 1928 (21-22)

De Francesca a Beatrice sigue linealmente la *Divina Comedia*, como si se tratase de una lectura guiada con el texto al frente, comenzando por el Infierno, pasando por el Purgatorio y terminando en el Paraíso. La concepción de estos espacios sigue la línea interpretativa religiosa, en la relación entre culpa (pecado) y castigo, de tal modo que el Infierno es, siguiendo a Santo Tomás, «el laberinto de las falsas apreciaciones, la carne triunfando del espíritu y aprisionándolo en el círculo de sus errores» Ocampo (1928: 90), el Purgatorio, «la salida encontrada» Ocampo (1928: 90) y el Paraíso, «el triunfo absoluto del espíritu» Ocampo (1928: 90). En ese recorrido hay referencias a otras lecturas, autores y textos vinculados con la obra de Dante, como, por ejemplo, la traducción del Infierno de Mme. L. Espinasse-Mongenot, «notable por todos conceptos» Ocampo (1928: 43), y Oscar Wilde, lector de *El Renacimiento* de Walter Pater, cuando era estudiante en Oxford, tal como él mismo lo cuenta en *De Profundis*. Se registran también huellas de Proust y Bergson, como interlocutores en ausencia, en diálogo con el poema de Dante. Se incluyen, además, citas de Santo Tomás y de San Agustín para comprender y reflexionar sobre las pasiones desordenadas y para diferenciar el alma del elegido de la del pecador (64) en su recorrido por el Purgatorio. Se realiza así un itinerario para definir la Bienaventuranza y el Amor en el Paraíso. En vinculación con estas últimas cuestiones Ocampo convoca la definición del amor en San Dionisio, comprendido como la fuerza que «nos pone como fuera de nosotros mismos y nos transforma, de cierto modo, en el objeto amado» Ocampo (1928: 93). En el capítulo dedicado al Paraíso se resalta la importancia de la lírica de los trovadores y del amor en la producción dantesca, concebido este sentimiento como «principio de perfección literaria y moral» Ocampo (1928: 129), en cuanto las leyes de Amor sientan los principios de gramática y mítica de los provenzales. A partir de esto, V. Ocampo sostiene que «La *Divina Comedia* es, desde ciertos puntos de vista, la obra del más sublime trovador de la Edad Media» Ocampo (1928: 130) e interpreta a este poema como continuación de la *Vita Nuova* en cuanto en el mismo se presenta a la Dama como nunca antes había sido presentada en la literatura. No es solamente una novedad en la tradición de la poética provenzal sino también dentro de la propia producción de Dante, puesto que había concluido su *Vita Nuova* proponiéndose no hablar de ella hasta encontrar las condicio-

nes para hacerlo en forma diferente y correcta. En la concepción de la mujer que propone Dante, según V. Ocampo, se condensa el propósito último de la *Divina Comedia*, manifiesto literario de una nueva tradición literaria. Se trata de una definición del principio femenino desde la poética y la teología, enunciada en la identificación «con la teología, es decir, con la ciencia de las cosas divinas; con la Teología, que significa inteligencia de Dios, inteligencia de Amor» Ocampo (1928: 130). Sin embargo, es importante señalar que los elementos que Ocampo retoma de la obra de Dante, en su concepción del amor, «adquieren en su lectura una dimensión laica [que] le permitirá dialogar con Dante desde su modernidad irrenunciable» Fernández (2007: 439).

En la lectura que ofrece Ocampo son centrales, tal como el título lo indica y atendiendo la centralidad del amor en la *Divina Comedia*, las figuras antagónicas y complementarias de Francesca y de Beatrice. Esta dos Damas signan la tensión y el trazado del viaje de Dante y del lector, del Infierno al Paraíso, o la «ascensión penosa hacia el Bien, a través del Dolor» Ocampo (1928: 65), y personifican dos formas de concebir el amor, la pasión, el encuentro con el otro, la realización personal. Beatrice y Francesca, modelos diferentes de entender lo femenino y el amor, funcionan como claves de lectura del poema y como metáforas de la propia vida, en un proceso de auto-conocimiento afectivo más profundo, de lucha contra los prejuicios sociales y de reivindicación como mujer. Así, en un mecanismo de mimetismo con la literatura, en un *bovarismo* invertido, Ocampo reconoce en el tercer volumen de su *Autobiografía*, «La rama de Salzburgo», que su vida siempre estuvo signada por las lecturas, especialmente de la *Divina Comedia* que funcionó como una clave, un código interpretativo de su experiencia. Estas son, pues, las causas por las que, como primer paso decisivo y manifiesto intelectual, decidió escribir el comentario del poema, movida por la admiración hacia el valor literario de la obra de Dante y en búsqueda de soluciones a sus tormentos personales, «segura de que Dante, como gran conocedor de los pecados, es decir del sufrimiento de la condición humana, tendría oculto en algún consuelo, alguna revelación, algún bálsamo» Ocampo (1981:94). En su *Autobiografía* Ocampo se identifica con un peregrino que encuentra en la *Divina Comedia* «un sucedáneo de la confesión, de la confidencia [...] un *rétablissement*» Ocampo (1981: 108). Esa identificación a través de la lectura y la escritura, que signa el proceso mimético y catártico y se propone como «metanarrativa de legitimación histórica y sexual» Vélez (2006:212), es evocada en numerosos pasajes de sus memorias, entrecruzando los recuerdos de la vida con las lecturas, en una escritura auto-referida⁶, que explicita «intereses como autoexplicación, autodescubrimiento, autoclarificación,

⁶ Por esto, en V. Ocampo es legible una «voluntad de inscribir esa doble autoridad social y literaria en un proyecto de escritura autobiográfica» Vélez (2006: 204).

autorrepresentación y autojustificación» Amícola (2007: 217)⁷. Por lo que se refiere a su alineación con la *Divina Comedia*, en su *Autobiografía* declara:

Yo vivía Dante, no lo leía. Algunos versos me daban bautismo, pues sentía que estaban escritos para mí. [...] Mi necesidad de comentar la Divina Comedia nacía de un intento de aproximarme a la puerta de salida de mi drama personal, tanto como de mi real entusiasmo por el poeta florentino, mi hermano. Ocampo (1981: 97-98)⁸

Esta comprensión de la finalidad última de la *Divina Comedia*, como texto que contribuye a desviar al hombre de su miseria y debilidades interiores para conducirlo a la paz, es decir, como guía espiritual a través de la identificación, se encuentra ya expuesta en la carta que escribió Dante al Can Grande de la Scala de Verona. En esta carta, luego de indicar, siguiendo a Aristóteles, que su poema se ubica en «el género filosófico, al que pertenece la obra por entero y cada una de sus partes» Alighieri (1980: 816), el poeta explica las motivaciones morales y metafísicas finales de su obra:

La finalidad del todo y de la parte podría ser también múltiple, es decir, próxima y remota; pero, dejando a un lado toda sutil investigación, hemos de afirmar brevemente que la finalidad del todo y de la parte es la misma: apartar a los mortales, mientras viven aquí abajo, del estado de miseria y llevarlos al estado de felicidad. Alighieri (1980: 816)

Otro recuerdo de Victoria Ocampo de sus años de estudiante en la Universidad de la Sorbonne que se registra en el segundo volumen de su *Autobiografía*, El imperio peninsular, vinculado a su afición por la obra de Dante, es el referido al retrato que le realizó el pintor francés Dagnan Bouveret:

Como yo seguía en ese momento, los courses de Hauvette sobre Dante, hablábamos de la Divina Comedia. Yo le contaba, con entusiasmo, mis impresiones de colegiala. Tantos comentarios le hice que decidió colocar en la mesa en que yo me apoyaba (para el retrato) una cabeza de Dante que tenía en el atelier. A mí me pareció perfecto. Pero cuando se enteraron en casa de la presencia de una «lírica hiena» (como diría Ortega en un futuro prólogo) en la composición de un retrato mío, le hicieron notar, con

⁷ La autfiguración responde a «un deseo de construcción pública de la imagen» Amícola (2007: 212), es decir que se trata, como explica Molloy, de una «re-presentación», de «una suerte de construcción narrativa» (2001: 16).

⁸ En otro pasaje del Volumen IV «Viraje» de su *Autobiografía*, confiesa que «Más que nunca he tenido la impresión de vivir lo que leo» Ocampo (1982: 14).

diplomacia, al pintor, que ese nuevo adorno no le iba a una chica de diecinueve años y que resultaría pretencioso, o sería interpretado como manifestación de un ridículo basbleuisme. Dagnan contestó que mi afición por Dante le parecía justificar plenamente «el adorno», pero que estaba dispuesto a borrarlo y reemplazarlo por unos pensamientos o una rama de laurel en un florero. Así lo hizo. Nos separaron, pues, a Dante y a mí, en efigie, y el mundo vegetal ocupó su lugar sin (en mi memoria) «briser son absence». Tan no la quebró que mi primer artículo, publicado en La Nación, fue un comentario sobre la Comedia (diez años después...es decir después de diez años de navegar contra viento y marea). Mis entusiasmos, CUANDO NO HAN SIDO DEFRAUDADOS, han sido tenaces y tentaculares como la glicina. Ocampo (1980: 151)

En la anécdota del busto de Dante eliminado del retrato de Ocampo se evidencia la presión social ejercida para que Victoria reprimiera sus intereses intelectuales, en función del modelo impuesto a las jóvenes de su clase. Ese intento de cancelación –fallido en cuanto Victoria continuó no solo su interés hacia Dante como lectora sino también como «crítica» o «comentarista» y sucesivamente como promotora cultura y fundadora de *Sur*– resulta una suerte de anticipación de la crítica negativa que recibió de Paul Groussac y Ángel Estrada (hijo) cuando les presentó su libro *De Francesca a Beatrice*. Groussac le reprochó, sobre todo, su pedantería y le aconsejó que tratara temas más personales, mientras Estrada le recomendó que se ocupara de argumentos más femeninos y no de la historia de los adúlteros Paolo y Francesca⁹. Este rechazo, especialmente

⁹ Silvina Ocampo propuso una reescritura de la historia de Paolo y Francesca, ya no desde lo ensayístico o crítico como lo hizo su hermana, sino en una reelaboración literaria, con transformaciones y reactualizaciones a través de desplazamientos metafóricos y simbólicos, sin que se registre una interiorización afectiva como en la escritura de Victoria. En el cuento «Los amantes», incluido en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006), se conserva la presencia del viento como fuerza que simboliza el amor-pasión, ese vínculo tormentoso y excesivo sobre el cual continuamente reflexionó Victoria no solamente en *De Francesca a Beatrice*, sino especialmente en su *Autobiografía*, siguiendo en la interpretación del poema dantesco una obsesión mimética para explicar y justificar su relación con Julián Martínez. En el relato de Silvina, las protagonistas son dos mariposas, a fin de señalar la fragilidad de la existencia y la persistencia de los sentimientos. No hay ninguna referencia o cita explícita de la historia de Paolo y Francesca, pero es a través de un movimiento elíptico y oblicuo de lectura, especialmente a través de los indicios señalados, que se reconoce el intertexto y la reescritura del texto precedente. Otro escritor que recuperó, reactualizando en una nueva versión, la historia de los dos amantes del V Canto del Infierno, es Leopoldo Lugones en el cuento «Francesca», que pertenece a *Lunario sentimental*. En este texto Lugones propone, a través del hallazgo de un manuscrito una solución diferente de la historia, en la que el asesinato de Paolo y Francesca se realiza sin que haya existido efectivamente una culpa, sino una percepción de la misma por parte de Malatesta: «Materialmente no habían pecado, pues ni a tocarse llegaron, ni a hablarse siquiera; pero el esposo vió en sus ojos el adulterio con tan vertiginosa claridad, con tal consentimiento de rebelión y de delito, que les partió el corazón sin vacilar un ápice. Y el pergamino le halla razón, a fe mía» Lugones (1959: 420). Este cuento fue traducido al italiano por Gianni Guadalupi y publicado en Italia por Franco Maria Ricci en la colección «La Biblioteca di Babele», a cargo de Jorge Luis Borges (Lugones, 1992). En

el del director de la Biblioteca Nacional, fue recordado en el discurso que Ocampo pronunció en su ingreso a la Academia Argentina de Letras y funcionó, por tanto, como un manifiesto de defensa del propio trabajo, de sus objetivos y propósitos, por una parte, y como explicación del interés en la obra de Dante y de las empatías con la misma, por otra. En su discurso, además, recuerda el artículo sobre Dante con el que colaboró en el diario *La Nación* en 1920 como primer paso en el proyecto que culminaría en el libro:

Yo había iniciado mis colaboraciones en *La Nación* con un artículo sobre el Canto XV del *Purgatorio*. Me pidieron otro comentario. Pero yo ya estaba lanzada en algo más ambicioso que un breve escrito adecuado a un diario. Me atreví a trepar por la escalera empinada y glacial de la Biblioteca Nacional para llevarle algunas páginas del mamotreto al talentoso Cancerbero de esa fortaleza. Imprudente ocurrencia. Groussac se equivocó, no en su certero juicio de crítico erudito, sino respecto a mis propósitos y ansias. Me escribió una carta que conservo [...] afirmaba que demasiado se había comentado *La divina comedia*. De no aportar un dato inédito o un enfoque original, más valía dejarla en paz. Me aplicó un sinapismo cuyas virtudes revulsivas le parecieron necesarias: echó mano de la palabra «pédantesque» en francés, con sus resonancias satíricas. Me aconsejó que escribiese sobre un tema más a mi alcance, más personal.

[...] Yo era una inexperta principiante y no tenía el derecho de replicar [...] Quedé anonadada. ¿Algo personal? Este hombre no se daba cuenta de que nada era más personal para mí, en ese momento, que *La divina comedia*. Formaba parte de mi autoeducación.

Poco faltó para que tirara al canasto las notas acumuladas durante meses de lectura. Por suerte, el amigo, que no era escritor, supo devolverme la calma cuando se enteró del contenido de la carta. «¿De cuándo acá te acobardás porque un señor que sabe mucho, pero que no te sabe a vos, dictamina que no has de escribir sobre un poeta que te atrae? A las primeras de cambio te das por vencida. Así no llegarás a nada. Te desconozco. ¿Qué te importa que califiquen de pedantería lo que no es?»

la Introducción Borges indica que fueron cuatro los poetas determinantes en la escritura de Lugones, especialmente en *Las montañas del oro*: Homero, Dante, Víctor Hugo y Walt Whitman. Con respecto a Dante cita, como ejemplo poético, en el que la metáfora está ausente, un verso del Infierno referido a la historia de Paolo y Francesca Borges (1992: 12). En la novela *Augustus* (1993) de Liliana Bellone también se reescribe la historia de Paolo y Francesca en el viento final que vacía la casa, llevando consigo el cuerpo/alma de Clara/Elena Campassi, transparente ya, mientras advierte «sonidos y formas imperceptibles para los demás y [sabe] que esos quejidos ocultos en las ondas del vendaval pertenecen a las almas hechas de jirones de los lujuriosos y los adúlteros que purgan sus pecados chocándose unas con otras en una danza eterna» Bellone (1999: 160).

En efecto, me constaba que mi comentario de *La divina comedia*, bueno o malo, no guardaba la menor relación con la pedantería. En ese sentido fallaba el diagnóstico de Groussac. Yo me asomaba con fervor al mundo que un *temperamento* afín al mío (subrayo temperamento) descubría en las hondonadas de su ser. También yo estaba perdida en la selva. En Dante había encontrado lo que exigía mi equilibrio: un poeta preocupado por las leyes y el significado de la vida; en otras palabras un poeta filósofo. Ocampo (1977: 26)

Otra cuestión importante que se evidencia en este recuerdo es la centralidad de la mirada masculina en la constitución de la mujer como sujeto de escritura, como intelectual. Sus interlocutores, en tanto son hombres, funcionan como indicadores de conformación identitaria a partir de imposiciones masculinas y muestran la dominación del canon y de la actividad literaria y cultural. Al respecto, la dependencia cultural de Ocampo en relación con el canon masculino está determinada por sus interlocutores, los valores impuestos y el texto comentado, aun cuando las figuras femeninas sean claves en su recorrido por la *Divina Comedia*¹⁰. Esta alineación con el canon masculino por parte de Victoria implicaba una escritura «a través de voces masculinas Molloy (2001: 26) en su intento «como lectora y autobiógrafa que busca autodefinirse a través de sus lecturas [...] dentro de un linaje de textos masculinos» Molloy (2001: 27). La marginación de la mujer en el espacio cultural, en el período en el que Ocampo escribió su comentario de la *Divina Comedia*, es, pues, otra de las justificaciones que esgrime en el momento de aceptar su ingreso en la Academia Argentina de Letras, es decir que, aun juzgándose autodidacta «en malandanzas», la sinceridad de su labor, contradiciendo así la crítica negativa de Groussac, y la necesidad de abrir el camino a otras mujeres validan su lugar en la Academia, tal como le propuso Gabriela Mistral, buscando «que las mujeres se expresaran en cualquier idioma, en cualquier país, sobre cualquier tema, por trivial o por vasto que pareciese» Ocampo (1977: 27). La escritura y la labor en la Academia Argentina de Letras son, para V. Ocampo, vías efectivas de resistencia al yugo tradicional y patriarcal, que impone a la mujer silencio y sumisión, y en oposición al mismo, y a su violencia, opta por un rol activo como sujeto que toma posesión del discurso.

En este discurso, Ocampo alude a un amigo sin dar su nombre. Es a través de su *Autobiografía*, que comenzó a escribir en 1952, pero que fue publicada después de su muerte según disposiciones de su autora, que se revela en esa figura fundamental a

¹⁰ Molloy sostiene que «los textos hacia los cuales [Ocampo] se torna en busca de expresión pertenecen en su mayoría a un canon escrito y refinado por hombres, así como son hombres casi todos los autores con quienes mantiene amistad o a quienes adopta como mentores» (2001: 25).

Julián Martínez, primo de su marido, Monaco Estrada, y su amor clandestino durante muchos años, a quien dedicó, con un sistema de claves, su comentario sobre la *Divina Comedia*. En su *Autobiografía* recuerda las palabras de aliento que recibió de Martínez después de las críticas de Groussac¹¹ y explica la importancia del poema de Dante en su vida amorosa, a partir de construcciones miméticas y en un proceso de identificación literaria, teniendo como claves o guías las historias de Paolo y Francesca, por una parte, y de Beatrice y Dante, por otra, además de la de Tristán e Isolda. Los personajes adúlteros del Infierno dantesco contribuyeron a reordenar sus sentimientos en vinculación con las normas sociales impuestas, en un «proceso di autocoscienza portato avanti su se stessa e sui suoi mezzi espressivi come donna» Arqués (2012: 74). Las figuras de Beatrice y Francesca se oponen como modelos femeninos, como «due poli che si respingono» Arqués (2012: 79) y sus historias marcan dos maneras diferentes de concebir y vivir el amor, sea bajo el signo de la pasión y el tormento, en el caso de Francesca, o en una (no)realización, en Beatrice, «cuya posesión material es imposible» Ocampo (1928: 123). En su *Autobiografía* reconoce como constante esta tensión entre dos opuestos, comprendidos como dos formas de realización personal que necesitan, sin embargo, resolverse. En una reflexión auto-referencial, que comprende también a su propia escritura, sostiene que «puede ocurrir que en las autobiografías en que la preocupación por la sinceridad es ardiente y manifiesta, llegue un momento en que aquel que uno fue se sustituye, sin saberlo nosotros, por el que uno hubiera querido ser» Ocampo (1984: 13). Por lo que se refiere a la tensión representada en las figuras de Francesca y Beatrice, sintetizada en la distancia dantesca entre «bocca» y «disiàto riso», que significa el reconocimiento del «ser», por una parte, y del «querer-ser», por otra, para Ocampo conlleva necesariamente una resolución a través de la pérdida y de la ruptura de su relación con Martínez, después de 14 años, para alcanzar «la salida hacia la alegría»

¹¹ En el tercer volumen de su *Autobiografía*, Ocampo recuerda el apoyo que recibió de Martínez durante la escritura de su libro sobre la *Divina Comedia*, cuando le dijo, ante las críticas de Groussac y de Estrada (h.): «si ante la menor objeción te da por vencida, o te impresionás más de lo razonable, estás perdida [...] justificás los prejuicios de esa gente. Tenés que refregarles por las narices su equivocación. [...] Trabajá como si no pasara nada, como si nada te hubieran dicho, insensible a ese tipo de críticas. Te veo acojinada, replegada sobre ti misma, desmoralizada, abatida, consternada [...] porque Groussac, cuya intransigencia literaria no es un secreto para nadie, te escribe dos o tres maldades que no tendrían que herirte, pues sabés muy bien que ese viejo de mal carácter está apuntando mal. Sabés muy bien que no sos ni serás nunca pedante. ¿Qué cuerno puede importarte ese viejo envenenado sin perspicacia? Peor para él. Eso prueba que no es todo lo inteligente que se cree. [...] Ángel –que no ve más allá de su nariz– te confiesa su terror, parecido al de tus padres; [...] sabés tan bien como yo qué lo mueve.» Ocampo (1981: 109). Hay que recordar, además, que Paul Groussac había dedicado a la obra de Dante un artículo que fue recuperado por Borges en 1985, junto a textos inéditos o de circulación limitada, en un libro que reúne los trabajos de crítica literaria del escritor que fuera director de la Biblioteca Nacional desde 1885 hasta 1929.

Ocampo (1928: 127). Se trata, entonces, de una anticipación, a través de la interpretación literaria, de la negación del amor, provocada como solución a un conflicto moral y social, una forma de registrar, en la memoria narrativa y en su recorrido como lectora, un pasaje doloroso de la propia vida, en última instancia, de una borradura, de una ausencia. La escritura funciona, por ello, como práctica compensatoria y como catarsis de una represión amorosa que, sin embargo, libera la palabra, aun siendo barrada, especular, elíptica y termina siendo la «prueba fehaciente de la aceptación de sí misma, en su enclave histórico y social» Comas de Guembe (2000: 63). De esta manera Victoria Ocampo alcanza la identidad deseada de la cual hablaba en su *Autobiografía*. En la lectura de sus *Testimonios*, Sarlo indica que Ocampo se había autoafirmado, en cuanto «muestran de qué modo ella se sintió cómoda en su época, con qué naturalidad encajaba perfectamente en el mundo cultural que ella misma había armado» Sarlo (2007c: 141).

Otro interlocutor fundamental de Victoria Ocampo durante la escritura de su libro *De Francesca a Beatrice*, en tanto la alentó continuamente y le permitió su publicación, fue José Ortega y Gasset, a quien había conocido en 1916 y que la impulsó a fundar la revista *Sur* en 1931 y dos años más tarde la editorial *Sur* que fue «una biblioteca de literatura europea y americana en traducciones excepciones» Sarlo (2007c: 139-140) y «ocupó una posición dominante en el campo literario, sustentada en el sólido entramado que se configuró entre la literatura, la crítica y las traducciones publicadas en la revista y ese suplemento insoslayable que fue la editorial *Sur*, cuya fundación se anunció en el número 8 (1933)» Gramuglio (2012: 112-113). Ortega y Gasset apoyó a Victoria participando en la publicación de su comentario de la *Divina Comedia* con un epílogo que es, principalmente, una carta abierta a su autora y funciona como aval y legitimación de la actividad intelectual de la «Gioconda austral», es decir, como testimonio de «padrinazgo» y solidaridad cultural. El epílogo de Ortega y Gasset propone una lectura oblicua, por lo que más atender el texto de Dante sigue la mirada, la interpretación de Victoria Ocampo, valorizada como «una ejemplar aparición de femineidad» Ortega y Gasset (1928: 136) en la que predominan «las perfecciones más insólitas» Ortega y Gasset (1928: 136). Si consideramos los intereses y la lucha de Ocampo por alcanzar la libertad intelectual, el epílogo de Ortega y Gasset, no obstante reconozca el valor de su escritura, entra necesariamente en conflicto con los principios de Victoria, porque aunque señale la importancia de la mujer en la cultura y en la lírica del amor cortés, considerando a Dante como la culminación de la cultura de la «cortezia», concibe a la mujer como un sujeto sin voz, modelada según la visión del hombre, en cuanto su fuerte «no es saber, sino sentir» Ortega y Gasset (1928: 166). En *Estudios sobre el amor*

(1940) regresa a estas cuestiones, reiterando su desprecio por los movimientos feministas y confundiendo nuevamente la «esencia» de la mujer con su representación en el imaginario masculino, con la consecuente invisibilización, cosificación y reducción a simple objeto silencioso de contemplación y admiración. La *Divina Comedia* resulta, entonces, a partir de este diálogo entre Ortega y Victoria Ocampo un espacio de confrontación sobre la condición de la mujer en la sociedad y en la cultura, sobre la posibilidad de transformarse en un sujeto activo y protagonista. En 1931, siete años después de la publicación de su comentario, Victoria respondió al epílogo de Ortega en una carta en la revista *Sur*. En este texto, además de retomar el poema dantesco, su comentario y el epílogo, Ocampo convoca sus lecturas de *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence, *The Conquest of happiness* de Bertrand Russell y *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, para exponer su idea del amor-pasión como sufrimiento y, sobre todo, para criticar la propuesta del escritor español de reducir la actividad de la mujer a la esfera privada negándole la actividad intelectual¹².

Esta lucha de Victoria Ocampo por la búsqueda de expresión y libertad cultural, por la emancipación y la reafirmación de la mujer, delineada elípticamente en su lectura auto-referencial y mimética de la *Divina Comedia*, encontró su espacio en *Sur*. En esta revista, entre otros intelectuales y escritores argentinos y extranjeros, como Waldo Frank, Ortega y Gasset, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Carlos Mastronardi, María Rosa Oliver, José Bianco, colaboró Jorge Luis Borges con varios textos que retomaban la producción de Dante, como referencia o temática central, y que luego se incorporaron en sus libros¹³. A propósito de Borges, en la «memoria» que escribe Adolfo Bioy Casares, esposo de Silvina y cuñado de Victoria Ocampo, relatando su amistad con Borges, Bioy registra, con tono irónico en la anotación del 13 de enero de 1948, es decir veinte años después de su publicación, la

¹² La reivindicación de libertad y educación de la mujer es expuesta por V. Ocampo en forma programática en su ensayo *La mujer y su expresión* (1936). Para una aproximación a la escritura femenina, entre otros estudios que se han ocupado de la cuestión, pueden citarse los trabajos de Lojo (2000) e Hintze (2004). Sobre la problemática de la mujer, «el caso específico de Victoria Ocampo sirve de introducción para el abordaje de numerosas cuestiones relevantes, sobre todo en el contexto más amplio de los estudios de género, tan actuales hoy en día: las relaciones de poder, no sólo entre las clases sociales sino también entre los géneros y entre los sexos; el tema del *empowerment* de la mujer; las diferencias entre el discurso femenino y masculino y las distintas estrategias discursivas femeninas y masculinas (si efectivamente hay diferencias observables entre todos ellos...), tanto en la esfera pública como en la privada...» Sitman (2003: 240).

¹³ «El arte narrativo y la magia» (1932), «H. G. Wells y las parábolas» (1937), «Sobre los clásicos» (1941), «Tres versiones de Judas» (1944), en la encuesta de abril de 1945 sobre «Moral y literatura», «El verdugo piadoso» (1948), «Historia del guerrero y de la cautiva» (1949), «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» (1951), «Destino escandinavo» (1953) y «Paradiso, XXXI» (1954).

impresión negativa de su amigo frente a *De Francesca a Beatrice* y el epílogo de Ortega y Gasset, criticando, entre otras cuestiones, posiciones lectrológicas e interpretativas con las cuales asienta una distancia ideológica. Así, Bioy cuenta un diálogo y estiliza las palabras de Borges, lector de V. Ocampo, lectora de Dante, y de Ortega y Gasset, lector de Victoria:

Borges me dice que leyó *De Francesca a Beatrice* y el epílogo de Ortega y Gasset, y que ambos son una vergüenza: «Naturalmente, Victoria y Ortega sostienen que no se puede leer el Danto porque los comentadores se interponen entre él y nosotros: las notas impiden la lectura. ¿Qué hacía Victoria sino otro comentario? Tal vez las biografías y los ensayos sustituyan a los clásicos; tal vez las notas sean indispensables». Bioy Casares (2011: 6)¹⁴

Mínimas conclusiones, a manera de cierre

La centralidad de la *Divina Comedia* para Victoria Ocampo se evidencia en los textos autobiográficos y testimoniales en los que da cuenta del valor vital y cultural que han tenido tanto el poema dantesco como el comentario que publicó. Victoria realiza una lectura profundamente personal que despliega una visión laica, pero respetuosa, del universo dantesco. Su escritura deviene, en este proceso de lectura-escritura, diálogo y búsqueda de contemporaneidad, modernidad y reconocimiento de igualdad. El recorrido afectivo que lee en la *Divina Comedia* se desplaza elípticamente tras nuevos espacios en el campo intelectual argentino. Por ello, el programa de modernización buscado por Ocampo puede leerse también en *De Francesca a Beatrice*, en cuanto resulta un desafío para descubrir la literatura, su voz como sujeto activo y su labor como mediadora cultural. La evocación de un viaje pasando del pecado, de la culpa, a la gloria y a la redención se transmuta en una mirada moderna; la tensión entre dos concepciones contrastantes de amor se resuelven en la afirmación de la mujer como intelectual, que encuentra en Dante un par, un hermano, un igual. Será, pues, el primer paso a su tarea de «construir puentes» culturales, abiertos, entre Europa, el mundo, Argentina y América. Un viaje tortuoso desde el Infierno de Francesca y el Paraíso de Victoria hasta el Sur definitivo, afirmativo y pleno de Victoria.

¹⁴ Sobre la relación entre Ocampo, Bioy Casares y Borges y la descalificación que Bioy registra de *De Francesca a Beatrice*, es oportuno incluir la afirmación de B. Sarlo: Bioy Casares «consideraba que Ocampo era insufrible. Borges la toleraba con ironía y distancia, que ella, décadas después, le devolvió en 'Fe de erratas', corrigiendo afirmaciones de Borges con un tono entre ofendido y displicente» Sarlo (2007c: 141).

BIBLIOGRAFÍA

- Adamo, G. (Ed.). *La traducción literaria en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2012.
- Aguilar, G. - Siskind, M. «Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942)», en Jitrik, N. (Dir. serie) y Gramuglio, M. T. (Dir. vol.): *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 6. El imperio realista* (367-391). Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.
- Alighieri, D. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1980.
- Amícola, J. *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Arambel Guñazú, M. C. *La escritura de Victoria Ocampo. Memorias, seducción, collage*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Armani, H. «La vida sentimental de Victoria Ocampo», *Mundi, Filosofía/Crítica/Literatura*, 59: 28-40, 1991.
- Arqués, R. «Victoria Ocampo: el deseo tra Francesca, Beatrice e Dante», en Farina, F. et al. (A cura di) *Legger d'Amore. Giornate Internazionali Francesca da Rimini. Quinta edizione* (53-81). Rimini: Editrice Romagna Arte e Storia sas, 2012.
- Ayerza de Castilho, L. y Felgine, O. *Victoria Ocampo. Intimidades de una visionaria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Bauer, I. «Victoria Ocampo en su autobiografía: entre Virginia Woolf, Vita Sackville-West y Orlando», *Gramma*, Vol. 1, N° 3 Anejo. Disponible en: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/1959/2485> (Consulta: 10/11/2015), 2010.
- Bekenstein, G. P. «La *Divina Comedia* de Dante Alighieri, en la traducción de Bartolomé Mitre (1897)», en Biblioteca Virtual Cervantes, Alicante (1-8). Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc611m4> (Consulta: 10/11/2015), 2012.
- Bellini, G. «Dante nella versione di Mitre», en AAVV. *Del Tradurre*, 2 (73-84). Roma: Bulzoni, 1995.
- . *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*. Milano: Cisalpino-Goliardica, 1982.
- Bellone, L. *Augustus*. Salta: Ediciones del Robledal, 1999.
- Blanco de García, T. (Ed.). *Repertorio bibliográfico de las relaciones entre las literaturas argentina e italiana*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2008.
- Bordelois, I. «El otro viaje: Güiraldes y Ocampo», en Jitrik, Noé (Dir. serie) y Manzoni, C. (Dir. vol.): *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 7 Rupturas* (389-410). Buenos Aires: Emecé Editores, 2009.
- Borges, J. L. «Introduzione», en Lugones, L.: *La statua di sale* (11-15). Vicenza: Franco Maria Ricci, 1992.
- Bottiglieri, N. y Colque, T. (A cura di). *Dante en América Latina*. 2 Vol. Ercolano: Università degli Studi di Cassino - ICON, 2007.
- Bourdieu, P. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: Il Saggiatore, 2005.
- Calvino, I. *Perché leggere i classici*. Milano: Oscar Mondadori, 1991.
- Campoamor, M. «Victoria Ocampo en la cultura del amor de Ortega y Gasset», *Revista de Estudios Orteguianos*, 3: 209-290, 2001.
- Cancela, A. *Historia funambulesca del profesor Landormy. Novela porteña*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina. Mallea, E. (1974) *La bahía del silencio*. Buenos Aires: Sudamericana, 1944.
- Cárcano, E. «De mujeres e identidades: sobre el diálogo y la identidad femenina en *Las libras del Sur*, de María Rosa Lojo y *Irse de casa*, de Carmen Martín Gaité», *Cifra Nueva*, 29: 55-62, 2014.
- Catelli, N. «La veta autobiográfica. Norah Lange, María Rosa Oliver, Victoria Ocampo, Alejandra Pizarnik», en Jitrik, N. (Dir. serie) y Saifita, S. (Dir. vol.): *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 9 El oficio se afirma* (145-169). Buenos Aires: Emecé Editores, 2004.

- Cervera Salinas, V. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Comas de Guembe, D. «Victoria Ocampo en *El Archipiélago*. Recuerdos de infancia y sociedad», en *Revista de Literaturas Modernas*, 30: 55-66. Disponible en: <http://bdigital.uncu.edu.ar/2612> (Consulta: 2/3/2016), 2000.
- Crolla, A. «La traduzione 'attraverso' la tradizione e la tra-dizione culturale: il caso letterario argentino», en *Heteroglossia. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità*, 9: 1-31. Disponible en: <http://riviste.unimc.it/index.php/heteroglossia/article/view/971> (Consulta: 1/11/2015), 2006.
- De Obieta, A. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- Fernández Speier, C. «Mitre y Battistessa, traductores e intérpretes de Dante: el problema de Ugolino», en Montezanti M. A., Matelo, G. y Rafaelli, V. (Ed.): *Actas de las X Jornadas de Literatura Comparada. La Plata, 17 al 20 de Agosto de 2011 (237-242)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar/actas/completas/Actas.pdf> (Consulta: 10/11/2015), 2012.
- Fernández, C. «Lectura y pasión en *De Francesca a Beatrice* de Victoria Ocampo», en Bottiglieri, N. y Colque, T. (a cura di): *Dante en América Latina*. Vol. I (435-450). Ercolano: Università degli Studi di Cassino - ICON, 2007.
- Gandía, E. de. *Mitre bibliófilo*. Buenos Aires: Coni, 1939.
- Gramuglio, M. T. «Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura», en Jitrik, N. (Dir. serie) y Saitta, S. (Dir. vol.): *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 9 El oficio se afirma* (93-122). Buenos Aires: Emecé Editores, 2004.
- Gramuglio, M. T. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Municipalidad de Rosario, 2013.
- Groussac, P. «La gloria de Dante», en *Crítica literaria* (57-75). Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.
- Hintze, G. *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004.
- Iglesia, C. «La escritura de Victoria Ocampo: malestar, destierro y traducción», *Feminaria literaria*, 5, 9: 4-6, 1995.
- Jitrik, N. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2009.
- Lojo, M. R. *Las libres del Sur. Una novela sobre Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004a.
- «Victoria Ocampo: un duelo con la sombra del viajero», *Alba de América*, Vol. 23, n° 43-44, Vol. 23: 151-165, 2004b.
- «Escritoras y secretarías», *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 4: 14-24, 2006.
- «Buenos Aires en dos viajeros de Victoria Ocampo: Rabindranath Tagore y José Ortega y Gasset», en Navascués J. (Ed.) *La ciudad imaginaria, (el espacio urbano en la literatura hispanoamericana del siglo XX)* (205-222). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- «Género, nación y cosmopolitismo en Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo», *Alba de América*, Vol. 29, n° 55-56: 137-149, 2010.
- «Eduarda Mansilla y Victoria Ocampo: escritoras y personajes de novela», *Revista de Literaturas Modernas*, 41: 36-55, 2011.
- , con la colaboración de Crespo, M. Jostic, S. «Pasos nuevos en espacios habituales», en Jitrik, N. (Dir. serie) y Drucaroff, E. (Dir. vol.): *Historia crítica de la Literatura Argentina: Vol. 11 La narración gana la partida* (19-48). Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Longhi di Bracaglia, L. *Mitre traductor de Dante*. Buenos Aires: Coni, 1936.
- Lugones, L. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1959.
- *La statua di sale*. Milano: Franco Maria Ricci, 1992.
- Marechal, L. *Adán Buenosayres*. Buenos Aires:

- Sudamericana, 1948.
- Mitre, A. *Italia en el sentir y pensar de Mitre*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1960.
- Molloy, S. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 2001.
- Moyano, D. «Victoria Ocampo, principalmente, su hermosura», *Turia*, 19: 26-29, 1992.
- Ocampo, S. «Los amantes», en *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (53-54). Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- Ocampo, V. *De Francesca a Beatrice*. Madrid: Revista de Occidente, 1928.
- «Contestación a un epílogo de Ortega y Gasset», *Sur*, Año I, otoño 1931: 16-52. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sur—0/html/025e04da-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html (Consulta: 10/11/2015), 1931.
- *La mujer y su expresión*. Buenos Aires: Sur, 1936.
- «Mi deuda con Ortega», *Sur*, n° 271:206-220, 1956.
- «Motu proprio», *Revista de la Universidad de México*, 12: 25-28, 1977.
- *Autobiografía*. Vol. II El imperio insular. Buenos Aires: Sur, 1980.
- *Autobiografía*. Vol. III La rama de Salzburgo. Buenos Aires: Sur, 1981.
- *Autobiografía*. Vol. IV Viraje. Buenos Aires: Sur, 1982.
- *Autobiografía*. Vol. VI Sur y Cía. Buenos Aires: Sur, 1984.
- Ortega y Gasset, R. «Epílogo», en Ocampo, V.: *De Francesca a Beatrice* (131-181). Madrid: Revista de Occidente, 1928.
- Patat, A. «Sur: l'affermazione del moderno», en *Un destino sudamericano. La letteratura italiana in Argentina (1910-1970)* (109-178). Perugia: Guerra, 2005.
- «La Argentina, una inmensa traducción», *La Nación. ADN Cultura*, 11 de octubre. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1627827-la-argentina-una-inmensa-traducción> (Consulta: 10/11/2015), 2013.
- Paz, M. «El infierno de los traductores: El noveno círculo», *Página/12* (Suplemento Radar Libros), 15 de junio. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-615-2003-06-15.html> (Consulta: 10/11/2015), 2003.
- Pelossi, C. «De Francesca a Victoria o La rama de Salzburgo», *Gramma*, 1, 3 Anejo. Disponible en: <http://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2020/2512> (Consulta: 10/11/2015), 2010.
- Pereira, A. «Victoria Ocampo: some perspectives on the *Autobiografía*», *Lucero*, I: 77-91, 1990.
- Prieto, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Sarlo, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007a.
- «Victoria Ocampo o el amor de la cita» (75-148), en *La máquina cultural*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007b.
- «Victoria Ocampo». En *Escritos sobre literatura argentina* (137-146). Buenos Aires: Siglo XXI, 2007c.
- *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007d.
- «La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*» (261-268), en Altamirano, C. y Sarlo, B. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel, 1997e.
- Segre, C. *Opera critica*. Milano: Mondadori, 2014.
- Sitman, R. *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y América*. Buenos Aires: Lumiere, 2003.
- Triay, V. «Bartolomé Mitre: el traductor», *Abanico. Revista de Letras de la Biblioteca Nacional*, 12: 12-14, 2005.
- Vázquez, M. E. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Vélez, I. «La legobiografía de Victoria Ocampo: evocaciones de una lectora (des)autorizada», *Cahiers de LI.RI.CO*, 1: 203-217, 2006.
- Viñuela, C. *Victoria Ocampo. De la búsqueda al*

conflicto. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2004.

Willson, P. *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004a.

----- «Página impar: el lugar del traductor en el auge de la industria cultural», en Jitrik, N. (Dir. serie) y Saitta, S. (Dir. vol.) *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 9 El oficio se afirma* (123-142). Buenos Aires: Emecé Editores, 2004b.



Realismo e inspiración divina en la *Commedia*. Elementos de poética en Pg X

CLAUDIA FERNÁNDEZ SPEIER*

Universidad de Buenos Aires - Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González» -
Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires

Resumen

La penitencia de la soberbia es objeto, en la *Divina Commedia*, de una particular atención por parte del escritor y del peregrino, quien se identifica con el pecado «raíz de todos los males». La primera terraza del Purgatorio está adornada con altorrelieves, destinados a la reflexión sobre la soberbia, cuya minuciosa descripción enfatiza su extraordinario realismo, nunca visto hasta el momento en el arte del mundo. El presente trabajo analiza tal descripción, y las observaciones del escritor acerca de su propia recepción, en relación con la poética realista de la *Commedia* y con la concepción del narrador como *scriba dei*.

Palabras clave: realismo, poética, creación, arte, naturaleza.

Abstract

[Realism and divine inspiration in *Divine Comedy*. Poetics in Pg X]

Penance for pride is, in the *Divine Comedy*, receives particular attention from the writer and the traveler, who identifies himself with it, the 'source of all evils'. The first terrace of Purgatory is adorned with reliefs about pride, whose thorough description emphasizes their extraordinary realism never before seen in world art. This work analyzes that description and the author's comments about his own reception of the reliefs, regarding the realist poetics of the *Comedy* and the idea of the author as *scriba dei*.

Key words: realism, poetics, creation, art, nature

* Claudia Fernández Speier es egresada de la Universidad de Roma «La Sapienza», Magister de la Universidad «Ca' Foscari» de Venecia, y Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es docente e investigadora de literatura italiana, en particular de la obra de Dante y de la recepción de la *Divina Commedia* en Argentina. Actualmente enseña en la Universidad de Buenos Aires, el Instituto Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González» y el Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, donde dicta el curso de *Lectura Dantis*. Trabaja en la edición de su tesis «Las traducciones argentinas de la *Comedia* de Dante. De Mitre a Borges» para Eudeba, y en una nueva traducción y comentario de la *Divina Commedia* para la colección Clásica de la editorial Colihue. fernandezgreco@hotmail.com

La penitencia purgatorial de la soberbia es objeto, en la *Commedia*, de una particular atención no sólo por parte del Dante escritor, que le dedica tres cantos completos, sino también del Dante peregrino. Es evidente que la importancia de este primer pecado excede su consideración teológica de *radix omnium malorum*: se trata también de la culpa con la que el protagonista se identifica de manera individual y simbólica, la única cuyo castigo asume él mismo físicamente (*ascoltando chinai in giú la faccia* [escuchando, incliné hacia abajo la cara]¹ en Pg XI 73; *di pari, come buoi che vanno a giogo, / m'andava io con quell'anima carca* [al lado, como bueyes en el yugo, caminaba yo con aquella alma cargada] en Pg XII 1-2), la única que confiesa a otro personaje (*Tuo vero dir m'incora / bona umiltà, e gran tumor m'appiani* [tu decir verdadero me inculca / buena humildad, y gran inflamación me aplanas] en Pg XI 118-119), la única cuyo castigo afirma temer (*Troppa è piú la paura ond'è sospesa / l'anima mia del tormento di sotto, / che già lo 'ncarco di là giú mi pesa* [Demasiado es el miedo que tiene suspendida / a mi alma, por el tormento de abajo / por lo que la carga de aquí abajo ya me pesa] en Pg XIII 136-138). La valencia simbólica de tales declaraciones, que como tantas veces se refieren a la condición humana en general, se expresa en este caso en el acróstico formado por las iniciales de los tercetos del canto XII (vv. 25-60) que narran los episodios de soberbia castigada formando la palabra UOM («hombre»).

En la pared de esta primera terraza de excepcional dimensión ética y emotiva, se encuentran los altorrelieves que, según criterios didácticos de notable modernidad, muestran ejemplos de humildad recompensada: la virtud opuesta a la soberbia que se debe alejar de sí, presente en personajes de las tradiciones judeo-cristiana y greco-latina, son un estímulo positivo para los penitentes, entre los cuales el mismo Dante.

La descripción de estos altorrelieves es también sumamente detallada y significativa. El primer rasgo que el poeta les atribuye es su condición de superioridad (por el momento no especificada) respecto de las obras no sólo humanas sino también naturales: *intagli sí, che non pur Policleto, ma la natura avrebbe scorno* [altorrelieves tales, que no sólo Policleto, sino la naturaleza misma se avergonzaría] (Pg X, 32-33). Para comprender las implicaciones de estos versos, es necesario recordar que, según explica Virgilio en el canto XI del *Inferno*, la naturaleza y su capacidad de generación derivan de Dios y su *arte*, la creación; y el arte (o técnica, o trabajo) del hombre, en la medida en que es capaz, deriva del arte de la naturaleza, de la cual es una suerte de alumno. De esta doble filiación depende la superioridad de la naturaleza y lo que ésta genera, en tanto hija de Dios, respecto de la obra humana, «casi nieta» de Dios y por ende más

¹ La traducción, como todas las del artículo, es mía.

alejada de la creación divina. Pero al mismo tiempo, el maestro enuncia la tendencia de la naturaleza y del hombre hacia la creación divina, que emulan e imitan en sus posibilidades progresivamente decrecientes. Significativo de la analogía entre el arte divino y el humano es el hecho de que, en el episodio del *Purgatorio* en cuestión, Dios es nombrado como *lo fabbro* de los altorrelieves (Pg X, 99), el mismo término con el cual Guido Guinizzelli se referirá al poeta provenzal Arnaut Daniel: *miglior fabbro del parlar materno* (Pg XXVI, 117).

Asociando estas consideraciones con la primera observación del Dante escritor sobre los altorrelieves, se intuye que, como se explicitará más adelante, éstos son obra directa de Dios. Hecho que adquiere particular relevancia si se tiene en cuenta que, en este mismo episodio, rodeado por el extraordinario arte divino, Dante recibirá la admonición de Oderisi da Gubbio sobre el carácter efímero y vano de la fama que merece el arte humano; y no es menor para la hipótesis que guía este trabajo el hecho de que, en contigüidad con este discurso sobre la ilustración y la pintura, se encuentren los célebres versos acerca de la fama literaria, que incluyen implícitamente al mismo Dante:

*Cosí ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria de la lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido*

[Así ha quitado uno al otro Guido / la gloria de la lengua; y quizá ya nació / quien a uno y otro echará del nido]

(Pg XI, 97-99).

La superioridad de los altorrelieves se especifica luego como excepcional realismo: el arcángel Gabriel, primera figura vista, *dinnanzi a noi pareva sí verace / quivi intagliato in un atto soave, / che non sembiava imagine che tace. / Giurato si saria ch'el dicesse «Ave!»* [delante de nosotros aparecía tan veraz / allí tallado en un acto dulce / que no parecía imagen que calla. / Se habría jurado que él decía «¡Ave!»] (Pg X, 37-40). Es la extraordinaria verosimilitud la que permite que una representación estática sugiera el movimiento, y que la imagen silenciosa parezca sin embargo estar hablando, e incluso se perciban las palabras no pronunciadas: en la representación del episodio de Trajano y la anciana que pide justicia por su hijo muerto, *l'aguglie ne l'oro / sopra' essi in vista al vento si movieno* [las águilas en el oro / sobre ellos a la vista al viento se movían] (vv 80-81), y Dante logra «leer/oír» un diálogo completo entre los personajes. Para acercar su inédita experiencia a la del lector, Dante describe con minuciosidad los efectos que tal realismo provoca en su percepción: la escena del traslado del arca santa por parte de David a *'due mi' sensi / faceva dir, l'un «No», l'altro «Sí, canta»*. [a mis dos sentidos /

hacía decir, uno «No», el otro «Sí, canta»] (Pg X, 59-60), y el humo del incienso *li occhi e 'l naso / e al sí e al no discordi fensi* [los ojos y la nariz / al sí y al no discordes se hicieron] (62-63). Así, describiendo la contradicción entre el sentido de la vista y los sentidos del oído y del olfato que produce la visión de los altorrelieves, Dante ubica su experiencia, de hecho, en contraste con la percepción de las escenas reales: de la comparación con la obra de Policeto se ha pasado directamente a las de la naturaleza, cuya comprensión global suele derivar de la coherencia, en la experiencia terrenal, entre las informaciones obtenidas por los distintos sentidos. Este arte divino pone en crisis tal experiencia, a través de una mimesis visual tan perfecta que causa una ruptura interna en el alma sensitiva del penitente. La distancia entre tal experiencia y aquella a la que tanto el personaje como los lectores están acostumbrados, se expresa en relación con el autor divino de los altorrelieves:

*colui che mai non vide cosa nova
 produsse esto visibile parlare,
 novello a noi, perché qui non si trova*

[aquel que nunca vio algo nuevo / produjo este hablar visible /nuevo para nosotros, porque aquí no se encuentra]

(Pg X, 94-96).

La eficacia de la estrofa reside en la perífrasis con la cual se nombra a Dios, recordando precisamente su condición atemporal, y en el sintagma *visibile parlare*, que para el lector medieval (por no conocer el cine) es un oxímoron. Además, el contraste entre lo divino y lo humano aparece aquí concentrado en la novedad que para Dante, mortal, supuso la visión del arte del más allá, en oposición con la imposibilidad de atribuir a Dios la categoría de «nuevo»; la simplicidad con la que se declara que tal hablar visible *qui non si trova*, unida a la idea de su novedad para nosotros (no sólo para el viajero), parece sugerir que tal arte todavía no se ha visto en el mundo: nada impide pensar que con suficiente tiempo, en su afán por imitar a Dios y a la naturaleza, el arte humano podría obtener, si bien imperfectos, efectos análogos.

La descripción pormenorizada de las escenas de los altorrelieves, su presencia en una terraza que involucra a Dante de manera excepcional, la contigüidad en el discurso de Oderisi entre las artes plásticas y la literatura, unidas a la constante identificación entre el punto de vista del Dante personaje (que percibe el arte divino en su viaje de formación) y el lector del poema (que hace su propio viaje hacia la felicidad del bien moral, a través del arte dantesco), parecen legitimar la hipótesis según la cual las observaciones del Dante escritor sobre el arte del Purgatorio podrían ser leídas como

elementos de su propia poética. En relación con tal hipótesis, dos consideraciones se presentan inmediatamente:

1) La primera concierne a la caracterización de tal arte como excepcionalmente verosímil. En este sentido, es indispensable subrayar el notable realismo del relato dantesco, presentado como memoria de un viaje efectivamente vivido, y narrado con todos los rasgos que hoy atribuimos a la crónica realista; pero fundamentalmente, hay que considerar la novedad que tal realismo implicó en la tradición literaria medieval, y respecto de las fuentes clásicas y bíblicas de la *Commedia* (novedad que, según el relato, todavía no ha tenido lugar en el mundo en el momento en que el viajero ve los altorrelieves). Innumerables son los aspectos de tal novedad, desde la profundidad psicológica de los personajes hasta la mimesis lingüística del habla coloquial, desde la precisión espacio-temporal de los hechos narrados hasta la contigüidad entre los eventos del mundo y del más allá. Lo más relevante en este contexto es la innegable identificación que establece el Dante personaje-escritor entre la realidad de su narración y la distancia respecto de sus antecesores. Tal identificación es evidente en el célebre desafío a Ovidio y Lucano del canto XXV del *Inferno*; en medio de la pormenorizada descripción de las metamorfosis de los ladrones, el escritor invita a los autores latinos a callar, y a oír su propia historia:

*Taccia Lucano omai là dov'el tocca
del misero Sabello e di Nasidio,
e attenda a udir quel ch'or si scocca.
Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,
che se quello in serpente e quella in fonte
converte poetando, io non lo 'nvidio;
ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sí ch'amendue le forme
a cambiar lo matera fosser pronte.*

[Que ahora calle Lucano cuando habla / del pobre Sabello y de Nasidio / y espere a oír lo que aquí se lanza. / Que calle de Cadmo y de Aretusa Ovidio, / que si aquel en serpiente y esta en fuente / convierte poetando, yo no lo envidio; / ya que nunca dos naturalezas frente a frente / no intercambió de modo que las dos esencias / a cambiar sus materias estuvieran dispuestas]

(Inf XXV, 94-102)

Gran parte de la crítica ha visto en estos versos una suerte de osada invitación a un certamen poético, hipótesis difícilmente compatible con la inclusión de los dos poetas

mencionados en el selecto grupo de *spiriti magni* del Limbo detrás de los que Dante se coloca *sesto tra cotanto senno* (Inf IV, 102). En un ensayo relativamente reciente, Gabriele Muresu ha mostrado de manera convincente que el desafío parece destinado a establecer la distancia entre las metamorfosis inventadas por los autores latinos, que *convertono poetando*, y aquellas realmente vistas por Dante, en las que *las formas* se disponen a cambiar su *materia*: según la tesis del estudioso italiano, los términos técnicos de la escolástica están indicando la coherencia entre las transformaciones que Dante está por narrar y la ciencia aristotélica; es decir, a diferencia de las de Sabello, Nasidio, Cadmo y Aretusa, su estatuto de realidad (cfr. MURESU 1990: 43-46). El mismo rasgo aparece en el canto XXII del Purgatorio, cuando el Dante escritor, en nombre de la veracidad de lo narrado, se niega a describir de qué modo se quedó dormido; allí no se limita a presentar una elipsis hasta su nueva vigilia, sino que polemiza implícitamente con Ovidio, quien en el libro I de las *Metamorfosis* narra cómo se durmió Argos escuchando la historia de Pan y Siringa:

*S'io potessi ritrar come assonnaro
li occhi spietati udendo di Siringa,
li occhi a cui pur vegghiar costò sì caro;
come pintor che con essempro pinga,
disegnerei com'io m'addormentai;
ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga.
Però trascorro a quando mi svegliai,
e dico ch'un splendor mi squarciò 'l velo
del sonno e un chiamar: «Surgi: che fai?».*

[Si yo pudiera retratar cómo se durmieron / los ojos despiadados oyendo sobre Siringa, / los ojos a los que la vigilia costó tan caro, / como pintor que con modelo pinta / dibujaría como yo me dormí; / pero que otro sea el que el sueño bien finja. Por eso paso a cuando me desperté, / y digo que un esplendor me desgarró el velo / del sueño y un llamar: «Levántate, ¿qué haces?»]

(Pg XXXII, 64-72)

Significativamente, en estos tercetos Dante compara su labor de poeta con el de un pintor que copia de un modelo, sugiriendo que, a diferencia de todo lo que sí cuenta y describe en su libro, el hecho de haberse dormido no pudo haber sido observado por él mismo: de este modo, la extrema verosimilitud de su poema se aleja del arte clásico, caracterizado por el verbo *ingere*.

Otro momento fundamental en el que la poética de Dante se explicita en

relación con el «viejo estilo» es el famoso diálogo con Bongiunta Orbicciani dentro del cual se halla la expresión *dolce stil novo*. Allí, recordemos, en la terraza de la gula, Dante es reconocido por el escritor de Lucca como aquel que *trasse le nove rime*, elogio al que responde humildemente, mitigando tanto el carácter individual de su producción poética (*I' mi son un...*) como su propia condición de verdadero *auctor*: *quando Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando* [Cuando Amor me inspira, anoto, y del modo que él me dicta dentro, voy dando significado] (Pg XXIV, 52-54). A través de esta declaración, Dante se refiere a sí mismo como *scriba Dei*, y le atribuye inspiración divina a su producción poética juvenil. Es precisamente este rasgo el que nos acerca a la segunda consideración ligada a la poética de los altorrelieves.

2) De la eventual analogía entre el realismo de las escenas purgatoriales y la misma *Commedia* emerge un posible problema: el de la aparente igualación entre los artistas de ambas artes, y la consiguiente temeridad, por parte de Dante, de igualarse a Dios. Sin embargo, como se esbozó en relación con el episodio de Pg XXIV, Dante no se presenta nunca como el verdadero autor del poema, sino como instrumento profético del mensaje divino. Así, todo lo que le ha sido dado ver y oír tiene un carácter providencial, con el fin de que así lo transmita en su libro, en ocasiones incluso sin haberlo comprendido él:

*E forse che la mia narrazion buia,
qual Temi e Sfinge, men ti persuade,
perch'a lor modo lo 'ntelletto attuaia;
ma tosto fier li fatti le Naiade,
che solveranno questo enigma forte
sanza danno di pecore o di biade.
Tu nota; e sì come da me son porte,
così queste parole segna a' vivi
del viver ch'è un correre a la morte.*

[Y quizá mi narración oscura / como Temis y la Esfinge, menos te persuade / porque de la misma manera entorpece el intelecto; / pero dentro de poco los hechos serán como los Layades, / que resolverán este enigma difícil, sin daño de ovejas ni cultivos. / Tú anota; y así como por mi son dichas, / así estas palabras enseña a los vivos / del vivir que es un correr hacia la muerte]

(Pg XXXIII, 46-54)

Es para la edificación moral de los lectores que, como le explica Cacciaguida, le han sido mostradas *pur l'anime che son di fama note* [sólo las almas que son conocidas

por su fama] (Par XVII, 138). Y el mismo poeta, en el conmovedor pasaje de Par XXV que expresa su deseo, ya utópico, de volver a Florencia, se refiere a su propio poema como aquel *al quale ha posto mano e cielo e terra* [han puesto mano el cielo y la tierra] (v. 2).

Si esto es así, si la estética de los altorrelieves del Purgatorio puede leerse como ideal en las intenciones del escritor de la *Commedia*, algunos aspectos de los primeros deberían poder aplicarse al poema sacro.

El primer corolario, evidente y pacíficamente aceptable, es el carácter edificante de ambos: así como los altorrelieves, lejos de ser una mera decoración o belleza finalizada en sí misma, instan a abandonar el pecado y abrazar la virtud, del mismo modo la obra de Dante se presenta, en la epístola a Can Grande y en distintos pasajes de la *Commedia* misma, como un libro de cuya lectura hay que *prender frutto* (Inf XX, 19). Más allá de la finalidad didáctica, es notable el hecho de que los medios para obtenerla también coincidan: así como el arte del Purgatorio representa, a través de ejemplos célebres, la virtud premiada y el pecado castigado, también la *Commedia* se sirve de ambos aspectos en el mundo infernal y en el de la salvación, si, como se afirma en la célebre Epístola XIII, *subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est* [el tema es el hombre que, mereciendo y desmereciendo a causa de su libre albedrío, es premiado o castigado por la justicia]. Y también, en ambos casos, los ejemplos provienen tanto del ámbito judeo-cristiano como de la historia pagana y la mitología clásica: de algún modo, a través de la descripción del arte del Purgatorio, Dante parece haberse adelantado a posibles objeciones respecto del sincretismo cultural presente en el poema, advirtiendo a los lectores que el vicio y la virtud son intrínsecos al hombre, y por lo tanto presentes, y eventualmente ejemplares, en las distintas tradiciones.

Pero la consecuencia más interesante de la analogía entre los altorrelieves y el poema dantesco es quizá una suerte de estética de la recepción. En efecto, si se acepta tal vínculo, el detenimiento con el que Dante describe los efectos del arte del Purgatorio en su propia alma se vuelve particularmente significativo en relación con el tipo de lectura que la *Commedia* propone. Como se ha mencionado, el lector del poema es invitado a hacer un derrotero de reflexión y purificación análogo al del peregrino: derrotero que, en relación con los efectos generados por la pared del Purgatorio, parece especificarse en términos de conflicto. En el caso de los altorrelieves, como vimos, el alma sensitiva de Dante es sede de contraste entre los sentidos, habituados a asociar a las imágenes visuales reales la coexistencia de sonidos y olores que no son reales en el Purgatorio. Este último rasgo, el de la diferencia entre la experiencia o las expectativas

terrenales y lo que efectivamente sucede en la creación de Dios, se manifiesta en más de un aspecto en los efectos de lectura de la *Commedia*, y se explicita en el episodio de Cacciaguida justamente en términos metafóricos que pertenecen al ámbito de los sentidos: a la preocupación de Dante sobre el *sapor di forte agrume* que tendrán sus versos, Cacciaguida confirma que, en efecto, *se la voce tua sarà molesta / nel primo gusto, vital nodrimento / lascerà poi, quando sarà digesta* [si tu voz será molesta / en el primer sabor, vital alimento / dejará luego, cuando sea digerida] (Par XVII, 130-132).

He aquí, algunos aspectos del poema que manifiestan un tipo de recepción «conflictiva», enunciados brevemente con la esperanza de que en un futuro puedan ser estudiados con profundidad en relación con la poética de Dante:

1) En primer lugar, muchos de los personajes del libro se encuentran en zonas del más allá que el lector de la época no les habría asignado. El contraste entre tal expectativa y el carácter conflictivo de su colocación se expresa, por lo general, a través de la sorpresa, el dolor, la admiración del Dante peregrino, quien ante la condena del maestro, pregunta dolorosamente: «Siete voi qui, ser Brunetto?» (Inf XV, 30); y ante la asombrosa salvación de Rifeo exclama, en pleno Paraíso (donde, según ya saben él y el lector, no es necesario hablar): «Ma che cose son queste?» (Par XX, 82). Como es evidente, el conflicto interno del lector, entre la empatía e incluso piedad que le merece la humanidad de los personajes condenados y la aceptación de su condena (o entre la análoga consideración racional de su paganismo y la aceptación de su salvación), deliberadamente representado en la obra por la actitud del Dante peregrino y una decisión del Dante autor, es una manifestación sensible y dramática del carácter imperscrutable de la justicia divina y de la limitación humana de su percepción.

2) En segundo lugar, muchas de las figuras retóricas del poema se relacionan con la dificultad, por parte del lector, de aceptar o percibir con exactitud lo narrado. Tal dificultad, ante la cual resiste en conflicto la voluntad de decir lo inverosímil, es evidente, por ejemplo, en el episodio de Gerione:

*Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
De' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,
però che sanza colpa fa vergogna;
ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedia, lettor, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vòte,
ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogne cor sicuro*

[Siempre ante aquella verdad que tiene cara de mentira / debe el hombre cerrar los labios mientras puede, ya que sin culpa produce vergüenza; / pero aquí no puedo callar; y por las notas / de esta comedia, lector, te juro, / en nombre de que no sean abandonadas por la gracia, / que yo vi por aquel aire denso y oscuro / venir nadando una figura hacia arriba / que sorprendería a los corazones más firmes]

(Inf XVI, 124-132)

No es menor, en los versos citados, el hecho de que el Dante escritor, en apoyo de la veracidad de lo increíble, jure en nombre de su mismo poema, de cuya verdad dependerá el auxilio de la gracia; a siglos de distancia de su composición, la misma lectura de esta declaración confirma pragmáticamente la verdad declarada, en una suerte de puesta en abismo, como si el poeta se dirigiera a un lector que, de estar efectivamente leyendo estos versos, debe necesariamente creer en lo increíble a través de la reflexión sobre el propio acto de leer.

3) Un tercer aspecto del complejo tipo de percepción que requiere el poema se presenta a través de la actitud del Dante personaje, cuyo punto de vista se identifica siempre con el del lector, respecto de las explicaciones de sus guías: los cantos didascálicos parecen proponer un modelo pedagógico en que la duda es no sólo peligro de error moral, sino también fuente de goce. Así, en una declaración que podría leerse como una indicación de lectura tan placentera como difícil, en medio de la exposición de Virgilio acerca de la clasificación de los pecados infernales, el discípulo declara:

*O sol che sani ogni vista turbata,
tu mi contenti sì quando tu solvi,
che, non men che saver, dubbiar m'aggrata.*

[Oh sol que sanas toda vista ofuscada, / tú me satisfaces tanto cuando me aclaras / que no menos que saber, dudar me agrada]

(Inf XI, 91-93)

4) Por último, cabe recordar la notable innovación del estilo del poema, deliberadamente problemático respecto de la división tradicional de los géneros. La audaz contigüidad del registro sublime y plebeyo, cuyos ejemplos sería ocioso enumerar, se presenta significativamente, también, en los últimos versos del *Paradiso*, en el pasaje que exige un mayor esfuerzo de comprensión por parte del lector, como requirió su percepción por parte del viajero:

ma già volgeva il mio disio e 'l velle,

*sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle.*

[pero ya giraba mi deseo y el *velle* / como rueda que regularmente es movida / el amor que mueve al sol y a las demás estrellas]

(Par XXXIII, 143-145)

Narrando este único momento místico de su viaje, Dante declara haber sido parte del movimiento cósmico que el amor divino le imprime al universo; para nombrar la integridad de su ser, recurre a los términos *disio* y *velle*: el primero, perteneciente al campo semántico del amor erótico, frecuente en el Dolce Stil Novo en que se inscribe su lírica juvenil; el segundo, de ámbito racional, injertado directamente en latín, en posición final de verso. Así, el poema que inaugura el realismo, aquel que para describir todos los matices del alma debió abreviar de todos los registros, de distintos idiomas, e incluso inventar palabras, el poema que desafió al lector a aceptar un lenguaje inaudito para acercarse a lo que nunca fue dicho, lejos de concluir con un retorno al orden previsible, culmina confirmando el desafío. La contigüidad de los términos *disio* y *velle*, en un pasaje que enuncia la inefable pertenencia del yo lírico al orden divino, parece sugerir que no sólo su deseo y su voluntad giran con las estrellas, sino también todas las palabras de todas las lenguas con las que, a través de su misión y su poema, llevando lo inefable al extremo humano de la expresión, se ha acercado a Dios. Como si sólo en Dios, los elementos que un mortal percibe como conflictivos, difíciles, incongruentes, pudieran girar al mismo ritmo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias a la *Divina Comedia* pertenecen a la siguiente edición:

Alighieri, D. *Divina Commedia: La Commedia secondo l'antica vulgata*, edición crítica de G. Petrocchi, Milán: Mondadori, 1966-67.

Las referencias a la *Epístola XIII a Cangrande della Scala* pertenecen a la siguiente edición:

Alighieri, D. *Epistole e Questio de Aqua et Terra*, al cuidado de E. Pistelli, Florencia: Bemporad, 1921.

Otras referencias

Muresu, G. *I ladri di Malebolge. Saggi di semantica dantesca*. Roma: Bulzoni, 1990.

Bibliografía de consulta

Casagrande, G. «Esto visibile parlare»: a synaesthetic approach to *Purgatorio* 10. 55-63", en *Lectura Dantis Newberryana* II, pp. 21-57, 1990.

Cofano, D. «Il 'visibil parlare'», en *La retorica del silenzio nella Divina Commedia*, pp. 47-54, 2003.

Crevenna, C. «Retorica e teologia negli "exempla" del Purgatorio», en *La divina foresta. Studi danteschi* pp. 201-284, 2006.

Fiero, G. «Dante's ledge of pride: literary pictorialism and the visual arts», en *Journal of European Studies*, V, 1, pp. 1-17, 1975.

Glemin, H. «Lettura del canto X del *Purgatorio*», en *Lecture dantesche* dir. Giovanni Getto, Florencia: Sansoni, 1964.

Ledda, G. *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella Commedia di Dante*, Ravenna: Longo, 2002.



De Dante Alighieri a Alberto Moravia: Il folle volo de Ulises, un viaje por inquietantes mares

CLAUDIA TERESA PELOSSI*

USAL

Resumen

En la novela *Il disprezzo* (1954), del escritor italiano Alberto Moravia, el protagonista, Riccardo Molteni deberá escribir un guión para una película sobre *Odisea* de Homero. Cine y mito convergen en esta obra como el escenario en el que se despliegan las distintas concepciones y las ardorosas disputas entre director, guionista y productor, acerca de cómo trasponer un texto clásico en una versión fílmica y en qué medida ese producto debe

Abstract

In the novel *Il disprezzo* (1954), of the Italian writer Alberto Moravia, the protagonist, Riccardo Molteni must write a script for a film about Homer's *Odyssey*. Film and myth converge in this work as the scenario in which the different conceptions and ardent disputes between director, screenwriter and producer, about how to transpose a classic text on a film version unfold and to what extent that product must be faithful to original

* Claudia Teresa Pelossi es doctoranda y Magister en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de la Plata, Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, Correctora de textos por LITTERAE, y Profesora de Castellano, Literatura y Latín por la ENS Nº 1. Premios: Baldmar Dobramich, al egresado con más alto promedio, y María Esther Vallejos Casas de Cingolani, al alumno que egresó en cuatro años con promedio superior a ocho (ENS Nº 1). En la USAL se desempeña como docente de Literatura Francesa y Literatura Italiana (sedes Centro y Pilar), y es Directora de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL. Perteneció a diversos grupos de investigación del IIFYL, como los dirigidos por la Dra. María Rosa Lojo, que publicó la edición crítica de la novela *Lucía Miranda*, de Eduarda Mansilla (2007), y *Las damas del mar* (2013-2015), cuya publicación se encuentra en prensa. Actualmente dirige un grupo de investigación (2016-2018): *Representaciones de la infancia y la juventud en la obra de Patrick Modiano*. Es autora de trabajos especializados en italianística y literatura francesa, publicados en volúmenes de la AALFF y ADILLI, y en revistas literarias como *Gramma*, *Letras de Buenos Aires*, *Trans-Revue de Littérature générale et comparée*. Es coautora de capítulos de libros en *Identidad y narración en carne viva* (2010), en *Préstamos, cruces e hibridaciones entre literatura y otros lenguajes artísticos* (2011). Participó en numerosos congresos como expositora en las áreas de literatura italiana, francesa y comparadas, así como en la organización de congresos ADILLI (Asociación de Investigadores de Lengua y Literatura Italianas) y de diversos congresos en la Universidad del Salvador. claudia.pelossi@gmail.com

ser fiel al hipotexto original. Sólo el guionista defiende la postura de recrear el mundo homérico en todos sus valores. Para ello, en un momento de álgida discusión, recita el canto XXVI del *Inferno* de Dante, el de la condenación de Ulises.

A lo largo de este trabajo se analizará la lectura particular que Dante realizó del relato homérico, para lograr comprender por qué el protagonista moraviano erige al Ulises dantesco como su doble ideal.

hypotext. Only the writer defends the position to recreate the Homeric world in all its values. To do this, at the critical point of a dispute with Rheingold, Molteni recite the XXVI canto of Dante's *Inferno* about the doom of Ulysses.

Throughout this work, we will analyse the particular reading Dante made of the Homeric story, in order to understand why the Moravian protagonist stands dantesque Ulysses as his ideal double.



En la novela *Il disprezzo* (1954) del escritor italiano Alberto Moravia, el protagonista, Riccardo Molteni deberá escribir un guión para una película sobre *Odisea* de Homero. Cine y mito convergen en esta obra como el escenario en el que se despliegan las distintas concepciones y las ardorosas disputas entre director, guionista y productor, acerca de cómo trasponer un texto clásico en una versión fílmica y en qué medida ese producto debe ser fiel al hipotexto original. Sólo el guionista es quien pretende mantenerse fiel al texto homérico y rescatar, en una suerte de operación arqueológica, los valores del legado griego.

Hacia mediados de los años cincuenta, época en que se desarrolla esta novela, el cine neorrealista, ocupado en retratar fielmente la realidad de una Italia devastada por la guerra, había dado ya lo mejor de sí y el público ya no deseaba seguir viendo reflejadas en la pantalla, las miserias de una sociedad oprimida por el Fascismo y la Segunda Guerra Mundial¹. Estos aspectos son captados claramente por Battista, entusiasta del cine norteamericano, que, como buen productor desea hacer una película comercial, un producto digno, pero ante todo rentable. Tentado por el éxito de taquilla de las superproducciones bíblicas norteamericanas de los cincuenta, decide realizar una versión de *Odisea*, porque

¹ Por aquellos años, el Ministero del Turismo e dello Spettacolo estimulaba con premios y subsidios la realización de films del llamado filone storico-mitologico-colossale (*Ercole e la regina di Lidia*, 1959, *La vendetta di Ercole*, 1960) mientras bien poco se le concedía a filmes, por ejemplo de Passolini o Rossellini, cultores de un cine comprometido y de gran valor estético.

...i film tratti dalla Bibbia... sono effettivamente i film che hanno incassato di piú [...] Dunque Rheingold mi ha detto: gli anglosassoni hanno la Bibbia, voialtri mediterranei avete invece Omero... non é cosí? [...] perché non faremmo allora un film, per esempio, sulla Odissea? (Moravia, 1994, p. 87).

[... los filmes inspirados en la Biblia... son efectivamente los filmes que más han recaudado [...] Por consiguiente Rheingold me ha dicho: los anglosajones tienen la Biblia, ustedes, los mediterráneos tienen, en cambio, a Homero... ¿no es así? [...] ¿por qué entonces no hacer un filme, por ejemplo, sobre la Odissea?]

Si bien el siglo XX se caracterizó por humanizar a los héroes y hacer desaparecer la divinidad en la reescritura de los mitos, en una clara conciencia de la pérdida de la condición heroica, Battista lleva esta postura a sus máximas posibilidades, operando así una clara banalización del mito, al reducirlo a un mero filme de aventuras, despojando de contenido, en el que Polifemo no difiere sustancialmente de King Kong. El mundo heroico de Ulises deviene así, según Molteni, «una mascherata in technicolor» (p. 212).

Por su parte, Rheingold, el director, ofrece una relectura más seria y comprometida, pero no menos despreciable para el protagonista. El alemán intenta efectuar una adaptación del mito a los tiempos modernos desde la óptica psicoanalítica, y defiende a capa y espada la independencia absoluta de la obra cinematográfica de su hipotexto literario. Según esta transposición, Ulises no retorna a Ítaca porque no lo desea. Sus aventuras con Circes y Polifemos no son más que excusas para no regresar a un hogar en el que su mujer ya no lo ama, porque no se comportó como auténtico hombre, como un rey y como un marido de verdad al no enfrentarse violentamente con su pretendientes, puesto que en esta original versión los pretendientes ya acechaban a Penélope desde antes de la partida a Troya. *Odisea* se transmuta entonces en la historia íntima entre Ulises y su mujer. Este rechazo conyugal constituye una dura prueba para Ulises y sólo después de diez años de lucha consigo mismo, logra superarla, aceptando la situación que la había provocado. Y en esos dos lustros, el héroe inventó todo tipo de retardos para no volver al lecho matrimonial. Para Rheingold, *Odisea* no sería, por consiguiente, un viaje geográfico sino un drama totalmente interno del protagonista y todo lo que allí sucede no son más que símbolos propios del inconsciente. Y el motivo central de la partida a Troya sería fundamentalmente la huida del hogar.

Si bien el productor había banalizado el mito, al menos había respetado la fábula y las motivaciones básicas del héroe griego. Pero la visión del director implica un paso más audaz, dado que además de un vaciamiento sémico, opera una resemantización que poco tiene que ver con el hipotexto original. El guionista siente que el mundo de

Odisea queda así destruido y socavado en sus cimientos más profundos y que los dioses griegos deben dejar paso al poder omnímodo de la ciencia moderna. La franca y sencilla expresión de Molteni: «Ma non é vero che Penelope non ami Ulisse» (p. 91) resume la indignación del protagonista frente a la profanación de la obra clásica, calificando así la transposición cinematográfica en términos de fidelidad-adulterio² o, mejor dicho, de verdad-falsedad: para nuestro guionista, una obra cinematográfica que no respete en esencia su hipotexto literario es, lisa y llanamente, falsa.

¿Y cuáles son esos aspectos que para Molteni desvían la lectura adecuada del texto original? En primer término, el director altera un mitema básico: que los pretendientes acechan a Penélope antes de la partida de Ulises, y esto no es un detalle menor, porque deja al héroe en una situación humillante, ya que no reacciona de la manera esperada para un héroe de esa talla. Si bien el psicoanálisis ha realizado lecturas muy particulares de los mitos, en especial el de Edipo o Electra, que obviamente los grandes trágicos no habían previsto, no se ha apartado un ápice de los mitemas básicos planteados en las tragedias.

Por otro lado, tenemos el concepto mismo de héroe. El mundo homérico que Riccardo intenta revivir es un mundo de hombres, más precisamente de guerreros, en el que «guerrero» y «héroe» son sinónimos. La conducta de los héroes aparece regida por un código sustentado en tres conceptos básicos: la *areté*, que significa «excelencia» y cuya raíz etimológica es la misma que la de *ἀριστός* (*áristos*, 'mejor'), y designa el cumplimiento acabado del propósito o función. El más alto bien al que aspira el héroe homérico no es la alegría de una buena conciencia, sino el disfrute de una buena *timé*, término que se vincula con la honra externa, el prestigio y con lo que la comunidad espera del héroe. El precio de la victoria es la fama pública, es decir *kléos*. Es preciso que el honor sea pregonado por los demás y nada desea tanto el hombre homérico como el reconocimiento, presente y futuro, de su fama y que sus hazañas circulen de boca en boca.

En la *Ilíada*, Ulises es un guerrero destacado, pero no una primera figura. Posee las cualidades características de los guerreros aqueos, pero en grado menor que en otros. Es inferior a Aquiles, a Diomedes y a Áyax. No es valiente al modo elemental del guerrero típico, sino siempre reflexivo y calculador. En *Odisea*, el ideal incondicional heroico de la *Ilíada* cede ante otro más moderno y nacido de nuevas experiencias. Porque ante todo, Ulises es el héroe de las experiencias, que logra superar con paciencia y entereza sufridora (Lasso de la Vega, 1963, pp. 310-316). No en vano su protectora Atenea le

² Para modelos de transposición cinematográfica recomiendo la obra de Sergio Wolf, *Cine-literatura. Ritos de pasaje*, capítulo 3. «Los modelos de transposición: de la adecuación al *camouflage*» (pp.77-157).

confiesa al arribar a Ítaca: «Por esto no puedo abandonarte en tus desgracias, porque eres civilizado (*epetes*), inteligente (*anchínoos*) y sabes dominarte (*echefron*)». Con estas tres expresiones designa la diosa de la inteligencia las cualidades del carácter de Ulises por las que éste evidencia su íntima afinidad con todo aquello que ella representa. El término *epetes* implica atención personal, amabilidad y gentileza, en oposición a la tosquedad y la indiferencia egoísta hacia los sentimientos de los otros. Con *anchínoos* se pretende traslucir un cierto buen tino, una cualidad que se aproxima a lo que se llama la intuición femenina, es decir, un don de captar instantáneamente la esencia de un asunto complejo. En este don, junto a su capacidad masculina de cálculo para trazar planes, radica el secreto de la presteza excepcional de Ulises para la acción. Pero no está del todo claro en qué difiere este rasgo, de la astucia de Autólico³. Quizá sea una cualidad más pura y más espontánea. La tercera característica, *echefron*, significa «sensato» y «discreto». Literalmente, que contiene su ánimo o que controla sus pensamientos. Describe a un hombre dueño de sí mismo, que no permite que sus impulsos y pensamientos lo empujen a palabras o acciones erróneas. Esto implica que Ulises rara vez decía una palabra que no fuese bien sopesada. Sólo a través del autodomínio y la moderación de Ulises pueden los hombres lograr la victoria en la vida (Stanford, 2013, pp.55-59).

En cuanto a las mujeres en el mundo homérico, pertenecían a un estado social inferior, en el cual no se conocía la caballerosidad ni los lazos románticos. Los griegos no llamaban «esposas» a sus mujeres sino «compañeras de lecho». De hecho, desde Homero hasta el fin de la literatura griega no había palabras ordinarias con el significado específico de «esposo» y «esposa». Un hombre era hombre, padre, guerrero, noble, capitán, rey, héroe, pero lingüísticamente casi nunca era marido. Y luego tenemos la palabra «amar». Así traducimos *philein*, pero queda pendiente la cuestión acerca de qué calidad emocional refiere el verbo. Se usaba siempre que hubiera lazos positivos entre gentes; pero en toda *Odisea* no aparece un pasaje en el que se entrevean los sentimientos y pasiones que el mundo moderno llama «amor»⁴. Ulises amaba a Penélope, sin duda alguna, y le parecía deseable sexualmente. Formaba parte de lo que él enten-

³ Autólico es el abuelo de Ulises. Stanford remonta los rasgos de Ulises, su astucia y capacidad de embustes a su antepasado, caracterizado por su ingenio para hacerse con lo que no era suyo y por sus juramentos falsos. (p.33)

⁴ Calame analiza la palabra *philótes* –más usual en los poemas homéricos que el sustantivo abstracto *philía*– y la coloca en relación con la expresión del deseo amoroso o éros, notando que en épica suele haber situaciones no simétricas, por ejemplo Circe no es estrictamente correspondida por Ulises, aunque se realice la unión sexual. Por ello organiza el capítulo dedicado al éros en la épica en escenas de amor correspondido, estrategias de seducción y palabras seductoras. Cfr. Calame, C. (2002, p.46)

día por «hogar», madre de su hijo amado y señora de su *oikos*. El matrimonio monógamo era una regla absoluta; sin embargo el significado de la monogamia no debe interpretarse mal. No se imponía sexualidad monogámica en el varón ni se colocaba a la familia reducida en el centro de la vida emocional de hombre. El idioma no tenía palabra alguna⁵ para designar la familia reducida en el sentido en que pueda decirse: «Deseo volver a vivir con mi familia». Ni en la relación entre Ulises y Penélope ni en otra cualquiera entre el hombre y su cónyuge en los poemas homéricos existía la profundidad y la intensidad, la calidad de sentimiento, por parte del varón, que señalaba por ejemplo, la adhesión entre padre e hijo. No hay dudas de que Homero revela plenamente un hecho cierto en toda la Antigüedad: las mujeres se consideraban naturalmente inferiores y, por consiguiente, su función se limitaba a la reproducción y a ejecutar las labores domésticas, y las relaciones sociales importantes así como los fuertes lazos personales eran buscados y hallados entre hombres. Aristóteles, en su *Ética Nicomaquea* la llama *philia*, término que nosotros traducimos descoloridamente por «amistad». Para el filósofo griego cuando se da *philia* entre compañeros desiguales o entre un hombre y una mujer, el afecto debe ser proporcional a los méritos respectivos de cada uno, por lo que el mejor de los dos o el más útil debe más ser amado que amar. Y esto es precisamente lo que encontramos en *Odisea*. Mientras Ulises estuvo ausente, la pérdida para Penélope, emocional, psicológica y afectiva era sin comparación mayor que la pérdida para su marido (Finley, 1961, p. 140-143).

A raíz de estas explicaciones, se comprende, entonces, el por qué de la aversión por parte de Molteni a la perspectiva psicoanalítica del alemán: nada más alejado del mundo homérico que el guionista pretende restaurar, que la subversión en materia social y ética producida en dicha transposición, en la que Ulises deviene una suerte de antihéroe posmoderno *avant la lettre*, cuya vida y avatares se definen desde el íntimo dolor de un hombre común despreciado por una mujer. Obviamente, también el rechazo se funda en razones personales, ya que el Ulises del director funciona como un verdadero doble del protagonista que refleja su propia crisis personal, ya que a lo largo de toda la novela, el protagonista intenta reconquistar el amor de su esposa, quien comienza a despreciarlo por no haberla defendido del acoso de que es objeto por parte del productor. Un buen comentario sobre esta situación proviene del propio A. Moravia: «Il disprezzo che la protagonista del romanzo ha per suo marito scavalca il suo uomo, ma lei non lo sa: lei lo disprezza perché lo vede irrimediabilmente precipitare tra le braccia

⁵ Cfr. Mossé, C. (1990, pp. 15-33) quien analiza la posición de Penélope como un modelo de ambigüedad femenina.

di una società in cui tutto è venduto e comprato» (Siciliano, 1982, p. 79). [El desprecio que la protagonista de la novela tiene por su marido se superpone a su hombre, pero ella no lo sabe: ella lo desprecia porque lo ve irremediabilmente precipitarse entre los brazos de una sociedad en la que todo se vende y se compra⁶]

Para cerrar la ardorosa discusión con Reinghold, Molteni pronuncia estas palabras, para restarle valor a la versión psicoanalítica:

[...] non sono del tutto convinto, perché *l'Odisea* potrà anche avere questo significato, non discuto...ma la qualità distintiva dei poemi omerici e in genere dell'arte classica è di nascondere tali significati e mille altri che possono venire in mente a noialtri moderni, in una forma definitiva che chiamerei profonda... voglio dire [...] la bellezza dell'*Odisea* sta proprio in questo credere nella realtà come è e come si presenta oggettivamente... in questa forma, insomma, che non si lascia né analizzare né smontare e che è quella che é: o prenderla o lasciarla... in altri termini [...] il mondo di Omero è un mondo reale... Omero apparteneva ad una civiltà che si era sviluppata in accordo e non in contrasto con la natura... per questo Omero credeva nella realtà del mondo sensibile e lo vedeva realmente come l'ha rappresentato e anche noi dovremmo prenderlo com'è, senza andare a cercare riposti significati (pp. 149-150).

[...] no estoy totalmente convencido, porque *Odisea* podrá tener también ese significado, no lo discuto. Pero la cualidad distintiva de los poemas homéricos, y, en general, del arte clásico, es la de esconder tales significados y otros miles que se nos puedan ocurrir a nosotros, los hombres modernos, de una forma definitiva que yo llamaría profunda. Quiero decir –añadí con repentina e inexplicable irritación– que la belleza de la *Odisea* radica precisamente en ese creer en la realidad tal como es y como se presenta objetivamente..., en suma, en esa forma que no se deja analizar ni desmontar y que es la que es; y así se ha de tomar o dejar. En otras palabras [...] el mundo de Homero es un mundo real. Homero pertenecía a una civilización que se desarrolló de acuerdo con la Naturaleza y no en contraste con la misma. Por eso Homero creía en la realidad del mundo sensible y lo veía realmente como lo representó. Y también nosotros deberíamos tomarlo tal y como es, creyendo en él como creía Homero, literalmente, sin tratar de buscarle ocultos significados.

Pero nos resta aún una cuestión de fondo: ¿cuáles son las motivaciones que impelen al protagonista a salir al rescate del mundo homérico? ¿Por qué se empecina en escribir un guión en el que Ulises constituya una fiel versión de su homónimo griego?

⁶ Las traducciones del italiano al español de *Il disprezzo* son mías.

He aquí un aspecto clave: en la última charla con Rheingold, Riccardo se lanza a recitar un fragmento del Canto XXVI del *Inferno* de la *Divina Commedia*, el de la condena de Ulises. Pero para lograr comprender la interpretación que finalmente realiza Molteni de este personaje dantesco, es necesario detenernos antes en la particular lectura que realiza el propio Dante acerca de la figura griega.

Homero fue el único autor que presentó a Ulises en su integridad, legando así para la posteridad una serie de rasgos, a veces contradictorios, que cada escritor manipularía según sus propias necesidades. Sabemos que las primeras aproximaciones del cristianismo medieval a la figura de Ulises recibieron la impronta de las ambivalencias con que los paganos del Imperio tardío habían considerado a este personaje. Por un lado, en una visión positiva, la lectura alegórica de sus aventuras lo erigió como un sabio virtuoso que dominaba la concupiscencia y las tentaciones de los sentidos. Tal abordaje había prevalecido ya en la escuela neoplatónica pagana y en los ambientes de las nuevas religiones, el mitraísmo y el maniqueísmo. Plotino, cabeza de la escuela neoplatónica, no fue insensible al modelo psico-metafísico que le facilitaban los capítulos del renunciamiento de Ulises a las delicias ofrecidas por Circe y Calipso. Contradiciendo en buena medida el sentido del rechazo de la inmoralidad prometida, Plotino afirmaba que Ulises había expresado de ese modo su descontento con el placer de los sentidos y había declamado su ansia de emprender el viaje de regreso, físico y espiritual, a la tierra paterna. El rey de Ítaca era así un símbolo del alma del individuo que, superados sus lazos con el mundo sensible, desea volver a la unidad del alma con el universo. Todavía en el Libro II de las *Mitológicas* de Fulgencio, escritas en el siglo VI de nuestra era, se encuentra una interpretación psicomáquica de la aventura de las sirenas: las criaturas fantásticas simbolizan los tres modos en el que el amor atrapa la mente de los amantes –el canto, la visión, la costumbre–, mientras que Ulises representa al sabio y al astuto, hombre peregrino por su rareza, capaz de mantener a raya su lujuria y resistirse al canto libidinal de las tentadoras. Por el otro lado, en el polo opuesto, se ubicaron, por ejemplo, los santos Ambrosio y Agustín, para quienes nada había que aprender de *Odisea* u otros relatos mitológicos, repletos de falsedades y acciones poco edificantes. Lo que es seguro es que el texto de *Odisea* estuvo perdido en Occidente por unos ochocientos años, si bien no ocurrió lo mismo con el personaje de Ulises, cuya participación en la guerra de Troya, bien conocida en el Medioevo gracias a la *Metamorfosis* de Ovidio y a los apócrifos de Dares y Dictis⁷, proporcionó un gran tema a la literatura caballeresca feudal⁸. *La*

⁷ Explica J. Burucúa (2013) que dentro de las apropiaciones que los romanos hicieron del mito de Ulises existe una corriente literaria, a mitad de camino entre la épica fantástica y la falsificación, que tuvo un éxito

Divina Commedia signó un renacer de la figura de Ulises. Pero Dante no conoció el texto de *Odisea* ni tampoco dominaba la lengua griega; se conjetura que sus fuentes se limitaban a las *Fábulas* de Higino y a las *Mitológicas* de Fulgencio y, por supuesto, a los relatos de Dares y Dictis (Burucúa, 2013, p.57-65).

En el canto XXVI del *Inferno* dantesco, nos hallamos en la octava fosa, donde son castigados los consejeros fraudulentos, cuyo contrapaso consiste en estar envueltos por lenguas de fuego, por analogía con sus mismas lenguas que fueron fuente de fraude, y escondidos dentro de las llamas, tal como en vida ellos escondieron la verdad con el engaño. A Dante lo atrae en particular una de esas llamas que aparece dividida en dos puntas (*biforcuta*) y que le recuerdan a Etéocles y Polinices. Virgilio le revela que allí son castigados Ulises y Diomedes, juntos en la venganza divina, dado que, pecando juntos, provocaron la ira de Dios en vida; y enumera los tres pecados por los cuales los dos se encuentran allí:

- El engaño del caballo de Troya, que provocó la caída de la ciudad e hizo que de Troya saliese después Eneas, germen de la futura Roma y de su Imperio. Por esta razón, Dante siente una profunda inclinación hacia los troyanos, ya que el poeta florentino consideraba al Imperio Romano y sus imperios sucesorios como queridos por la Providencia Divina para la necesaria expansión de la religión cristiana.
- El descubrimiento de Aquiles, que fue vestido de mujer por la madre Tetis y manda-

grande e inmerecido en los últimos siglos del Imperio. Se trata de los textos apócrifos que se empeñaron en transmitir una versión diferente de la guerra de Troya. Fueron varios, siempre rodeados de leyendas o circunstancias absurdas. Por ejemplo, un tal Dictis de Creta habría dejado un *Diario de la guerra* depositado en su tumba; un terremoto que destruyó el sepulcro habría permitido encontrarlo y enviarlo *in continenti* al emperador Nerón. O cierto Dares el frigio, quien habría sido aliado de los troyanos, fue autor de una crónica antigriega que comenzó a circular en el siglo II d. C. Ambos relatos sobrevivieron e instalaron en un lugar de cierta respetabilidad literaria e inclusive histórica, las versiones a contracorriente del ciclo troyano. El Occidente medieval las conoció, las tomó a menudo por buenas y las adoptó algunas veces. En cuanto a Odiseo, según aquel corpus, había de tenerse lo o bien por un fabulador cuyas autobiografías no merecían ningún crédito ni interpretación moralizante, o bien por un individuo sin frenos a su capricho y a su loca propensión a las aventuras que, en otras catástrofes, lo habían conducido a un enfrentamiento mortal con Telégono, el hijo de Circe y del propio Odiseo. También, un erudito del siglo III, Filóstrato, escribió el *Heroico*, diálogo entre un mercader fenicio y un campesino de la Tróade en el que éste cuenta cómo Odiseo fue el gran falsificador de la guerra de Troya. Después de matar a Palamedes, inventor auténtico de cosas útiles para los hombres como el alfabeto, el faro, el ajedrez, la balanza, quien habría tenido además la idea de fabricar el caballo gigante, Ulises se amañó para tergiversar los hechos y convencer de su versión al incauto Homero (p. 47).

⁸ Cerca de 1160, el poeta francés Benoît de Saint-Maure escribió un *Roman de Troie* sobre la base de las informaciones aportadas por los autores del Imperio tardío. El «duque» Ulises es uno de los personajes principales de esa reelaboración del ciclo antiguo, que transforma la guerra de Troya en una suerte de cruzada. El héroe deviene un caballero de gran belleza y habilidad en el discurso, pero malvado en los asuntos de Palamedes y Áyax, y tan tramposo que sólo despierta el desprecio de sus pares (Burucúa, 2013, p 62).

do a la corte de Licomedes para que no participase de la Guerra de Troya. Con las ropas femeninas pudo mantenerse oculto, pero la astucia de Ulises, luego de hacerle ver una espada disimulada en una cesta de ropas, descubrió el ánimo viril del joven. Aquiles partió a la guerra y abandonó a la amante Deidamia, que murió de dolor y, todavía muerta, se lamenta del amante infiel.

- El robo del Paladio que protegía a Troya.

El florentino se muestra extremadamente ansioso por hablar con los dos, probablemente porque en todo el Medioevo el final de Ulises había quedado envuelto en un manto de misterio; y llega a pedirselo a Virgilio cinco veces a lo largo de dos tercetos:

«S'ei posson dentro da quelle faville
Parlar» diss'io, «maestro, assai ten priego
E ripriego, che il priego vaglia mille

Che non mi facci de l'attender niego,
Fin che la fiamma cornuta qua vegna:
Vedi che del desio ver lei mi piego!»
(*Inferno XXVI*, vv.64-69)

[«Si ellos pueden hablar en ese incendio»,
Dije, «maestro, yo clamo y reclamo,
Y valga mi reclamo por mil ruegos,

Porque no me rehuses esta espera,
Hasta que llegue la cornuda llama:
imira, cómo el deseo a ella me impulsa!»

Así, apenas se acerca la llama, Virgilio ruega a una de las almas, la de Ulises, que narre su final. La punta mayor comienza su relato. Cuando se alejó de Circe, ni siquiera el amor por su hijo, por su padre o por su mujer pudo sofocar el deseo ardiente de conocer el mundo, razón por la cual decidió internarse *per l'alto mare aperto*, con una sola nave y unos pocos compañeros. Luego de haber navegado por la costa europea hacia España, arribaron, ya viejos y cansados, a las columnas de Hércules, cuyo traspaso se encontraba prohibido. Ulises, en cambio, convenció pérfidamente a sus compañeros de seguirlo en la exploración del otro hemisferio:

Considerate la vostra semenza: /
Fatti non foste a viver come brutti,

Ma per seguir virtute e conoscenza.
(*Inferno XXVI*, vv. 118-120)

[Tened presente, pues, vuestra ascendencia,
No os engendraron para vivir cual brutos,
Mas para ser virtuosos y sapientes.]

La barca pasó las columnas de Hércules y puso proa hacia el sur del Atlántico: «dei remi facemmo ali al folle volo» (v. 125) [con los remos hicimos alas locas]; bogó así largos meses hasta que divisaron una montaña altísima en medio del océano. Se trataba del Purgatorio, coronado en la cima por el Paraíso terrenal, donde ningún viviente podía tener acceso desde la expulsión de Adán y Eva (Dante, en cambio, obtendría la venia especial de lo alto, transmitida por Beatriz, para ascender junto a Virgilio las faldas del monte). Pero el gozo se trasmutó súbitamente en dolor, pues de aquella tierra se desencadenó un torbellino que sacudió fuertemente la nave. Tres veces giraron, al cuarto giro la popa se alzó en alto, la proa hacia abajo, y «com'altrui piacque» (v.141) [cual Alguien quiso] el mar se cernió sobre ellos.

Un aspecto que debemos tener en cuenta para comprender cabalmente esta aventura, es que la relectura e interpretación que Dante plasma de *Odisea* debe ser enmarcada dentro del llamado «sincretismo medieval». El término «sincretismo» indica propiamente la fusión de filosofías, culturas o religiones diversas y constituye una de las características esenciales de la cultura del Medioevo, capaz de utilizar numerosos elementos culturales y filosóficos del mundo pagano fundiéndolos y armonizándolos con la doctrina cristiana. Es evidente que la virtud de la que habla Ulises, que lo impele a lanzarse al *folle volo*, es muy distinta de la que habla Dante: si en la perspectiva del poeta cristiano, la virtud constituye el necesario freno a la peligrosa sobreabundancia de ingenio, en Ulises la invocación a la virtud conduce a una acción temeraria. Fiándose en la propia virtud netamente humana, Ulises llega a un lugar prohibido para la humanidad y es por eso que su viaje concluye en un naufragio querido por Dios. En su visión sincrética, Dante aplica, entonces, a un héroe de la Antigüedad los parámetros morales del mundo cristiano medieval, ya que la condena no parece radicar tanto en sus múltiples embustes o consejos fraudulentos, como en el no haber limitado el afán de conocimientos, los que deberían haber quedado controlados y sometidos a la fe divina. En este sentido, Burucúa (2013) cita a C. Landino, uno de los comentaristas de los siglos XV y XVI, quien afirma que no puede ser prudente el hombre que no adquiere el conocimiento de costumbres y naciones diversas. Es por eso que, al conocer la naturaleza de los vicios humanos se encenderá en nosotros un deseo ardiente de huirles y purgarlos y al llegar

a este estado habremos conquistado el sumo bien (Landino-Velutello, folio 131v a, traducción de J. Burucúa). Se trata entonces de un conocimiento del mundo que conduce a la ciencia moral. El discurso de Ulises proponía simbólicamente un viaje hacia la vía especulativa bajo la guía exclusiva del intelecto, pero –según C. Landino– acometer este «vuelo» es una locura, porque se halla por encima de nuestras posibilidades humanas. Es por ello que la ignorancia acerca del verdadero Dios podría ser la causa del fin trágico de Ulises (p. 70-71).

Nos resulta llamativo que Dante, en la condenación a Ulises y a los demás consejeros fraudulentos, los ubique en un círculo más cercano a Satanás que a los asesinos, los ladrones o los violentos e, incluso, a los herejes. María Corti (1982) tomando a Lotman, explica que existe una lógica profunda en el hecho de que los pecados que consisten en acciones injustas son considerados por Dante menos graves que los casos de uso falso de los signos: de las palabras (calumnias, adulación, consejos fraudulentos) de los valores (falsificadores de monedas, alquimistas, etc.), de documentos, de la confianza (ladrones), de las ideas y de los signos de mérito (hipócritas y simoníacos). Pero los peores de todos son los transgresores de los acuerdos y de los deberes, los traidores. Las acciones injustas causan un único mal, en cambio, la ruptura de las relaciones signícas ya fijadas destruye las bases de la sociedad humana y hace de la Tierra el reino del demonio. Según la interpretación de Corti, sigue de esto la necesidad de una condena para los filósofos que separan la conciencia científica de la ética y religiosa, poniendo en crisis la totalidad del sistema signíco cultural, doctrina que para Corti avalaba el aristotelismo radical (p. 96), frente al cual, Dante se había sentido profundamente atraído.

No obstante, el Ulises evocado por Dante⁹, aun cuando no haya partido de la versión homérica del personaje y del mito, no escapa a los conflictos y tensiones propias de la revisitación del mundo antiguo. Y es así como, a pesar someterlo a una dura condena, Dante, no deja de construir su personaje odiseico sobre las ambigüedades heredadas por el Medioevo; es decir, que el poeta toscano toma tanto la figura de un Ulises experto en ardides y capaz de engaños diversos, como la del explorador y amante

⁹ Burucúa (2013), cita a Fubini, quien en 1951, señaló en el Ulises curioso y dispuesto a «transformarse en el experto del mundo, de los vicios humanos y del valor», el prototipo dantesco de la grandeza, pero, a su vez, de la insuficiencia de la humanidad pagana en el terreno de la sabiduría, inhabilitada para alcanzar el conocimiento del Paraíso y de la salvación eterna. Cita también Carlos López Corteso, quien, en 1992 demostró hasta qué punto el concepto de las prefiguraciones americanas de un Dante profético ha impregnado la interpretación del canto XXVI al extremo de hacernos creer que ese Ulises padece en el Infierno por el pecado de atreverse a saber y no por la historia de sus fraudes devastadores.

de la sabiduría. En este sentido, Burucúa (2013) encuentra pruebas abundantes del aristotelismo de Dante, de su interés y de su frecuentación de la *Ética* a Nicómaco, donde Dante halla esta mirada contradictoria de su personaje. En el libro VII figuran dos referencias a *Filoctetes* de Sófocles y las únicas explícitas de todo aquel tratado moral a un Ulises maestro de engaños¹⁰. Se podría concluir que la presunta soberbia del conocimiento no es sino una obra maestra de la mentira, revestida de ropajes de la lógica y del halago de las debilidades humanas. Pero la *Ética* a Nicómaco también le proporcionó a Dante, en el libro X, una cita de *Odisea* a partir de la cual era posible trazar un Ulises amante de la sabiduría «experto del mundo, de los vicios humanos y del valor». Es así como, el Dante tributario de Aristóteles, al descubrir su Ulises, habría construido el personaje sobre una base de ambigüedad evidente (p. 67).

En relación con estos aspectos ambiguos, Stanford (2013) intenta salvar al héroe homérico de la mala fama en que lo envolvió la posteridad; por un lado explica que constituye una figura que se aleja de la época heroica más antigua con su código estático de convenciones y se asoma a los nuevos tiempos, a la era de las exploraciones y la especulación jónica, de la figura del aventurero astuto y rico, de los viajes marítimos. Además, el ansia de saber más sobre dios, el hombre y la naturaleza constituía el rasgo más característico de los griegos. Ulises es el único entre los héroes homéricos que demuestra esta curiosidad intelectual tan intensamente. La razón fundamental es que un espíritu lleno de curiosidad va a recibir naturalmente mayor estímulo de los territorios inexplorados, de las andanzas fabulosas de *Odisea* que del entorno cerrado de *Ilíada*. Personalidad y hazañas en Ulises son absolutamente inseparables: el héroe tiene aventuras extraordinarias porque es Ulises y es Ulises porque tiene aventuras extraordinarias (pp. 103-105). Con respecto a las muchas denuncias contra Ulises como malvado mentiroso en la tradición posterior, Stanford lo rescata de la maledicencia, aclarando que en ninguna parte de *Ilíada* ni de *Odisea* nuestro héroe cuenta mentiras imperdonables contra un enemigo o compañero. Sus falsedades o engaños homéricos son todos del tipo menos dañino¹¹; en otros casos, cuando el daño es intencional, se dirige a

¹⁰ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1146 a 19-20, 1151 b 17-20.

¹¹ Stanford plantea tres tipos de mentiras y embustes según una clasificación establecida por los escolásticos medievales. Los primeros y más veniales son los contados como entretenimiento, que no merecen condenación ninguna. Las mentiras de segunda categoría son las que se cuentan para evitar males mayores. Muchos de los engaños de Ulises pertenecen a esta línea. Generalmente su intención es salvarse a sí mismo y a sus compañeros de la muerte o impedir que se hundan en la desesperación por contarles la verdad. La tercera está condenada por todo hombre de buena voluntad, antiguo o moderno: la mentira malévola, la descrita en los Diez mandamientos como el presentar falso testimonio contra un vecino (pp. 44). Dante pretendiendo que Ulises actúe con caridad cristiana y «ame a su enemigo» lo ubica en esta tercera categoría al evaluar el episodio del caballo de Troya.

enemigos como el troyano Dolón, el Cíclope y los pretendientes usurpadores. Cuando Virgilio y Dante denunciaron su estratagema del caballo de madera como un crimen execrable y aun de castigo eterno en las llamas del Infierno, hablaban más como partidarios romanos de la causa troyana que como moralistas imparciales. Ni en la Roma imperial, ni en la Italia medieval ni en la Troya de Homero o la Europa moderna, ha actuado un líder militar sobre el principio de que al enemigo hay que decirle toda la verdad referente a cada maniobra. Según Stanford, a Ulises se le ha atribuido injustamente cierta odiosidad por las estratagemas y barbaridades que siempre han caracterizado la manera de llevar una guerra. Es exactamente lo que hicieron Eurípides, Virgilio y muchos otros -como Dante- en la tradición posthomérica (p. 45).

En síntesis, recogiendo una extensa y rica tradición, Dante nos propone una figura ambivalente: por un lado, como simpatizante de la causa troyana, la del execrable embustero, pero, por otra, la del inquieto buscador de nuevas experiencias, realidades y conocimientos que enriquecen el espíritu humano. Pero, a la luz del sincretismo medieval, esta última actitud termina en la condenación por su exceso y por su no sometimiento a la luz de la Revelación divina.

Ahora bien, ¿cuál es la apropiación que realiza Riccardo Molteni, a su vez, de los versos dantescos?

Según Stanford, en cada reescritura, aparte de la tradición existente, es necesario tener en cuenta la reacción personal de cada autor hacia el personaje literario del cual se apropia. Existe siempre algo de autoexpresión en sus retratos. Da el ejemplo de Ovidio y de Du Bellay, quienes proyectan en su Ulises el sentimiento de autocompasión por su alejamiento del hogar. O más aún, la estela de un héroe tradicional le puede servir como un modo de encontrar la propia realización y autoestímulo, lo cual podría definir como una especie de «posesión del héroe». A veces el héroe parece imponer su personalidad sobre el autor. A veces el autor conforma los rasgos tradicionales del héroe para que se parezca a él; a veces hay una interacción completa entre las dos personalidades (p. 289). Riccardo Molteni opera con la figura de Ulises en una doble línea: por un lado como guionista -escritor al fin-, se ve obligado a configurar un personaje para llevar al cine, pero por el otro, como narrador homo-intradiegético de la novela en la que cuenta la historia del desprecio de su mujer, necesita diseñarse como personaje y es también en este plano donde opera el Ulises homérico como doble ideal del propio narrador-personaje. Pero he aquí, que, para continuar complejizando este juego metaficcional, surge otro Ulises, el de Dante, por lo que tenemos una nueva construcción en segundo grado: Molteni re-construye el Ulises de Homero pero también el Ulises que Dante había reconstruido sobre las huellas del modelo homérico:

Pensavo che in quei pochi versi era contenuta non soltanto l'idea che mi facevo del personaggio di Ulisse, ma anche di me stesso e della mia vita come avrebbe dovuto essere e, purtroppo, senza intoppi, fino all'ultimo verso: 'Infine che il mar fu sopra noi richiuso' [...] Questo, Rheingold, é l'Ulisse che avrei voluto fare... cosí io vedo Ulisse... prima di lasciarla ho voluto confermarlielo in maniera indubitabile... Mi é sembrato di poterlo fare con questo passo di Dante meglio che con le mie parole (p. 218).

[Pensaba que estos pocos versos contenían no solamente la idea que me hacía del personaje de Ulises, sino también de mí mismo y de mi vida como habría querido ser y como por desgracia no era: «Hasta que el mar se cerró sobre nosotros». [...] Éste, Rheingold, es el Ulises que habría querido hacer... así veo yo a Ulises... antes de dejarlo he querido confirmárselo sin dejar dudas... Me pareció poder hacerlo con este fragmento de Dante mejor que con mis propias palabras.]

¿Qué fascinación produce en nuestro narrador este nuevo Ulises, el dantesco? El guionista percibe claramente la ambigüedad dantesca y se identifica claramente no con el Dante-teólogo que condena a Ulises por el uso excesivo de su ingenio, sino con el Dante-poeta, que celebra y admira el coraje y la intrepidez del griego en su último viaje, ese héroe racional que, impelido por su insaciable sed de saber, se lanza sin vacilar a la conquista del mundo, lo penetra y lo aprehende, tanto intelectual como físicamente, mientras que Riccardo termina erigiéndose en otra marioneta dentro de esa amplia galería de personajes moravianos, héroes fallidos, incapaces de adaptarse al mundo y de operar en él.

El punto de contacto que se podría establecer entre las tantas obras de Moravia y que constituye en conjunto un motivo de fondo de todas sus creaciones, está contenido en embrión en *Gli indifferenti*: la enfermedad mortal de la indiferencia, de corte netamente existencialista y que atraviesa a la mayor parte de los protagonistas de sus obras, desde Michele Ardengo, hasta Dino, el pintor de *La noia* (1960), pasando por Sebastiano de *La mascherata* (1941); Giacomo, de *La romana* (1947); Luca, de *La disubbidienza* (1948); el Michele de *La ciociara* (1957); Sergio, de *I due amici* (1952/2007) y Riccardo Molteni, de *Il disprezzo* (1954). Indiferencia, que en obras posteriores se transformará en disposiciones análogas, como desobediencia o tedio.

Pero ¿qué se entiende concretamente por «indiferencia»? Giancarlo Pandini aporta una definición clara y concisa:

L' «indifferenza» è definibile come un atteggiamento spirituale che si sostanzia di una contraddizione profonda: la velleitaria aspirazione, sempre destinata al fallimento, a fare della propria vita una passione, e realizzarsi e definirsi; oppure la tendenza ad

abandonarsi a un ordine esterno di fatti quotidiani, minuti, senza mai tentare la realizzazione di una propria esenza, l'attuazione del proprio destino [...] Tutte le volte che questa contraddizione si affaccia all'animo dell'eroe moraviano, nasce quella caratteristica di sfasatura, di incapacità all'azione che è stata indicata, appunto, con il termine di «indifferenza». Indifferenza, ben inteso, che non impassibilità, freddezza, inerzia metodica, bensí scoperta e coscienza di una aritmicità, rispetto al ritmo d'una vita naturale comunemente accettata» (1976, p.116)¹².

[La «indiferencia» se define como una actitud espiritual que se funda en una contradicción profunda: la veleidosa aspiración, siempre destinada al fracaso, a hacer de la propia vida una pasión, y realizarse y definirse; o bien, la tendencia a abandonarse a un orden externo de hechos cotidianos, pequeños, sin jamás intentar la realización de una esencia propia, la actuación del propio destino [...] Cada vez que esta contradicción se asoma en el alma del héroe moraviano, surge ese rasgo de desfase, de incapacidad para la acción, que ha sido señalada con el término de «indiferencia». Indiferencia, se entiende, no es impassibilidad, frialdad, inercia metódica, sino más bien descubrimiento y conciencia de una arritmia respecto del ritmo de una vida natural comúnmente aceptada.]¹³

Molteni como autor doble –de una novela y de un guión– contamina constantemente la búsqueda de un modelo para sus personajes ficcionales con sus propias búsquedas personales y es así como halla un Ulises a su medida, un ser en quien proyectar todo lo que se desea ser y no se es, porque buscar a Ulises es buscarse a sí mismo. Se produce entonces un fecundo diálogo tanto con el Ulises dantesco como con el homérico, en «una interacción completa entre las dos personalidades», tal como afirma Stanford. En el Ulises dantesco halla esa extraordinaria capacidad de insertarse en el mundo, de desafiarlo y ponerlo en jaque, en oposición a esa indiferencia abúlica que mantiene a los personajes moravianos en una marginalidad vital. Y en el Ulises homérico se le presenta ese ser bien integrado tanto en lo que se refiere a su propio temperamento como a su entorno, ese *epetes*, *anchínoos*, *echefron* que nuestro guionista nunca llegará a ser.

En el retrato moral de Ulises que elabora Stanford, hallamos el *quid* de la proyección odiseica, el doble ideal¹⁴ de Riccardo Molteni, por lo cual debemos leer este fragmento en clave antitética:

¹² Frente a la indiferencia de los personajes de A. Moravia, Ulises vive una pasión y un objetivo. Él no dice la verdad, pero la busca; cambia el mundo de Ítaca con su accionar claro y contundente.

¹³ La traducción es mía.

¹⁴ D. Maldavsky en un estudio acerca del doble, «Los dobles, la ligadura pulsional y los procesos subjetivos»

Como destacó Atenea, en esencia era «prudente», dueño de sí mismo, totalmente capaz de controlar pasiones y motivaciones conflictivas. Sus tensiones psicológicas nunca llegan al punto de la ruptura. Más bien sirven para darle su fuerza dinámica. Como resultado, su determinación es como una flecha tirada desde un arco bien tensado y su energía tiene la tenacidad de un resorte enroscado. La resistencia, elasticidad y concentración son las cualidades que mantienen su equilibrio temperamental. [...] Tales eran su armonía y fuerza interior. Su conducta en asuntos de importancia mayor demuestra una integridad similar, plena de determinación. Tenía un poder notable de visión a largo plazo, de ver las acciones en su contexto más amplio, disciplinarse para el propósito principal fijado. (2013, pp.106-107)

Es en el Ulises dantesco en quien proyecta su voluntad impotente y malograda de jaquear el sistema signico cultural –tal como se atrevió aquél a poner en vilo los valores occidentales y cristianos en su *folle volo*– que se hallaba en gestación hacia mediados del siglo XX. Ante una Italia y una Europa que luego de la Segunda Guerra Mundial se hallan en una profunda crisis, fundamentalmente ética y espiritual, y que van virando poco a poco hacia una sociedad de consumo materialista y carente de valores, como si la guerra no hubiese dejado enseñanzas vitales, el protagonista intenta, a través del mito, tornar a la fuente misma de la civilización occidental, a ese mundo heroico primigenio, del cual siente una profunda nostalgia. Se trata de un *regressus ad uterum* para generar la ilusión de que la humanidad aún se halla a tiempo de reemprender un nuevo periplo tras una identidad colectiva e individual que se corresponda con los albores de un período histórico en ciernes. Pero fracasa en su intento, porque la película no se filma ni se escribe el guion y porque, fundamentalmente, nuestro héroe se halla inhabilitado para actuar y modificar el mundo que lo rodea.

(2000, pp. 61-97). Comienza explicando que en «Introducción al narcisismo» (1914), Freud describe cuatro tipos de elección narcisista de objeto. Ellas se atienen a alguno de estos criterios:

- 1) Lo que yo desearía ser,
- 2) lo que yo soy,
- 3) lo que yo fui,
- 4) lo que ha salido de mí mismo.

El investigador toma estas modalidades diferenciales y las aplica a la categorización de los dobles. Podemos considerar, entonces, cuatro tipos de dobles¹⁵ –vinculados con la conjugación del verbo «ser»– a los que designamos, respectivamente, como:

- a) ideal (lo que yo desearía ser),
- b) idéntico (lo que yo soy),
- c) anterior (lo que yo fui) y
- d) generado por desasimiento (lo que ha salido de mí como un hijo o un libro).

Para concluir, Molteni, quien toma a la *Odisea* y al fragmento de la *Divina Commedia* como su propia utopía, ya personal ya social, podría encarnar estas palabras de Ítalo Calvino a propósito de los clásicos:

Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria, mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual (1992, p. 8); Tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él (p. 11).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alighieri, D. *La divina comedia*. Texto original en italiano con traducción, comentarios y notas de Ángel Battistessa. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1984.
- Burucúa, J. *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- Calvino, I. *¿Por qué leer los clásicos?* Trad. de Aurora Bernárdez. México: Tusquets Editores, 1994.
- Corti, M. *Dante a un nuovo crocevia*. Firenze: Società Dantesca Italiana, 1982.
- Finley, M. I. *El mundo de Odiseo*. México: FCE, 1961.
- Homero. *Odisea*. Trad. de José Luis Calvo. Madrid: Cátedra, 1996.
- Moravia, A. *Il disprezzo*. Milano: Bompiani, 1994.
- Mossé, C. *La mujer en la Grecia Clásica*. Madrid: Nerea, 1990.
- Pandini, Giancarlo. *Invito alla lettura di Alberto Moravia*. Torino: Mursia, 1976.
- Rodríguez Adrados, Fernández-Galiano, L., Lasso de la Vega, J. *Introducción a Homero*. Madrid: Guadarrama, 1963.
- Wolf, S. *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.



La Dama Filosofía: el rostro del amor

RUTH MARÍA RAMASCO*

Facultad de Filosofía y Letras - UNT

Resumen

Dante Alighieri denomina a la Filosofía, en el *Convite*, como la «nueva dama del poeta». Esta expresión, que se inscribe en la difícil relación entre filosofía y poesía, requiere ser comprendida. En orden a esta tarea, se analizan los tópicos de la aparición y la presencia en tres textos: la *Vida Nueva*, el *Convite* y la *Divina Comedia*. En el primero, se analizan las descripciones del poeta acerca de las apariciones de Beatriz. En el *Convite*, se analiza la interpretación de la filosofía como la dama Filosofía y las consideraciones sobre el rostro. En la *Divina Comedia*, se indaga en la aparición de Beatriz en el Purgatorio y las acciones de la mirada, la voz y las palabras. La conjunción de estos textos permite advertir el particular sentido poético de las expresiones.

Abstract

In his work *The Banquet*, Dante Alighieri describes philosophy as «the new Lady of the poet». The expression of the Dante puts in play the relationship between philosophy and poetry, in their various efforts of understanding. The article explores this understanding in three texts: the *New life*, *The Banquet* and the *Divine Comedy*. The selected key is the description of the appearance and the presence, which is set from the inside of the love. At *New Life*, analyze the descriptions made by the poet on the appearances of Beatrice. *The Banquet*, it analyses the allegorical interpretation of the philosophy as Lady and considerations on the face. In the *Divine Comedy*, it explores the emergence of Beatrice in purgatory and the actions of the

* Dra. en Filosofía por la UNT con el tema *La teoría del lenguaje en San Agustín: del De Magistro al De Doctrina Christiana*. Se desempeña actualmente como Profesora Asociada con dedicación exclusiva en la cátedra de Historia de la Filosofía Medieval de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT y Directora del Departamento de Filosofía de la misma. Es autora de cuatro libros: *Solo puedo el canto* (2014), *La teoría del lenguaje en San Agustín* (2011), *Y ustedes, ¿quién dicen que soy yo?* (2009) y *Cultura y Doctrina Social de la Iglesia* (1992, en coautoría con Gaspar Risco Fernández). Es también autora numerosos artículos de Filosofía Medieval, sobre todo referidos a Agustín de Hipona y el Maestro Eckhart, y de otros donde explora la relación entre filosofía y literatura. Ha participado en numerosos congresos y jornadas de Filosofía Medieval e impartido cursos de capacitación y de posgrado. rramasco@gmail.com

siones dantescas.

look, the voice and the words. The conjunction of these texts allows you to warn the particular poetic sense of the author's expressions and its relation to philosophy.



Nos es difícil conciliar a un poeta con la filosofía. Tal vez porque se nos ocurre que ambas formas de experimentar la realidad se contraponen y hasta excluyen mutuamente. Una forma, la del poeta, requiere la osadía de sentirse y de sentir al mundo; necesita que la piel produzca las imágenes; que los colores, las formas, las figuras, exploren en su boca las palabras. La otra, la del filósofo, no puede sino analizar y reunir la multiplicidad exuberante de la vida y sus detalles en la superficie y la hondura de los conceptos, incluso cuando afirme que la vida no queda contenida en ellos; necesita formular preguntas que avancen sin figuras. Este hiato entre la filosofía y la poesía tiene un antecedente de prestigio: la expulsión platónica de la poesía en la propuesta de sociedad de *La República*. La ciudad parece tener en ella un obstáculo para su cohesión ética y política, pues el mundo poderoso de la vivencia mítica y su forma de sentir el todo se cuele a través de los poetas; las pasiones se desnudan e intensifican sin recibir la moderación de la razón. La poesía tiene que dejarse de lado en aras de la constitución de la ciudad.

Quizás por ello, escuchar a Dante, en *El Convite*, hablar de la Dama Filosofía, de ella, como nueva dama del poeta, nos hace interrogarnos.¹ ¿Es esta denominación solo un recurso metafórico? ¿Qué sentido puede tener que un poeta diga que la filosofía es la dama a la que ahora se dirige la fuerza de su canto y su impulso de producción? ¿Corresponde al descubrimiento del sentido alegórico, sentido que permite integrar, bajo la primacía de la racionalidad, el mundo de la sensorialidad y el mundo del concepto, de la abstracción, de la universalidad? Nos resulta difícil coincidir con esta conclusión. La alegoría puede obrar como recurso de la racionalidad y sostener la presencia de la individualidad sensorial. Pero su dinámica inherente lleva a resolver la imagen y el símbolo en el concepto, o mantenerlos como velo que solo puede descorrerse frente a los iniciados, tal como es, por ejemplo, la opción de Maimónides en su *Guía de Perplejos*. Si el *Convite* fuera la última obra del Dante, tal vez podríamos aceptar tal conclusión. Pero no lo es y, por ello, pese a aceptar un uso alegórico de la expresión en la

¹ Cf. *El Convite*, III, 11.

citada obra, no podemos considerar que sea su único sentido. Tal vez porque pensamos que un poeta, aunque pueda formular alegorías, aunque a veces realice o permita interpretaciones alegóricas, no construye con ellas la arquitectura de su mundo. Habita entre sentidos que asoman, se esconden y se revelan en la intensidad de las imágenes y la potencia evocadora de los sonidos, sin que su fuerza pueda desvincularse de ellas. Un poeta alumbra palabras y visiones y vive dentro de ellas, junto a ellas, rodeado por ellas. Es por ello que hemos recurrido a dos textos del autor, uno anterior y otro posterior al *Convite*, la *Vida Nueva* y la *Divina Comedia*, en búsqueda de elementos que auxilien nuestra comprensión.²

Nuestra propuesta de trabajo es sencilla. Nos limitaremos a destacar ciertas semejanzas en las descripciones que Dante realiza en los textos de la *Vida Nueva*, el *Convite* y la *Divina Comedia*. En los tres casos, las semejanzas que propondremos se llevan a cabo sobre lo que significa el aparecer de la dama. De Beatriz, tal como la recuerda y describe el florentino en la *Vida Nueva*; de la Dama Filosofía, hallazgo del Dante en el *Convite*; de Beatriz en la visión magnífica del Purgatorio en la *Divina Comedia*.

A. La aparición del amor en la *Vida Nueva*

El texto de la *Vida nueva* guarda la aparición primera; esa que hace decir al poeta: *aparve a me e io la vidi* («Apareció frente a mí y yo la vi»)³. Si nos detenemos en las palabras del autor, debemos señalar que existe una asimetría entre la descripción inicial del cuerpo de Beatriz y la del poeta al verla. La de Beatriz se realiza desde aquello que la cubre: el vestido, lo que ciñe, lo que adorna, lo que reviste de color. Aquellas otras vestiduras, que no son ya físicas: la humildad, la nobleza.⁴ La del Dante se lleva a cabo desde aquellos centros de animación de su propia organización vital que han sido tocados por el impacto: el espíritu vital, el animal, el natural. A través de los tres, es la corporalidad la que es puesta de manifiesto: el corazón, el cerebro, la boca. Cada uno de ellos reacciona como acción y palabra. El temblor y el pulso, el rostro expresivo de todas las sensaciones, el llanto. Las palabras hablan de esta conmoción: otro, ya no uno mismo, lo domina; la felicidad se ha presentado en otra y la miseria y fragilidad en uno mismo.

² Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932; *Convivio, Opere Minori*, tomo I, parte II a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988. Las traducciones castellanas corresponden a *Obras completas de Dante Alighieri*, Madrid, BAC, 1973. El texto bilingüe de la *Divina Comedia* corresponde a esta última edición.

³ *Vida Nueva*, II.

⁴ *Vida Nueva*, II.

El descubrimiento de la imagen es, a la vez, develación de la propia mirada, o del cuerpo como temblor y pulso arrebatado.⁵ Una aparición de color y nobleza, la primera para siempre, allí donde comprendemos lo que significa el aparecer. Este dominio de la sensorialidad como impacto avanza hasta volverse dominio de la interioridad psíquica como imagen. Se torna experiencia de señorío, ya no solo por la inmediatez de la presencia, sino por la imagen que domina la ausencia. Es verdad que Dante subraya que este dominio de la imagen no se produce sin razón, sin el consejo y la medida. Pero esta afirmación parece proceder de un esquema de las virtudes, como un extraño injerto que no condice con esta sujeción producida por la imagen. El aparecer, su condición de tal, ha sido puesto de manifiesto en la primera vez. Luego ha continuado en la ausencia, pues su sensorialidad se ha transformado en espera de la presencia.

El segundo encuentro es, de nuevo, otra primera vez. La primera vez que su voz le fue entregada en un saludo: las damas a los costados, el blanco de su vestido, la memoria asida a la hora en la que el sonido de su voz reverberó en sus oídos.⁶ Como si la corporalidad se transformara en un conjunto de acontecimientos: la figura, la voz, el color. Cada uno de ellos parece concentrar por sí solo toda la fuerza de la presencia o, a la inversa, como si ésta pudiera sentirse en cada uno de los registros de la sensorialidad. Y el cuerpo, embriagado, inundado de dulzura, agitado y corriendo hacia la soledad, para que sea ésta quien le devuelva, en las mil recreaciones de las imágenes visuales y los sonidos, ese momento en el que su voz lo saludó. La hora, el tiempo, ya para siempre un reloj de arena por donde pasó Beatriz, arena, reloj y tiempo. Dante ha circunscripto bajo la cifra «nueve» los encuentros y apariciones de Beatriz, esa cifra que conlleva el número de los cielos y encierra el tres como su raíz, la Trinidad, el sentido del milagro en su raíz y su plenitud.⁷ Esta fijación de horas y tiempos, esta transformación

⁵ Cf. *Vida Nueva*, II: «el espíritu de la vida que mora en la cámara secreta del corazón comenzó a temblar con tal fuerza, que repercutía en los últimos pulsos terriblemente», «el espíritu animal [...] empezó a maravillarse vivamente...»; «el espíritu natural [...] comenzó a llorar...». Es el conjunto de fuerzas de animación de su estructura la que experimenta el impacto.

⁶ Cf. *Vida Nueva*, III.

⁷ Cf. *Vida Nueva*, II, donde el número «nueve» es la cifra de su edad en el primer encuentro; también *Vida Nueva*, III, donde mide el período de tiempo transcurrido entre el primero y el segundo; finalmente, su cima en *Vida Nueva*, XXIX, donde el poeta apela a la medida del tiempo del calendario arábigo, para poder afirmar que la muerte de Beatriz ocurrió en el noveno día del noveno mes del año. La mensura del tiempo en *Vida Nueva*, XXIX, se amplía hacia razones más hondas y amplias. El mismo número, según razones de la astronomía ptolemaica, es el número de los cielos y, en efecto, fueron todos los cielos los que concurrieron a engendrarla. Aplicada la comprensión de este número a la doctrina teológica de la Trinidad, el número «nueve» tiene en su raíz a tres, el «factor de todo milagro», la unidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. De ahí, de ese milagro, como número de ese milagro, surgió Beatriz.

de la sucesión en una serie de momentos heterogéneos, constituye un ahondamiento de lo que significa la aparición de un rostro o una figura en la que el poeta ha recibido el impacto del amor.⁸ Cuerpo y tiempo, ambos han sido transformados en la conmoción del amor. Luego, ante la muerte y la ausencia, se transformará el espacio: «La cité dolente ha perduto sua beatrice» (La ciudad ha perdido a su Beatriz).⁹ La ciudad se transforma en el espacio de la pérdida.

A este segundo encuentro corresponde también el despliegue del espacio interior de la visión. Ya no solo una imagen que invade el pensamiento. Una visión onírica que transfigura todo; el movimiento poderoso de la fantasía construyendo escenas, personajes, símbolos.¹⁰ Varias son las visiones descritas: nos limitaremos, como ejemplo, a la primera. Símbolos en rojo, como lo será luego en rosa la aparición de Beatriz en la *Divina Comedia*. Una especie de nube de fuego, difuminando las siluetas y llevándolas hacia su color; dentro de ella, la figura de un hombre, pavoroso a la vista, pero contento. El hombre habla y dice muchas cosas, pero casi nada es entendible. Solo una frase: *Ego dominus tuus*. En sus brazos, una figura de mujer dormida y desnuda, envuelta en un paño que también continúa el rojo de la nube. En una de sus manos, algo ardiendo y el poeta siente que le es dicho: *Vide cor tuum*. Despierta a la mujer dormida y le hace ingerir lo que tiene entre las manos. La alegría parece convertirse en llanto. La mujer es estrechada entre sus brazos y parece elevarse con ella hacia el cielo.

Queremos subrayar solo dos elementos: a) la inclusión del que sueña en las palabras que lo interpelan: no está su figura, pero la figura de hombre le dice que es su señor; no está él, pero su corazón está en las manos del hombre, separado de sí; b) la pérdida del señorío sobre sí mismo: el amor ha hecho que deje de ser su propio señor. La prenda de ese dominio es la mujer, cubierta con el rojo su cuerpo desnudo y dormido; llevando el ardor del rojo y el fuego al ingerir el corazón. Un crisol de pasiones atraviesa la visión: el miedo que infunde la imagen del hombre, la alegría, el llanto. Las palabras, aunque se digan, no son objeto de comprensión, salvo aquellas que dicen que ya no es él quien es rector de su propia vida.

Advertimos que la figura, el rostro fugazmente atisbado, la voz, la visión, son expre-

⁸ Con otras connotaciones y desde otras semánticas, el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejía» de Federico García Lorca, nos ha entregado esa acentuación de las cinco de la tarde, hora, ya no del amor, sino de la muerte: «eran las cinco en todos los relojes/eran las cinco en punto de la tarde». El amor y la muerte muestran, paradigmáticamente, la heterogeneidad de los momentos de la sucesión. La muerte de Ignacio clava en nosotros la cinco de la tarde; la aparición de Beatriz hace que la hora del encuentro sea la cifra del tiempo.

⁹ *Vida Nueva*, XL.

¹⁰ Cf. *Vida Nueva*, III.

siones de una fuerza que hace desfallecer. Apareció Beatriz y, de algún modo, fue engendrado el aparecer. Ingresó su figura en una hora y ese singular tramo del tiempo se convirtió en su cifra y su enigma. Habló Beatriz, gentilmente, inesperadamente, y toda espera se hizo espera de su voz. Toda mujer, cada mujer, se volvió escudo y defensa, máscara de su secreto, pues en la línea del horizonte está ella y toda otra, aunque crea recibir su mirada, es quien encubre su dirección. Esta conmoción de su persona, este señorío del amor, se expresa como aniquilación de las potencias¹¹, pérdida de las facultades¹², desbordamiento del espacio interior por la visión. Pero, a la vez, la palabra encuentra su cometido: le corresponde la alabanza de su dama.¹³ No habrá ya palabra que no diga a Beatriz, pues se ha convertido en el secreto y el misterio de cada palabra. Hasta cuando hable de otras cosas o incluso de otras mujeres. Pues ella es la única, en su fervor poético, que, mientras vive, hace que algo le falte al cielo: *Lo cielo, que no habet altro difetto che d'aver lei* («El cielo que no tiene otro defecto que faltarle ella»)¹⁴. Es la única que, al morir, transforma a la ciudad en un mundo populoso y deshabitado. Beatriz, ella, es el amor; allí, en ella, está el amor.¹⁵ De alguna manera, de muchas maneras, Dante nos hace sentir, anhelar, quizás hasta suplicar, que encontremos a aquel o aquella que nos haga desfallecer. Puesto que en él nos será manifestado el amor. Y en el amor, la historia y la totalidad del universo.

B. La Dama Filosofía en el *Convite*

Es preciso recordar, tal vez nos sea imprescindible, las palabras del autor en *Convite*, II, XII, allí donde relata su búsqueda de consuelo tras la muerte de Beatriz. Pues, sin el desconsuelo, quizás no podamos arribar a su experiencia de la filosofía. Dante nos dice que está embargado de una inmensa tristeza, pero también del deseo de sanar. Recurre, para ello, a la literatura de consuelo: al texto de *La consolación de la Filosofía*, de Boecio; a los textos de Cicerón, consolando a Lelio por la muerte de su amigo Escipión. En términos del autor, acude buscando plata, el metal precioso del consuelo ante el dolor y la pérdida; pero encuentra el oro: *vocabuli d'autori, e di scienze e di libri*

¹¹ Cf. *Vida Nueva*, XIV: «aniquiladas quedaron mis potencias por la fuerza que Amor cobró al verse tan cerca de la gentilísima señora».

¹² Cf. *Vida Nueva*, XV.

¹³ Cf. *Vida Nueva*, XVIII.

¹⁴ *Vida Nueva*, XVIII.

¹⁵ Cf. *Vida Nueva*, XX: «Amor y alma gentil son la misma cosa»; también XXIV: «Y quien quisiera considerar sutilmente, llamaría Amor a Beatriz por la mucha semejanza que tiene conmigo».

(«palabras de hombres, de ciencias y de libros»¹⁶. Pero estos libros, en la penumbra del desconsuelo, son sentidos por el poeta como *stella plena di luce* («estrella(s) llena(s) de luz»¹⁷. En las palabras de estos hombres, en estas ciencias, en estos libros, encuentra aquella de la que tratan, a la que aman: la Filosofía. No puede sino imaginarla como una dama, porque tal es la imagen de quien recibe la palabra y el amor: es la Dama Filosofía. La busca y la frecuenta allí donde piensa que se asoma, en las escuelas de los religiosos y en las disputas de quienes se consagran a ella. Experimenta en ella la dulzura y la intensidad, el pensamiento que es arrebatado, la palabra que busca decirla. La dice con ficciones, con la figura de otras cosas, porque no hay poesía en la lengua vulgar que hable de ella, porque los que se experimentan dispuestos al amor hecho de carne y de rostros, habitualmente no se encuentran dispuestos a este amor. Pero en lo narrado por Dante, ella, la Filosofía, es dama, hija de Dios, noble y hermosa.¹⁸ Los cielos, movidos por el amor, son asemejados a las ciencias. El sentido literal abre paso al sentido alegórico. Por eso, en el interior del sentido alegórico, puede decir, al finalizar el libro II del *Convite*:

... dico e affermo che la donna di cu'io innamorai aprresso lo primo amore fu la bellissima e onestissima figlia de lo imperadore de lo universo, a la quale Pittagora pose nome Filosofia (...digo y afirmo que la dama de quien me enamoré después de mi primer amor fue la bellísima y honestísima hija del emperador del Universo, a la cual Pitágoras dio el nombre de Filosofía)

La personificación femenina de la filosofía no nos es desconocida, como tampoco lo es para Alighieri. *La Consolación de la Filosofía* de Boecio (texto citado reiteradamente en su obra) nos ha presentado la figura minuciosamente descrita de una mujer, la Filosofía, ingresando en la celda del prisionero y expulsando a las musas, en continuidad con la decisión platónica. No es la poesía lo que consolará a Boecio. La personificación femenina de las musas parece transferir su fuerza a esta imagen de mujer de vestido desgarrado y rostro en el que no puede determinarse la edad. Es ella, y no la imagen viril de Sócrates, la que conduce la dura y aguda mayéutica que desposee al

¹⁶ *El Convite*, II, XII.

¹⁷ *El Convite* II, XV. Tal como lo ha señalado acertadamente Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Méjico, F. C. E., 1998 (1ª ed. Cast. 1955), 458: «Las supremas funciones y experiencias del espíritu van ligadas, en el espíritu de Dante, con el estudio, la lectura, la librería adopción de una verdad preexistente. De ahí que la escritura y el libro pueden ser para él expresión de los momentos poéticos y humanos más sublimes.»

¹⁸ Cf. *El Convite*, II, XII.

pensador de su lamento, sus incertidumbres y su sentido del poder de las acciones malas sobre toda posibilidad de justicia. La acción de la Filosofía ha sido racional, crítica, por momentos implacable. Ha consolado al prisionero con la potencia terapéutica de la razón. Curiosamente –o quizás en íntima continuidad con las representaciones provenientes del acervo mítico– la firmeza interrogativa guarda cierta semejanza con la imagen de Palas Atenea, diosa de la Sabiduría, naciendo de la cabeza dolorida de Zeus, ya sin niñez y con armas.

En la escritura del Dante, sin embargo, no nos encontramos tan solo con una personificación femenina, sino con una denominación propia de su peculiar contexto histórico: es la Dama Filosofía, así como en el texto de Margarita Porete, mística y escritora de fines del XIII y principios del XIV, se habla de la Dama Razón. O tal como en el célebre texto de Cristina de Pizán, *La ciudad de las mujeres*, escrito en 1405, tres damas, Razón, Derecho y Justicia, ingresan en el recinto donde se encuentra la escritora para consolarla. Sin embargo, la contraposición es manifiesta: la Dama Filosofía no es aquí la hipóstasis de la interrogación racional, ni siquiera (como es el caso de Margarita Porete) aquella figura que permite avizorar la desnudez de los límites racionales, sus contradicciones, su impotencia vital. En los textos del Dante, la filosofía es la Dama a la que el poeta contempla y canta. Si bien deposita en ella el saber y la penetración del universo, el uso del sentido alegórico le permite describirla en términos de una mujer que es objeto del pensamiento y de la palabra, iluminarla de hermosura y transformar su rostro y su presencia en manifestación de la verdad.

Observemos la trama de esta complejidad. En primer lugar, no es ya la filosofía quien interpela la poesía y el canto: es ella la que es cantada y amada. Sin descontar la profunda tradición del Eros platónico, la relación entre filosofía y amor en el Dante presenta una diferencia marcada: se despliega como amor poetizado a la mujer, lo cual no podemos considerar presente en el Eros platónico. Una mujer histórica, pero también un símbolo, con las adhesiones de sentido del ideal de la gentileza y las cortes de amor, Apelando a una expresión más contundente: la filosofía es poetizada. Ingresa en el dinamismo vivo de la palabra poética, por la mediación de la imagen femenina, de su figura y de su rostro. En segundo lugar, en el conjunto de expresiones, formulaciones y descripciones realizadas por el autor, la filosofía ha sido puesta de relieve como un rostro avizorado, atisbado, amado. Un rostro, aquello que ha sido destacado por toda la vertiente de interpretación judeo-cristiana como la realidad donde se deposita la presencia y la plenitud, la cercanía y el gozo, concentrado en el tópico escatológico de la visión cara a cara. Aquello que se opone a la visión especular, en enigma, incompleta, fragmentaria, en la historia y el tiempo. El fin, la culminación de los hombres, no consistirá

en la contemplación de las ideas, sino en la mirada y el gozo que se depositan en un rostro. En la trama compleja de la escritura del Dante, la filosofía no se opone a la poesía ni tampoco a la visión.

La Dama Filosofía es el rostro que nos devuelve el hallazgo del amor. Sin amor, piensa el poeta, no hay filosofía. Hasta el punto de afirmar que las almas excluidas de la patria, las almas en el infierno, no pueden filosofar.¹⁹ ¿Por qué? Porque se ha apagado en ellas el amor. Lo pensemos, incluso sin exilio y sin infierno: sin amor, apagado el amor, callado el amor, muerta toda posibilidad de amor (tal es el infierno), no es posible filosofar. El amor es «la forma de la filosofía», «el alma de la filosofía».²⁰

Cuando el florentino quiere señalar cómo podemos amar nosotros, nosotros que amamos en el tiempo, con nuestro intelecto que no puede sino transcurrir, detenerse, hallar algo, perder otros sentidos, recurre a la imagen que hemos visto aparecer una y otra vez en su obra: la mirada que se detiene en un rostro amado; esa mirada conmovida de la vez primera; o que reconoce con asombro que ha vuelto a ver a quien ama; o que busca en las visiones de su alma hecha poesía el rostro de la persona amada y perdida. Entonces, podemos afirmar que nos es legítimo ir y venir de la imagen del rostro de la Dama Filosofía al rostro de Beatriz, pues *nullo amadore prende compiuta gioia, ma nel suo aspetto contentan la loro vaghezza* («ningún amador goza cumplidamente de la Sabiduría, sino que con el semblante de ella contenta sus ansias»)²¹.

De manera que cuando lo escuchemos decir que la Dama Filosofía es ahora su amor; cuando sus palabras nos enfrenten a los movimientos del universo, a la perfección del intelecto, o al gobierno de los hombres, no podemos sino decir que estamos viendo, junto a él, en ráfagas o en visiones, el semblante de la Sabiduría, al modo de esas composiciones de Dalí cuyos elementos aparentemente heterogéneos diseñan frente a nuestros ojos un rostro. Tampoco podemos evitar decir que nos es indispensable llevar a esta afirmación del filósofo que halla su gozo en el semblante, la increíble fuerza del amor que conmueve hasta los cimientos de la propia vida y nos hace horadar el universo hasta que nos muestre sus secretos, hasta que se vuelva hacia nosotros y nos diga por el nombre.

Esta descripción de la Filosofía, esta complacencia en el semblante de la Sabiduría, contrasta con todas aquellas formulaciones en las que la búsqueda, la indagación, la Filosofía, se señalan como lo opuesto a la visión cara a cara, a la presencia, al gozo ya

¹⁹ Cf. *El Convite*, XIII, 2.

²⁰ *El Convite*, III, 10.

²¹ *El Convite*, III, XII.

cumplido. Dante, en cambio, nos habla de la Filosofía que encuentra su complacencia (de algún modo su término) en el rostro. Pues es en él donde se expresa con más vigor la complacencia o el disgusto. Es tan sutil la acción del alma en la materia hecha rostro, que ninguno es semejante a otro, ya que la última potencia de la materia, desigual en todos, se reduce aquí al acto.²² En los ojos, en la boca, aquellos lugares donde el alma se empeña en la hermosura.²³ Los ojos son de tal modo la patencia del alma que las pasiones que la afectan difícilmente pueden quedar encerradas y no asomar por esta ventana exquisita. Por eso, dice el poeta, Edipo arrancó sus ojos, *perche la vergogna d'entro non paresse di fuori* («para que la vergüenza de adentro no apareciese por fuera»)²⁴ En la boca, el alma está *quasi come colore dopo vetro* («casi como un color detrás del vidrio»)²⁵; la sonrisa es una *corruscazione de la dilettazone de l'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro* («un relámpago del deleite del alma, esto es, una luz que aparece por fuera al igual que está dentro»)²⁶ No podemos evitar decir cuán impregnados de experiencia poética se encuentran aquellas explicaciones del autor referidas a la visión del rostro, incluso cuando haga de ellos una explicación alegórica.²⁷ Los ojos, la sonrisa de la Sabiduría son aquellos lugares donde nos es concedido conocer los placeres del Paraíso. Es allí donde se experimenta la bienaventuranza, ese sabor y bien del Paraíso; ahí y en ningún otro lugar: mirando esos ojos, deslumbrados por la sonrisa. La interpretación alegórica hará equivaler los ojos a los razonamientos demostrativos, donde alcanzamos la certeza. La sonrisa se identificará con los razonamientos persuasivos, que entregan la luz de la Verdad aún oculta bajo un velo. Esos ojos y esa boca a las que su sentido alegórico tornará los razonamientos demostrativos y persuasivos. Pero esa visión del rostro de la que nos habla el poeta es discontinua, de una fugacidad tal que la presencia se vuelva ausencia o la ausencia es solo expectación, espera; preñada de la distancia que hace que cada detalle sea retenido. Una visión que nos hace palpar la extraña e insondable conmoción del aparecer, de la figura un día, de la inaudita experiencia de la voz, otro.

Dante precisa que no se trata del común amor al saber el que constituye el rostro o el sello de la filosofía.²⁸ Se trata de ese amor que entrama a uno en otro, que no se

²² Cf. *El Convite*, III, VIII.

²³ Cf. *El Convite*, III, VIII.

²⁴ *El Convite*, III, VIII.

²⁵ *El Convite*, III, VIII.

²⁶ *El Convite*, III, VIII.

²⁷ Cf. *El Convite*, III, XV.

²⁸ Cf. *El Convite* III, XI.

oculta, que se vuelve anhelo de lo bueno, anhelo que corre de uno a otro y a la inversa. Por lo tanto, si bien es verdad que alguien puede filosofar por utilidad o por deleite, solo el amor convalida el nombre de filósofo. De manera que no haya nada en la sabiduría que no sea amada, de manera también que cada parte del filósofo quede reunida dentro de ese amor que no admite dispersión. Así como una persona enamorada difícilmente pueda admitir la dispersión del amor, el desperdicio del amor, la división del amor. Puesto que no es así como ama. En palabras del autor²⁹:

...così í fine de la Filosofia è quella eccelentissima dilezione che non pate alcuna intermissione o vero difetto, cioè vera felicitade che per contemplaciones de la veritade s'acquista (...así también el fin de la filosofía es aquel excelentísimo amor que no padece interrupción o verdadero defecto, es decir, la verdadera felicidad que se adquiere por medio de la contemplación de la verdad)

De las muchas cosas que se han dicho sobre este *amor che ne la mente mi ragiona* («amor que en la mente razona»)³⁰, solo queremos destacar una. La inmensa conmoción física, psíquica, de la corporalidad hecha acontecimiento del amor en la *Vida Nueva*, se ha transformado en el *Convite* en búsqueda de racionalidad y sentido, en el poderoso movimiento del deseo llevado hacia la verdad. Ya no la imaginación habitada por visiones, sino la mente y la presencia insondable de la verdad. Toda la fuerza anhelante del deseo se ha transformado en el vislumbre nuevo de la verdad. La conmoción y la intranquilidad del amor parecen haberse convertido en una cierta paz del entendimiento, no completa, pero descrita de alguna manera como cercana a ella. Sin embargo, esta imagen de la Filosofía, la «nueva dama del poeta», guarda la impronta vigorosa del aparecer en la figura y el semblante. Tan fuerte que la presencia de la imagen física parece desbordar los límites de la alegoría. Destaca más lo presente y poseído que lo velado, Como si la presencia física se apoderara del dinamismo de la alegoría y fuera imposible evanescer su sensorialidad, pese a las equivalencias conceptuales. Pues la carga de sentido del rostro y el cuerpo amado y perdido se torna semántica de la aparición y el fenómeno. La intensidad del amor puede comparar ahora los cielos con las ciencias, es verdad, pero lo que seguimos escuchando del poeta es que existe una fuerza que hace girar el todo y esa fuerza es el amor. Dante coloca el amor en una nueva copa, pero da a esa copa figura y semblante de mujer, cuyo rostro constituye la paz de los ojos, cuya presencia anticipa la bienaventuranza del Paraíso.

²⁹ *El Convite*, III, XI.

³⁰ *El Convite*, III, I et alia; *La Divina Comedia*, El Purgatorio, Canto II. 112.

C. La aparición de Beatriz en la *Divina Comedia*

Nos detendremos, por último y muy brevemente, en la aparición de Beatriz en la *Comedia*, la de los últimos cantos del Purgatorio. No más. Queremos retener aquellas palabras del poeta que guardan para nosotros la presencia, la mirada que vuelve a encontrarla.

En el Canto XXX, casi al final de su trayecto por el purgatorio, Dante parece conjurar las imágenes del mundo para que sean ellas quienes enciendan en nuestra mirada la figura recobrada de Beatriz. El antiguo anhelo de su voz, ese que retuvo el sonido de un saludo, se ha transformado aquí en un canto que llama a la esposa y le dice que venga. Un canto que ha sumado cientos de voces, visión y memoria de la voz que recuperarán los bienaventurados en el llamado del fin de los tiempos, allí donde no será grito ni súplica ni orden sino solo el reverberar del aleluya. Un canto y la hermosura fugaz de la naturaleza hecha flor que alaba la presencia que ya llega. Al oído deslumbrado de voces, se suma la vista. La memoria cruza en el advenimiento de la mujer aquello que él ha visto antes: el comienzo del día, el Oriente en el momento en el que los tonos rosados anuncian y ocultan el rojo, la serenidad del otro cielo, ese por el que no asoma la luz; la faz del sol naciendo umbría, de modo que los ojos puedan detenerse en ella:

lo vidi già nel cominciar del giorno
 la parte oriental tutta rosata,
 e l'altro ciel di bel sereno adorno;
 e la faccia del sol nascere ombrata,
 sì che per temperanza di vapori,
 l'occhio la sostenta lunga fiata

[«Yo he visto, al despuntar el día,
 la región oriental toda sonrosada,
 el resto del cielo adornado de una bella serenidad,
 y la faz del sol nacer ensombrecida,
 de modo que, a través de los vapores que la templaban,
 la vista podía contemplarla largamente»]

El oriente, donde el sol nace, donde el mundo se vuelve visible y aparece. El lugar y la hora del surgimiento de todo. Así, como surge ante los ojos el rosado del oriente, aún en la penumbra ya iluminada del día por nacer, así surge Beatriz, entre nubes de flores y ocultas manos de ángeles, coronada de olivo, un velo blanco, la llama viva del vestido y el verde manto. Pero, más honda que la visión o como potencia que emana de

ella, la fuerza del «antiguo amor», estremeciendo su cuerpo antes que los ojos la hubieran reconocido. La vista herida, como antaño, en su niñez, había sido traspasado por su presencia. La fuerza que emana de su figura conmueve su cuerpo como antes, la visión poética recrea la conmoción de la primera herida. No hay porción de su sangre que no tiemble: esa es la señal que reconoce. No afuera, no solo en lo que ve: en la conmoción de su cuerpo, antes incluso de discernir una figura y sus rasgos. Esa es la señal de la llama: su cuerpo encendido, herido, conmovido. Eso es lo que busca decirle a Virgilio, que ya no está. Dante llora: ha perdido la compañía, el maestro, la palabra que lo guía.

Aparece Beatriz, es alumbrada Beatriz en su visión poética, y el poeta queda sin guía. Es él, solo él quien reconoce los signos; es a él a quien acontece la aparición y la presencia. Virgilio desaparece de la visión justo antes de que le sean dirigidas las palabras que jamás escuchó. ¿Qué escucha, además de las palabras que le dicen que no llore por Virgilio, porque llorará por otra espada? Su nombre, ese que jamás sintió decir por esa boca. Sus oídos escuchan su voz y su nombre; sus ojos recogen la mirada de la mujer puesta sobre él. Ya no es él quien la nombra o la torna silencio y secreto de sus palabras. No son ya solo sus ojos quienes miran. Beatriz lo mira y le dice que la mire, porque ella es Beatriz. También lo interpela: ¿cómo puede haberse creído digno de estar allí, donde los hombres son felices?

No creo equivocarme al señalar que un amor desamparado por la muerte y la ausencia, un amor desamparado de miradas, de voces, de risas, de nombres, crea aquí, en este espléndido canto 30 del Purgatorio, aquello que colma el hambre de todo amor así vaciado. Pues, sin que importen la interpelación o el reclamo, ese amor ha recobrado la presencia. Los oídos, aquellos creados en la visión del poeta, han escuchado de nuevo su voz; ante la vista acontece de nuevo su imagen; el cuerpo recobra el temblor del que ha sido desposeído. Beatriz se vuelve palabra que lo nombra y se nombra: él es Dante, ella es Beatriz. Todo, de nuevo, es lo que ocurre entre los dos; todo lo que Dante ha vivido es la trama de su historia común, incluso al depositar su mirada y su afecto en otras. Su comprensión del universo, de la filosofía, de las ciencias, han acontecido dentro del amor, con hambre y urgencia de consuelo, con sed inagotable de amor. Hasta los reclamos y acusaciones que Beatriz hace a su amor disperso después de su muerte, al abandono de la elevación de su amor, son, sin embargo, el reconocimiento implícito de la centralidad de su amor. Dante es culpable de haber ofendido al Amor. La dura acusación de la mujer guarda, sin embargo, una dulzura: las palabras de Beatriz dicen al poeta que entre los dos existía el amor.

La visión de este canto persigue la secuencia de los ojos y los oídos, Beatriz lo mira y sus palabras reclaman. Dante inclina la mirada hacia las aguas, pero tiene ahí todavía

un espejo, y el espejo puede devolverle su rostro y su vergüenza. Aparta de allí sus ojos hacia la hierba, opaca y sin reflejo. La mujer calla y el poeta no tiene ya ni siquiera lágrimas ni suspiros, hasta que la compasión que siente emerger de quienes lo rodean, licúa el hielo de su interior, tornándolo primero vapor y luego agua, como si todo el ciclo del elemento, todo el ciclo de las cosas se llevara a cabo en su interior. El hielo se transforma en el vapor que sale por su boca, en el agua que sale de sus ojos. El cuerpo erguido de Beatriz permanece en idéntica postura. Sus palabras se dirigen hacia quienes lo han compadecido, pero quiere ser comprendida por aquel que llora. Quiere hacerle comprender toda la gracia recibida. Mientras ella vivió, sus ojos lo sostuvieron. Cuando murió y fue transformada de carne a espíritu, creciendo en belleza, pero ya no presente frente a él, ya no pudo sostenerlo, porque sus ojos buscaron otras imágenes. De nada sirvieron las inspiraciones o las imágenes en los sueños. Tuvo que pedir que le fueran abiertas las imágenes de los condenados, sus ojos, que no pudieron descubrir su imagen fuera de la vida y la presencia, tuvieron que ser anegados por el horror. Ahora debían ser anegados por el arrepentimiento y las lágrimas.

La voz de Beatriz le narra de otra manera la historia de su vida y de su amor. Lo hace desde la simplicidad de ese centro que es el amor: ha olvidado el amor cuando los ojos de su cuerpo no han podido percibir ya la presencia, sin que importe cuánto pueda haber creído que no. Despojados de la intensidad de la sensorialidad, sus ojos no han podido encontrar su belleza. Las lágrimas, que ahora dificultan su mirada, son en realidad la recreación de la misma desde el amor dolorido por el desamor. No es la muerte la que debe ser llorada, sino la disminución y el olvido del amor.

El Canto XXI, luego de esa recreación de los ojos a través de las lágrimas, busca ahora la recreación de la palabra. Pide que la palabra del poeta confiese la verdad del desamor. La voz, otrora dueña de su sonido y de la poesía, ha perdido la fuerza para la vibración y la palabra. Es una voz que parece morir. Solo un débil «sí» logra ser emitido por su boca, el «sí» que confiesa cuánto no ha amado al esconderse el rostro por la muerte. Los oídos escuchan la acusación reiterada, la boca permanece muda, los ojos buscan la tierra. Otra mirada le es pedida: la de aquella que vea la figura de la mujer y, al dolor de lo escuchado, sume el dolor de lo que ve. No le pide que alce el rostro, sino la barba. Cuando logra levantar la mirada, no hay ya flores que se esparcen. Los ojos divisan a Beatriz, vuelta la mirada en dirección hacia la divinidad y humanidad del Cristo. Experimenta el profundo dolor de su desamor y es ahora, como la primera vez, de nuevo desposeído de sus fuerzas y vencido. Lo que antes era el desfallecimiento producido por el amor ha vuelto ahora, más duro, más poderoso, ya no en los estratos superficiales de su psiquismo ni de su juventud. Al sentir ahora la verdad de su débil amor,

pero aún amor; al dolerse por su historia y su desmemoria del amor, sus ojos y su boca han perdido la fuerza de la mirada y de la voz. Porque son ellas quienes no han podido advertir cuándo y dónde seguía apareciendo el rostro del amor. Pues tal vez quepa decir que cuando los ojos no pueden advertir el amor, los oídos no han reconocido sus palabras, la voz no puede ya nombrarlo, entonces nos volvemos ciegos, sordos y mudos, aunque ficciones de imágenes y voces sigan constituyendo el mundo que habitamos.

La intensidad de la aparición primera, realizada en el tiempo y en la historia, ha encontrado en esta visión del Purgatorio su figura más honda. No se ha producido como intelección en el dinamismo de la alegoría, tal como lo es el *Convite*. El poeta nos ha entregado otra imagen, infinitamente más poderosa que la primera y, sin embargo, dibujada con aquello que en la *Vida Nueva* era aún un trazo tímido de la juventud. En el esplendor de los versos de la *Divina Comedia*, la aparición de la mujer ha dejado de ser intimidad y secreto: alberga ahora la totalidad del mundo, una multitud de voces, la magnificencia espléndida de la naturaleza, el sufrimiento y la malicia de los hombres, el gozo infinito del amor. La nueva aparición de Beatriz en la visión del Purgatorio se ha tornado en nuevo sentido del aparecer, desde los ojos renovados por el llanto, los oídos recreados por su historia en el amor, las palabras transformadas en confesión. Ahora, cuando vuelva a verla, cuando atraviere el río que los separa, ya no será solo su voz y su amor quien pida su semblante y su hermosura. Son todas las voces las que piden, es todo el universo quien dice, que le sea mostrado su rostro y en su rostro, el amor.

Dante, poeta, habita entre palabras y visiones. Sin embargo, la filosofía, depositada en el cuerpo simbólico de la dama, obtuvo para él y sus palabras, para él y sus visiones, esa extraordinaria fuerza expansiva del amor, capaz de albergar la anchura del universo. Expandido así el amor, por la hondura de las investigaciones de los hombres, por el saber que destella en los libros y sus letras, por el arduo esfuerzo de la demostración y la persuasión, sintió, como poeta, el mundo y la totalidad del universo. Y narró para nosotros, enamorado, la aparición del amor por el Oriente.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed., 2016.
- Boecio. *La consolación de la filosofía*. Madrid: Akal, 1997.
- Cirlot, Victoria. *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: El hilo de Ariadna-Siruela, 2010.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE, 1998.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1987.
- Gilson, Etienne. *Dante y la filosofía*. Barrañaín: EUNSA, 2004.
- Maimónides, Moisés. *Guía de Perplejos*. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- Nelli, René. *Trovadores y troveros*. Barcelona: José J. de Olañeta, 2000.
- Porete, Margarita. *El espejo de las almas simples*. Madrid: Siruela, 2005.



Paolo se m'ami, fuggimi! Recreaciones de Francesca da Rimini en el teatro italiano del siglo XIX

NORA SFORZA*

Facultad de Filosofía y Letras - UBA

Resumen

El presente trabajo busca estudiar los modos en los que el siglo XIX recreó y amplió el personaje dantesco de Francesca da Rimini. Para ello se centra fundamentalmente en la tragedia homónima de Silvio Pellico, quien reconstruye la historia de la noble riminesa a partir de los cánones estéticos e históricos de su propio tiempo.

Palabras clave: Dante Alighieri - Silvio Pellico
- Francesca da Rimini - teatro

Abstract

This paper seeks to review the ways in which nineteenth century recreated and outspread the Dantesque character of Francesca da Rimini. In order to do so, it is primarily focused on Silvio Pellico's homonymous tragedy «Francesca da Rimini», in which the author reconstructs the history of the noble riminesa using the aesthetic and historical canons of his own time.

Key words: Dante Alighieri - Silvio Pellico -
Francesca da Rimini - theater

* Doctora en Letras por la UBA, Magister en Historia por FLACSO y Licenciada en Lengua y Cultura Italianas. Profesora Adjunta de Literatura Italiana y Jefa de Trabajos Prácticos de Literatura del Renacimiento en la FFyL de la UBA, donde codirige diversos proyectos de investigación. Profesora de Historia de la Civilización Italiana en el Instituto Superior del Profesorado «Joaquín V. González», ha sido profesora en la Universidad Nacional de Mar del Plata, la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad del Museo Social Argentino, además de profesora invitada en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad de la República (Montevideo - Uruguay). Es codirectora de la colección de clásicos italianos de la editorial Colihue y miembro del Comité Asesor de la Revista *Modernidades* de la Universidad Nacional de Córdoba, del Comité de Redacción de *Cartabianca* (Roma - Florencia, Alma Edizioni), además de vicepresidente de la Asociación de Docentes e Investigadores de Lengua y Cultura Italianas de la Argentina (ADILLI).

Especialista en Teatro del Renacimiento italiano y en temas de Italianística, en su producción se destacan, amén de numerosos artículos en libros y publicaciones científicas de Argentina, Uruguay, México e Italia, su traducción integral, estudio preliminar y notas de las comedias renacentistas *La cassaria* di Ludovico ARIOSTO y *Candelerio* de Giordano Bruno (respectivamente Premios «Teatro del Mundo» en la categoría «Edición» – 1998/2003– y, en el primer caso, «Premio a la Traducción» del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Repú-

«No traicionan a Malatesta,
porque la traición requiere un tercero
y sólo existen ellos dos en el mundo.»

Jorge Luis Borges, «*Inferno*, V, 129» (*La cifra*, 1982)

I. La recuperación de un personaje

Entre la inconmensurable cantidad de personajes que «habitan» la *Divina Comedia*, es probable que ninguno haya sido tan altamente productivo en el mundo de las artes, como lo fuera el de Francesca da Rimini, personaje histórico que viviera muy probablemente entre 1259 y 1285, hija de Guido da Polenta, *condottiero* de la facción güelfa. Desde entonces y hasta nuestros días, los versos con los que Dante presenta a Francesca da Polenta y a Paolo Malatesta, en el segundo círculo del Infierno, donde es castigado el pecado de la lujuria, inspiraron a pintores¹, músicos, poetas, novelistas y dramaturgos, creando a lo largo de los siglos y de manera especular un sinnúmero de nuevas «Francescas», renacidas y recreadas bajo las miradas y las sensibilidades estéticas de tiempos bien diversos. Sin embargo, es probable que la misma teatralidad intrínseca del poema dantesco haya hecho que fuera justamente el teatro de prosa y especialmente el melodrama los ámbitos donde la noble ravenesa (seguida de bastante lejos por Pia de' Tolomei, otro personaje dantesco recreado una y otra vez) logró «renovarse» a través de los siglos. Por cierto, si estas recreaciones han ido entregándonos progresivamente cada vez más «datos» acerca de su vida, también es cierto que tal operación literaria nos ha ido alejando de la esencialidad de esos inolvidables 70 versos del V canto del *Infierno* en los que Dante relata su encuentro con las almas de Paolo y

blica Italiana). Ha curado la edición, (Premio «Teatro del Mundo 2011 en el rubro «Traducción») de la *Ficción completa* de Nicolás Maquiavelo, (Colihue Clásica, 2010). Sus ensayos *Teatro y poder en el Renacimiento italiano, 1480-1542. Entre la corte y la república* (Letranómada, 2008) y *Angelo Beolco (Ruzante). Un dramaturgo provocador en la Italia del Renacimiento* (Miño&Dávila, 2012) han obtenido también el Premio «Teatro del Mundo» en la categoría «Ensayo». Además ha traducido, comentado y publicado diversos textos de Franco Sacchetti, Guarino De' Guarini, Alvise Cornaro, Agnolo Firenzuola, Angelo Beolco, el Ruzante, Pietro Bembo, Anton Francesco Doni, Matteo Bandello y Luigi Pirandello, entre otros. En la actualidad está completando un vasto ensayo sobre la figura de la actriz, empresaria y comediógrafa renacentista Isabella Canali Andreini, mientras prepara su edición de la única comedia de Gian Lorenzo Bernini encontrada hasta la fecha, *El empresario* (1647) y de una serie de obras de políticas y teatrales de Vittorio Alfieri. norsfo@pccp.com.ar, info@norasforza.com.ar

¹ Recordemos especialmente a Jean Auguste Dominique Ingres, *Paolo y Francesca sorprendidos por Gianciotto*, 1819; Ari Scheffer, *Paolo y Francesca*, 1835; Dante Gabriel Rossetti, *Paolo e Francesca da Rimini*, 1855; Anselm Feuerbach, *Paolo y Francesca*, 1863-1864 y Gaetano Previtalli, *Paolo y Francesca*, 1887.

de Francesca. En efecto, el Poeta narra la infeliz historia de amor y la consiguiente infidelidad, (dado que Francesca era la esposa del *condottiero* Gianciotto Malatesta, hermano de Paolo)², centrándose, por un lado, en el relato del nacimiento del amor entre ambos jóvenes a partir de la lectura de la historia de Lancelot y Ginebra y, por el otro, en la trágica muerte de los dos, en manos del contrahecho Gianciotto. Sin embargo, será Giovanni Boccaccio en su *Comentario a la Divina Comedia* (1370, ca.) quien pondrá en clave histórico-alegórica el relato dantesco, mientras que, a partir de su comentario «expandido» (que incluía, entre muchas otras cuestiones, la filiación de ambos amantes, las complejas relaciones políticas entre la familia da Polenta y los Malatesta, el carácter de Francesca, las características de lo que fuera el matrimonio «por procura» entre Gianciotto y Francesca, el modo en que los amantes mueren y son sepultados y el estado anímico en el que queda Gianciotto luego del asesinato)³, los

² En el Medioevo, la relación de parentesco entre Paolo y Francesca era considerada de hermanos y no simplemente de cuñados, por lo que no se trataba simplemente de un adulterio sino de un incesto. Será especialmente D'Annunzio en su tragedia quien haga mayor referencia a este aspecto familiar.

³ «È adunque da sapere che costei fu figliuola di messe Guido vecchio da Polenta, signor di Ravenna e di Cervia; ed essendo stata lunga guerra e dannosa tra lui e i signori Malatesta di Rimini, addivenne che per certi mezzani fu trattata e composta la pace tra loro. La quale acciocché più fermezza avesse, piacque a ciascuna delle parti di volerla fortificare per parentado; e 'l parentado trattato fu che il detto messer Guido dovesse dare per moglie una sua giovane e bella figliuola, chiamata madonna Francesca, a Gianciotto, figliuolo di messer Malatesta. Ed essendo questo ad alcuno degli amici di messer Guido già manifesto, disse un di loro a messer Guido: – Guardate come voi fate, perciocché se voi non prendete modo ad alcuna parte, che in questo parentado egli ve ne potrà seguire scandolo. Voi dovete sapere chi è vostra figliuola, e quanto ell'è d'altiero animo; e, se ella vede Gianciotto, avanti che il matrimonio sia perfetto, né voi né altri potrà mai fare che ella il voglia per marito. E perciò, quando vi paia, a me parrebbe di doverne tener questo modo: che qui non venisse Gianciotto ad isposarla, ma venisseci un de' frategli, il quale come suo procuratore la sposasse in nome di Gianciotto. Era Gianciotto uomo di gran sentimento, e speravasi dover lui dopo la morte del padre rimanere signore; per la qual cosa, quantunque sozzo della persona e sciancato fosse, il disiderava messer Guido per genero più tosto che alcuno de' suoi frategli. E, conoscendo quello, che il suo amico gli ragionava, dover poter avvenire, ordinò segretamente che così si facesse, come l'amico suo l'avea consigliato. Per che al tempo dato, venne in Ravenna Paolo, fratello di Gianciotto, con pieno mandato ad isposare madonna Francesca. Era Paolo bello e piacevole uomo e costumato molto; e, andando con altri gentiluomini per la corte dell'abitazione di messer Guido, fu da una damigella di là entro, che il conosceva, dimostrato da un pertugio d'una finestra a madonna Francesca dicendole: – Madonna, quegli è colui che dee esser vostro marito. E così si credea la buona femmina; di che madonna Francesca incontanente in lui pose l'animo e l'amor suo. E fatto poi artificiosamente il contratto delle sponzalizie, e andatane la donna a Rimini, non s'avvide prima dell'inganno che essa vide la mattina seguente al di delle nozze levare da lato a sé Gianciotto: di che si dee credere che ella, vedendosi infigannata, sdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Paolo. Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udii dire, se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse. Ma io credo quello essere più tosto finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ch'è io non credo che l'autore sapesse che così fosse. E perseverando Paolo e madonna Francesca in questa dimestichezza, ed essendo Gianciotto andato in alcuna terra vicina per podestà, quasi senza alcun sospetto insieme cominciarono ad usare. Della qual cosa avvedutosi un singulare servidore di Gianciotto, andò a lui, e raccontogli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di farglielle toccare e vedere. Di che Gianciotto fieramente turbato occultamente

autores posteriores que volverían a hablar del asunto, transformarán la narración en una suerte de comentario siempre más vasto, con el agregado de datos históricos provenientes de fuentes diversas y más o menos confiables (Graziolo Bambagliuoli, Jacopo Alighieri, Jacopo della Lana, Marco Battagli, Baldo Branchi, Vincenzo Carrari, entre otros) y de un gran número de personajes que girarán, entonces, alrededor de la infeliz pareja protagónica, componiendo así, sucesivos «cuadros de época», cada vez más complejos y alejados de esa esencialidad que encontramos, en cambio, en los versos de Dante.

II. Francesca en el teatro

Ahora bien, no cabe duda que fue el siglo XIX el que mayormente señalaría el «triunfo» de la reconstrucción de la historia de Francesca. En este sentido, si la fantasía sinfónica *Francesca da Rimini* en mi menor, op. 32, de Pryot Illyich Tchaicovsky, estrenada en Moscú en 1877, resulta hoy seguramente una de las obras más recordadas, la cantidad de obras teatrales y de óperas que giran alrededor de este asunto, publicadas y/o estrenadas entre 1815 y 1924 es vastísimo. Aunque el espacio dado a Francesca por la tradición operística resultó mucho más extenso, no es posible comprender cabalmente la relectura que se hizo de ella en el melodrama si no nos detenemos en algunas cuestiones relativas al modo en que fue tratada su figura dentro del teatro de prosa. Justamente en este ámbito (al menos por lo que respecta al teatro italiano), las dos tragedias más conocidas son, sin duda, la *Francesca da Rimini* de Silvio Pellico, estrenada en Milán, en 1815, en plena época de la Restauración monárquica y la homónima obra de Gabriele D'Annunzio, estrenada en el Teatro Costanzi de Roma en 1901 y protagonizada por Eleonora Duse, a quien le fuera dedicada por su autor. En esta opor-

tomò a Rimini, e da questo cotale, avendo veduto Paolo entrare nella camera da madonna Francesca, fu in quel punto menato all'uscio della camera, nella quale non potendo entrare, ché serrata era dentro, chiamò di fuori la donna, e die' di petto nell'uscio. Per che da madonna Francesca e da Paolo conosciuto, credendo Paolo per fuggire subitamente per una cateratta per la quale di quella camera si scendea in un'altra, o in tutto o in parte potere ricoprire il fallo suo; si gittò per quella cateratta, dicendo alla donna che gli andasse ad aprire. Ma non avvenne come avvisato avea, perciocché gittandosi giù s'appiccò una falda d'un corsetto, il quale egli avea indosso, ad un ferro, il quale ad un legno di quella cateratta era; per che, avendo già la donna aperto a Gianciotto, credendosi ella, per lo non esservi trovato Paolo, scusare, ed entrato Gianciotto dentro, incontanente s'accorse Paolo esser ritenuto per la falda del corsetto, e con uno stocco in mano correndo là per ucciderlo, e la donna accorgendosi acciocché quello non avvenisse, corse oltre presta, e misesi in mezzo tra Paolo e Gianciotto, il quale avea già alzato il braccio con lo stocco in mano, e tutto si gravava sopra il colpo: avvenne quello che egli non avrebbe voluto, cioè che prima passò lo stocco il petto della donna, che egli aggiugnese a Paolo. Per lo quale accidente turbato Gianciotto, sì come colui che se medesimo amava la donna, ritirato lo stocco da capo ferì Paolo e ucciselo: e così amenduni lasciatigli morti, subitamente si partì e tornossi all'ufficio suo. Furono poi li due amanti con molte lacrime, la mattina seguente, seppelliti e in una medesima sepoltura». Boccaccio, Giovanni, «Esposizioni sopra la Comedia di Dante, lezioni XIX e XX». En Padoan, Giorgio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. VI. Milán, Mondadori, 1965.

tunidad, sin embargo, nos detendremos solamente en la tragedia de Silvio Pellico (Saluzzo, 1789 - Turín, 1854), primer gran ejemplo del teatro romántico italiano que trató la historia de la noble riminesa. Éste, aunque hoy es mayormente recordado por *Le mie prigioni*, memorias escritas durante su largo cautiverio (1820-1830) en las prisiones (por entonces bajo dominio austríaco) de Milán, Venecia y Brno, fue, antes y después de su combativa adhesión a la Carbonería, un reconocido dramaturgo que centraría buena parte de su producción teatral alrededor de Dante y sus personajes. En este sentido, «Dante es el poeta en el cual se resumen durante el siglo XIX todos los valores del sentimiento nacional y sus creaturas siempre aparecen [...] como símbolos y transfiguraciones de este sentimiento»⁴. Si bien es cierto que las tragedias de Pellico *Dante* y *Pia de' Tolomei* quedarían en estado de boceto, fue su *Francesca da Rimini*, estrenada en 1815 en el Teatro Re de Milán⁵, «frente a un formidable auditorio de todos los más distinguidos señores y señoras y literatos y pretendidos literatos de Milán» –según él mismo cuenta no sin un dejo de ironía a su hermano Luigi–⁶ la que le daría mayor fama, la que él nombraría siempre –inclusive dentro del texto de *Le mie prigioni*– y probablemente la que tuvo una «prehistoria» más extensa. En efecto, Ugo Foscolo –gran amigo de Pellico– luego de leer la tragedia y anotar la primera redacción de 1814, había aconsejado a su autor quemarla sin más; esto movió a Pellico a corregirla, publicarla y estrenarla, apoyado por Ludovico Di Breme, quien colaboró en la segunda redacción de 1815, pues –al contrario del amigo Foscolo– creía que era la mejor tragedia italiana escrita desde los tiempos de Alfieri. Y algo de razón habrá tenido si recordamos que tan sólo un año después de su estreno, el mismísimo Lord Byron llevaría adelante su propia traducción al inglés –finalmente inconclusa a causa de la muerte del poeta inglés– para que fuese puesta en escena en Londres.⁷

III. Silvio Pellico, teórico y dramaturgo

Por ese entonces, el modelo trágico era el que había impuesto Vittorio Alfieri, con

⁴ Meccoli, Domenico (editor), *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*. Roma, Editalia, 1961, 34.

⁵ Inaugurado en 1813 con la ópera *Tancredi* de Gioacchino Rossini, será el teatro de prosa más importante de la ciudad, hasta su demolición en 1872.

⁶ Fragmento de la carta de Silvio a su hermano Luigi, fechada el 22 de agosto de 1815. En Faccioli, Emilio, «Introducción a *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico». *Il teatro italiano. V. La tragedia dell'Ottocento*. Tomo primo. Turín, Einaudi, 1981, p. 263.

⁷ Pellico y Byron se habían conocido en 1816, gracias a la intercesión de Ludovico Di Breme. En la edición de 1818 de la *Francesca da Rimini* se incluyó también la traducción realizada por el mismo Pellico del poema *Manfredo* de Byron, que también conocería diversas adaptaciones a otros lenguajes artísticos. La traducción de la tragedia de Pellico será completada por el escritor irlandés John Cam Hobhouse y publicada en Dublin en 1851.

sus obras basadas en argumentos bíblicos y de la tradición clásica. A pesar de la gran admiración que Pellico sentía por Alfieri, y contra los consejos que le había dado Foscolo, la novedad de *Francesca* tiene que ver con su ambientación medieval, que anticipa el gusto romántico que se avecinaba.⁸ Pero no solo. No olvidemos que Pellico, antes de ser el autor del libro autobiográfico más potente de la historia del *Risorgimento* italiano (aquél que, según el mismo canciller austriaco Clemens von Metternich dañó más a Austria que una guerra perdida...) fue un dramaturgo profundamente interesado en discutir postulados teóricos del teatro. En este sentido, es interesante recordar la famosa carta que el autor saluzzés escribía a su hermano Luigi una famosa carta, fechada el 27 de julio de 1815 donde intentaba resumir algunos conceptos acerca del arte dramático que él retenía fundamentales, a saber: que las tragedias debían servir para celebrar a los héroes de la patria y que debían «desligarse de cualquier atadura que les impida retratar a la naturaleza», entendiéndolo aquí por «imitación de la naturaleza» no tanto la verosimilitud externa de la representación, como más bien la fidelidad al sentimiento, «como éste vive en lo íntimo de cada individuo», según las sugerencias que él mismo había extraído especialmente a partir de la lectura de Shakespeare y Schiller.⁹ A partir de estas reflexiones, Pellico logró completar una tercera y definitiva redacción, que sería publicada en 1818, en Milán, por el editor Giovanni Pirrotta. De este modo, el dramaturgo saluzzés, luego de haber escrito como único epígrafe de la obra los vv. 127 a 136 del V canto del Infierno («Noi leggevamo un giorno per diletto/ [...] / la bocca mi baciò tutto tremante») concentra la acción en pocos cuadros (5 escenas en cada uno de los 4 primeros actos y tan sólo 4 en el 5º y último) y pocos personajes esenciales: Francesca, Paolo, su marido Lanciotto y Guido da Polenta, padre de la joven. De esta forma, Pellico navega entre el mar de la tradición (ligado a la aceptación de las unidades canónicas) y el de la modernidad de un teatro en el que el empresario teatral cobra cada vez más protagonismo (no olvidemos la necesidad por parte de estos de reducir lo más posible los costos de producción) y los actores afirman en escena el gusto del público por una declamación realmente potente, que no se perdiera en la confusión de una variedad muy extensa de personajes. En este sentido, la presencia del actor riminés Luigi Domeniconi interpretando el rol de Paolo y de Carlotta Marchionni (actriz íntimamente ligada al movimiento carbonario quien además contribuyó a definir la redacción final del texto) como Francesca, fueron elementos centrales para definir el éxito de las primeras representaciones de la obra.

⁸ Recordemos que la famosa polémica clásico/romántica comenzará en 1816, vale decir luego de que Pellico escribiese su tragedia.

⁹ Véase Faccioli, Emilio «Introducción a *Francesca da Rimini*», op. cit. p. 262.

Concentrémonos, pues, en el modo en el que Pellico extiende los setenta versos iniciales de la narración dantesca, ensayando una división de las secuencias en las que podemos dividir la obra:

1. Guido da Polenta, llega a la corte de los Malatesta, para ver a su hija Francesca, casada con Lanciotto Malatesta, señor de Rímini. (Pellico no hace mención en ningún momento de la obra a la fealdad de Gianciotto)
2. Lanciotto explica a su suegro los motivos por los cuales Francesca se siente acongojada y por los que odia a Paolo, hermano de Lanciotto.
3. Francesca narra a su padre que el motivo de su angustia se halla en el recuerdo de su madre muerta¹⁰ y del hermano asesinado en la batalla a manos de Paolo. Francesca se lamenta de ser también la causa de la aflicción de su marido, quien debería en cambio recibir por parte de ella sólo amor y dedicación.
4. Inesperadamente llega entonces Paolo de la guerra de Oriente y se entera que su hermano se ha casado con Francesca, de quien Paolo estaba enamorado desde el primer día en que la había visto.
5. Comprendiendo que la ha perdido para siempre, Paolo decide de regresar a Oriente.
6. Mientras tanto, Francesca pide a su padre que la lleve de regreso a Rímini, pero sólo aquí le confiesa que la verdadera razón de este pedido es que quiere huir de aquél que en realidad ama y por quien no quiere caer en pecado.
7. Francesca pide a Lanciotto que perdone a Paolo por la muerte de su hermano.
8. La joven se encuentra con Paolo, dice que lo odia, pero con la mirada se traiciona.
9. Paolo decide partir pero quiere despedirse de la joven y revelararle lo que siente por ella.
10. El padre confiesa a Lanciotto lo que sucede y Lanciotto acusa de traición a su hermano, quien jura su inocencia.
11. Lanciotto hace desarmar a su hermano y lo pone bajo custodia, pero Paolo corrompe a un guardia y se dirige a encontrarse con Francesca.
12. En ese momento llegan Lanciotto junto con Guido. Guido maldice a su hija, mientras Lanciotto la atraviesa con su arma. Fuera de sí, desafía a Paolo, pero éste,

¹⁰ En este sentido, es interesante recordar que los versos de Pellico en los que se narra esto serán retomados en 1835 por Salvatore Cammarano en el libreto de la ópera *Lucia di Lamermoor* de Gaetano Donizetti, siendo que en la novela de sir Walter Scott, *The bride of Lamermoor*, la madre de Lucia no ha muerto.

arroja la espada y se deja matar por su hermano.

13. Lanciotto se desespera por lo que acaba de hacer y las palabras de Guido «Ferma, già è tuo quel sangue; e basta, onde tra poco/ inorridisca al suo ritorno il sole» concluye la obra.

Ahora bien, en su *Francesca*, Pellico desarrolla al menos tres cuestiones fundamentales, que en gran medida constituyen *topoi* esenciales del teatro romántico, a saber:

1) la presencia del padre de Francesca, como uno de los personajes desencadenantes de la tragedia, al revelar a Lanciotto el verdadero motivo de la tristeza de su hija (vale decir el amor por Paolo, a quien primero odiaba por haber matado a su hermano en la guerra) (Acto I, esc. I) y fundamentalmente al maldecirla y finalmente arrepentirse de esto al final de la tragedia (Acto V, esc. IV). En este sentido, creo que es importante recordar de qué manera Ugo Foscolo –considerado por muchos como el primer lector moderno del episodio di Francesca– explica que Dante habría narrado la trágica historia para consolar al padre de la joven.¹¹ A pesar de que Foscolo confunde a Guido *Novello* –protector de Dante– con Guido *Il Vecchio* –padre de la joven, la centralidad del personaje de Guido es fundamental no sólo en esta tragedia en particular, sino en buena parte del teatro italiano decimonónico, en el que la figura paterna funciona como verdadero disciplinador y ordenador del microcosmos familiar en relación con el macrocosmos social. Así, por ejemplo, frente a las palabras de Francesca acerca de su voluntad de tomar los hábitos para evitar el matrimonio (Acto I, Esc. II), Guido dirá

«Ingrata, il vel chieder potevi a un padre
a cui viva restavi unica prole?
Negar potevi a un genitor canuto
d'avere un dì sulle ginocchia un figlio
della sua figlia?» (p. 272)¹²

2) un principio de «locura romántica» de la joven (Acto I, esc. II), desencadenado a partir de conocer la noticia de la muerte de su propio hermano en la guerra y relacionado con el deseo de encontrar la paz en la tumba, tópica altamente productiva en el teatro romántico. Nuevamente aquí, los versos recitados por Francesca resaltan la cuestión de

¹¹ [Dante] «convisse col padre e i fratelli di Francesca; fu loro ospite; vide la stanza ove essa abitò giovinetta felice e innocente; udì forse narrato il caso dal vecchio Guido, e descrisse da poeta la compassione ch'esso aveva provato com'uomo e amico.» Foscolo, Ugo, *Discorso sul testo e sulle opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*. Londres, Guglielmo Pickering, 1825, p. 320.

¹² Las páginas de los fragmentos de la tragedia corresponden a la edición de Emilio Faccioli, ya citada.

la obediencia filial a la que hemos hecho referencia *supra*, con el agregado de la idea de la toma de los hábitos, como modo de mitigar su propio dolor:

«lo vero
presagio avea, che male avrei lo sposo
mio rimertato con perenne pianto,
e te lo dissi, o genitor: chiamata
alle nozze io non era. Il vel ti chiesi;
tu mi dicesti che felice il mio
Imen sol ti farebbe... io t'obbedii.» (p. 272)

3) el principio (tal vez más importante) del amor de patria, *topos* central en el nacimiento y evolución de la tragedia *risorgimentale*. Justamente en la escena V del Acto I Paolo, al regresar de Oriente, dialoga con su hermano Lanciotto y declama la que el mismo Pellico define como «la parlata sopra l'Italia». Aquí, como en muchas otras obras pertenecientes al teatro de prosa y al propio melodrama de la época, el público realizaba un verdadero deslizamiento de sentido¹³, por lo que las palabras de Paolo eran entendidas entonces en clave patriótica contemporánea:

«[...] Stanco
son d'ogni vana ombra di gloria. Ho sparso
di Bisanzio pel trono il sangue mio,
debellando città ch'io non odiava,
e fama ebbi di grande, e d'onor colmo
fui dal clemente imperator; dispetto
in me facean gli universal applausi.
Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
Per lo straniero. E non ho patria forse
cui sacro sia dei cittadini il sangue?
Per te, per te, che cittadini hai prodi,
Italia mia, combatterò, se oltraggio
ti moverà l'invidia. E il più gentile
terren non sei di quanti scalda il sole?
D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?

¹³ En este sentido, recordemos la productividad de esta operación de verdadero «desplazamiento de la Historia» en tragedias y óperas del siglo XIX italiano como *Il corte di Carmagnola* (Alessandro Manzoni, 1820), *Norma* e *I Puritani* (música de Vincenzo Bellini con libreto de Felice Romani y Carlo Pepoli, respectivamente, 1831 y 1835) o, ciertamente, *Nabucco* (música de Giuseppe Verdi y libreto de Temistocle Solera, 1842).

Polve d'eroi non è la polve tua?
Agli avi miei tu valor desti e seggio;
e tutto quanto ho di più caro alberghi!» (p. 277)

Pellico, que aquí recupera un fuerte concepto caro al Romanticismo italiano, acerca de la fraternidad existente entre los pueblos («Ho sparso/ di Bisanzio pel trono il sangue mio,/ debellando città ch'io non odiava»), era bien consciente de lo que estos versos podían significar en el contexto represivo de la política de la Restauración monárquica, y en carta a su hermano Luigi, fechada el 12 de agosto de 1815, expresa:

«ti ricordi della parlata sopra l'Italia? Con una leggera correzione la polizia me la passò: l'entusiasmo che questa parlata mosse è indicibile» (p. 263)

Como puede observarse de manera constante en todo el teatro italiano *risorgimentale* que recupera fundamentalmente temas medievales, los campos semánticos relativos a la patria y a Italia, sufren un desplazamiento de sentido, en clave romántica, que es el que el público adopta, olvidando su sentido inicial. Así, la tragedia de Pellico –permanentemente recordada por su autor de manera autorreferencial a lo largo de su autobiografía– permanecerá presente en la memoria del público italiano no tanto por la historia en sí, sino especialmente por estas palabras de Paolo que provocaban una catarata de reacciones colectivas que ni siquiera la terrible policía austríaca lograba reprimir del todo. Y tal vez justamente por esto, una vez alcanzada la unidad del estado italiano, la frecuencia de las representaciones de la obra irá disminuyendo progresivamente hasta quedar como un ejemplo más de las múltiples recreaciones de personajes y episodios de la *Commedia*. A nuestro tiempo, en cambio, bastarán sólo esos inmortales setenta versos de Dante.

BIBLIOGRAFÍA**Fuentes**

Alighieri, Dante. *La divina Commedia (Inferno)*. Edición de Umberto Bosco y Giovanni Reggio. Florencia, Le Monnier, 1988.

Boccaccio, Giovanni. «Esposizioni sopra la Comedia di Dante», en Padoan, Giorgio: *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Vol. VI. Milán, Mondadori, 1965.

Foscolo, Ugo. *Discorso sul testo e sulle opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*. Londres: Guglielmo Pichering, 1825.

Pellico, Silvio. «Francesca da Rimini», en *Poesie scelte di Silvio Pellico da Saluzzo*. Paris: Baudry, 1840.

-----, *Francesca da Rimini*. En Faccioli, Emilio (comp.), *Il teatro italiano. La tragedia dell'Ottocento*. Turín: Einaudi, 1981.

-----, *Lettere e Documenti Inediti*. Londres: Forgotten Books, 1898. (Reeditado por Ilario Rinieri, 2013)

Obras de consulta

Antonucci, Giovanni. *Storia del teatro italiano*. Roma: Newton Compton, 1995.

Apollonio, Mario. *Storia del teatro italiano. Dall'età barocca al Novecento*. Vol. II. Milán: BUR, 2003.

Borges, Jorge Luis. «Nueve ensayos dantescos», en *Obras completas*. Vol. II. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Mariani, Gaetano y Petrucciani, Mario. *Letteratura italiana contemporanea*. Vol I/1. Roma: Lucarini, 1984.

Meccoli, Domenico (a cura di). *Il risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*. Roma: Editalia, 1961.

Meldonesi, Claudio; Taviani, Ferdinando. *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Bari: Laterza, 1991.

Molinari, Cesare: *Storia del teatro*. Bari: Laterza, 1996.

Murtas, Valentina. *Teatro e autobiografia nell'opera di Silvio Pellico: dialoghi, ambienti e rappresentazioni di sé*. En *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*. Atti del XVI Congresso Nazionale ADI, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012. Compilado por G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon y F. Tomasi. Roma: Adi editore, 2014.

Creaciones Literarias



Poemas

1

DANIEL DEL PERCIO*¹



* Doctor en Letras y Magíster en Diversidad Cultural. Como investigador, publicó *Las metamorfosis de Saturno: transformaciones de la utopía en la literatura italiana contemporánea* (2015), resultado de su trabajo sobre la utopía literaria en Italia. Publicó los poemarios *Archipiélago* (2007), *Apuntes sobre el milagro* (2008), y *Bautismo de la memoria* (2014); este último libro obtuvo la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores en 2015.

¹ Los poemas pertenecen al libro inédito *Historia del instante*.

leggero,
se ne va nel tramonto

nelle tenebre
un uomo ascolta maschere mute

essere il fuoco improvviso di un nome
essere colui che ripete
la danza tremante

amore

questa parola lontana
mi fa l'onore
d'essere

[ligero,
se va hacia el ocaso

en las tinieblas
un hombre escucha máscaras mudas

ser el fuego imprevisto de un nombre
ser aquél que repite
la danza tremante

amor

esta palabra lejana
me hace el honor
de ser]

2

come il passero
guardo intorno cercando
il mondo aldilà delle ombre

siamo fratelli sconosciuti
nell'eterno
dove tutto nasce
dalla stessa parola
crescente

[como el gorrión
miro en torno buscando
el mundo más allá de las sombras

somos hermanos desconocidos
en lo eterno
donde todo nace
de la misma palabra
creciente]

3

ritornare
prendere l'immagine pura
che vive nel non tempo
dove non porto altro viso
che il mestiere della memoria
e il suo sempre ripreso
racconto

[retornar
tomar la imagen pura
que vive en el no tiempo
donde no llevo otro rostro
que el oficio de la memoria

y su siempre recomenzado
relato]

4

vento tremante

cittadinanza del nulla
e del tutto

una porta bruciata
mi lascia passare
nella bufera e nell'attimo

io sono nel luogo
dove mai resta
il tempo

[viento tremante

ciudadanía de la nada
y del todo

una puerta quemada
me deja pasar
en la tempestad y el instante

estoy en el lugar
en donde jamás permanece
el tiempo]



Poesías de Grazia Fresu

Versión bilingüe italiano - español

GRAZIA FRESU*

Facultad de Filosofía y Letras, U.N. Cuyo



La scrittura

Che potrei dire sulla scrittura,
un volo un paesaggio una casa,
luoghi di audacia di silenzio
tra il mondo e l'anima o forse
un ponte per attraversare fiumi
misurare passi
inchiodare sguardi nell'ignoto,
forse evocare la Biblioteca assoluta
–Dante Cervantes Calvino Borges
Saffo Dickinson Deledda Yourcenar–,
milioni di donne e uomini

La escritura

¿Qué podría decir sobre la escritura,
un vuelo un paisaje una casa,
lugares de osadía de silencio
entre el mundo y el alma o tal vez
un puente para cruzar ríos
medir pasos
clavar miradas en lo desconocido,
tal vez evocar la Biblioteca absoluta
–Dante Cervantes Calvino Borges
Saffo Dickinson Deledda Yourcenar–,
millones de mujeres y hombres

* Nacida en Cerdeña, Italia, doctora en Filosofía y Letras (Universidad "La Sapienza" de Roma), es investigadora, docente, escritora de teatro, directora y también poeta, con tres libros publicados en Italia; *Canto di Sheherazade*, Ed. *Il giornale dei poeti*, 1996; *Dal mio cuore al mio tempo*, premio "L'Autore" 2009, Ed. Editorial Maremmi- Firenze Libri, 2010; *Come ti canto, vita?*, Ed. Bastogi, 2013.

En Argentina vive y trabaja desde 1998, en Buenos Aires y luego en Mendoza, donde desempeña el cargo de docente en el Profesorado de lengua y cultura italiana de la Universidad Nacional de Cuyo.

Sus trabajos de investigación están publicados en revistas culturales y actas de congresos en Italia y en Argentina. En la Revista italiana «L'ideale», tiene una sección "Sguardi d'altrove", (Miradas de otro lado) que trata de literatura argentina e italiana y también de los cruces socio-culturales entre esas dos realidades. grazia_fresu@hotmail.com

scrissero il racconto della vita,
 pulirono le storie sporche delle strade,
 sfidarono le paure perché brillassero
 nello spazio di un verso
 nelle righe nere delle pagine,
 tracce di passioni e cammini
 memorie e sogni viaggi conquiste
 delusioni e pene?
 Cosa potrei dire della scrittura
 che mi segna le ore gli anni,
 che si insinua nelle notti oscure
 o si affaccia alla mia finestra con la luna,
 così carica di voci di paesi lontani
 di vecchi segreti mille volte letti
 delle albe nuove dove la mano
 si sveglia su un foglio o su una tastiera
 e corre senza sapere ancora verso dove,
 corre in questo tunnel obbligato
 dal quale non posso uscire senza portarmi via
 parole linguaggio e canto?

escribieron el cuento de la vida,
 limpiaron las historias sucias de las calles,
 desafiaron los miedos para que brillaran
 en el espacio de un verso,
 en los renglones negros de las páginas,
 huellas de pasiones y caminos
 memorias y sueños desilusiones y penas?
 ¿Qué podría decir de la escritura
 que me marca las horas los años,
 que se insinúa en las noches oscuras
 o se asoma a mi ventana con la luna,
 así cargada de voces de países lejanos
 de viejos secretos mil veces leídos,
 de los amaneceres nuevos donde la mano
 se despierta sobre una hoja sobre un teclado
 y corre sin saber todavía hacia donde,
 corre en este túnel obligado
 del cual no puedo salir sin llevarme
 palabras lenguaje y canto?

Scrivo per essere felice

Scrivo per essere felice
 per regalarmi orizzonti possibili
 permettermi domande e audacie
 vivere in questo modo
 che forza il limite riduce il dolore
 stabilisce il piacere i patti le omissioni,
 scrivo per trovare senso per perderlo,
 perché le parole sondano
 perfezionano liberano,
 perché tra le pagine nascono mondi
 si frantumano monoliti
 si originano vulcani fino alle arcate remote
 dell'universo sconosciuto,
 scrivo per combattere il male l'orrore
 che ha portato abissi sulla soglia di casa,
 scrivo per questo tempo ingiusto e rovinoso,
 perché mi commuove la chitarra che canta

Escribo para ser feliz

Escribo para ser feliz
 para regalarme horizontes posibles
 permitirme preguntas y audacias
 vivir en este modo
 que fuerza el límite reduce el dolor
 establece el placer los pactos las omisiones,
 escribo para encontrar sentido
 para perderlo, porque las palabras exploran
 perfeccionan liberan,
 porque entre las páginas nacen mundos
 se trituran monolitos
 se originan volcanes hasta las arcadas remotas
 del universo desconocido,
 escribo para combatir el mal el horror
 que llevó abismos a los umbrales de casa,
 escribo para este tiempo injusto y rovinoso,
 porque me conmueve la guitarra que canta

ai cuori deserti e alla notte,
 il gelsomino profuma,
 le tue braccia mi strinsero e mi lasciarono,
 scrivo per gli addii e i ritorni,
 perché una bambina con le ciglia arcuate
 mi chiede i miei libri le mie collane il mio amore,
 scrivo per il silenzio profondo
 che si nutre nel sonno dove riposo a tratti
 e mi perdono gli errori le insolvenze,
 scrivo per il viaggio la musica il sesso
 le lacrime la ragione che mette in crisi il cuore
 e il cuore che prosegue ostinato impudente,
 scrivo per la scrittura che è giaciglio
 speranza contributo devozione
 al gesto della vita raccontata,
 scrivo perché mi piace starci dentro
 nell'infuriare della mareggiata.

a los corazones desiertos y a la noche,
 porque el jazmín perfuma,
 porque tus brazos me estrecharon y me dejaron,
 escribo para los adioses y los regresos,
 porque una niña de pestañas arqueadas
 me pide que le regale mis libros mis collares mi
 amor,
 escribo para el silencio profundo
 que se nutre en el sueño donde descanso a trechos
 y me perdono los errores las insolencias,
 escribo para el viaje la música el sexo
 las lágrimas la razón que pone en crisis el corazón
 y el corazón que sigue obstinado impudente,
 escribo para la escritura que es jergón
 esperanza ayuda devoción
 al gesto de la vida narrada
 escribo porque me gusta estar adentro,
 donde arrecia la marejada.

I poeti sono poveri

I poeti non hanno soldi,
 solo monete di luna
 nel fondo del pozzo
 le foglie d'oro dell'autunno
 le dita dell'elemosina
 gli sguardi di pietre nere,
 non consumano niente
 né rabbia né segreti né amori,
 se ne fanno vesti
 per un tempo che duri,
 le tengono addosso
 anche se lacere
 bagnate di pioggia e lacrime,
 sanno cos'è il pane il rifugio
 l'allegria di un incontro
 stanato dal peso dell'oblio,
 li pagano con spiccioli
 e brividi dell'anima,
 li leggono in pochi

Los poetas son pobres

Los poetas no tienen dinero,
 solo monedas de luna
 en el fondo del pozo
 las hojas de oro del otoño
 los dedos de la limosna
 las miradas de piedras negras,
 no consumen nada
 ni rabia ni secretos ni amores,
 se hacen vestidos
 para un tiempo que dure
 y los llevan puesto
 aunque lacerados
 mojados de lluvia y lágrimas,
 saben lo que es el pan el refugio
 la alegría de un encuentro
 desanidado del peso del olvido,
 los pagan con centavos
 y escalofríos del alma,
 los leen unos pocos

nel silenzio dei volti smarriti
nelle menti assetate,
I poeti sono poveri,
per vivere fanno i maestri
gli impiegati gli idraulici,
insegnando ordinando
aggiustando
si fanno strada i loro versi
fuori dalle torri d'avorio
attaccati a una terra
che smotta piano,
incastrati di nuvole
sospesi per un filo
sul baratro del nulla,
solo alcuni arrivano
a vedersi in un libro,
non si comprano case lussuose,
bastano vivibili stanze
all'incrocio delle loro intenzioni
di scrittura e di storie,
viaggiano a piedi in bicicletta
a volte in treno in aereo,
come Marco Polo attenti viandanti
che hanno rispetto del paese strano
in cui camminano,
i poeti non hanno bisogno
dell'osanna ma dell'ascolto,
stanno su polverosi sagrati
su vecchie rotaie in disuso
in cima a una collina di papaveri rossi
tra le crepe di fuochi distruttori,
non sai mai chi sono né dove vanno,
il segreto delle origini l'ordito del canto
li protegge e nasconde,
così poveri sono i poeti
che la vita potente e misteriosa
li esalta e li trafigge.

en el silencio de los rostros turbados
en las mentes sedientas.
Los poetas son pobres,
para vivir trabajan de maestros
empleados plomeros,
enseñando ordenando
arreglando
sus versos se hacen camino
afuera de las torres de marfil
apegados a una tierra
que se derrumba de a poco,
encajes de nubes
suspendidos por un hilo
sobre el abismo de la nada,
solo algunos llegan
a verse en un libro,
no se compran casas lujosas,
le alcanzan vivibles viviendas
al cruce de sus intenciones
de escritura y de historias,
viajan a pie en bicicleta
a veces en tren en avión,
como Marco Polo atentos viajeros
que respetan el país extraño
en que caminan,
los poetas no necesitan
el hosanna sino la escucha,
se paran sobre polvorientas plazas
sobre viejos carriles en desuso
en cima de una colina de amapolas rojas
entre las grietas de fuegos destruidores,
no sabes nunca quién son ni dónde van,
el secreto de las orígenes
la trama del canto
los protege y esconde,
así pobres son los poetas
que la vida potente y misteriosa
los exalta y los hiere.



Poemas

LUIS MARCELO MARTINO*

Facultad de Filosofía y Letras - UNT

✱

* Luis Marcelo Martino es Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán y Diplomado Superior en Educación y Nuevas Tecnologías por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura «Lengua y Literatura Latinas I» y como Investigador Adjunto del CONICET. Sus áreas de interés son las literaturas latina y comparadas y la implementación de las nuevas tecnologías en la educación superior. Es autor de los libros «*¿He representado bien la farsa de la vida?*», *La imagen moral de Octavio Augusto en Vita Augusti de C. Suetonio Tranquilo* (2011) y «*Guerra de los diarios*» o «*rencillas de escuela*»? *Crónica de una polémica en la prensa uruguaya de 1840* (2012), además de numerosos artículos en revistas académicas nacionales e internacionales. marcelo_martino@hotmail.com

1

no hay derecho
a tanta montaña
sin poeta
a tanta sangre
sin poeta
a tanta palabra
sin poeta

andar así
con el cuerpo descalzo
el ojo en los zapatos
la mirada sin bolsillos
ni monedas
y tanto clavo
sin poeta
que los cante
que los clave
en la montaña
en la sangre
en la palabra

tanto hombre desterrado
cosida a la garganta
su sonrisa
sin poeta
que le ponga la mejilla
al verbo
que se corte la lengua

y la clave
 en la lágrima
 en el hombre
 en la garganta

y tanta cama de hospital
 en el alma
y tanto sol a la basura
y tanto
 tanto poeta muerto
no hay derecho

2

I
hoy
volveré a caer en tu mirada
así que
por favor no me mirés
quiero decir
 mirame

tu mirada hoy
tiene que ser agua
mirada potable estancada
fría dulce oxigenada
mirada mar o lágrima
 no importa
con tal de que hoy
tu mirada sea agua

te lo digo
porque hoy
mis ojos y yo
volveremos a caer en tu mirada

así que
no intentés ser fuego
o calle de asfalto

nada más simple
para tu mirada
que ser agua
nada más inevitable
para mis ojos
que caer en tu mirada

II
cómo salir de tus ojos
sin dejar a la intemperie
la mirada

3

sobrevivamos
a la camisa impecable
y al nudo de la corbata
bajo la lluvia
o con el sol a cuestas
aunque nos tiente
el reuma
la nostalgia
el cigarrillo

sobrevivamos
sin la ausencia
y sin los labios ni las manos
con la sonrisa puesta
y el sombrero
pese a la madre
y a la tecnología

sin miedo
 para que no haya
muerte
o sobremuerte
 que nos mate
ni ataúd
 que nos contenga



a Graciela Massa

La gata

FABIÁN SOBERÓN*

Facultad de Filosofía y Letras - UNT



* Escritor, docente (1974). Nació en Juan Bautista Alberdi (Tucumán). Es licenciado en artes plásticas y técnico en sonorización. El Fondo Nacional de las Artes publicó textos suyos en la *Antología de la Poesía Joven del Noroeste* (2008). Fue finalista del Premio Clarín de Cuento 2008. Con su novela *Atalaya* obtuvo una mención en el Premio de Novela Breve de Córdoba, cuyo jurado estuvo integrado por Angélica Gorodischer, Tununa Mercado y Perla Suez. Obtuvo el segundo premio del Salón del Bicentenario. Es colaborador de *Boca de sapo* (Buenos Aires), *El Pulso Argentino*, *La Capital* (Rosario) y *La Gaceta Literaria* (Tucumán), entre otras publicaciones. Publicó la novela *La conferencia de Einstein* (UNT, 2006), *Vidas breves* (Simurg, 2007) y *El instante* (Raíz de dos, 2011), ambos libros de relatos; ha publicado ensayos sobre literatura, arte, música, filosofía y cine en revistas nacionales e internacionales.
fsoberon2003@gmail.com

Ahora que ya no somos amigos puedo contar la verdad.

Lucrecia vivía en una casa blanca que estaba en la zona más alta y aislada del cerro. Me había confesado que estaba un poco cansada de la rutinaria vida salvaje, aburrida del canto hiriente de los gallos, del trinar agudo de los pájaros en la fresca mañana soleada y de los mugidos estériles de las vacas. Quería tomarse unas vacaciones breves en la gran ciudad. Sin preámbulos, me llamó y me pidió, con la rara confianza que da la amistad, que le cuidara su casa.

Era una preciosa joya blanca, con unos arcos que enmarcaban las puertas, una ventana minúscula, cuadrada, arriba, y un cuidado jardín al costado. En el living había unos enormes y cómodos sillones de caña, una mesa amplia y brillante en la que yo podía escribir a mis anchas, un almacén provisto en el que siempre había yerba, café y los más extraños condimentos y un televisor grande, con pantalla plana, especial para disfrutar del cine más heteróclito. En un rincón de la cocina estaba la heladera pequeña y funcional. La casa contaba con un entrepiso, hecho de madera gruesa, en la que ella había colocado macetas y restos de instrumentos musicales. Allí había una única cama,

como si los huéspedes no fueran admitidos bajo ningún aspecto.

Un punto clave era la breve y sinuosa escalera caracol. Ese era el escenario de la curiosa gata blanca y allí fue donde la vi por primera vez hace ya muchos años. El baño, estrecho y limpio, tenía un fuentón con arena, preparado para que la gata hiciera sus necesidades.

Mi amiga, mi ex amiga debo decir, tenía una devoción por ese animalito. Cada vez que iba a su casa la miraba y la acariciaba –si ella se dejaba– como si fuera una reina.

Tengo que decir la verdad. Hasta que sucedió lo peor Lucrecia fue una amiga incondicional. Era graciosa y amable y tenía el pelo más blanco que la grácil y brillante nieve que alfombraba los pastos en invierno. La conocí en la época de estudiante. Y nunca le pude contar lo que ocurrió aquella noche.

Dije que la conocí cuando era estudiante. Lucrecia fue mi profesora de historia en la facultad. De sus clases tengo un recuerdo utópico, irremplazable. Era una profesora ruda, exigente, sesuda, que pensaba cada cosa que decía y que a cada momento probaba a sus alumnos con interrogaciones inesperadas.

En una mañana fría y ventosa, en una de las clases que daba en un aula que se caía a pedazos, escuché el apellido de Platón. Busqué, denodadamente, ese apellido en un viejo libro de historia de la cien-

cia. Y las páginas amarillas me devolvieron una versión del mito. Después de la clase, en la vereda barrosa del bar, un compañero que se creía un sabio, me dijo que la historia de la filosofía son notas a pie de página a la filosofía de Platón. Creo que fue una boutade. Pero cierta.

No puedo olvidar la primera vez que Lucrecia me invitó a su casa. Llegué tímido, como un desconocido. Golpeé las manos y me atendió una perra fibrosa y atlética. Ladró como si fuera una campana entrenada y puntual hasta que salió Lucrecia. Caminamos por el amplio patio de tierra que antecede a la casa. Lucrecia detuvo su mirada en el esmerado jardín del costado y describió las especies de plantas y flores que poblaban el rectángulo verde. Yo escuché la mitad y hoy no recuerdo casi nada de esa lección apasionada.

Cuando abrió la puerta de la entrada el espeso aire que venía del living se cargó con una humedad avasallante. Hoy sé que ese olor inconfundible tiene que ver con la enorme cantidad de libros que colgaban, como tesoros diminutos, de las paredes. La biblioteca era circular, una «u» alargada atestada de volúmenes interminables. Tenía unas lámparas en cada rincón que alumbraban los lomos difíciles y oscuros. La biblioteca era el lugar natural para los libros pero había revistas y libros por todos lados. En el piso, encima de la TV, debajo de los sillones y en el baño. En fin, un mundo lejano y fascinante que después

supe que sería mío, o parcialmente mío.

Lo que más me sorprendió fue que solo había un lugar en el que no había libros: la escalera caracol. Estaba reservada para la gata. Era –y es, supongo– su escenario natural.

Lucrecia la llamó con un encanto que nunca había deslizado en clase. Con una voz fina, melodiosa y dulce pronunció su nombre.

No quiero repetirlo. Me niego.

La gata, enorme y sutil, se posó en un escalón y pasó su lengua áspera y sibilante por los bigotes largos, invisibles. Miró a su dueña, mi ex amiga, y luego maulló despacio como si le respondiera algo que Lucrecia no había dicho.

Es hermosa, dijo Lucrecia, embelesada y cordial, rendida a los pies de una reina asiática. A míni siquiera me miró. Luego se dedicó a lamerse, incansable, susuave pelaje blanco. Pensé que tenía el mismo color del pelo de Lucrecia pero no quise decir nada, por miedo a caer como un desubicado. La gata estiró su pulcro cuello largo y apenas esbozó un sonido y ahí, por fin, me rozó con la mirada durante un segundo. Giró su cuerpo con resolución, subió por la escalera sinuosa y se perdió en las alturas del entrepiso. Desde allí, maulló, quizás como un signo premonitorio, con una indiferencia clásica, serena, griega.

Con el paso de las visitas, noté que Lucreciala cuidabade una manera exage-

rada, sobrenatural. Para mí siempre fue una gata blanca de morondanga, salvo por los ojos negros y lustrosos, que lanzaban una mirada febril y que podía penetrar y herir hasta al más ciego.

Terminé la carrera y las visitas y las charlas aumentaron. Los encuentros múltiples produjeron una relación fluida, de mutuas confesiones. Entre los cafés, las comidas, los cigarrillos largos con las cenizas blancas y puntiagudas, llegó la amistad. Tuvimos charlas interminables sobre música y poesía. En el fondo arbolado y bucólico de lacasa blanca, al lado de la planta de níspero, leí por primera vez a Alejandra Pizarnik. Era otoño. Debajo del árbol desnudo, con las hojas desparramadas como una alfombra crujiente, escuché esos versos húmedos y procaces, tristes, para siempre.

En síntesis, en su casa aprendí a leer.

Lucrecia me entregó las llaves ni bien entré a la casa. Charlamos un rato de algunos temas triviales. La gata estaba en la escalera y, como era su costumbre, ni me miró mientras estuvo Lucrecia. Antes de partir, mi ex amiga me recomendó, hasta el hartazgo, que la cuidara como si fuera una doncella y que no me olvidara de dar de comer a la perra que servía de campana.

Antes de salirme dio un beso en la cara, con la alegría de las vacaciones inesperadas y se metió en el amplio patio y

miró su jardín oscuro, como hacía siempre. Atravesó el portón y se subió al auto que la esperaba del otro lado del canal.

La noche estrellada era inmensa. Y el silencio del cielo, atronador.

Me quedé solo. Los vasos, la heladera, el viento, los árboles crujientes y pletóricos eran mi única compañía. Puse el televisor y vi, con desgana, las noticias. Me cansé. Me cambié de ropa. Hacía un calor sofocante. Tal vez para sentir que era otro, intenté con una novela de ciencia ficción. No pude pasar de las primeras páginas.

Cuando crucé un estante de la biblioteca alcancé a ver el lomo gastado del libro de Pizarnik. Lo saqué. Parado, sin apoyarme, leí nuevamente esos versos que había leído Lucrecia al lado del árbol desnudo, en el fondo.

Me bañé.

Subí, despacio, por la escalera caracol con el libro de poemas, tambaleante. Quería evocar esos días perdidos, quizás porque sabía que el pasado es irrecuperable y que leer de nuevo es una forma gratuita del fracaso.

Tenía, aún, el cuerpo húmedo. Encendí, con mucho cuidado, la lamparita de noche. Me recosté. Al principio leí y repetí versos en voz alta. Pero estaba cansado, no sé de qué, y abandoné, pronto, el intento. Me resigné. Apagué la luz oscura e intenté dormir. Al principio creí que me resultaría fácil debido al inexplicable can-

sancio. Me equivoqué. Probé cambiando de posición. Noté que nada cambiaba mi destino nocturno. Pensé que quizás no me podía dormir porque era una extraña responsabilidad el cuidado de una gata que ni siquiera me miraba.

Cuando parecía que mis ojos me vencían, en medio de la noche más negra, escuché, lejos, un llantolejano.

Supe que era ella.

Lloró por lo menos una hora. Lloró sin parar.

Bajé del cuarto y empecé a buscarla. El llanto se hacía cada vez más agudo y largo y temí por los vecinos. Pensé que Don Pedro, enojado, vendría con una escopeta y que la destrozaría.

Levanté la linterna pesada y negra de la mesa del living. La empuñé como empuñan el arma los viejos cazadores.

Me metí en el fondo largo. De repente, escuché pasos agitados en la maleza ciega. Era la perra que jadeaba sin contención. Se puso a mi lado. Tuve un instante de escasa tranquilidad. Pensé que la perra podía funcionar como cancerbero, como frágil compañera en la entrada del infierno. Me subí a un pequeño promontorio con la idea de ver, desde la escasa altura, algún rastro de la gata. Fue en vano. Bajé con dificultad. Al apoyar mis pies en la tierra, la perra me lamó la mano, sorpresiva, y me asusté.

Hice unos pasos hacia el jardín del costado. No quería pisar las plantas

indiscernibles y casi me caí. Cuando me ubiqué en la zona de los eucaliptos, apunté hacia el árbol más alto y el cono naranja se perdió en las hojas frágiles. Algo se movió en la altura. Apunté rápidamente pero no vi nada. Lejos, lejos, el llanto persistía como un fantasma incomprensible.

La busqué como loco. En un momento, mientras atravesaba la pileta, escuché golpes que parecían dedos en el agua azul y violeta. La perra se echó, solícita, y una gota me alcanzó los párpados.

Empezó a llover. No tenía paraguas ni impermeable así que me metí rápidamente. Me senté en el sillón de caña.

El llanto persistía.

No tengo recuerdo de lo que siguió. Supongo que me venció el sueño.

Cuando desperté tenía el cuello dolorido, marcado por las gruesas cañas del sillón enorme. A pesar del dolor, levanté mi cabeza. El sol despuntó su frágil cabellera roja, eufórico.

Don Pedro golpeó la puerta. Le abrí. Jubiloso, me habló del silencio único que había reinado toda la noche. Pensé en decirle que era un farsante pero preferí callar. Le dije que estaba preocupado por la gata. Con una solvencia envidiable, levantó el brazo y la señaló. Estaba en la punta del eucalipto más alto.

Anoche fue una de las noches más tranquilas de mi vida, agregó Don Pedro.

No le respondí.

Don Pedro se alejó, silbando.

Cuando fui a buscar mi ropa, percibí un imborrable olor a orina. Levanté mi campera y comprobé que ya sabía. Había sido ella.

Le dije a Lucrecia que la gata había muerto aplastada por un auto. Supongo que no me creyó.

La llamé muchas veces por teléfono.

Jamás me atendió.

RESEÑAS



[RESEÑA de LIBRO]

Dido, reina de Cartago

CHRISTOPHER MARLOWE

Traducción y notas de Mónica Maffía.
Buenos Aires: Nueva Generación, 2014. 153 pp.

En 1594 se publica *The tragedy of Dido, Queen of Carthage*,

obra atribuida a Christopher Marlowe y Thomas Nashe, que –según aventura Lucas Margarit en una de las introducciones del libro que comentamos– habría sido estrenada entre 1589 y 1592. En 2014, en ocasión del 450° aniversario del nacimiento de Christopher Marlowe, la editorial Nueva Generación publica esta edición bilingüe inglés-castellano de la tragedia, a través de su colección «Traducciones Transcendentes», dirigida por Mónica Maffía. Tal como se especifica en la «Nota del editor», firmada por Oscar López, esta colección persigue el propósito de publicar traducciones críticas de obras consagradas, en ediciones bilingües, y de revalorizar la tarea de académicos y especialistas en traducción literaria.

La traducción al español de la tragedia –así como la presentación del texto en inglés– está a cargo de la propia Maffía, Bachelor of Arts por la Middlesex University (Inglaterra) y *Régisseuse* egresada del Ins-

tituto Superior de Arte del Teatro Colón. Directora de tea-

tro, actriz, dramaturga y traductora (ha traducido y dirigido obras de Shakespeare, Molière, Pinter y Strindberg, entre otros), Maffía es la fundadora y directora del «Grupo de Teatro FyL». Su traducción de *Eduardo III*, de W. Shakespeare, publicada en 2010, mereció el Premio Mayor «Teatro del Mundo» (Universidad de Buenos Aires).

La cuidada versión en inglés ha sido preparada mediante la compilación de diversas ediciones del original, entre las que podemos mencionar las obras completas de Marlowe publicadas por Frank Romany y Robert Lindsey en Penguin Classics (2003); la versión subida a Internet por Peter Farey (2001), tomada de la edición de las obras completas realizada por Fredson Bowers para Cambridge University Press (1973), y la versión a cargo de *Perseus Digital Library*.

La presente edición –declarada «de interés» por la Honorable Cámara de Diputados de la Nación Argentina– cuenta

con un importante valor agregado. Se trataría, según Maffía, de la primera traducción al castellano de la tragedia, que es, a su vez, la primera obra escrita por Marlowe. Jorge Dubatti, en las elogiosas palabras de la contratapa, inserta el trabajo de Maffía en la tradición de las «traducciones inaugurales» argentinas, es decir, aquellas que constituyen las «primeras versiones teatrales al castellano», tales como *Ubú Rey* de Alfred Jarry, a cargo de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio; *Las tetas de Tiresias* de Guillaume Apollinaire, realizada por Jorge Fondebriker; *El teatro y su doble* de Antonin Artud, traducido por E. Alonso y Francisco Abelenda, y *Esperando a Godot* de Samuel Becket, a cargo de Pablo Palant.

A través de las «Palabras preliminares» de Antonio Tausiet –escritor, director audiovisual y gestor de contenidos en internet–, se puede reconstruir el curioso derrotero que siguió el proyecto de la traducción, en el que participaron distintos agentes e instituciones. Tausiet, un español que había llevado a cabo la lectura y comentario de todas las obras de Shakespeare –tarea cuyos resultados subió a su blog «Shakespeare total»–, se propuso acometer una empresa semejante con la obra de Marlowe. Se topó, sin embargo, con un problema, ya que –desconocedor del idioma inglés, según confiesa– no pudo acceder a la lectura de *Dido*, la única pieza de Marlowe que no contaba con una traducción al español. Aprovechando que

Maffía lo contactara para comentarle sobre su traducción de *Eduardo III* de Shakespeare, Tausiet le propuso volcar la tragedia de Marlowe al español. Maffía acepta y durante dos años ambos se consagran a buscar ayuda económica para concretar la tarea, recurriendo a instituciones culturales de ambos lados del Atlántico. Finalmente, algunos años después del surgimiento de la idea original y gracias a un subsidio del Instituto Nacional de Teatro de Argentina, la investigadora lleva adelante la traducción y la publicación de este libro. Pero el exitoso proceso de gestión no concluye allí. A fines de setiembre de 2014, la obra fue llevada a escena, bajo la dirección de Maffía, en el teatro El Cubo, de Buenos Aires. El espectáculo fue declarado de Interés Cultural Nacional por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina en 2015.

El volumen está respaldado por el aval consagratorio de prestigiosos académicos. El texto de la contratapa –al que ya hicimos alusión– está a cargo del Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA), Jorge Dubatti, especialista en teatro comparado y coordinador del Área de Historia y Teoría Teatral en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA y del Área de Artes Escénicas del Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación. Asimismo, el libro cuenta con dos introducciones: una escrita por la propia traductora, y la otra a cargo del Doctor en Filosofía y

Letras por la UBA, Lucas Margarit, quien resulta sumamente idóneo, dado su desempeño como docente e investigador en el área de literatura inglesa y como traductor de *Enrique VIII* de Shakespeare. Tanto Dubatti como Maffía y Margarit, en los paratextos que acompañan la edición de la tragedia, aportan claves para abordar el estudio de la obra. Cada autor/a ofrece su mirada particular, marcada por su propio campo del saber, lo que enriquece la experiencia de lectura. A través del diseño de la tapa se ofrece también una perspectiva de abordaje. Tal como declara Maffía en los agradecimientos, la ilustración de la tapa y la contratapa consiste en un detalle de *Noche estrellada sobre el pantano*, obra de Jorge Roiger construida en base a una fotografía intervenida con óleos. El cuadro –cuya reproducción cuenta con la autorización expresa del artista– «conjuga desde las artes visuales lo que Marlowe expresa en forma poética» y sintetiza la «visión conceptual» de *Dido* que tiene Maffía (pág. 9).

Cabe recordar que la tragedia de Marlowe y Nashe está inspirada en los libros I y IV de la *Eneida* de Virgilio, donde se relata la llegada de Eneas a las costas de Libia y la trágica relación entre el héroe y la reina fenicia, consagrada en ese momento a la fundación de Cartago. Por este motivo, Maffía pretende –según declara en su introducción– que su edición sea un homenaje no sólo a Marlowe, sino también a Augusto, destinatario de la *Eneida*

y responsable de que la obra se conservara, a pesar de las expresas órdenes del poeta para que se destruyera. De allí que el año de aparición del libro (2014) resulte un momento propicio para conmemorar el bimilenario de la muerte del *Princeps*.

Si bien en algunos pasajes la pieza sigue con fidelidad su modelo, no hay que olvidar que se trata de una rescritura, teñida de connotaciones y matices propios del ambiente cultural en el que se gesta. En este sentido, Margarit destaca aquellos elementos del mito que Marlowe aprovecha y que remiten a la cosmovisión renacentista e isabelina, tales como la tensión entre libertad humana, destino y providencia divina, y la reduplicación del suicidio de Dido, imitado por Jarbas y Ana. Este último punto constituye un desvío significativo con respecto al texto virgiliano, del mismo modo que el entrecruzamiento de relaciones amorosas frustradas, señalado por Margarit: Jarbas ama a Dido, quien ama a Eneas y por eso lo rechaza; Ana, a su vez, ama a Jarbas, sin ser correspondida.

El texto de la versión española está acompañado por eruditas notas al pie, a cargo de Maffía, que brindan información sobre las referencias mitológicas de la pieza, al tiempo que establecen paralelismos entre el texto de Marlowe y la *Eneida* y señalan las vinculaciones de la tragedia con otros textos (*Salomé*, de Oscar Wilde o algunos sonetos de Shakespeare, por ejemplo).

Si leemos con atención los textos pre-

liminares, podemos concluir que el presente libro está orientado a múltiples receptores. Por una parte, el lector erudito al que apuntaría toda la colección, en palabras del editor. Por otra parte, los investigadores y académicos, quienes, naturalmente son también lectores eruditos. Teniendo en mente este tipo de receptores, Maffía se permite señalar algunas líneas de pensamiento válidas para abordar la tragedia, tales como los estudios de género, dada la significación del personaje de Dido: mujer, reina y exiliada. El volumen también podría resultar de interés para los directores teatrales. En este sentido, Maffía argumenta a favor de la oportunidad que ofrece su traducción de intervenir en el debate de la crítica especializada en torno a la tragedia de Marlowe, con respecto a la cual existen cuestiones que no cuentan aún con pleno consenso. Una de ellas es la significación política de la obra: a favor o en contra de la reina Elizabeth, quien se vincula con el linaje de Eneas para legitimar su posición. La puesta en escena, nos dice Maffía, es una forma de tomar partido por una u otra hipótesis. Por último, Dubatti propone un receptor perteneciente al campo artístico local, al señalar que la traducción «abre un nuevo campo de descubrimiento a los creadores nacionales».

Por todas las virtudes y méritos señalados, celebramos la publicación de este libro, que viene a insertarse en la tradición de la prolífica apropiación y recreación del personaje de Dido, que ha producido obras

como la tragedia homónima de Juan Cruz Varela (1823) y *El silbido del arquero*, reciente novela de la española Irene Vallejo (2015), por mencionar sólo un par de ejemplos. Compartimos, por último, el anhelo de Dubatti de que la pieza perpetúe ese fecundo proceso de reelaboración y «contribuya a convertir a su heroína trágica en metáfora de sentidos locales».

Luis Marcelo Martino*

* Luis Marcelo Martino es Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán y Diplomado Superior en Educación y Nuevas Tecnologías por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura «Lengua y Literatura Latinas I» y como Investigador Adjunto del CONICET. Sus áreas de interés son las literaturas latina y comparadas y la implementación de las nuevas tecnologías en la educación superior. Es autor de los libros «¿He representado bien la farsa de la vida?». *La imagen moral de Octavio Augusto en Vita Augusti de C. Suetonio Tranquilo* (2011) y «¿«Guerra de los diarios» o «rencillas de escuela»? *Crónica de una polémica en la prensa uruguaya de 1840* (2012), además de numerosos artículos en revistas académicas nacionales e internacionales.



[RESEÑA de TESIS]

Los académicos argentinos ante el programa de incentivo: perspectiva sobre los cambios en la profesión académica (período 1994-2010)

MERCEDES LEAL DE MAN

Directora: Dra. Ivonne Bianco

Desde sus orígenes medievales al siglo XXI, la Universidad, como institución educativa, obedeció a reglas y recibió el impacto de procesos significativos que la condicionaron, incluso los que expresaron la fuerza del mercado, lo que expone su complejidad, diversidad y particularidades. De ello la relevancia del tema que se investiga en este estudio, que aporta nuevas herramientas al debate sobre la conformación de la Profesión Académica en nuestro país y los cambios y continuidades que experimentó con la puesta en marcha del Programa de Incentivos, desde 1994 hasta 2010.

Leal precisa los alcances de su trabajo a partir de delimitaciones espacio-temporales y semánticas. En relación a la primera comprobamos que incorpora a cinco Casas de Altos Estudios y a profesionales

de campos disciplinares diversos considerados en tres cohortes: nóveles, intermedios y consolidados entre 1994 y 1910. En cuanto a la segunda delimitación, evita confusiones en torno a los conceptos que construye, ya que exhorta a no extrapolar sentidos ajenos a las universidades nacionales y precisa de este modo sus opciones para organizar la argumentación. En este plano, sus definiciones sobre la «Profesión Académica», elaboradas con un criterio comparativo y en base a variados insumos teóricos, constituye una aproximación cualitativa e interdisciplinaria a un tema central en la vida universitaria que aporta al enriquecimiento del debate sobre sus problemáticas centrales, en muchos casos irresueltas en la Argentina actual.

El estudio cuenta con una introduc-

ción y se divide en tres partes, una conclusión que retoma los temas tratados en el texto, y un anexo documental. Cada parte a su vez, está dividida en capítulos –dos la primera, cuatro la segunda y dos la tercera– que se organizan claramente en apartados, en los que se distinguen las cuestiones nodales priorizadas por la autora, antes que el orden cronológico seguido.

Las preguntas y supuestos que orientaron el trabajo se proyectan en los objetivos explicitados, ya que la Tesis evidencia el establecimiento de las necesarias conexiones entre factores políticos, sujetos, imaginarios, culturas institucionales, disciplinas y trayectorias académicas. Esto le permite focalizar mediaciones culturales en las Universidades en estudio y considerar las diferencias que plantea respecto a las cohortes que establece (novel, intermedia y consolidada). En tal sentido, resulta valioso el abordaje de un actor como el docente universitario, que, más allá de trabajos puntuales, ha convocado a los especialistas de distintas disciplinas sólo en las últimas décadas, a raíz de las transformaciones experimentadas por los sistemas de educación superior, en vinculación con sus funciones sociales. El estudio adquiere densidad al profundizar el tránsito hacia el Estado evaluador, que es constatado mediante diversidad de informaciones y la reconstrucción del contexto en el que se dirimen las cuestiones relacionadas con aquella reconfiguración de la Profesión Académica y del sistema de incentivos.

A lo largo del estudio, Leal ilustra con evidencias sus conclusiones teóricas por lo que valoramos su opción por metodologías cualitativas, adecuadas para situarnos ante instituciones de educación superior, pues nos abren el camino a la comprensión de sus dinámicas, siempre complejas y singulares. Destacamos en este plano los criterios que fundamentan la selección de la muestra para hacerla más representativa, el uso de la clasificación de Becher sobre los campos disciplinares, que facilita el análisis de las particularidades de los académicos respectivos, la apelación a generaciones distintas y, sobre todo, la búsqueda de la dimensión identitaria a través de los correspondientes relatos, lo que, según comprobamos, se articula a la recuperación de las subjetividades en juego.

Valoramos en particular su investigación en cuanto que nos permite comprobar los efectos de las políticas neoliberales que sumergieron a los actores implicados y los llevaron a aceptar los procesos de evaluación de sus desempeños para obtener recursos no remunerativos que se impusieron como recursos legítimos. Presenta material relevante en cuanto a la vigencia del Programa de Incentivo, a la evaluación de los académicos y al manejo de recursos presupuestarios mediante programas especiales, lo que vincula a lo que llama «cultura del acatamiento»; da cuenta de procesos de participación/apropiación de tales mecanismos por parte de una bue-

na cantidad de actores, que operan como burocracia en disponibilidad, que se sostiene pese a los cambios políticos, y que «gerencia» políticas impuestas por el sistema globalizado. En este sentido, nos recuerda al planteo de Boaventura de Souza Santos sobre las amenazas internas de la universidad cuyos protagonistas se corporativizan para obtener beneficios de las corporaciones y el neoliberalismo, tema sin duda abierto a un debate que involucra en realidad, al conjunto de las fuerzas sociales.

La tercera parte de la Tesis explora específicamente el tema de los incentivos a docentes investigadores. Refiere a sus antecedentes y enfoca tres nudos problemáticos, el de la normativa, el de las cifras y su evolución y el del impacto en los salarios docentes, a lo largo de las cuatro convocatorias, que analiza pormenorizadamente. Destaca la flexibilización de las condiciones de ingreso al programa y explícita, a nuestro criterio en forma acertada, que si bien se declara la existencia de pautas cuantitativas y cualitativas, estas últimas son prescriptivas, lo que demuestra mediante el análisis de los distintos Manuales de Procedimientos y la presencia de normativas cada vez más regulatorias y menos cualitativas. Los ejemplos concretos que nos brinda, son significativos, como el que refiere a las limitaciones establecidas para acceder a las dos últimas categorías, que se vinculan a la dirección y co-dirección de Tesis de posgrado,

o bien a las condiciones para dirigir proyectos de investigación. En este sentido, comprobamos algunas de las hipótesis definidas a priori por Leal tanto a nivel de la injerencia del Poder Ejecutivo, como de las alianzas con sectores universitarios y la participación de los docentes, que operan a favor del carácter disciplinador del Programa. Asimismo, valoramos el análisis de su impacto salarial y su depreciación ya que constituye un punto de llegada, pero sobre todo, un punto de partida para generar nuevas preguntas y profundizar estudios respecto a diversas problemáticas que hacen a la vida de las Universidades en la Argentina.

El enfoque metodológico cobra significación sobre todo en la tercera parte de la Tesis ya que la autora establece, sobre la base de un criterio comparativo, un conjunto de categorías (Intereses y énfasis profesional, regulaciones, tiempo académico, dimensión subjetiva y cambios identificados), a partir de cuyo entrecruzamiento desarrolla su indagación en las tres cohortes que integran la población en estudio. La comparación de los resultados en torno a diferencias identitarias y contextuales constituye, quizás, una de las mejores partes de su investigación. Toma, en un proceso de «ida y vuelta» a la Universidad y a sus actores que hicieron, tanto como sufrieron, el devenir de esta historia y terminaron apropiándose, finalmente de ella. Este itinerario da voz propia a éstos y vincula los procesos políticos que impactan

en el sistema con lo que ocurre en su interior.

Entonces, a lo que me lleva este escrito es a repensar en los modelos universitarios actuales y en los posibles: en definitiva, la pregunta que surge desde la perspectiva crítica en educación a la que adhiero sería: ¿es viable imaginar nuevas formas de trabajo en la Universidad, sin desechiar lo bueno pero renovándolas, si fuere necesario, hacia el porvenir? Porque el enfoque de la Tesis es claro: no piensa a la Universidad como empresa. Si sostiene que su rol es decisivo, importante, nodal en cuanto a la producción de conocimiento, la enseñanza, la extensión y vinculación con la sociedad. Me conduce a pensar, además que no es negociable nuestra apuesta a formar sujetos críticos, con proyectos autónomos y alternativos que consideren e incorporen a diversos sectores sociales, territorios, organizaciones e instituciones y a sus demandas que a veces operan como gritos contenidos en la oscuridad de un mundo cada vez más globalizado e indiferente.

En síntesis, este trabajo nos convoca a reflexionar sobre la universidad pública y su devenir como espacio de experiencia, en el marco del entramado social del país, sus cambios, sus continuidades. Expresión de imaginarios intergeneracionales, de tensiones, de incertidumbres frente al futuro, que nos exigen no mitificar el pasado, reconocer nuestro presente, nuestra historicidad, la de las instituciones, la de la cul-

tura como experiencia del tiempo –señala Giorgio Agamben–, en la que nos han representado y nos hemos representado. Asimismo, al abordar el conjunto como resultado de un proceso de construcción histórica, nos facilita reflexionar sobre los dilemas de la Profesión Académica, a problematizar representaciones, significaciones y comportamientos, a debatir y a seguir construyendo conocimiento con un sentido intelectual más comprometido, lo que constituye un desafío que se inserta en el final abierto que sugiere esta Tesis, en la que nuestro presente –junto a su complejidad temporal– constituye el eje central del análisis realizado.

Marta Barbieri*

* Doctora en Historia. Profesora Titular de la Cátedra de Introducción a la Historia/Historia Social General y Didáctica Especial. Historia de la FFyL, UNT, Es Directora de la Maestría y Doctorado en Ciencias Sociales. Orientación Historia y Geografía de la misma Facultad y dicta el Seminario de Elaboración de Proyectos de Tesis. Dirige Proyectos de Investigación, formó recursos humanos y organizó eventos científicos en forma sistemática, como así también actividades de extensión. Es evaluadora externa de organizaciones universitarias nacionales e internacionales. Es miembro del Consejo Directivo de la FFyL, UNT en representación de los Profesores Titulares y se desempeña como Presidenta de la Comisión de Hacienda. <mibagu@gmail.com>

Normas de publicación Revista *Humanitas*

Para los autores de trabajos de Investigación o ensayo:

1. Extensión: hasta 20 páginas A4.
2. Fuente: Arial 10. Interlineado 1,5.
3. Resumen en español e inglés de hasta 10 líneas.
4. Nombre y apellido del autor. Filiación institucional. Dirección de contacto.
5. Curriculum vitae abreviado (en hoja aparte) conteniendo: título, cargo, antecedentes y área de investigación. Publicaciones. Distinciones. (Hasta 150 palabras).
6. Citas a pie de página.
7. Bibliografía citada:
 - a) Libro: Apellido, Nombre completo. *Título del libro en cursiva*. Lugar: editorial, año.
 - b) Capítulo de libro: Apellido, nombre. «Artículo», en Apellido, Nombre (comp.): *Título del libro en cursiva*. Lugar: editorial, año,pp.
 - c) Artículo: Apellido, Nombre. «Título del artículo», en Revista N°. Año. pp.

Para los autores de Creaciones literarias:

Cuentos: hasta 10 páginas; Poesías: que no superen las 5 páginas.

Reseñas: hasta dos páginas