GRAMMA

Año VIII - Número 26

Universidad del Salvador - Facultad de Historia y Letras

SUMARIO

Agenda

Noticias de nuestra facultad, 46

❖

Antología

María Inés Narvaja, Enrique Banchs, 19

❖

Entrevistas

Mariana Sández, "El rey, el preso y el monje": una entrevista a Carlos Gardini, 2

María Vignolles, Conversación con Mabel Pagano, 41

❖

Grammanet

Una incursión en la Red, 44

❖

Investigación

Mariana García, La técnica del relato enmarcado en el *Decamerón*, 10

Mariángeles Portilla, Influencia de la cultura sefaradí en el *Romancero español*, 27

❖

Lingüística

MARCELA CRESPO, La comunicación no verbal (2da. parte), 37

❖

Lírica

AZUCENA CAÑETE DE CIDADE, Diferencias, 9

MARÍA CELIA VELASCO BLANCO, Las ruinas, 24

URSULA ALBRECHT, El candelabro del tiempo, 35

❖

Narrativa

JUÁN JOSÉ CANAVESSI, El atelier de Riobamba, 17

MARÍA FASCE, La acompañante, 21

MARCOS RIVAS, Reflejos, 26

TOMÁS GROUNAVER, ¡Parada, chofer!, 40

❖

Reflexiones

ALICIA SISCA, *Gramma*... littera... Letras, 1

❖

GRAMMA es una publicación interna de la Escuela de Letras para la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador.
Año VIII, número 26, agosto de 1997.
Buenos Aires, República Argentina.

Gramma...littera...Letras

Alicia Sisca

Hace ocho años salía el número uno de la revista *Gramma*. Eran apenas tres hojas oficio, armadas, tal vez, de manera muy precaria, pero con la solidez que sólo tienen las cosas que provienen del espíritu humano.

Si bien surgió como respuesta a una directiva de Decanato, era un viejo anhelo de la Escuela de Letras que no había encontrado aún el momento para concretarse.

Su nombre lo eligieron un grupo de estudiantes y un profesor. Debajo de la grafía latina aparecía la griega y el significado en castellano (*Gramma*, γραμμα, palabra). Pronto hubo una objeción ya que la voz griega significa *signo* o en todo caso *letra*, pero no *palabra*. Entonces optamos por dejar el nombre solo, sin aclaraciones. Creo que al elegir Gramma aún sin tener demasiada precisión logramos darle el nombre que queríamos, ya que en él está la raíz en griego de las palabras latinas *letra*, *gramática* y *literatura* (γραμμα = littera = letra) y éste es el universo en el que gira nuestra revista. En ella se refleja el amor que profesamos por la palabra, ese don admirable del que goza la persona humana y del que están hechas todas sus manifestaciones.

Gramma es una publicación de índole peculiar y bastante original, pues no se trata de una revista especializada, ni literaria, ni estudiantil. Como se declara desde el primer número, "pretende ser un espacio para la palabra" creado para que los estudiantes y graduados, guiados por docentes de la Escuela, puedan publicar sus trabajos literarios y de investigación.

La regularidad de tres números por año y el hecho de que ha salido ininterrumpidamente le dan la fuerza que hoy posee y espero le permita seguir creciendo y creando nuevos caminos.

No es raro que *Gramma* haya surgido en el seno de la Escuela de Letras, carrera que hoy se sigue por amor a la palabra y no por evasión, sino por el deseo de sumergirse en la médula del ser, estudiarlo y comprender mejor el mundo en que vivimos.

Quien sigue hoy la carrera de Letras es alguien inquieto, que no se conforma con el exceso de información que brinda la sofisticada tecnología de la que disponemos, busca la verdadera comunicación con la verdad, la belleza y el bien, que inexorablemente van siempre unidos, y cree que en el estudio de la lengua y en la lectura de los creadores literarios está la respuesta.

En épocas de importantes inventos científico-tecnológicos el hombre se olvida de lo que es y la sociedad le da poco valor a las carreras humanísticas.

Sin embargo, en esos mismos períodos la sensación de vacío es tan grande que muchos optan por buscar una salida y recurren a las humanidades. Dentro de ellas la carrera de Letras ofrece caminos enriquecedores y paradigmáticos. Uno es el estudio de la lengua, *que es la primera* interpretación de la realidad de la que disponemos. El mundo humano es un mundo *dicente* pues vivir es decir, es decirnos, y la lengua revela esa fuerza vital de cada persona.

Observamos desde hace años el estado de confusión en el que vive nuestra sociedad y por consiguiente en el que se expresa. La pérdida del lenguaje es la pérdida del pensamiento. Pensar está íntimamente ligado a la expresión pues el lenguaje es un sistema para expresar pensamientos.

Estudiar la lengua supone conocerla, admirarla y en consecuencia valorarla. En este sentido los estudiantes de Letras están en condiciones óptimas para evitar esta confusión y propender a la expresión correcta y, si son escritores, nada menos que para recrear estéticamente el mundo y la vida que les toca vivir.

Otro camino es el estudio de la literatura. Entre la existencia humana y las cosas, el escritor inventa la palabra creadora que le da la voz al misterio, porque esa palabra es reflejo de la Palabra, del Verbo cuya presencia victoriosa quebró el silencio absoluto. El artista descubre las correspondencias armónicas de la realidad y dotado con el don de la bella expresión genera un mundo intermediario entre el hombre y lo que lo rodea. Al Espíritu, a ese germen redimido que nos da dignidad como seres humanos, apunta el escritor a través de su obra. Tal vez la literatura no explica nada, pero gracias a ella las cosas se nos vuelven comprensibles y el caos se transforma en "cosmos".

Este exquisito placer espiritual que es la literatura se ha vuelto cuestionable para la mentalidad de hoy, signada por el rédito, la posesión física de las cosas, la información voluminosa, la disponibilidad arbitraria, la idolatría de lo efímero. Sin embargo, el valor de lo gratuito, la existencia y la necesidad de lo que "no es medio para", y la eficacia y duración del goce espiritual siguen estando en lo más profundo de cada uno de los hombres. En este sentido también los estudiantes de Letras están en condiciones óptimas para captar esta vivencia y aportar nuevos enfoques para explicar la realidad humana.

Gramma, una revista abierta a todos aquéllos que compartan con nosotros estas ideas.

Letras, una carrera antigua y vigente que nos permite el encuentro fecundo para ahondar en estos temas.

El rey, el preso y el monje: una entrevista a Carlos Gardini

Mariana Sández

Carlos Gardini ha publicado seis libros de ficción: *Mi cerebro animal*, *Primera línea*, *Sinfonía Cero*, *Juegos malabares*, *Cuentos de Vendavalia* y *El Libro de la Tierra Negra*. Fue miembro del International Writing Program de la Universidad de Iowa, EUA, y ha obtenido varios premios y distinciones. Próximamente Ediciones B de Barcelona publicará, en el volumen *Premios UPC 1996*, su novela corta "Los ojos de un dios en celo", ganadora del premio de ciencia ficción otorgado anualmente por la Universitat Politécnica de Catalonya.
El pasado 24 de junio estuvo presente en el ciclo "Encuentro con escritores" organizado por Caelus en la USAL. A continuación transcribimos las palabras de su charla, y luego una entrevista.

Supongo que este ciclo, como suele ocurrir con estas ocasiones, tiene la loable intención zoológica de averiguar qué clase de bichos son los escritores: por qué escriben las cosas que escriben, para qué o para quiénes, y, sobre todo, por qué no se dedican a algo más útil.

En mi caso personal, recuerdo que hace mucho tiempo un profesor de inglés me encargó una composición sobre un tema que estábamos estudiando. Se relacionaba con la historia del rey Arturo o algo parecido. Como me gustaban esas historias, la composición se fue alargando hasta alcanzar la dimensión de un relato de varias páginas. Como esto no era común en las composiciones, el buen profesor cometió el craso error de alabar mi imaginación e, involuntariamente, alentarme a seguir por ese dudoso camino. En consecuencia, pronto me encontré repitiendo la experiencia de escribir historias fantásticas, ya no para el profesor de inglés, sino para mí mismo y un puñado de amigos y conocidos, un círculo que se fue ampliando hasta convertirse, en algún momento, en los lectores de mis libros. Supongo que ya era tarde para dedicarme a algo más œtil.

Hay gente que siente rencor contra esta obstinación en escribir historias imaginarias que no parecen servir para nada salvo para justificar cosas aún más inservibles, como las librerías, los estudios críticos, los suplementos literarios y las carreras de Letras. Así como encontramos cómplices como mi buen profesor de inglés, que contribuyen a descarriarnos, hay gente sensata que trata de disuadirnos, desde la eminencia práctica que nos exhorta a ser realmente útiles para la sociedad, dedicándonos a la medicina o la plomería, hasta los intelectuales respetables que no quisieran tener fabuladores en su república racional, porque desconfían de esa gente que se aleja de los demás para cultivar sus fantasías.

¿Por qué, a pesar de sus esfuerzos, no logran devolvernos a la buena senda? En mi caso, la respuesta humilde es que quizá no sirva para hacer otra cosa. La respuesta arrogante es que, por un lado, siento antipatía por los ideólogos, y por el otro las cosas prácticas no tienen mayor sentido si nadie crea historias imaginarias que les infundan la carnadura de la verdad.

Me gustaría aclarar esto del modo que creo más conveniente, que es precisamente mediante narraciones. Y, para esto, quiero compartir tres historias que no son más, y que he tomado prestadas para articularlas precariamente en una sola. Llamémosla "El rey, el preso y el monje", o "Cómo aprendí a alejarme para estar más cerca".

El rey

La primera historia del tríptico, que probablemente ustedes conozcan, es un cuento tradicional europeo que habla de un rey y su hija menor. Esta historia —que como ustedes notarán tiene un parentesco con *El rey Lear* de Shakespeare, que a su vez tomó la historia de otro lado— cuenta que érase una vez un rey que un día, muy malhumorado, mandó llamar a sus tres hijas una por una. "¿Cuánto me quieres?", pregunta el rey. "Como al pan", responde la mayor, y el rey más o menos acepta la respuesta. "Como al vino", responde la segunda, y el rey se queda más o menos conforme. "Como a la sal", responde la menor. El rey se siente insultado, pierde la paciencia y manda ejecutar a la desvergonzada. Como suele ocurrir en estos cuentos, un alma compasiva ayuda a la princesa

a escapar, y con el tiempo la princesa encuentra a un príncipe que se enamora de ella.

Una vez que se casan, la reina madre —es decir la madre del príncipe— le pide a la muchacha que le cuente su historia, y se escandaliza al enterarse de la crueldad del padre. Decide dar una lección al padre de la princesa y lo invita a un banquete, pero ordena al cocinero que prepare sin sal todos los platos que se servirán al rey. El padre come la entrada, come la carne, y éste cada vez de peor humor porque la comida no tiene sal y es intragable. De repente recuerda la respuesta de la hija que mandó matar, cae en la cuenta del despropósito que ha cometido y rompe a llorar. La reina le revela que su hija está viva, y padre e hija se reconcilian. Lo más importante, el rey ahora comprende el gran cariño que implicaba la sencilla respuesta de la hija.

Esta es una historia que probablemente hoy no recomendarían los nutricionistas, pero lo cierto es que, en este contexto, se me ocurre esta moraleja: a despecho de los reyes rezongones, las historias imaginarias son como la sal. Nos acompañan aunque no nos demos cuenta de su presencia, y realzan sabores que de otra manera no notaríamos. Afinan nuestra percepción y nuestra sensibilidad, aguzan nuestros sentidos y en cierto sentido vuelven más real lo que es real, así como, al terminar de leer este cuento, valoramos más la sutileza de la sal y las respuestas sencillas.

El preso

La segunda parte, la historia del preso, es muy diferente de la primera. Se relaciona con un caso real, una causa judicial presentada en la Corte Suprema de los Estados Unidos en 1984, denominada *Hudson contra Palmer*. Creo que es interesante porque nos muestra, en un contexto que aparentemente no tiene nada que ver con la imaginación, cómo reacciona una mente cuya sensibilidad está condimentada por lo que podríamos considerar una razonable pizca de sal.

Describo el caso tratando de prescindir de muchos detalles que, aunque serían muy relevantes para un estudioso del derecho, no son los que nos interesan aquí. Los dos protagonistas de la causa son Palmer, un convicto que cumplía sentencia por falsificación y asalto de bancos, y Hudson, un agente de policía. El agente Hudson realiza una inspección sorpresiva de la celda de Palmer, con el pretexto de buscar contrabando —es decir, objetos introducidos en la cárcel en contra de los reglamentos— y durante el procedimiento destruye efectos personales del convicto. Palmer emprende una acción legal, afirmando que esta destrucción viola derechos garantizados por la Constitución, aun en su condición de presidiario. Después de varias instancias la causa llega a la Corte Suprema y la mayoría de los jueces vota en contra de Palmer, enfatizando una cuestión institucional: "El reconocimiento de los derechos de privacidad a los prisioneros en sus celdas no se puede conciliar con el concepto de encarcelamiento y las necesidades y objetivos de las instituciones penales." En cuanto a la destrucción deliberada de bienes, no atenta contra el procedimiento legal porque el estado provee "una significativa compensación."

Pero aquí nos interesa el dictamen de la minoría, firmado por un juez llamado Stevens y otros tres. Un primer aspecto de este dictamen disidente enfatiza una cuestión de orden legal, alegando que el dictamen de la mayoría es incoherente porque la Corte concede la posibilidad de que haya inspecciones maliciosas y acoso intencional de los reos, diciendo que esto "no puede ser tolerado por una sociedad civilizada"

Medidas por las condiciones que prevalecen en una sociedad libre, las posesiones y el leve residuo de privacidad de que dispone un reo en su celda tienen apenas un valor mínimo. Desde el punto de vista del prisionero, sin embargo, ese trivial residuo puede marcar la diferencia entre la esclavitud y la humanidad.

A continuación siguen varios argumentos legales acerca del derecho del reo a la posesión de sus bienes y la validez de la confiscación de los mismos. Se aclara que los bienes destruidos por el guardia no eran contrabando, y que fueron destruidos una vez que se confirmó que no lo eran. Esto, aun en la cárcel, atenta contra el derecho posesorio del prisionero: "Los tribunales tienen la obligación especial de proteger los derechos de los prisioneros. Los prisioneros son los parias de la sociedad. Expulsados, despreciados y temidos, a menudo merecidamente, los prisioneros constituyen una 'minoría singular e insular'. En este caso, si la destrucción de la propiedad de Palmer fue una confiscación, el poder judicial tiene el deber constitucional de determinar si fue justificada o no".

Pero aquí no nos interesa tanto la cuestión del derecho posesorio sino lo que podríamos llamar el 'enfoque literario' del dictamen de Stevens. ¿En qué consiste este enfoque literario? No se trata precisamente del empleo de palabras bonitas en medio de la sequedad del idioma de la jurisprudencia. Tampoco es un truco retórico, pero se parece mucho al enfoque de los cuentistas y novelistas que se interesan en algo más que los juegos de salón académicos y desean infundir *vida* a sus personajes. Es una cuestión de pequeños detalles para los que se requiere un gran ojo, que es el ojo de la compasión. He aquí el ojo compasivo del juez Stevens:

Otorgar menos protección a los prisioneros equivale a declarar que los prisioneros no tienen derecho a ninguna medida de dignidad o individualidad humana; ni una foto, ni una carta, nada quedaría exento de la apropiación y destrucción arbitrarias, excepto las ropas reglamentarias. Empero, éste es el punto de vista que ha adoptado la Corte. Declara que los reos son poco menos que bienes muebles, una perspectiva que yo creía superada tiempo atrás por la sociedad.

Las cartas personales, las fotos de familiares, un recuerdo, un mazo de naipes, un juego, tal vez un diario o un manual para iniciarse en un nuevo oficio, incluso una Biblia, hay diversos artículos baratos que pueden permitir al reo mantenerse en contacto con una parte de su pasado y encarar la posibilidad de un futuro mejor.

Al decir al reo que ningún aspecto de su individualidad está amparado por las garantías constitucionales, ni siquiera la foto de un hijo o una carta de la esposa, la Corte rompe con una tradición ética que yo creía estaba consagrada para siempre en nuestra jurisprudencia.

El aspecto literario del dictamen de Stevens, si ustedes quieren su dimensión imaginaria, es precisamente aquello que quedaba excluido del "problema institucional": un mazo de naipes, un diario, una Biblia, la foto de un hijo o una carta de la esposa. Stevens presenta su argumento en forma racional, como conviene a su investidura de juez, pero no excluye lo emocional aunque no caiga en la sensiblería. Usa lo emocional para infundir vida al personaje. El convicto no es un bien mueble. Aunque sea justamente rechazado por la sociedad, en estos pequeños bienes sigue aferrándose a su vestigio de humanidad, y en el respeto por este vestigio de humanidad se basa, en definitiva, la noción de justicia en una sociedad civilizada.

Al enfatizar la destrucción de una foto o una carta de la familia, Stevens puede comprender la situación tal como hacen los buenos narradores. Destaca objetos que no sólo ensalzan la humanidad del reo sino la malicia del guardia, que sólo pudo destruir fotos y cartas con la intención de humillar al convicto, porque no hay manera de que esa destrucción se compadezca con un acto de justicia. Esta visión "literaria", en la menos literaria de las situaciones, nos permite tener una comprensión moral que no tendríamos si alguien no nos ayudara a compartir la celda, la humanidad del reo.

Las historias imaginarias nos entrenan para esta visión. Además de ser la sal de la vida, pueden ser la puerta para una visión moral, para un diálogo más rico con el prójimo y una comprensión más aguda del problema de la libertad, en este caso ese ínfimo grado de libertad que separa al reo de la esclavitud.

El monje

La tercera historia nos lleva tan lejos de las delicias de la gastronomía como de las rejas carcelarias, aunque quizá no tan lejos. Se trata de un koan zen. Como ustedes recordarán, un koan es una especie de parábola cuya función es, básicamente, romper con las ataduras de la lógica, de la rigidez conceptual. En el budismo zen, el maestro puede entrenar al discípulo en la paradoja pidiéndole que imagine cómo es el ruido de un aplauso hecho con una sola mano. Se trata, en definitiva, de eludir la trampa que representan las palabras, de escapar de la *cárcel* que representan las palabras.

He aquí un koan que ilustra este problema:

Shazan mostró su corto bastón y dijo: "Si llamáis a esto un bastón corto, os oponéis a su realidad. Si no lo llamáis un bastón corto, ignoráis su realidad. ¿Cómo deseáis llamarlo?"

Al describir un objeto como un bastón corto, se ignoran muchas cosas, pues un bastón, como cualquier otro objeto real, contiene una sinfín de características que escapan de esa definición. Al mismo tiempo, no llamarlo así equivaldría a omitir ese dato, que, por minúsculo que sea, también forma parte de su realidad. Como diría un comentarista zen: "No se puede expresar con palabras, y no se puede

expresar sin palabras."

Las palabras expresan conceptos, categorizan la realidad y nos encierran. Todos somos prisioneros de esta cárcel, incluidos los reyes y los jueces. Al mismo tiempo, prescindir del pensamiento y de las palabras es un ejercicio sumamente difícil, como tratar de curarse el hipo por el método de *no* pensar en determinada palabra.

Vayamos al desconcertante koan que nos cuenta la historia de nuestro monje zen:

Hyakujo deseaba enviar un monje a inaugurar un nuevo monasterio. Anunció a sus discípulos que otorgaría el puesto a aquél que respondiera una pregunta del modo más apropiado. Poniendo una vasija de agua en el piso, preguntó: "¿Quién puede decir qué es esto sin mencionar su nombre?"

El monje principal respondió: "Nadie puede llamarlo zapato de madera."

Isan, el cocinero, tumbó la vasija con el pie y salió de la habitación.

Hyakujo sonrió y dijo: "El monje principal pierde."

E Isan dirigió el nuevo monasterio.

El cocinero rompe el molde conceptual del desafío de Hyakujo mediante un acto contundente. Da una respuesta que es una no respuesta, o por lo menos es una respuesta no verbal. Corta el nudo gordiano tumbando la vasija. En cierto modo, da vuelta la realidad como un guante.

En este caso, la moraleja nos resulta más oscura. Lo cierto es que no somos monjes zen. Estamos condenados a pensar, y a pensar con palabras, aunque estemos buscando una cura para el hipo.

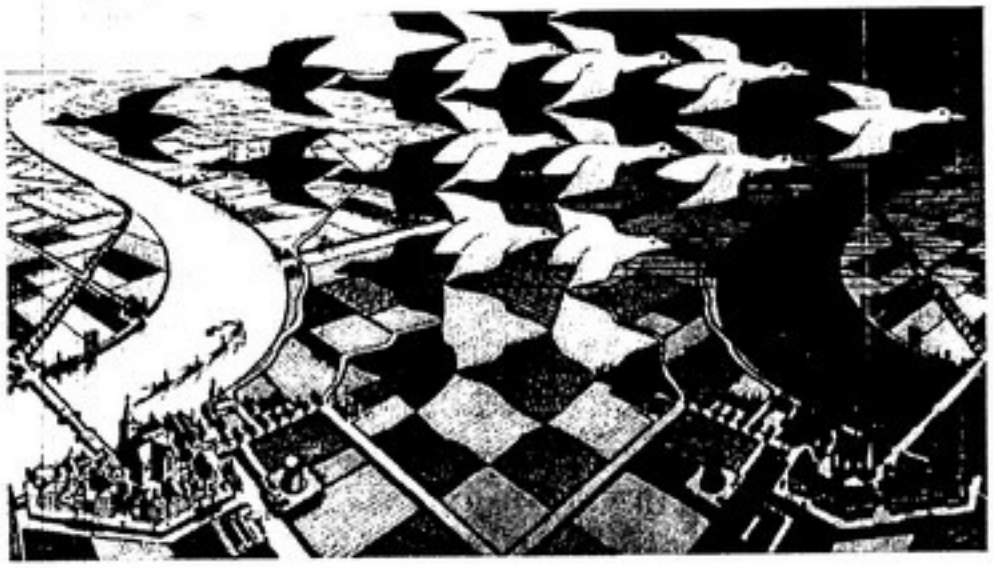
¿Las historias imaginarias pueden liberarnos de esa trampa? ¿Podemos realzar el sabor de las cosas y afinar nuestra sensibilidad moral al tiempo que superamos la rigidez conceptual inherente al medio que utilizamos al crearlas?

Al concluir el tríptico,* no tengo una respuesta, pero puedo contar esta sensación personal. Al narrar una historia, mi deseo es anular las palabras que la componen, porque esas palabras actúan continuamente como una barrera y como un velo. Es un deseo paradojal, naturalmente, porque esas palabras son al mismo tiempo el vehículo para comunicar esa historia. "No podemos expresarla con palabras, no podemos expresarla sin palabras.", diría el comentarista zen.

Mi deseo es lograr que esa historia se proyecte, como una imagen pura y transparente, en la mente del lector, que esa imagen tenga una vida propia que le permita dar un sabor a sus experiencias, como la sal, y posea un carácter tan íntimo como la foto de un hijo o la carta de una esposa en el sórdido y restringido mundo de una celda. Así, por un instante, los dos quedaríamos anulados, aunque también anudados bajo la luz de la compasión y del compromiso moral, en una realidad que se ha dado vuelta como un guante. Pero el único modo de lograr esa transparencia sin palabras es trabajar en las palabras que son vehículo de esa transparencia.

Quisiera terminar esta presentación citando a un maestro de la paradoja, el grabadista holandés M. C. Escher: "Quien quiere describir algo que no existe tiene que obedecer ciertas reglas." Probablemente Escher se refería a su respeto por las reglas geométricas, un respeto que hace que sus mundos imaginarios irradien la luz de la verdad.

Para el escritor, quizá la mayor paradoja sea que debe descubrir sus propias reglas geométricas al mismo tiempo que las obedece.



El día y la noche
M. C. Escher

* La historia del rey está tomada de *Fiabe italiane* de Italo Calvino; el ejemplo del juez Stevens está tomado de *Poetic Justice* de Martha C. Nussbau; los koans zen están tomados de *Godel, Escher, Bach* de Douglas Hofstadter.

GRAMMA: Tu literatura se insertaría en los géneros de ciencia ficción, literatura fantástica, e incluso tenés cuentos que podrían definirse como de "corte realista". ¿Qué son esas definiciones de géneros, qué significan concretamente?

CARLOS GARDINI: Las definiciones de géneros significan muy poco concretamente, salvo para orientarnos en forma muy general. Es orientador saber que el *Don Giovanni* de Mozart se define como *drama giocoso* (¿por qué esta ópera tan sombría es también tan desopilante?). Pero no es algo que deba desvelar a escritores ni lectores, así como las mariposas no se preocupan por lo que digan los entomólogos, salvo cuando las cazan. En general, podemos decir que lo que se conoce como ciencia ficción, fantasía y terror es un batiscafo. Uno se sumerge a gran profundidad, ve cosas bellas, aterradoras y extrañas, y cuando emerge tiene una idea muy diferente de lo que es el mar que cuando estaba en la superficie. Otros se quedan en la playa contando los granos de arena y nos dicen que eso es realismo, lo cual parece una broma. Por supuesto, el batiscafo tiene que estar preparado para resistir la presión, tiene que ser sólido. Eso significa que se requiere sentido poético, rigor estilístico y precisión lógica.

GR: Como escritor de esos géneros, ¿vos sentís que podrías o te gustaría incursionar en géneros totalmente distintos?

CG: Lo que sucede es que esas "incursiones" no son inocentes. Si uno escribe novelas policiales, debe tener cierto interés en el funcionamiento de la mente criminal, si uno escribe un relato de terror debe saber algo sobre nuestras zonas oscuras. Cuando Edgar A. Poe decía que el terror no venía de Alemania sino del alma, era algo más que una justificación. C. S. Lewis escribió sus novelas de ciencia ficción, la *Trilogía cósmica*, porque, como hombre de fe, quería expresar su desacuerdo con la cultura cientificista y presentar en forma convincente, entre otras cosas, el drama de la Caída. Además de contar una buena historia, desde luego. Por otra parte, este es un género multipropósito, y supongo que por eso lo mío se puede insertar en varios cajones. En *Hyperion* de Dan Simmons, que se ha publicado en una colección de ciencia ficción, conviven las voces de Chaucer, Dante y John Keats con las de Teilhard de Chardin y Stephen Hawking. Es el batiscafo a toda máquina.

GR: Vos decís que hay un arte que es más difícil que el arte de ser escritor y que es el de ser un buen lector. ¿Podrías explicarlo?

CG: Me gustaría extenderme sobre esto. En esta época de analfabetismo funcional acelerado y abstrusidad crítica, los lectores pierden noción de su importancia suprema. El arte de leer es lógicamente —y en general cronológicamente— anterior al arte de escribir. Su gran dificultad consiste en que es el arte de *escuchar* lo que nos dicen. Hoy, que está de moda la palabra interactivo, podemos decir que el arte de la lectura es el arte interactivo por excelencia, porque es el arte del diálogo.

¿Qué significa escuchar? Veamos un par de ejemplos. Hace un tiempo tuve la oportunidad de ver una puesta de *Hamlet* que tuvo el insólito efecto de aburrirme y fastidiarme desde el principio. ¿Por qué desde el principio? Porque este *Hamlet* tenía un prólogo. El personaje que hacía las veces de prólogo era Horacio. Lógicamente, al final de la obra Hamlet le encomienda a Horacio que cuente su historia. Después, *Good night, sweet prince* y todo eso. Pero Horacio es un personaje muy discreto y respetuoso, con cierta grandeza romana, y no tendría pretensiones de prólogo. Ahora bien, Shakespeare sabía perfectamente qué era un prólogo. En *Enrique V* usa un prólogo, por ejemplo. ¿Por qué lo usa? Además de los motivos que los especialistas explicarán mejor que yo, lo usa porque en *Enrique V* debe describir la cruenta batalla de Agincourt, donde campesinos ingleses con arco largo dieron una lección de buenos modales a caballeros franceses con armadura. Shakespeare sabe perfectamente que la batalla no cabe en su pequeño escenario, pero también sabe perfectamente que cabe muy bien en sus magníficos versos. De eso se encarga el Prólogo, de prepararnos para ver con palabras lo que sucedió en los campos de Francia, cuando un puñado de *happy few*, como luego dice Enrique, enfrentó gallardamente a sus enemigos.

En el *Hamlet* que mencionaba, en cambio, el prólogo no cumple ninguna función, salvo la de explicar al público "con obtuso paternalismo" el peso de lo que está por ver, que también incluye un peso "político". Gracias por la explicación. Si en un estado monárquico el regicidio no tiene peso político, ¿qué cosa podría tenerlo? Pero Shakespeare, con gran sentido de la acción, empieza su obra *in medias res*, cuando los guardias ven el fantasma del rey muerto. Ese prólogo es un estorbo. Por supuesto, ni siquiera Shakespeare es infalible, pero él se ganaba la vida con el teatro, cosa que no podrían hacer, por lo visto, los responsables de esta puesta. Escuchemos. Si no puso prólogo, no le enmendemos la plana.

Otro craso error, en la misma puesta. La actriz que hacía de Gertrudis se paseaba por la escena con una malla transparente y cara de descocada. La estúpida moda del destape, supongo. La reina es presa de la lujuria y del incesto, con su ex cuñado, pero esto se debe ver con piedad y con auténtico sentido político. La convención trágica del uso de personajes "elevados" cumple aquí una función fundamental: la caída moral de Gertrudis es la caída moral de Dinamarca. Esta Gertrudis, en cambio, aparecía "sola, fané y descangayada".

Otro ejemplo de mala oreja, también con *Hamlet*. Algunos se han enamorado de la idea de psicoanalizar a Hamlet, como a muchos otros personajes, porque esto es "progresista": "Miren qué inteligente era Shakespeare. Se anticipó a Freud". En la violenta escena donde Hamlet exhorta a su madre a la abstinencia, a abandonar el lecho de Claudio, aparece el fantasma de Hamlet padre. El único que lo ve es el hijo. Conclusión: complejo de Edipo. Esto es muy bonito y en un tiempo estaba muy a la moda, pero requiere una mutilación, un olvido, casi un acto de censura. Escuchemos bien: al principio de la obra, los guardias de la torre son los primeros en ver el fantasma de Hamlet padre. ¿Qué complejo de Edipo tenían estos guardias con el rey muerto? En definitiva, con un par de pinceladas, Shakespeare nos presenta hechos muy claros: el difunto rey fue asesinado, en su lecho se comete incesto, el fantasma clama venganza el reino está corrompido y Hamlet hijo debe enderezar el entuerto. Aquí no hay diván. Aquí hay una tragedia de la venganza, al estilo de *The Spanish Tragedy* de Kydd, y sabemos que va a correr sangre. En este caso, más sangre de la debida, por la indecisión del noble Hamlet. Los directores y teóricos modernosos, con sus preocupaciones "sociales" y "psicológicas" no pueden hacer nada al respecto, y harían bien en escuchar mejor y hacerse menos los cancheros. Grigori Kozintzev, el cineasta ruso especialista en Shakespeare, es un magnífico ejemplo de alguien que sabe escuchar, como se ve en su *Hamlet* y su *Lear*.

GR: Vos sos traductor. ¿Te influye mucho a la hora de escribir?

CG: La influencia de la traducción es difícil de explicar. No consiste en que uno lee algo y queda "influido", sino, volviendo a lo mismo, en aprender a escuchar, a "oír con los ojos", como diría el mismo Shakespeare. El traductor es un artesano que trabaja a medio camino entre la aridez de diccionarios, enciclopedias y obras de referencia y las raíces de "por lo menos" dos idiomas, dos culturas. Influye como lección de disciplina, de respeto por los conceptos, las palabras, el autor y su pœblico. El traductor, como el crítico, debe aprender el arte de la modestia: hace mejor su trabajo cuando presenta bien el trabajo de otro.

GR: ¿Creés en los escritores espontáneos, los que dicen que nunca corrigen sus obras?

CG: El escritor espontáneo es un oxímoron. Imaginemos a Kozintzev como un "cineasta espontáneo". Sería un insulto a un gran artista. Imaginemos un "juez espontáneo" que no reflexionara sobre sus decisiones, una "orquesta espontánea" que no afinara sus instrumentos, un "ingeniero espontáneo" que no hiciera cálculos antes de construir. La palabra "espontáneo" encubre el pecado capital de la pereza elevado al rango de virtud.

GR: ¿Dedicás mucho tiempo a corregir, a reescribir?

CG: Joseph Heller, el autor de *Trampa 22*, lo ha expresado de modo inmejorable: un libro no se escribe, se reescribe. Yo "escribí" mi novela *El Libro de la Tierra Negra* en quince días. Pero

antes de eso, había pensado en ella varios años, y después de eso estuve dos años trabajándola. Cuando terminé ese trabajo, la novela tenía muchos menos ripios, pero aun así había crecido unas cincuenta páginas, porque también se enriqueció en sus detalles. Pensemos en esto como un proceso colectivo donde participan varios aspectos de uno. Un día un aspecto de mí tiene un sueño y lo anota. Luego otro aspecto anota una idea, luego otro aspecto escribe un párrafo. En algún momento el director de esta orquesta de aspectos tiene una visión general que abarca estas visiones parciales y trata de articularlas hasta llegar a un primer borrador. Días después, otro aspecto se encarga de corregir ese borrador y se fija, por ejemplo, en la extensión y claridad de las frases. Es mucha gente trabajando.

GR: El escritor se encuentra a menudo ante la necesidad de investigar ciertos datos de la realidad que desconoce y que pueden ayudarlo a cometer anacronismos o hacer mas verosímil el relato. ¿Cómo procede en ese caso?

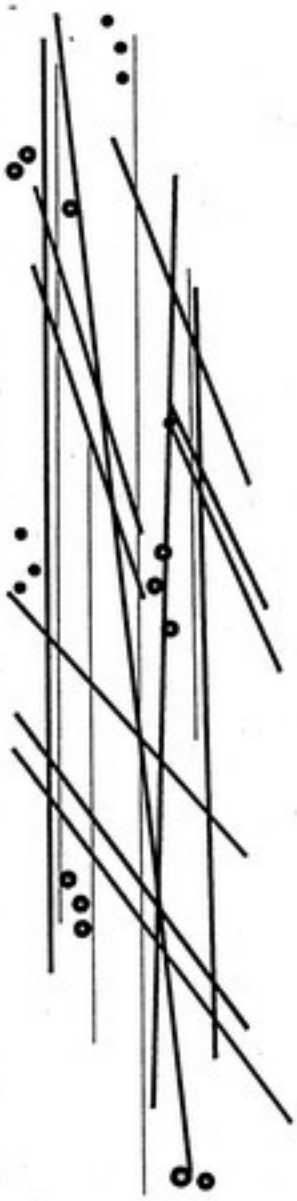
CG: Evidentemente, algún aspecto de uno se tiene que encargar de esa parte, *research* y demás. Lo que debe entenderse es que el escritor no es un especialista y picotea lo que le conviene. La investigación no es sólo libresca, naturalmente. Es difícil describir emociones que uno desconoce o no puede fingir. En cuanto a lo demás, uno debe saber dónde buscar. En un caso describo un proceso evolutivo caprichoso, y para hacerlo más convincente me valí de la descripción de un experimento realizado por dos químicos. Por otra parte, creo que yo no habría concebido ese proceso ficticio si primero no hubiera leído acerca de ese experimento. En mi relato "Los ojos de un Dios en celo", uno de los temas que se trata es el problema ético del antropólogo que estudia otras sociedades pero no quiere influir sobre ellas. Esto es una paradoja, porque un físico cuántico diría que no hay manera de no influir sobre lo que se observa. Pero el problema ético tiene su validez: por lo menos, no utilizar los datos antropológicos, por ejemplo, para manipular políticamente a los estudiados. Utilicé las reflexiones de un antropólogo, un estudioso de los mayas, para presentar este problema. Después las diluí o adapté para que aparecieran en la mente o los labios de mis personajes, con la tranquilidad de que reflejaban la opinión de un experto. Después de eso estaba tranquilo para dedicarme a ver a través de los ojos de mis personajes. Al mismo tiempo, la preocupación de ese antropólogo, y el principio cuántico de que el observador modifica lo observado, fueron también la inspiración de algunos aspectos del relato. De nuevo, es mucha gente trabajando: varios aspectos de mí encarando varios aspectos del problema.

GR: Vos tenés una idea muy linda. Decís que al volcar una historia "mi deseo es anular las palabras que la componen". Nos gustaría que la comentaras.

CG: La idea es lograr una cierta transparencia, una espontaneidad tal que la historia no pareciera compuesta por palabras, que fuera casi un objeto natural. Idealmente ni siquiera tendría que parecer escrito por mí. El lector debería sentirlo tan suyo como para decir "yo escribí o soñé esto", o mejor aun, esto se escribió solo y ni siquiera está hecho de palabras. En cierto modo, mi novela *El Libro de la Tierra Negra* trata sobre eso: un libro que se escribe a sí mismo y no está hecho sólo de palabras, sino de dolores, sueños y esperanzas. En el proceso de traducción, por ejemplo, uno borra literalmente las palabras originales y sin embargo el libro se sostiene —o, como ocurre con algunos "traductores espontáneos", no se sostiene, pero eso es otra historia—, lo cual nos indica que, a fin de cuentas, las imágenes y emociones pueden independizarse hasta cierto punto. Por supuesto, la idea de borrar las palabras con las que uno escribe es paradojal o contradictoria. También es una ilusión, porque las palabras son la moneda que usamos en este negocio, pero es una ilusión agradable.

Diferencias

Azucena Blanca Cañete de Cidade



Voluptuosamente las palabras
se enredan
se embriagan,
se colorean en esta fantasía
de dar rienda suelta
a sentimientos que trepan
por la escala rutinaria de los días.
Por inimaginables rutas
divaga y se estrella al verso
entre gente ensimismada, obsesionada y loca
por tanta economía.
Mientras en las vidrieras
centelleantes de ofertas
la sociedad se duerme consumida.
Más allá, junto a las verjas
negras y frías,
arrinconada... distante
tímida y apasionada
una rosa
paso a paso
defiende la vida.

La técnica del relato enmarcado en el *Decamerón*

Mariana García

Introducción

La técnica del relato enmarcado posee una larga historia dentro de la cuentística tradicional. Basta nombrar *El conde Lucanor* y *Las mil y una noches* para ejemplificar su dimensión. Sin embargo, la crítica ha señalado la gran innovación en este terreno que aporta la obra *El Decamerón* de Giovanni Boccaccio.

Teniendo en cuenta esta situación, es objetivo de este trabajo analizar cómo se desarrolla esta técnica del marco en la obra de Boccaccio, estudiando sus novedades y sus alcances. Para ello nos referiremos, en primer lugar, al concepto de marco, según las opiniones de algunos críticos, para tratar de abordar nuestro estudio con una base más sólida. Luego, nos expandiremos en la originalidad que trae el *Decamerón* con sus diversos niveles de inserciones.

De esta manera, trataremos de abordar el texto para poder realizar un análisis exhaustivo de esta técnica que, sin duda, aporta una impresionante modernidad que ha motivado diversos estudios de la crítica posterior.

El concepto de "marco"

Según Mieke Bal, se suele considerar como marco el espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente. En este sentido, un personaje se puede situar en un espacio que experimente como seguro, mientras que antes, fuera de ese espacio, se sentía inseguro. Los espacios pueden funcionar de dos formas en una historia. Por un lado sólo marco, es decir, lugar de acción. Por otro lado, puede "tematizarse", convirtiéndose en objeto de presentación por sí mismo. El espacio pasa a ser, de esta manera, un lugar de actuación. Así, dice Bal, "el hecho de que esto está sucediendo aquí es tan importante como el cómo es aquí." [1]

Un espacio consiste en un marco fijo dentro del cual tienen lugar los acontecimientos. Un espacio de funcionamiento dinámico es un factor que permite el movimiento de personajes. De esta manera, no se presenta como marco fijo, sino como zona de paso susceptible de grandes variaciones. Así, el personaje que se mueve hacia una meta no tiene por qué llegar a otro espacio. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría o conocimiento. En muchas oportunidades, las relaciones entre el marco y los acontecimientos se manifiestan a través de combinaciones prefijadas: los topos. En gran parte de la literatura medieval, las escenas de amor tienen lugar en un espacio concreto, el llamado *locus amoenus*, que consiste en un valle, un árbol y un arroyo. Como vemos, en relación al contenido semántico de los aspectos espaciales, podemos encontrarnos con una combinación preliminar de determinación, repetición, acumulación, transformación y de las relaciones entre diversos espacios.

Anderson Imbert, al referirse a los cuentos enlazados, sostiene que, aunque el lector pueda separar un cuento y analizarlo aisladamente, los armazones y los marcos constituyen la estructura total de la obra y deben considerarse en la descripción de las unidades. Así, en el armazón común de cuentos enlazados, la combinación es tal que un cuento modifica el sentido de todos los demás y, al mismo tiempo, es modificado por la totalidad. La obra, en conjunto, se balancea en dos planos: por un lado, la individualidad de cada cuento y, por el otro, los lazos que unifican, a través del marco, todos los cuentos en un cuerpo singular. La forma del armazón común de cuentos combinados se da en tres tipos:

a) Se reúnen varios personajes y cada uno de ellos narra su propio cuento, como es el caso del *Decamerón*

1- BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1994, p.103.

b) El mismo personaje, conversando con alguien o dirigiéndose al lector, narra varios cuentos relacionados entre sí, como en *El conde Lucanor* y en *Las mil y una noches.*

c) El narrador no es un personaje, sino que desde fuera narra una serie de cuentos vinculados entre sí porque tienen personajes, situaciones, temas, lugares, épocas comunes. Tal es el caso de *La guerra gaucha*, de Leopoldo Lugones, y de *Aquí vivieron*, de Manuel Mujica Láinez.

Como vemos, en los cuentos enlazados, a pesar del análisis aislado que se pueda hacer de cada cuento, la unidad máxima está dada por los armazones y marcos.

La originalidad del Decamerón

La obra de Boccaccio presenta una gran novedad estructural que logra superar el género de las colecciones de cuentos precedentes, que habían tenido lugar tanto en Europa como en la tradición oriental. Esto se realiza dinamizando la estructura y rompiendo con el fin moralizador de las obras precedentes. De esta manera, el Decamerón está organizado a través de un sistema de múltiple inserción que favorece, de un modo nuevo y original, la comunicación con sus lectores. Este sistema está conformado por tres niveles distintos y relacionados entre sí: *el marco del autor, el marco de los narradores y el nivel de los cuentos.*

El marco del autor

("el autor les cuenta a sus lectoras... ")

En este marco, el autor se reserva sus propios espacios para la reflexión teórica. Esta versa sobre distintos temas: la exaltación del sexo como instinto natural, la función lúdica de la literatura para alcanzar el deleite intelectual mediante el discernimiento humano, la crítica a la cultura represiva, punitiva y ascética, y la revalorización de la condición social de la mujer. Estos momentos para la propia reflexión se manifiestan en el título, el proemio, la introducción a la jornada IV y la conclusión final del autor.

El título

Según la tradición medieval, el título debía sintetizar el contenido y el significado primordial del libro, como parte inicial de su estructura. La etimología del mismo, calcada del Hexaemeron medieval que contenía los seis días de la creación, alude a los diez días en los que los jóvenes relatan, y apunta a la creación de un mundo, esta vez profano e intelectual, proponiendo un determinado tipo de vida, un ideal de conducta que se presenta como la base ideológica del libro.

El subtítulo de "Príncipe Galeoto" tendría dos funciones: por un lado ayuda y consuelo y, por el otro, estímulo y acicate. Con respecto a la primera, el significado del subtítulo apuntaría a la ayuda consolatoria que el libro pretende prestarle a las mujeres enamoradas, teniendo en cuenta los muchos servicios que Galehaut le hizo a Lancelot. La segunda función aludiría al efecto de estímulo que el libro podría tener para las lectoras en sus asuntos amorosos, recordando el papel de intermediario que Galehaut cumplió en los amores entre Lancelot y Ginebra. En este sentido, seguiría la interpretación de Dante en el canto V del Infierno, donde Paolo y Francesca se habrían dejado estimular por la lectura del *Lancelot du Lac.*

Como vemos, ya desde el título y el subtítulo se pone de manifiesto el concepto de Boccaccio sobre la literatura y la función que le asigna, puesto que los diez días de narración serán un medio para la regeneración de los jóvenes, a través del deleite intelectual. Así se deja de lado la valoración represiva y moralizante de ciertos sectores de la Iglesia.

El proemio

En el proemio se pone de manifiesto la comunicación fluida del autor con sus lectoras. Esto se refleja en ciertos apelativos que utiliza, como "graciosísimas señoras" o "queridísimas señoras", que generan un acercamiento afectivo, retórico y persuasivo, muy diferente al "marco dialogado" de la cuentística tradicional. Por otra parte, realiza una fuerte denuncia de la situación social de la mujer, que pone de manifiesto su marcado feminismo. De esta manera, el autor convierte al hipotético lector en una lectora mucho más real, enfocada casi en primer plano en la soledad de su alcoba, con una necesidad de consuelo afectivo:

> Ellas, en sus delicados pechos, por temor o por vergüenza tienen las amorosas llamas ocultas, que quienes las han probado saben cuán mayor fuerza poseen que las visibles; y además, obligadas por los deseos, los gustos, los mandatos de sus padres, de sus madres, de sus hermanos y de sus maridos, pasan la mayor parte del tiempo encerradas en el pequeño recinto de sus alcobas, sentadas y ociosas, queriendo y a la vez no queriendo, y cavilando sobre diversos pensamientos que no siempre pueden ser alegres. [2]

El autor plantea, además, la distinción de niveles sociales, diferenciando las que trabajan y las que cultivan los sentimientos, es decir, el artesanado y la burguesía. De esta forma, connota positivamente a las que se dedican a amar, calificando como pobres de espíritu a las que sólo se ocupan de las actividades domésticas: "para socorro y refugio de las que aman, pues a las otras les basta la aguja, el huso y la devanadera..."[3]

Finalmente, el autor plantea el objetivo del libro, su decisión de narrar los cien cuentos, los temas, dejando en claro su concepción de la literatura para el ocio, de espaldas a la función moralizante de tan larga tradición.

De esta manera, la función estructural del proemio apunta a sintetizar contenidos, a precisar la duración de los hechos, alude a los protagonistas, a los temas y a la utilidad que éstos pueden brindar al receptor.

La introducción a la jornada IV

En esta reflexión inesperada se reanuda el diálogo del autor con sus lectoras. Evidentemente, el objetivo de la misma es defenderse de las críticas de sus detractores, a los que considera un modelo negativo de lector. En primer lugar, enumera las críticas recibidas, que versan sobre cinco puntos diferentes:

1- El deleitarse en agradar, consolar y alabar a las señoras no es honesto.
2- No está bien tratar ni complacer a las mujeres en edad tan avanzada.
3- La relación del autor con las mujeres perjudica su fama, por lo que es mejor que se vincule con las Musas del Parnaso.
4- El autor sólo escribe necedades y le conviene buscarse otra forma de ganarse el pan.
5- Las cosas que cuenta el autor no son como él las cuenta sino de otro modo.

Luego prosigue con la primera instancia de su defensa. Esta se manifiesta a través del cuento de Filippo Balducci, único relato que se atribuye el autor a lo largo del libro. Este un típico caso de la técnica de inversión de las fuentes que realiza Boccaccio, en la cual toma una fuente y la transgrede. Así, en este cuento la fuente es el mito de la *Tebaida*, que era el lugar geográfico que simbolizaba el retiro ascético. El autor no sólo lo transgrede sino que lo ridiculiza al extremo, proponiendo su propio modelo de cuento con final cargado de comicidad e ironía, diferente al tradicional medieval con final moralizante. Esto se refleja claramente en la idea de "cebar una gansa", de evidente significación sexual. A través de este relato, el autor defiende el amor como medida del hombre, lo erótico como algo natural, y ataca la vida ascética proponiendo, en cambio, la vida en sociedad.

El paso siguiente en esta defensa personal es la respuesta a cada una de las críticas recibidas. Relacionaremos cada una de ellas con los puntos enumerados al mencionar las críticas:

> 1) Ciertamente que quien me reprende así no os ama y no desea ser amado por vosotras, como quien ni siente ni conoce ni los placeres ni el poder del deseo natural; y yo poco me preocupo por ello.
> 2)... nunca consideraré vergonzoso para mí hasta el final de mi vida el complacerme en esas cosas en las que Guido Cavalcanti y Dante Alighieri ya viejos y micer Cino de Pistoya viejísimo se honraron, y les fue grato su placer.
> 3) Ellas bien me ayudaron y me enseñaron a componer esos mil; y tal vez para escribir estas cosas, por muy humildes que sean, ellas han venido varias veces a estarse conmigo, como deferencia tal vez y en honor a la semejanza que las mujeres tienen con ellas; por lo que, componiendo estas cosas no me alejo ni del monte Parnaso ni de las Musas tanto como muchos por ventura creen.
> 4) ... más encontraron ya entre sus fábulas los poetas que muchos ricos entre sus tesoros, y ya muchos, yendo tras sus fábulas, alargaron su vida, mientres en cambio muchos, tratando de

2- BOCCACCIO, Giovanni, *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 1990, pp.110-111.
3- *IBID.*, p.112.

conseguir más pan del que necesitaban, murieron prematuramente.
5) Los que dicen que estas cosas no han sido así, me complacería mucho que adujeran los originales (...), pero hasta que no aleguen más que palabras, les dejaré con su opinión, y seguiré en la mía, diciendo de ellos lo que ellos dicen de mí. [4]

Por último, el autor vuelve a reafirmar su objetivo de complacer a las "gentilísimas señoras" aún con más fuerza que antes, dando la espalda a las críticas.

Conclusión del autor

Este es el último espacio, donde el autor completa su reflexión. En ella realiza una auténtica página de poética con respecto a su obra. Hace alusión al estilo y modo ("no habría podido contarlos de otra manera"), al realismo de los contenidos, al empleo con propiedad del lenguaje con una clara mención de las metáforas sexuales ("hoyo", "cilindro", "mortero", "mano de almirez", "salchicha", "mortadela"), a la importancia de ubicar cada texto en el lugar de recepción correspondiente. En este sentido, es importante la referencia al marco del jardín, cuando se subraya que las historias contadas "se dicen en los jardines, en lugar de solaz, entre personas jóvenes y maduras y no influenciables por los cuentos."[5]

El tono de esta conclusión es fuertemente polémico: el autor alude a la temática erótica, a su oposición a la literatura penitencial y ataca a la corrupción del clero. En materia sexual, como ya hemos precisado, Boccaccio busca desdramatizar, presentando el sexo como algo natural que, si se guía por la inteligencia y la razón, lleva a buen fin. así se explica su tendencia a construir las metáforas sexuales con objetos de la vida cotidiana que le sirven para desmitificar. Con respecto al clero ataca, sobre todo, la avaricia y la hipocresía, y su predicación de la cultura de la penitencia.

Por último, Boccaccio propone, como respuesta final a las distintas censuras, una lectura selectiva de los cuentos:

> No obstante, quien los vaya leyendo, que deje a un lado los que ofenden y lea los que deleitan; porque, para no engañar a nadie, todos ellos llevan indicado en el encabezamiento lo que en su interior esconden. [6]

Marco de los narradores
(..."que unos narradores le contaron a unos receptores...")

Este marco se inserta en la introducción a la jornada I, y presenta tres aspectos a considerar: la descripción de la peste, el encuentro de los jóvenes en el interior de Santa María Novella y el retiro a los alrededores de Florencia. Esta introducción se inicia con la mención del autor sobre el "horrible comienzo" que va a relatar (en relación a la peste). Dice el autor:

> Este horrible comienzo os resultará como una montaña áspera y empinada para los caminante, tras la cual se halla oculta una hermosísima y deleitable llanura que será tanto más grata cuanto mayor haya sido la dureza de la subida y del descenso. [7]

Es interesante analizar cómo se instala aquí la estética de lo alto/bajo, donde lo bajo sería lo connotado positivamente, de espaldas a una larga tradición folclórica; así el autor valora lo terrenal, lo material, en oposición a la simbología tradicional de lo elevado como espacio trascendente. De esta manera, la regeneración de los jóvenes se dará a través de esta concepción, que postula un nuevo proyecto. En este sentido, Mircea Eliade, al referirse a los mitos de origen y los mitos cosmogónicos, sostiene que la creación del Mundo es la creación por excelencia, siendo la cosmogonía el modelo ejemplar para toda especie de creación. Así, por ejemplo, en la ocasión de la gestación de un jefe, se "rehace" simbólicamente el mundo; asimismo, para algunas curaciones se invita al Creador a descender de nuevo para una nueva creación del Mundo, en provecho del enfermo. En consecuencia, podríamos decir que este descenso de la montaña a la llanura evoca una nueva concepción y creación de

4- *IBID.*, pp.486-489.
5- *IBID.*, p.1159.
6- *IBID.*, p.1161.
7- *IBID.*, p.115.

otro mundo, el de la cosmovisión de Boccaccio.

La descripción de la peste

Boccaccio realiza esta descripción con un registro objetivo, casi de cronista. Relata el tiempo, el lugar, los síntomas de la enfermedad y los medios para evitar el contagio con su correspondiente fracaso. En realidad, lo que le interesa destacar son las repercusiones a nivel social, familiar y moral que ha provocado la peste: se pierde el respeto a la propiedad privada, se infringen las leyes de convivencia, se rompen los lazos familiares y las normas de moralidad. Es muy interesante la analogía que realiza entre los hombres y los animales, que se inicia con la descripción del contagio por las ropas de un muerto a unos cerdos, luego se menciona que los vecinos se despreocupaban de los muertos como si se tratara de cabras, que los hombres se comportaban como bestias y, por último, se equipara a los animales con los seres racionales. Quizás como corolario de esta descripción y para mostrar el horror de la peste, es oportuno citar la frase con la que el autor culmina su crónica: "comieron por la mañana con sus parientes, compañeros y amigos y luego al llegar la tarde cenaron con sus antepasados en el otro mundo!"[8]

De esta manera, la peste funciona como contrapunto de la vida idílica y ordenada que llevarán los narradores, como pretexto verosímil dentro de la ficción para explicar el retiro y como símbolo alegórico, aludiendo a la naturaleza humana sujeta a males y degradaciones.

Encuentro en el interior de Santa María Novella

Lo primero que debemos señalar es el énfasis que pone el autor para hacernos creer que todo lo sucedido en el nivel del marco es real, y que él lo conoce indirectamente porque alguien le informó: "... sucedió, como le oí después a una persona digna de fe..." [9]

La referencia a la iglesia de Santa María Novella se carga de las connotaciones culturales de la época, destacando, sobre todo, el poder social de la orden dominica. Esta orden postulaba como actitud vital la penitencia, levantándose contra el vicio y difundiendo su mensaje a través de la literatura y la pintura. Por ejemplo, en el Triunfo de la Muerte, pintado en el Camposanto de Pisa, se sintetiza la esencia de esta cultura de la penitencia. En la parte superior están los ermitaños, los penitentes dedicados a la meditación; en la parte inferior están los cadáveres putrefactos y las almas arrancadas de los cuerpos, y en el centro está la muerte con una guadaña que acecha a un grupo de diez jóvenes que están en actitud ociosa en un idílico jardín. Así, el jardín es el lugar metafórico del amor profano, es un espacio de placer y, según la iglesia, es el lugar del pecado y la tentación de los sentidos.

De esta manera Boccaccio opone a esta cultura religiosa de la penitencia una cultura laica de la inteligencia, que se manifiesta en su proyecto hedonista de disfrute literario que conduzca al hombre a la regeneración mediante el empleo de la inteligencia.

En el interior de la iglesia se encuentran, en primer lugar, las siete jóvenes: "todas discretas y de sangre noble y bellas de aspecto y adornadas de buenas costumbres y de gentil honestidad."[10]

Se reúnen en círculo y Pampinea pronuncia un discurso, cuyo primer eje es el temor. Esto se ve claramente a través de ciertos indicadores de tópicos, como "temamos", "teme", "me aterro", "se me erizan los cabellos", "me asustan", "disgusto". Una vez expuesta la situación, Pampinea pronuncia una arenga para movilizar a sus compañeras, reivindicando su condición. Luego les hace su propuesta de retirarse al campo, donde observamos una clara antítesis entre los marcos de *ciudad = deshonestidad*, y *campo = honestidad.*

A continuación, en la respuesta de Filomena se plasma nuevamente la visión de la mujer y la necesidad del hombre como su guía:

> "... las mujeres no saben organizarse entre ellas sin la colaboración de hombre alguno. Nosotras somos volubles, alborotadoras, suspicaces, pusilánimes y miedosas..."[11]

Luego de las palabras de Filomena, aparecen los tres jóvenes que aceptan la propuesta de las señoras

8- *IBID.*, pp.125-126.
9- *IBID.*, p.126.
10- *IBID.*, p.127.
11- *IBID.*, pp.132-133.

y deciden acompañarlas.

El retiro a los alrededores de Florencia

Este retiro de los diez jóvenes se caracteriza por la búsqueda de un orden y por la experiencia de un viaje de regeneración.

Con respecto al primer punto, podemos observar que el orden se manifiesta ya desde el principio, cuando llegan al primer lugar, al que encuentran "todo bien barrido, y hechas las camas en las alcobas"[12] Otra expresión de este orden es la decisión conjunta de establecer una jerarquía, a través de la cual cada uno asumirá, por turno, el mando. Asimismo, la propuesta de la narración refleja una actitud democrática, ya que todo el grupo puede participar en esta acción compartida. El marco se va a caracterizar por un equilibrio entre la libertad y el control, entre lo espontáneo y lo establecido, y se va a contraponer con la variedad, la riqueza y el cromatismo de los distintos cuentos. Como vemos, se produce un equilibrio entre las partes pero con algunos momentos de ruptura (la alternancia de temas fijos con momentos de libertad, como en las jornadas I y X, y, asimismo, con las intervenciones de Dioneo) que, sin duda, contribuyen a aumentar la expresividad.

En lo que se refiere a la función de regeneración, podemos observar cómo ésta se entronca con la función de soporte que da el paisaje, en donde cobra gran importancia la relación de los jóvenes con la naturaleza, cuya funcionalidad se manifiesta en distintos ejes: como momento descriptivo que conecta al autor con la tradición literaria, como contrapunto para los cuentos, como espacio-soporte para la vida del grupo y como motivo de regeneración para el mismo. Los pasajes más representativos que actúan como símbolos de la totalidad son la descripción del jardín de la introducción a la tercera jornada y la descripción del Valle de las Damas en la conclusión a la sexta jornada.

Las dos descripciones se complementan, y mientras el primer jardín simbolizaría el Paraíso Terrenal, el Valle de las Damas simbolizaría el Paraíso Celestial, aspecto que se resalta por la circularidad del valle, signo de perfección y espiritualidad, que se contrapone con el espacio cuadrado del primero. En ambos se realiza una purificación, pero es en el Valle de las Damas donde las jóvenes se bañan desnudas como símbolo de la purificación total.

Sin embargo, sólo podemos comprobar que la regeneración se ha completado en la introducción a la décima jornada, en la que los jóvenes hablan de su vida futura, lo cual denota el proceso de enriquecimiento adquirido a lo largo de las jornadas, a través del acto humano de la palabra.

Nivel de los cuentos

(... *"que un personaje le dijo a otro personaje"*).

Boccaccio organiza el sistema explicativo de los cuentos a través de premisas, presentaciones, opiniones, valoraciones, con la visión diferente en los diez puntos de vista que ejercen una función persuasiva para guiar al lector. En este sentido, las rúbricas desempeñan un papel esencial. Son síntesis argumentales que el propio autor antepuso a cada cuento para advertir sobre su contenido. Se caracterizan por su registro uniforme y intencionadamente distinto de los restantes, y revelan claves interpretativas (los móviles de las acciones, los modos, etc.) que completan la información que se nos da de cada cuento.

Los diez jóvenes se convierten en narradores-receptores, y se caracterizan por cuidar el modo y los mecanismos de emisión, los tonos, los registros lingüísticos, la repetición léxica intencionada, los juegos de palabras, el ritmo, etc. Al mismo tiempo, desarrollan toda una crítica literaria de los cuentos que se enriquece por los diez puntos de vista, que, como señalamos anteriormente, persuaden y guían al lector.

Otro aspecto para analizar en el sistema de construcción de los relatos, es el contexto en el que se desarrollan. Gran parte de las aventuras y anécdotas están situadas en las calles y casas de Florencia, es decir, en un tiempo y en un espacio que no se pueden obviar. Esto se observa claramente, como señala Vittore Branca, en la "epopeya de los comerciantes", que son el estímulo para una gran cantidad de los cuentos. No en vano aparecen con frecuencia en los relatos la ley de la competencia mercantil, la razón

12- *IBID.*, p.136.

utilitarista y la mentalidad comercial.

Además es conveniente indicar una de las técnicas compositivas más frecuentes en este sistema, que se caracteriza por tomar un modelo para invertirlo y parodiarlo. Las fuentes que tomó el autor para tal propósito son ilimitadas: los *exempla* medievales, los *fabliaux*, la novela griega, el *roman* francés, los autores clásicos, los medievales, los coetáneos, el propio Dante, las creencias populares, etc. De esta manera, Boccaccio se sitúa en una línea de intereses no elevada y se conecta mejor con su público, enfocando al hombre en su dimensión más humana, cotidiana y real.

Este nivel de los cuentos contrasta con el marco idílico de los narradores, ya que presenta contextos llenos de vicios y actitudes decadentes en muchos de sus personajes, que nada tienen que ver con la experiencia de regeneración de los narradores. Sin embargo, este nivel se entronca con el anterior, puesto que se relaciona con su itinerario ascendente. De esta manera, nos encontramos con un primer cuento, el de Micer Ciappelletto, que es la encarnación de los peores vicios, para terminar con el de Griselda, símbolo de la virtud.

Conclusión

Como hemos visto, los tres niveles de inserción que conforman la estructura del *Decamerón* presentan una nueva dimensión de la Técnica del relato enmarcado. así, los tres espacios interactúan constantemente, dejando muy clara la ideología que propone el libro, ya sea a nivel estructural (en el desarrollo y profundización del marco), como en el plano temático (con su exaltación de la inteligencia humana y su proyecto de vida laico en el que la literatura cumple un papel esencial).

Volviendo al concepto de Mieke Bal, podemos decir que en el *Decamerón* el marco no se presenta fijo, sino susceptible de variaciones. De esta manera, el discurrir de los narradores por el marco provoca un cambio que conlleva liberación, introspección, sabiduría y conocimiento. Refiriéndonos, ahora, a Anderson Imbert, podemos observar claramente cómo el marco constituye la estructura y la unidad máxima de la obra, ya que los cuentos no poseen una total autonomía.

Por último, es importante resaltar que estos niveles superpuestos entre sí hacen posible el funcionamiento del libro como un poderoso mecanismo de comunicación del autor con sus lectores, siendo éste, entre otros, uno de los rasgos fundamentales de su modernidad.

Bibliografía

Fuente Primera

Boccacio, Giovanni, *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 1994.

Fuentes Segundas

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979.

Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990.

Branca, Vittore, *Boccaccio y su época*.Madrid, Alianza, 1975.

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1991.

Fokkema, D.W., *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*,Madrid, Fundamentos, 1992.

Todorov, T., *La gramática del Decamerón*,Madrid, Ediciones Betancor, 1973.

El atelier de Riobamba

Juan José Canavessi

En unas pocas horas ocurrió lo que tanto temía. La muerte de Rodrigo lo había dejado desamparado ante los herederos. Se resistió cuanto pudo, pero inútilmente. La orden de desalojo llegó antes de lo previsto, y caducó el mecenazgo de que había gozado. Luis llevaba veinte años en ese semipiso de la calle Riobamba, poblando espacios con su creación. Esculturas de muy diverso estilo, salidas de su inspiración, tantas veces árida, eran sus huéspedes y su familia.

En todo ese tiempo no había podido vender ninguna. No por falta de calidad, o de belleza, sino porque jamás pudo someterlas a miradas comerciales. No soportaba que la gente le preguntara cuánto costaban sus creaciones .

Por amistad, Rodrigo le había ayudado a capear esos temporales económicos, y le prestó no sólo el departamento, sino ingentes sumas para su trabajo y manutención. Nunca le había reclamado nada. "Vos trabajá, algún día arreglaremos". Ahora la muerte ponía en evidencia la vulnerabilidad de su arte y de su vida.

Dos policías acompañaban al funcionario del juzgado, y cuatro morrudos changadores iban retirando todas las esculturas, que bajaban por un ascensor por el que nunca habían subido.

La fina llovizna recibió a sus personajes en la vereda, ante la mirada sorprendida de los transeúntes, quienes creían asistir a la filmación de un comercial.

Sin mayor cuidado, pero con bastante orden, los cargadores colocaron en doble fila casi cien obras de diverso tamaño y factura. Algunas fueron descolgadas con un precario sistema de cuerdas y poleas. Muchas recibieron heridas durante la operación, y sus trozos esparcidos en la vereda, le parecían a Luis una auténtica mutilación.

En dos horas ese semipiso quedó vacío de su magia, tan vacío como cuando él llegó dos décadas atrás. Los pocos muebles que tenía fueron colocados en una sola habitación, quedando como parte de pago por los gastos ocasionados.

Acercándose con bastante respeto, el oficial de justicia le indicó:

—Firme aquí.

El firmó. Su sexagenaria derecha hilvanó una temblorosa queja.

—No lo tome a mal, pero soy admirador del arte y me gustaría llevarme alguna escultura. ¿Tendría inconveniente...?

—La que usted quiera —respondió Luis, entre halagado y destruido; ni siquiera miró cuál escogía.

Allí comenzó una etapa singularmente ambigua para Luis. Se instaló con su banqueta debajo del toldo de la verdulería, y allí permaneció por gentileza del dueño. Se quedó como una escultura más, sometido al paso de la gente y las horas.

El mundo había cambiado. Lenguaje, ropa, peinados, autos, músicas, todo le resultaba nuevo. Su taller había sido inmune al cambio, y sus criaturas, nacidas en ese micromundo, despertaban curiosidad.

Los demás debieron organizarle la vida. Su rutina cotidiana comenzaba al alba, antes de que llegaran la verdura y la fruta del Mercado Central. Con Antonio, el verdulero, sacaban todas las esculturas y las ponían a lo largo de la vereda, en filas paralelas.

Luis, a su vez, colaboraba diariamente en descargar el camión. Antonio quiso eximirlo de la labor, pero no tuvo éxito. Mientras mateaban, Luis se encargaba de levantar el camastro de cajones y de plegar el colchón donde cada noche iba a dar con su huesos, luego de ingresar al local su multitudinaria parentela.

Frío, calor y lluvia encontraban al artista en la vereda. Tímido al comienzo, logró establecer asiduos contactos con quienes se detenían. Paulatinamente se fue convirtiendo en un pintoresco personaje para la zona. Los domingos se fueron agregando unos cuantos artesanos y la calle se volvía una feria peatonal. Antonio aprovechó para abrir su negocio y hacerse unos pesos vendiendo jugo natural y tartas de verdura. La gente se acercaba a las esculturas y preguntaba con cautela: "¿Se venden?". Luis negaba

con la cabeza: "No se venden, están desalojadas".

Una niña de once o doce años, de pelo cortado a lo varón y con aritos azules, pasaba todos los días a visitar una de las obras. Desde que la vio por primera vez, aquel domingo de agosto, Luis nunca dejó de prestarle atención. Llegaba y, saludando cortésmente, se arrimaba a una escultura rodeada de un cilindro de alambres de púa, que dejaba ver una especie de tronco añoso de arcilla cocida. Dos ramas truncas salían a cada lado, sin lograr traspasar del todo el alambre.

—Es un símbolo de mi pueblo —le dijo Luis un día, aludiendo a su origen judío.

La niña negó con frescura, y retrucó convencida:

—Es Jesús con la corona de espinas.

La obra tenía unos ochenta centímetros. El hombre la tomó con nueva veneración, y poniéndola en las manos de la niña, se la dio, diciéndole:

—Es tuya, será lo que vos quieras.

Cuando dejó partir la primera escultura, se abrió la puerta para interminables reclamos. Se fue corriendo la voz, y muchos saltaron a pedirle alguna obra.

—Por favor, don Luis. Yo la voy a cuidar. Va a sentirse como en casa.

— Llévela mañana —contestaba, reservándose un día para la despedida. Nunca dejó irse más de una cada tres días. Quería que cada criatura tuviera su lugar y tiempo para desvincularse y cortar el secreto cordón. Las llenaba de recomendaciones para el nuevo hogar, les impartía sus últimos consejos y las mimaba hasta el instante del último adiós.

Pasaba el tiempo, y ya había concedido algún reportaje; su imagen se reproducía en cientos de fotos y hubo quien quiso autorización para escribir su biografía.

La última escultura que conservó era su favorita, una mariposa hecha con cintas de cobre sobre una liviana estructura de piedra, que representaba el gusano. "¿Será que nadie te ha querido?", le decía.

Pasado el tiempo se cercioró de que nadie iría jamás a pedírsela, justamente por ser la última. Durante semanas se detenían a mirarla y ponderarla, sin atreverse a solicitar el presente. Luis comprendió que debía partir él, so pena de atar la mariposa para siempre a su destino.

Una mañana, bajo el toldo de la verdulería, junto a la banqueta vacía, la escultura de cobre aguardó su nuevo dueño.

Antes de que le diera el sol de las diez, había volado de su sitio en la calle Riobamba.

Enrique Banchs

María Inés Narvaja

Enrique Banchs (1888-1968) nació y murió en Buenos Aires. Publicó *Las barcas* (1907), *El libro de los elogios* (1908), *El cascabel del halcón* (1909) y *La urna* (1911). A este último libro siguió un largo silencio, sólo interrumpido por algunas esporádicas colaboraciones en diarios y revistas.
Estamos frente a una poesía que resiste la clasificación en escuela, movimiento o generación. La poesía de Banchs se separa de la poesía coetánea, sea modernista, sencillista o posromántica, porque la suya es una obra solitaria, en correspondencia con su propia vida. Voz solitaria como la de Almafuerte pero colocada en sus antípodas. Porque mientras Almafuerte vociferaba en el desierto, Banchs recataba sus murmullos, sus balbuceos (así se titulan varios de sus poemas) en una zona de penumbra de la que emergieron cuatro libros

El Cristo del juzgado

Mientras lee el secretario con voz que atrista
de los considerandos partes primeras,
el juez que tiene cara de prestamista
va marcando el programa de las carreras.

Se trata del proceso de un anarquista
que gritó cuatro cosas por las aceras,
y el *a latere docto* pasa en revista
los cargos que merecen penas severas.

Tiene el muro un doliente Crucificado
que fermenta en sus llagas toscos rubíes.
Cercanas a los clavos del pie llagado

Se entretejen rojizas llagas de herrumbre...
(¿qué hará entre providencias y entre otrosíes
ese cuerpo de ayunos y mansedumbre...?)

Las barcas

(¡Cuánto escribí...! Sin embargo nada...)

¡Cuánto escribí...! Y sin embargo nada
ha dicho un poco, un poco de mi ser,
¡cuánto he deseado! y vedme: ¿qué deseada
cosa llegué a tener?

¡Cuánto lloré! mas ¿qué misterio es ese
que yo he sentido y para qué no sé?
Porque lo mismo, estoy cual si no hubiese
llorado nunca. ¿Para qué lloré?...

¡Oh, noche!, apaga como a un cirio mi alma.
No dejes pensar, soñar, sentir,
no me digas qué quise.

¡Oh, noche!, envuelve con tu dulce calma
tanta inutilidad, tanto vivir
en vano, y lo que soy y lo que hice...

La urna

PUÑAL VIEJO

Mi amor es un puñal viejo
que nunca ha abierto una herida...
Mi amor es un puñal viejo.

Es una historia perdida
de un códice simbolista
es una historia perdida.

Mi amor es una amatista
en el alma de una roca
mi amor es una amatista.

Mi amor es la blanca toca
de una monja que no existe
mi amor es la blanca toca.

Es un viejo canto triste
que nunca ha sido cantado...
es un viejo canto triste.

Es un Orión apagado
entre las constelaciones
es un oirán apagado.

Pecador sin atriciones
es mi grande amor secreto
pecador sin atriciones.

Parece un huraño seto
abrigando un rosal muerto
parece un huraño seto.

Es un manantial incierto
entre las arenas preso
es un manantial incierto.

Parece un labio sin beso
este amor que nunca ha amado
parece un labio sin beso.

Mi amor no tiene pasado
porque no tiene añoranza
mi amor no tiene pasado.

Porque no tiene esperanza
mi amor no tendrá futuro
porque no tiene esperanza.

Las barcas

Le preocupan intensamente los temas de la poesía y del poeta, ser diferente y solitario, cuyo destino en la sociedad burguesa —adoradora de los bienes materiales— es el sufrimiento.
Banchs no es un poeta fácilmente clasificable. Lo situamos cronológicamente porque sabemos cuándo nació, podemos situarlo, también, en la generación modernista. Conocemos muy poco de su vida y ese muy poco es ajeno a su obra. El mismo confiesa que es un poeta tradicionalista con un marco romántico, dado por el tema amoroso y el contexto en que lo maneja.
Fue un poeta que consideró a la poesía lo más alto del intelecto humano, porque cuestiona y hace veraz el alma de quien vibra con ella. Todo es armonía y caos, esperanza y escepticismo, sentimiento y razón, porque la lucha interna de todo hombre pone en juego la victoria de la armonía, la esperanza y el sentimiento grato de la vida por sobre aquello que insiste en corroer la paz que todos anhelamos.

La acompañante

María Fasce

Era el día del amigo, una de esas fechas sin sentido que los argentinos celebramos religiosamente, para asegurarnos hitos que marquen el insípido camino del año. Mientras caminaba por Santa Fe veía grupos de adolescentes congregarse en una esquina, saludarse ruidosamente, entrar en bares donde ya había otros grupos, también ruidosos, también exageradamente alegres. Yo ya no era una adolescente, pero también llegué, a la hora señalada, al bar establecido, a reunirme con mi grupo, apenas menos ruidoso y alegre.

La primera en llegar, pensé. Elegí una de las pocas mesas que quedaban libres y me senté mirando hacia la calle. El mozo iba y venía con la bandeja llena pero no parecía reparar en mi presencia. Aparté la taza vacía y la jarra con agua, y decidí empezar a leer el libro de Nina Berberova que acababa de comprar en una librería de Callao, pero los ruidos, las risas y los diálogos que llegaban por oleadas desde las mesas vecinas hacían imposible mi viaje a San Petersburgo. Pensé también que mis amigas podían interpretar esa actitud de espera —tan incongruente con el día y el lugar— como una pose de pretendida intelectualidad, de modo que guardé el libro dentro de la cartera y llamé al mozo.

Fernanda apareció unos minutos después, la lluvia o el trabajo habrían impedido la llegada de las otras. Pidió ella también un café, y apenas pudimos conversar una hora: a las seis tenía otra cita, en otro bar, con otro grupo de amigas.

Me quedé nuevamente sola, frente a las dos tazas vacías, mirando la gente y los autos bajo la lluvia, comiendo los chocolates que el mozo había traído con el café y pensando que no debería comerlos. Volví a *La acompañante* y antes de comenzar la quinta página miré otra vez hacia la calle.

—Siempre es así —dijo una mujer sentada a mi izquierda que miraba fijo las tazas de mi mesa—Yo llegué hace media hora y recién acaba de atenderme.

—No, a mí ya me atendieron —respondí volviendo inmediatamente a la lectura. Esas pequeñas solidaridades de los desconocidos nunca vienen solas.

Después de un tiempo prudencial volví a mirarla. Era tan ajena al lugar como los personajes de mi libro. Muchas veces me había sentado junto a mujeres parecidas en el colectivo, o las había cruzado por la calle: no tenía arrugas pero los rasgos habían perdido intensidad, como el azul del saco de lana que llevaba puesto. Mujeres que acaso nunca habían sido bonitas, pero a las que el trabajo de la casa y la falta de dinero les habían quitado el tiempo y las ganas de tratar de serlo. El gastado impermeable, el paraguas automático y floreado sobre la silla, junto a la bolsa de plástico del supermercado, la pollera a cuadros por debajo de las rodillas redondas, la media corrida a la altura del tobillo, apenas disimulada con esmalte de uñas, los zapatos bajos que ocultaban unos pies demasiado anchos. Tenía la vista fija en algo que yo, de frente a la calle, no podía ver. Sumergía la medialuna en el café con leche y se la llevaba a la boca sin dejar de mirar hacia el fondo del bar.

—Me reconoce, ¿no? —dijo de pronto volviendo hacia mí la cara blanca y brillosa, y sujetando con una horquilla un mechón rebelde en un gesto de torpe coquetería—. Vengo casi todos los días, a esta hora. Ya es una costumbre.

—No, señora, yo es la primera vez que vengo — quise concluir con una sonrisa, y volví al libro.

—Ése que está allá, en la mesa del fondo, es mi marido. Él también viene siempre, después del trabajo.

Simulé no oírla ni advertir el absurdo aparente de sus palabras. No me di vuelta y seguí leyendo. Pero la mujer continuó.

—Una tarde lo vi por casualidad, cuando venía del supermercado, como ahora.

Terminó la segunda medialuna y su taza de café con leche pero yo, anclada en la novena página de mi libro, no quería abrigar falsas esperanzas de un silencio definitivo. No podía irme del bar porque estaba lloviendo y no tenía paraguas, de modo que empezaba a considerar la posibilidad de cambiarme de mesa cuando la mujer retomó su monólogo.

—La rubia que viene con él es siempre la misma.

Él la toma de las manos y me mira, ¿ve?, y se ríen todo el tiempo, y él se acomoda la corbata.

Me hablaba tranquilamente, como a una ciega que ha pedido que le describan una escena sin mayor importancia, que no puede ver. Y yo, como una ciega, fijaba la vista en dirección opuesta, en algún punto indefinido más allá del vidrio.

—Sabe, a ella nunca le veo la cara porque antes tengo que ir a buscar a los chicos al colegio, dejarlos en lo de mi mamá hasta la hora de la cena, y recién entonces puedo venir, vio, a eso de las seis, a veces más tarde si tengo que ir a comprar algo. Él sale de la oficina a las cinco, y para cuando llego ya se sentaron. Siempre allá en el fondo, él de frente a mí y ella dándome la espalda. Pero es siempre la misma, de eso estoy segura.

Me miró inexpresivamente, luego se volvió como si alguien la hubiera llamado, y miró ella también hacia la calle, la gente, los autos.

—Parece que está lloviendo otra vez, qué tiempo loco —comentó, yo asentí—. Bueno, ya me tengo que ir. Él llega dentro de una hora, un poco antes del noticiero de las nueve. —Lo miró nuevamente, como despidiéndose. Me pareció ver en su cara cierta ternura incomprensible, quizás era sólo cansancio.— Entonces nos sentamos los cinco a la mesa, frente al televisor. —Su voz ya no era la misma, mientras hablaba buscó en la bolsa un monedero grande, de hule, y sacó el dinero que luego dejaría sobre la mesa—. Y a veces, cuando le alcanzo el plato me mira, me mira como... Creo que me mira más bien como buscando ayuda, ¿sabe?, como pidiéndome que lo deje de una vez. Que lo dejemos todos, yo, los chicos, para que él pueda vivir tranquilo. Con la rubia ha de ser. Cuando me mira así yo le digo que tiene cara de cansado, y es verdad. Pero los chicos le muestran los cuadernos, se le sientan en las rodillas.

Se levantó y me pareció más baja, más pequeña. Estiró hacia abajo el saco de lana azul con un gesto que yo había visto muchas veces, y que había olvidado, volvió a sujetarse torpemente el pelo, recogió el impermeable, el paraguas y la bolsa de plástico, y acercó con cuidado la silla a la mesa, como si estuviera en su casa.

—Bueno, ahora sí me voy, señorita. Y la dejo leer tranquila, que con tanta charla...

Volví a mi lectura, pero alguien había olvidado cerrar la puerta, y hacía demasiado frío. Además ya era muy tarde.

Al salir miré hacia el fondo. Una columna me impedía ver al hombre bajo y sonriente, los bigotes y la corbata ancha. Y su rubia de grandes aros dorados, el colorado barato del rouge y del esmalte, las medias nuevas.

❖❖❖

Volver

Pablo se acordaba inexplicablemente de "Volver", el tango que su padre le había hecho escuchar una vez, hacía mucho tiempo, en el Winco destartalado. Entonces le había parecido demasiado pretencioso y exagerado, como todos los tangos. En cinco minutos aterrizaría en Ezeiza.

Del otro lado de la ventanilla la ciudad se dividía acá, en cuadraditos grises y ordenados, más allá, en polígonos verdes. Todo era irreconocible. Excepto el Delta que nunca había visitado y que descubriera en una librería de Barcelona, en una mala foto de un libro sobre Buenos Aires, y en otro libro que comprara más tarde, en la misma librería, por curiosidad, porque le gustaba el título, la ilustración de la tapa, porque la autora era argentina. Y allí estaba, levemente distinto de la fotografía —como siempre sucede—, el río ancho y marrón entre los árboles oscuros.

Luego fue el desorden de valijas y pasaportes, y la gente agolpándose. Carteles de bienvenida, abrazos, risas y gritos de los que Pablo no participaba, porque no había querido avisar a nadie. Como tampoco nadie supo, dos años atrás, que ya tenía los pasajes para irse, al otro día, a España. Y que no se preocuparan, que se las arreglaría, que necesitaba hacerlo, que nunca sería abogado. Nada había dicho de la rabia de sentirse inútil, de las discusiones cotidianas que ya no soportaba, de la novia que acababa de dejarlo. Ahora nadie lo esperaba y sin embargo, mientras se iba abriendo paso con la mochila y la valija marrón, buscaba una cara, una voz conocida, le parecía oír su nombre.

Esperando el taxi recuperó el olor, el olor del aire en Buenos Aires, en invierno. El argentinismo le surgió espontáneamente ni bien tuvo que discutir el

precio con el taxista. Los dos quedaron satisfechos aunque, como es lógico, aparentaran lo contrario.

El viaje hasta Banfield era largo. Hablaron de fútbol, del gobierno. Nada cambiaba. Y fíjese esta autopista, ¿sabe lo que es esto de noche? Una vergüenza. Imagínese los turistas que llegan, no hay iluminación, no hay indicaciones. Y ni le cuento lo que es el centro. Ayer estaba todo inundado. Y si no se inunda son los baches, y las calles que rompen pero nunca que encima nunca funcionan... Ya no se puede ni caminar, ni andar en auto. Pero cuénteme un poco, allá se vive bárbaro, ¿no? Y sí, es otra cosa, aunque más no sea España. Imagínese lo que debe ser Estados Unidos. Yo le digo a mi pibe, pero con el inglés no hay caso.

Ni inglés, ni abogacía, ni medicina, a Pablo nada le gustaba. Bueno, sí, estar con sus amigos, la música, el fútbol. No le gustaba nada. Imaginó las preguntas, la sorpresa, el diálogo después, quizá por la noche. Y su madre corriendo a comprarle dulce de leche, poniendo la carne en el horno, pelando las papas. Todo sería más fácil ahora. Ya sabía qué le diría a su padre.

Hizo detener el taxi dos cuadras antes, y a pesar de la negociación previa en el aeropuerto, sacó del bolsillo los dólares que el taxista había exigido al principio, cuando no se conocían todavía. Se despidieron con un abrazo, pomposamente, como son las despedidas argentinas; el otro bromeó: "No hay caso, viejo, Racing es como todo acá, siempre mal, pero la esperanza no la perdés nunca, y a esta altura del partido, cambiarte de equipo...". No era eso. Pablo, ahora de vuelta, empezaba a comprenderlo.

Caminó esas dos cuadras lentamente. Había algo de forzado y de inevitable en lo que hacía: miraba el cielo, los pocos negocios aún cerrados, los paraísos sin hojas —era junio—. Creía adivinar rasgos conocidos detrás de las ventanas. Intuía un no sé qué de literario y de cinematográfico en sus movimientos. Y le gustaba. Le gustaba esa escena, le gustaba su personaje, y el guión que vendría.

Habían vuelto a pintar el frente, otra vez ese color crema que tanto le molestaba. Su casa parecía un gran helado. Y la puerta del garage mal cerrada, seguramente la tía, que había ido a la panadería a buscar las primeras medialunas, que son siempre las mejores. Agradeció no tener que tocar el timbre, dejó la mochila y la valija en el corredor y, sin encender la luz, subió lentamente las escaleras. Imaginó los minutos siguientes, el alboroto, los llamados, los vecinos.

Al entrar en la cocina silenciosa y tibia confirmó que era domingo. Su padre, con el pijama celeste y el pelo quizá más blanco, quizá no, leía el diario junto a la ventana que da al jardín. Cada tanto, con el mate en la mano, observaba el laurel sin flores moviéndose con el viento. Más allá habían levantado un edificio enorme y gris que ocultaba casi todo el cielo, pero seguramente para su padre estaba sólo el laurel.

Y después se vio a sí mismo, allí, acodado sobre la mesa de la cocina, inclinado sobre la sección de deportes. Entonces comprendió. Se acomodó lentamente en esa figura, y era fácil, porque todo coincidía. Y después, un poco después, fue la voz de su padre, sin apartar la vista del laurel, o del diario:

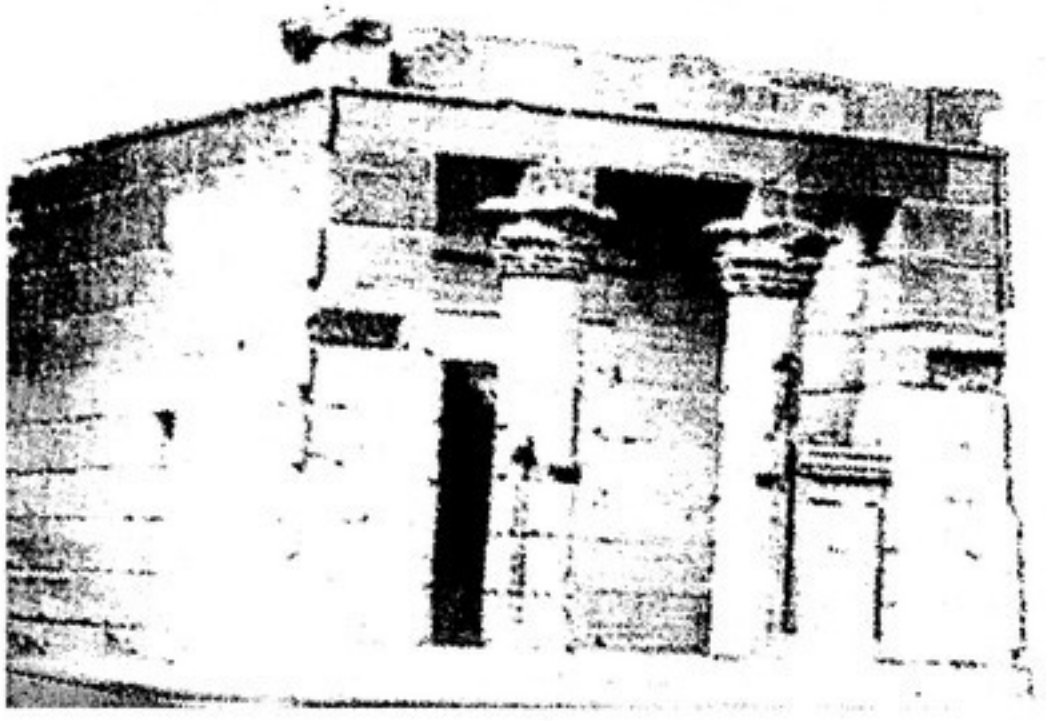
—Termino éste y ya podés ponerle azúcar.

Las Ruinas

María Celia Velasco Blanco

Micenas

Los muros ¡qué agobiantes!
y qué glacial el viento de la tarde.
En la piedra se encrespan los leones,
los leones rampantes.
En torno de estas tumbas de Micenas
rondan sombras terribles,
vagan almas en pena...
Lejos, muy lejos, suena
el ardiente reproche de la reina,
la brutal risotada
de Egisto, los clamores de Casandra:
"¡Cuidado, rey, cuidado con la vaca y el toro,
con el toro y la vaca!
¡Mira el agua, señor, mira el agua,
el agua con tu sangre coloreada!"
El grito va muriendo poco a poco,
corre un aire de siglos en la tarde.
El ocaso de plomo
sobre Micenas otra vez se abate.



Angkor

Angkor, vieja ciudad, la jungla te reclama
y devora tus piedras —signo del Universo—,
una oleada de verde sumerge tus estatuas
en el fondo del tiempo.

Sonríen desde la roca tus graciosas "apsaras"
que llenan la muralla de ángeles femeninos.
Gigantescas raíces ahogan en su abrazo
los arcaicos recintos.

Tus demonios feroces apalean a los hombres
que marchan en silencio, por infiernos sombríos,
rumbo a una nueva vida de ratas o de lobos
que será su castigo.

Estatuas sin cabeza dormitan en la selva,
un millar de templetes guardan los viejos Budas,
y los bajorrelieves nos hablan en su lengua
perdidos en la jungla.

Angkor, en el misterio de la roca y las aguas,
Angkor, en el terrible abrazo de la selva,
Angkor, que hace diez siglos agonizas y callas,
ciudad de los silencios.

Stonehenge

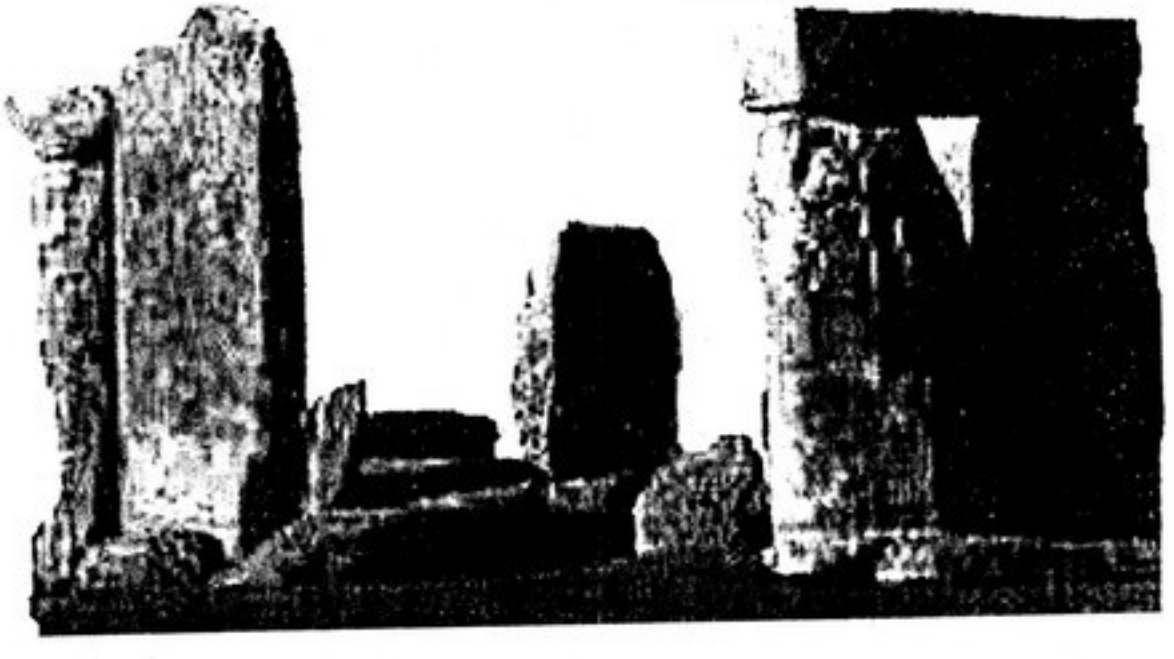
Nobles, callados, majestuosos se alzan
los pilares de Stonehenge bajo el cielo,
puertas abiertas hacia las estrellas,
reloj lunar clavado en nuestro suelo.

Los pacientes gigantes sin historia
miden el tiempo en siglos y milenios;
junto a ellos pasan civilizaciones,
reinos y estirpes fluyen en silencio...

En su granito oscuro duerme oculta
la humanidad Neolítica su sueño:
ya en la aurora lejana del planeta
miran ojos humanos hacia el cielo.

Los solsticios de invierno y de verano,
el milagro de luz: la Luna llena,
eclipses, soles y constelaciones
pasan sobre tus círculos de piedra.

Noble, callado, majestuoso Stonehenge
en tu tierra de bosques y silencio,
en tu severa soledad de siglos,
eres testigo mágico del tiempo.



Reflejos

Marcos Rivas

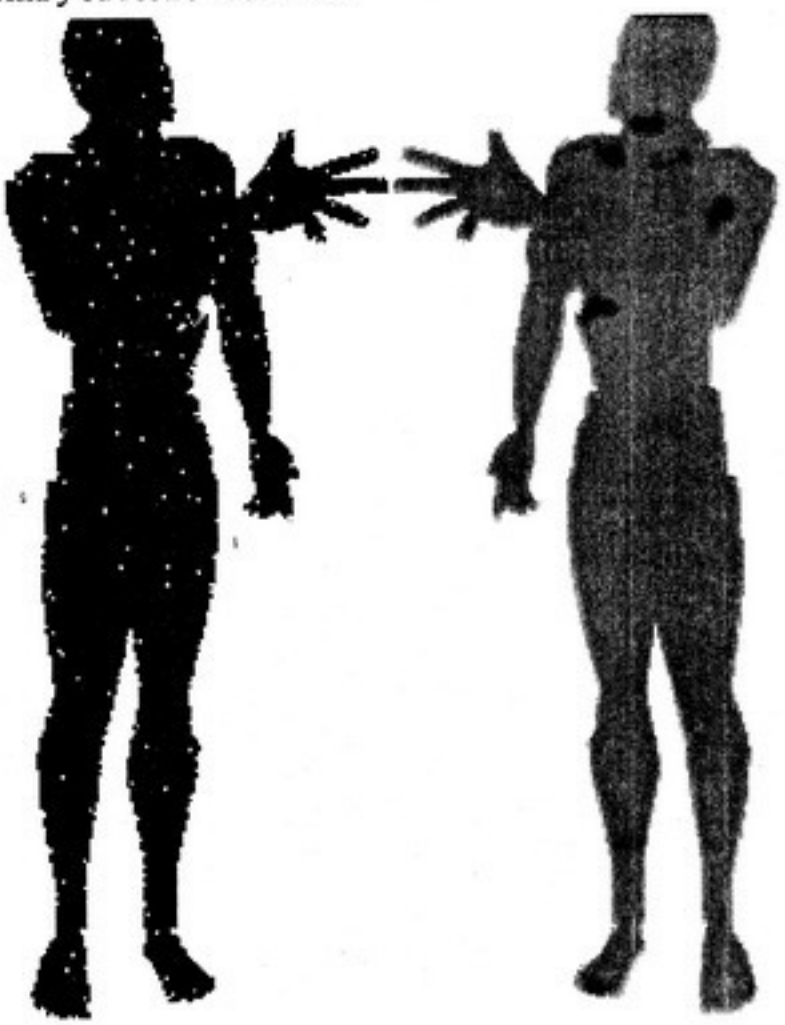
El lago descansa sereno, casi sin límites en la oscura y helada noche de invierno. Miles de fantasmas recorren sus orillas, pasean sus cadenas llenas de recuerdos y pecados inconfesables y sueñan con la redención. El viento brama, los árboles se inclinan ante su indómito poder.

Algo me obliga a mirar el pozo negro que ahora se agita ante mí. Una voz silenciosa me llama una y otra vez desde las profundas aguas del olvido. Tiemblo mientras que en la superficie del lago se va formando una figura. No quiero mirar pero mis ojos no se despegan del chico sin rostro. Alzo la mano y lo saludo con respeto. Me devuelve el saludo. Alcanzo a verle los ojos. Su mirada me atraviesa y me siento traslúcido. Me acusa y sonríe ferozmente. Me habla en silencio, me dice cómo soy. Eso me asusta.

Me inclino hacia la orilla y su rostro cobra vida. Es muy parecido a mí, pero a la vez tan diferente. Una lágrima se asoma a sus ojos y baja lentamente por la mejilla. Me horroriza que se avergüence de mí. Trato de explicarle los motivos que me llevaron a ser tan egoísta. Se lleva un dedo a los labios y me pide que me calle.

Lo he traicionado, lo sé. Sólo soy la sombra de mi reflejo heroico. Pero una sombra corta y mezquina, una sombra de sol de mediodía. Quizás algún día pueda ser como él, quizás algún día llegue a ser como una vez pensé que era: valiente, generoso, noble. Pero ya no me engaño, la honestidad de mi reflejo me lo impide.

Furioso, arrojo una piedra y lo hago desaparecer entre las aguas. Satisfecho de haber matado al único testigo de mi verdadera esencia, doy media vuelta, sin mirar atrás.



Influencia de la cultura sefardí en el *Romancero español*

Mariángeles Portilla

Otra cosa no soy que esas imágenes
que baraja el azar y nombra el tedio.
Con ellas, aunque ciego y quebrantado,
he de labrar el verso incorruptible
y (es mi deber) salvarme.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*

INTRODUCCION

Cierta vez, Borges nos dijo en un poema:

¿Y fue por ese río de sueñera y de barro
que unas proas vinieron a fundarme la patria?
Iban a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron. [1]

El, como nadie, marcó nuestra clara filiación española. Nosotros no sólo somos hijos de España, fuimos España durante tres siglos. Esa ciudad que Borges describe no es otra que Buenos Aires, otrora Santa María de los Buenos Ayres, capital del Virreinato del Río de la Plata, territorio español.

No sólo heredamos un lenguaje, parte indiscutible de la identidad, sino también su pasado; heredamos sus monumentos literarios. *El Quijote*, el *Cid* y el *Lazarillo* son como aquellos cuentos que las abuelas leen a sus nietos antes de dormir, parte inapreciable de nuestra memoria.

Y qué no decir, entonces, del romancero. No fue un regalo de un autor visionario, sino que fue el legado de todo un pueblo que lo mantuvo vivo a lo largo del tiempo. Cientos de niños, madres, abuelas han repetido los versos de cada uno de los romances para que no murieran. Si cerramos los ojos podemos imaginarnos a un juglar de la corte recitando con mímica[2] la historia de Rodrigo de Vivar camino de la corte del Rey Don Fernando:

Cabalga Diego Laínez
al buen rey besar la mano,
consigo se los llevaba
los trescientos hijosdalgo;
entre ellos iba Rodrigo,
el soberbio castellano.[3]

Intentar analizar el Romancero es una tarea ardua. No sólo por la cantidad de romances conocidos, sino también por la variedad de temas que pueden considerarse. Por lo tanto, una posibilidad es tomar elementos de una cultura de la época, en nuestro caso tomaremos a los hebreos sefardíes, y mostrar cuáles se observan en los romances. Por supuesto, tampoco tomaremos la totalidad de la riquísima cultura sefardí, sino que haremos referencia a algunos aspectos que nos sirvan para mostrar su influencia en el romancero español.

No podemos dejar de nombrar a los excelentes poetas que crecieron en el seno de colonias sefardíes, como Selomo Ibn Gabirol, Moshé Ibn Ezrá o Yehuda

1- Borges, Jorge Luis, "Fundación mítica de Buenos Aires", en *Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

2- En el capítulo "El juglar como poeta" de su libro *Poesía juglaresca y juglares*, Menéndez Pidal nos relata la función noticiosa que cumplían estas composiciones breves en lengua romance.

3- Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa Calpe, Austral, 1993, págs 136-7.

Ha Levi. Pero es muy difícil abarcar, por tantos y variados, todos los temas que nos propone la cultura judeoespañola. Tomaremos, por lo tanto, sólo el romancero de carácter oral que este pueblo ha conservado a lo largo de los siglos.

EL ROMANCERO JUDEO-ESPAÑOL

Durante más de un milenio, los judíos habitaron la península ibérica. Crearon una de las comunidades más ricas en lo intelectual, científico, artístico y económico. Fruto de esta actividad cultural, nace el romancero judeoespañol. El decreto de expulsión de 1492 cambió la situación de estas poblaciones en España. Esto los obligó a fundar asentamientos en varios lugares rodeando el Mediterráneo, desde Marruecos hasta Turquía. Muchos de los romances que han llegado a nosotros fueron conservados en el seno de colonias sefardíes. Los musulmanes dominaban esa zona, por lo que los judíos se enquistaron dentro de una cultura que les era hostil. Rotas momentáneamente las relaciones con España, se conservaron versiones arcaizantes que en la Península habían evolucionado hacia formas más modernas o, incluso, romances primitivos que la tradición posterior había fundido entre sí. El descubrimiento de estas versiones más antiguas ha servido de gran ayuda a los expertos del romancero para ejemplificar el proceso de transmisión, ya que se trata de poesía oral.

ROMANCES BIBLICOS

Debemos puntualizar que los romances de asunto bíblico son casi de exclusivo origen hebreo. Algunos, como el del sacrificio de Abraham, se cristianizaron dejando de lado elementos bíblicos, ya que se enfoca la situación dramática de obediencia a la ley. De este romance se conservan varias versiones. Aquellas provenientes de colonias sefardíes son más extensas y abundan en referencias bíblicas. Veamos el fragmento de pocos versos que nos presenta la situación en ambos romances para ejemplificar lo que hemos dicho.

"Un hijo tenía Abrán,
un hijo solo tenía,
le traía bien vestido,
le traía bien calzado,
de los regalos del mundo
le traía regalado.
Estando un día por la tarde
de reposo merendando,
oyó una voz que decía
estas palabras hablando:
"Este tu hijo, Abran
ha de morir degollado"[4]

La versión proveniente de Tetúan dice:

"Al Dió del cielo Abraham,
al Dió del cielo, Isaac el honrado,
para cumplirse los tres,
fuerte cosa le ha mandado:
"Dame a tu hijo, Abraham,
dame tu hijo Isaac el honrado;
le haremos sacrificio
en el monte aseñalado".[5]

La primera versión nos presenta a Abraham como padre de un hijo único, haciendo hincapié en esta situación. No dice quién es el hijo de Abraham, ya que poco importa a los hechos que se quieren contar. No se habla de sacrificio, Abraham escucha una voz a la que no se identifica, pero más adelante en el romance, se relata que el padre es quien va a degollar al hijo, sin que quede claro el porqué. En cambio, en la versión judía se especifica que hablamos de Isaac, no un hijo cualquiera, sino una persona especial para el pueblo judío, lo cual hace más dramático aún el pedido divino. Es evidente que ambos difieren en la intención. En la versión sefardí, se narra un hecho ampliamente difundido entre la población, en cambio, en la primera, se trata de contar un historia moralizante. Si bien es conocido el origen bíblico del tema no es lo que se quiere remarcar.

ROMANCES DE INCESTO

Otro tema que se repite en la literatura hebrea es el del incesto. El más antiguo de los romances conocidos con esa temática es uno bíblico, el de Amnún y Tamar. En él se repite el mismo proceso que describimos para el sacrificio de Abraham. Pero

---

4- Débax, Michelle (sel), *Romancero*, Madrid, Alhambra, Clásicos, 1982, pág. 304.
5- Alvar, Manuel, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa, 1986, cuarta edición, pág 31.

en éste, además, es notable la influencia erótica de la composición, también bíblica, *El Cantar de los Cantares*. Allí, por primera vez, se usan comparaciones de flores o animales silvestres, como las palomas, para describir a la amada.

"—¿Qué tiene esa hija mía,
debajito de la falda?
— Llevo rosas y claveles
y una rosita encarnada".

"Una azucena entre espinas
parece mi amada
entre las muchachas".[6]

"Tus ojos tienen
dulzura de palomas,
tus cabellos
son rebaños ondulantes
bajando la colina,
tus dientes
tienen la blancura
de ovejas esquiladas
salidas de bañarse"[7]

El romance de Amnún y Tamar es el único que se conserva de incesto entre hermanos. Las otras composiciones con el mismo tema que actualmente se conservan son el de Delgadina y el de Silvana. En ambos, las jóvenes son requeridas de amor por el padre.

El pueblo judío, por su antigüedad, fue uno de los pocos que hizo el pasaje de la sociedad matriarcal hacia la patriarcal. Muchos estudiosos de los libros sagrados hebreos creen que el castigo divino a la expulsión es un relato primigenio del nuevo papel que se le asigna a la mujer en esta cultura. Como restos matriarcales, quedan la fuerte prohibición por el incesto del padre hacia la hija y el papel de la mujer en la continuación de la descendencia. Se es judío, en el sentido de pertenencia a una religión y una raza, por haber nacido de vientre judío. En la *Torah* (Pentateuco), hay abundantes referencias al tema del incesto y fuertes prohibiciones en su contra. No es de extrañar, por lo tanto, que la literatura hebrea, sobre todo de la Edad Media, refleje este tema.

En el romance de Silvana, madre e hija se alían en contra del padre para evitar el incesto. Cuando su padre, el rey, la requiere de amores, la joven se niega por temor a la ley divina. Luego le cuenta a su madre, quien urde el plan de introducirse, cual si fuera su hija, en la cama del marido.

"A eso de la medianoche
el pícaro le decía:
—Tú no estás, Silvana, virgen,
tú no estás, prenda querida.
—¿Cómo quieres que esté virgen
si soy tu mujer querida?"[8]

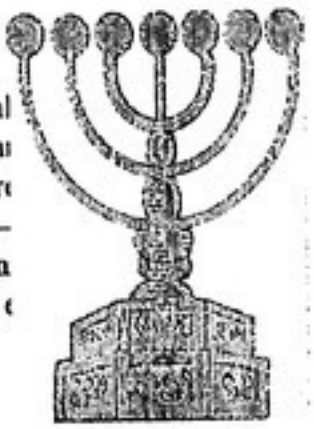
En cuanto al final, en las versiones cristianizadas el rey pide perdón, alegando que confundió el sueño con la realidad. En otros, termina con las palabras de la madre.

En el romance de Delgadina, se repite la temática del pedido por parte del padre. La niña se niega, pero igual es confinada en una torre sin agua y condenada a comer carne salada. La niña pide agua sucesivamente a sus hermanas, a su madre y a su padre. En algunas versiones, la madre es la que la calma la sed de Delgadina, que muere antes de recibir el preciado elemento. En otras, las cristianizadas, el líquido salvador es provisto por el padre a cambio de los favores negados. En todas, la protagonista muere al final del poema.

Lo interesante de este romance es el papel destacado que cumple el agua. Es vehículo de salvación para la niña, así como elemento de condenación para el padre. No es de extrañar que en un tema tan conflictivo se utilice la salida universal del agua, símbolo de los ritos de paso tales como el bautismo. Esta solución concilia los dos niveles, el terrestre y el celestial, momentáneamente en oposición por la petición de incesto.

CANTOS DE BODA

No hay que olvidar el carácter ritual de la cultura hebrea. Conviene bucear en los libros sagrados judíos —entre otros nuestro Antiguo Testamento— para ver que en la historia judía abunda los pasos: el cruce del Mar Rojo,



6- *Cantar de los cantares*, Buenos Aires, Pardés, 1986, págs 11-13.
7- *IBIDEM*, pág 19.
8- Débax, Michelle, ob. cit., pág. 382.

Éxodo emprendido hacia Palestina, incluso el dictado de la ley a Moisés es un corte definitivo hacia la religión monoteísta. Nuestra cultura, al ser judeocristiana, hereda la importancia de los ritos de paso dentro de la vida cotidiana. Pero en el caso de los judíos, son más extensos y complejos. Así fue como los cantos de boda y las endechas o cantos de muerte han pasado a formar parte del romancero.

El matrimonio judío es una ceremonia sumamente compleja y presenta todas las características de un pasaje. Los preparativos comienzan una semana antes, durante la cual los novios no pueden verse. La desposada se une al nuevo clan, dejando de lado su familia y su soltería. Un momento importante es el baño ritual al que se ve sometida la joven, en presencia de su suegra, quien en adelante responderá como una madre. También se realiza una exhibición del ajuar en casa del novio. Son frecuentes los romances donde vemos a la novia en camino a su baño, ya que era acompañada por sus amigas y parientas que cantaban coplas al unísono.

"Que si te fueres
a bañar, novia,
yeva a tu madre,
no vayas sola,
para quitarte
la tu camisa,
para meterte
en líagua clara.

Que si te fueres
a bañar, novia,
yeva a tu suegra,
no vayas sola,
para ponerte
la tu delgada,
para meterte
en el agua clara".[9]

El matrimonio se celebra en una tienda de campaña y puede realizarse dentro o fuera de la sinagoga. Después que el novio le ha puesto el anillo a la novia se pronuncian las siete bendiciones y se rompe una copa con el pie.[10] La celebración continúa una semana durante la cual el novio y la novia no deben volver a unirse y la fiesta continúa entonándose múltiples canciones. La mayor parte son de alabanza a la hermosura del novio y la novia y de bendición, pero también existen otros temas.

* De invitación a la fiesta de bodas:

"A todos los cabayeros,
convidados los traemos,
que vengan estos siyeros,
que hoy se casa un cabayero
con hija de un padre bueno
con ajuar y con dinero".[11]

* De bendición, deseando descendencia:

"De veinticinco escalones —de oro fino,
por ande suba esta novia —parida de un hijo.
De veinticinco escalones —de plata fina,
por donde suba esta novia —al año parida".[12]

* Para solventar los gastos de una fiesta de bodas tan extensa, los invitados acarreaban una res o un carnero por familia. Sobre ello también hay coplas:

"Ya traemos a la vaca
con los cuernos d'aljabaca
para bodas.
¡Ay qué lindas y qué bodas!

Ya traemos al carnero
y con los cuernos d'asero
para bodas.
¡Ay qué lindas y qué bodas!"[13]

En síntesis, las coplas de boda son cantos de mujer por excelencia y han sido un elemento unificador del mundo sefardí. Aquí convergen, en el marco de una celebración religiosa, relatos de todo tipo: de primavera, de cortejo. Muchos de estas

9- Alvar, Manuel, ob. cit., págs. 158-159.

10- Es tradición que esto se realice en memoria de la destrucción del templo de Jerusalem. En la Edad Media, se convidaba una copa de plata colmada de vino generoso al rabino para que se derrame mientras hace las siete bendiciones.

11- Alvar, Manuel, ob. cit., pág. 164.
12- Alvar, Manuel, ob. cit., pág. 166.
13- Alvar, Manuel, ob. cit., pág. 178.

canciones han pasado a la tradición como coplas de amigo despojadas de su valor ritual. Allí, donde los lugares cálidos, espejos de agua rodeados de vegetación, invitan a la sugerencia, el ambiente se feminiza, se erotiza, se escucha inconfundiblemente la voz de la mujer.

"Fuérame a bañar
a orías del río,
aí encontrí, madre,
a mi lindo amigo;
el me dio un abraso
yo le di sinco".[14]

* *Coplas de muerte*

Las coplas de muerte o endechas han dado origen a las saetas andaluzas que se cantan por las calles en las celebraciones de Semana Santa, recordando la muerte de Cristo. Se encontraron principalmente en el cancionero judío de la diáspora. En general, tienen versos de seis a trece sílabas, aunque lo más habitual es de seis o siete.

Para el último rito de paso que experimenta el hombre, la muerte, no es menos compleja la celebración judía. El *Talmud* dice que el dolor debe manifestarse ruidosamente. A menudo, en los funerales hebreos de gente con buena posición económica, se encuentran plañideras alquiladas que se desgarran las vestiduras e, incluso, rompen platos en honor al muerto.

La estructura de estos cantos es breve y repetitiva. En los intervalos la plañidera principal, o la madre o esposa en caso de menores recursos, recita las cualidades físicas y morales del difunto y recuerda, a cada uno de los presentes, cuánto le debían y lo que cada uno perdía con su muerte.

"Viento malo y viento doloridó,
nos arrebatas a buenos maridos.
.....
Y este dolor fue grande, doblado el pesare,
se va un padre de sus hijos,
vácia a su casa y su lugare".[15]

En general, no importaban las condiciones del muerto. Sólo se las aclaraba cuando había sido malogrado. Esto es, cuando moría una doncella sin casarse o un muchacho. Durante la procesión fúnebre, el rabino de la sinagoga anunciaba de forma grave que el muerto había sido malogrado, marchitándose en la flor de la vida. El resto del cortejo entonaba coplas donde esta situación se ponía de manifiesto.

"Malogrado muere,
malogrado ya se moría,
maique a todos duele
cuando se guardan de la luz del día.
.....
¡Quién me diera las uñas
de un gavilane!
Desde que se me ha muerto mi hijo,
yo viviendo en pesare".[16]

Con el tiempo estas endechas han transitado un camino: primero de muerte, luego canto de amor y finalmente, dolor de amor. Las endechas, lo mismo que muchas composiciones de esa época, reflejan temas tales como la personificación de la muerte, el diálogo de ésta con el muerto e incluso experiencias ultraterrenas. Aunque, en el caso de los sefardíes, no posee un carácter moralizante.

UN NUEVO MOVIMIENTO: LA CABALA

El siglo XIII es una época de profundas mutaciones en el equilibrio entre judíos y cristianos. Las relaciones más o menos cordiales que se profesaban mutuamente, van a terminar en un movimiento contrario al judaísmo. Uno de estos factores es la prosperidad urbana. En las ciudades los judíos comienzan a ganar posiciones dentro de la burguesía. Se dedican al préstamo de divisas y la Iglesia no ve con buenos ojos que los cristianos le deban dinero a los infieles. Este parece ser el siglc culminante del esfuerzo cristiano para convertir a los judíos. Los sacerdote: predicaban *exempla* desde el púlpitc enseñando que sólo aquellos judíos qu

14- Alvar, Manuel, ob. cit., pág. 159.
15- Alvar, Manuel, ob. cit., pág. 195.
16- Alvar, Manuel, ob. cit., pág. 190.

abrazaran la fe cristiana serían salvos.[17]

Cuando Dios tiende a eclipsarse y la desesperanza triunfa, crece y se desarrolla la rama mística. En medio de esta maraña de persecuciones y exclusiones, un judío español, Moshé de León, escribe un libro que luego será el puntal fundamental de un movimiento de creciente popularidad: la Cábala. Estamos hablando del *Zohar* ("esplendor"). Está escrito en forma pseudoepigráfica y trata de imitar el arameo antiguo. Un célebre rabino deambula por las calles de una Jerusalén mítica, haciendo comentarios acerca de lo divino y lo humano.[18]

Alguien dijo: "Cuando abro el libro del *Zohar* contemplo todo el universo."[19] Este es un libro único en su género: parece una colección de libros que comentan las escrituras, pero es imposible decir cuál es su versión oompleta. Es la obra fundamental de la Cábala. Toma de otro libro, el *Sefer Yetzirah* la doctrina de las sefirot. Este último posee curiosas características: se desconoce su autor y se discute la época en que apareció[20] Pretende ser una descripción científica del universo, pero ésta aparece enigmáticamente velada, sólo quienes estén en condiciones de revelarla podrán recibirla: en hebreo, *kibel*, de donde deriva la palabra Cábala. Presenta un tema interesante: las letras del alfabeto hebreo como elementos básicos de la formación de la Obra. En el *Génesis*, el acto de crear va asociado indisolublemente al de nombrar, tanto, que son lo mismo.

17- Le Goff, Jacques, "El judío en los exempla medievales. El caso del Alphabetum Narrationum." en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994, 3° ed. En este artículo, Le Goff trata de establecer la imagen de judío que presenta la Iglesia del siglo XIII.18- Scholem, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993. Nos aclara sobre el autor del Zohar que era un judío letrado que conocía en profundidad los documentos literarios judíos. Trató de imitar este estilo para darle autoridad al libro, pero se transparentan las formas del hebreo medieval.

19- Scholem, Gershom, ob. cit. Allí el autor atribuye esta frase a Al Ba´al Shem, creador del hasidismo.

20- Bloom, Harold, *La cábala y la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1979. El autor lo sitúa en el siglo III y lo atribuye al gran rabí Akiba, mártir de los romanos.

Un romance a modo de ejemplo

En el romance del conde Arnaldos [21], podemos ver un claro ejemplo de ello. Se nos presenta a un infante paseando por la costa y ve arribar un buque fantasma. Luego de la Descripción del navío, nos dice:

> "Marinero que la guía,
> diciendo viene un cantar,
> que la mar ponía en calma,
> los vientos hace amainar;
> los peces que andan al hondo,
> arriba los hace andar".[22]

El poder de la palabra está claramente manifestado en el inefable misterio que trasunta el canto del marinero. El conde Arnaldos se maravilla y le pide que le revele el secreto del hechizo. La respuesta del marinero es netamente cabalística:

> "—Por tu vida, marinero,
> dígasme ora ese cantar.
> Respondióle el marinero,
> tal respuesta le fue a dar:
> —Yo no digo mi canción
> sino a quien conmigo va". [23]

De esta composición se conservan distintas versiones. La más completa y primitiva aparece en la tradición de los judíos de Marruecos. Cuenta una historia completa del rapto del conde, su posterior reconocimiento y la vuelta al hogar. Podemos decir que es un poema de pasaje, de la estada en un lugar maravilloso, en este caso un buque fantasma, para volver luego de un tiempo, siete años, totalmente transformado. aquí se nos presenta al conde Arnaldos (llamado en este poema Fernando), siendo raptado por el marinero del barco, que lo encanta con las palabras, lo adormece.

21- Menéndez Pidal, Ramón en *Flor nueva de romances viejos* (ob. cit.) lo ubica dentro de la flor cuarta con los romances cidianos, aunque lo clasifica como de aventuras. Otras clasificaciones lo ubican entre romances de cautivos y presos (*Romancero* op. cit.) o entre romances novelescos (Alvar, Manuel (sel), *Romancero*, Buenos Aires, Bruguera, 1987

22- De entre las múltiples versiones, cito ésta de Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*. (op. cit.), págs. 202-203, por parecerme la más poética.

23- Menéndez Pidal (op. cit.), pág. 203.

"—Por tu vida, el marinero,
tú volvas ese cantar.
—Quien mi cantar quiere oír,
a mi galera ha de entrar."
Al son de los dulses cantos,
el conde dormido se ha. [24]

Todavía no se nota el influjo fuertemente cabalístico de la versión más breve. Denota el poder de la palabra, aunque no le atribuye características de revelación. De todos modos en ambas el decir es sinónimo de poder, ya sea por hechizo o por misterio. La referencia al número siete y su importancia en los ritos hebreos es obvia: siete es el número que nos conecta con lo divino. Volveremos sobre ello al hablar de las sefirot.

El árbol de la vida

Las sefirot toman la disposición de árbol invertido, de lo alto se toma la vida que se transmite a las esferas de abajo, donde se concentra. "El árbol de la vida se extiende de arriba a abajo y el sol lo ilumina enteramente"[25] Encima está el Ein-sof ("sin término"), que no es uno de los nombres de Dios, porque éste no tiene ninguno. sólo se puede nombrar lo creado, por lo tanto, como único ser in-creado podemos referirnos a Él por algunas de sus características (Ayin: nada en sentido de absoluto, es una de ellas, paralela de Ein-sof). Al secreto nombre de Dios se lo llama Tetragrammaton, por las cuatro letras del alfabeto hebreo que lo componen, y se dice que quien lo descifre develará todos los misterios.[26]

En el *Génesis*, la creación parte de la nada. Para los cabalistas, como la nada es Dios, todo lo creado parte de Él mismo. Ahora bien, como el misterio del ser de Dios es inextricable, la creación es aún algo velado a nuestro entendimiento. Algo que sólo nos es dado intuir y se encuentra en un perpetuo develar.

24- Alvar, Manuel, *Poesía*.... (ob. cit.), págs. 134-5.

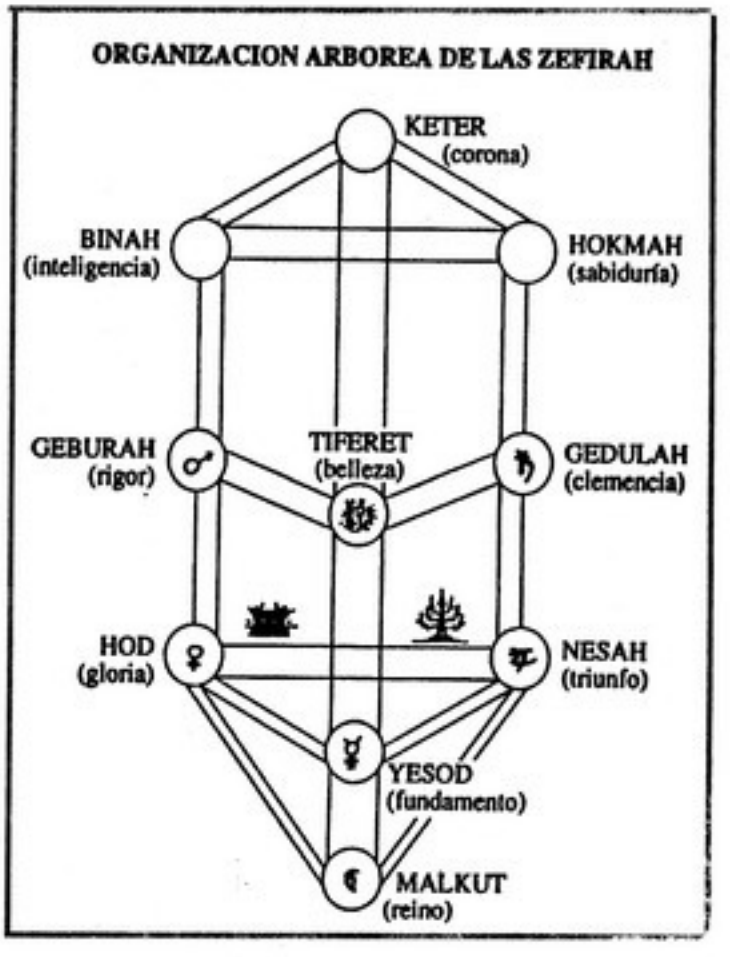
25- Scholem, Gershom, (ob. cit.), cito esta frase porque me parece es la idea más clara para interpretar las sefirot. En el libro no se indica autor de la misma.

26- Borges, en su cuento "La muerte y la brújula", hace referencia a este tema dilucidando una serie de asesinatos. En Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1986.

citaré unos versos de Jorge Luis Borges:

Nunca sabremos quién forjó la palabra
para el intervalo de sombra
que divide los dos crepúsculos;
nunca sabremos en qué siglo fue cifra
del espacio de estrellas.[27]

El árbol de la sefirot tiene diez esferas. A cada una se le atribuye un número. Las cuatro primeras son el Espíritu Divino, el aire, el fuego y el agua. Las seis restantes representan dimensiones del espacio, atributos del mundo creado. Todas interactúan entre sí formando el ramaje. La cuarta sirve de conexión, a manera de tronco con las raíces, la parte superior. La vía que las sefirot proponen es ascendente, de la esfera más baja a la más alta. Por lo tanto, la séptima sefirot contando desde abajo no es otra que el agua, la que nos conecta con los elementos primordiales. Así es como el número siete se ha convertido en característica de los ritos de paso



27 Borges, Jorge Luis, "Historia de la noche" en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pág. 201.

y el agua en un elemento con poder de salvación para la cultura judeocristiana.

Volviendo al romance del conde Arnaldos, pasan siete años. Los necesarios para una transformación mística del personaje. Este cambio tiene lugar en el medio acuático, a bordo de una galera, con lo cual se cierra el ciclo de cambio. Se puede hablar, entonces, de un nacimiento a una nueva vida, más cercana a lo celestial.

CONCLUSIONES

La Cábala es un movimiento místico judío nacido en el siglo XIII, en España. Pero, sin embargo, acarrea casi mil años de tradición oral desde la aparición del *Sefer Yetzirah*.. Estas ideas, nacidas para interpretar la *Torah* y el *Talmud*, se fueron perfeccionando a través del tiempo, para finalmente tomar cuerpo en la Edad Media española. Su punto de madurez se encuentra durante los siglos XIV y XV.

Estos siglos marcan también el apogeo del romancero oral. Por lo tanto, no es de extrañar la influencia de este movimiento en el mismo. Algunas veces la alusión es transparente, otras está harto velada. Mas siempre subyace el simbolismo místico de la cábala, que ha venido a trasponer el umbral del tiempo.

Es notable el papel que la cultura hebrea le asigna a la mujer, como queda en evidencia al analizar el romancero. Las mujeres son las portadoras de la tradición, no la de la ley que sigue a cargo de los hombres, sino la cotidiana. También es fundamental el elogio erótico femenino inspirado en, nada menos, que un libro bíblico: el *Cantar de los Cantares*.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

ALVAR, Manuel (comp.), *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México, Porrúa, 1977.

BARYLKO, Jaime, *La Cábala*, Buenos Aires, Congreso Judío Latinoamericano, "Biblioteca Popular Judía", 1977.

BLOOM, Harold, *La Cábala y la crítica*, Caracas, Monte Avila, 1978.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones_*, Buenos Aires, Emecé, 1986

- - - - - - - - - - - - -*La Cifra*, Buenos Aires, Empecé, 1995.

- - - - - - - - - - - - *Luna de enfrente. Cuaderno San Martín*, Buenos Aires, Emecé, 1989, 3ra. edición corregida y aumentada.

- - - - - - - - - - - - "Historia de la noche" en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

Cantar de los Cantares, Buenos Aires, Pardés, 1986.

DEBAX, Michelle (sel),*Romancero*, Madrid, Alhambra, Clásicos, 1982.

LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994, 3ra. edición.

MENEDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral, 1993.

- - - - - - - - - - - - - - - - - - *Poesía juglaresca y juglares*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral, 1975, 7ma. edición.

SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.

EL CANDELABRO DEL TIEMPO

Ursula Albrecht

Madera húmeda,
hojas, moho,
tronco hueco
donde una vez
una pareja
cinceló su amor.

Pájaros,
sonidos asonantes
que una vez
fueron música para un todo.

Leve brisa,
dulce canción
que barre el tiempo
de aquellas huellas,
que muestran los restos
de una época de oro.

Amargos años
que malgastan mi ser,
Crueles recuerdos,
de donde surge
lo que fui ayer.

Triste vida,
qué ácida es la vejez.

Ensayos Poéticos

El terruño me sobresalta
como un fantasma,
como un proyecto,
desde lo lejos
desde allí arriba,
consumiéndome.

De mi padre
su brazo,
inmenso.
De mi padre,
sus ojos.

De aquel cuerpo
un brillo oscuro,
que se suspende,
que rueda.

La irónica belleza
lo golpea, lo derrumba.
Le da miedo
una simple piedra.
Una mano repentina
lo asesina.

En aquella tierra celeste,
un barquero durmiendo.
Lo empuja la furia.
En aquella tierra celeste,
de soledad invisible.

La comunicación no verbal (Segunda parte)

Marcela Crespo

Aún hoy se sigue discutiendo acerca de cuál es la relación entre la semiótica y la lingüística, sobre todo interesa precisar si ésta puede concebirse como coordinada o como jerárquica. Metz había postulado en 1974[1] que la lingüística era una rama de la semiótica., pero que de hecho esta última fue creada a partir de aquélla. Sin embargo, los postsaussureanos han ubicado a la primera en el ámbito de una disciplina traslingüística, lo cual resulta un tanto más acertado si consideramos que la semiótica no partió de la lingüística, como aseguraba Metz, sino de la medicina. En efecto, «la ciencia de los signos, la semiótica, surgió a partir de los intentos de los primeros médicos del mundo occidental de comprender cómo funciona la interacción entre el cuerpo y la mente en dominios culturales específicos. En realidad, en su uso más antiguo, el término *semiótica* se aplicaba al estudio del modelo observable de síntomas psicológicos inducidos por enfermedades particulares. Hipócrates (460?—377? a. C.) —fundador de la ciencia médica— vislumbró las formas en las que un individuo de una cultura específica manifestaría y relacionaría la sintomatología asociada a una enfermedad como la base sobre la que se emitiría la diagnosis apropiada y después se formularía una prognosis adecuada. El médico Galeno de Pérgamo (130?—200? d. C.) también se refería a la diagnosis como un proceso de semiosis. En Italia el término *semeiotica* sigue, de hecho, utilizándose para referirse al "estudio de los síntomas"[2] .

Lo cierto es que muchos teóricos sostienen que la semiótica sigue inacabada, mientras que la lingüística se considera una disciplina muy avanzada.

Pero, más allá de las discusiones sobre su independencia o sobre sus orígenes, que no es el tema a tratar en este artículo, podemos partir de la base de que la semiótica es la disciplina que estudia la capacidad innata de los seres humanos para producir y comprender signos de toda clase.

En el número anterior me dediqué a introducir qué es lo que se estudia cuando se habla de comunicación no verbal y expuse una serie de clasificaciones generales de las distintas conductas que se pueden incluir en este tipo de comunicación. Ahora me ocuparé del examen de algunas de éstas en particular, trabajando especialmente con ejemplos de los *mass—media*. Es importante para ello tener en cuenta en cualquier situación comunicativa, por una parte, el registro de las primeras impresiones y, por otra, las reacciones verbales y no verbales en curso.

Si tomamos, por ejemplo, los programas de opinión de la televisión de aire, serán evidentes los efectos del medio, los participantes, las expresiones faciales, la conducta visual o vocal, la postura, el movimiento, etc., sobre el espectador.

En muchos de ellos, al comienzo del programa, el conductor aparece solo frente a la pantalla. El estudio está en silencio y los detalles arquitectónicos del decorado, crean cierto clima particular. La atención del televidente, sin duda, se centrará en el periodista, quien presentado en ese entorno, parece decirnos: "Escuchen, tengo algo *importante* que comunicarles".

La figura del conductor proyecta hacia el espectador varios sentidos. En algunos casos, su edad madura representa cierta garantía de experiencia, sumada al conocimiento de su trayectoria; en otros, la apariencia juvenil e informal apela a la simpatía del público joven. En el primero, el tamaño de su cuerpo (es frecuente asociar a los hombres enjutos o de contextura mediana con la figura del intelectual) y su vestimenta (frecuentemente trajes grises o azules y corbatas sobrias) nos dicen: "soy un pensador serio". En el segundo, el reemplazo del traje y la

1- Metz, C., *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Oxford, Oxford University Press, 1974.

2- Danesi, Marcel, «Introducción. Thomas A. Sebeok y la ciencia de los signos» en Thomas A. Sebeok, *Signos: una introducción a la semiótica*, Barcelona, Paidós, 1996.

corbata por la camisa desabotonada y el *jean* no crean el efecto contrario al anterior. El conductor no pierde rigurosidad. Habitualmente, se acerca a la cámara o bien ésta le toma un PPP (primerísimo primer plano), lo cual le posibilita, junto con los otros detalles mencionados anteriormente, transformar el mensaje del "conductor serio" en otro del estilo de: "Vení, acercate y oíme, que yo sí voy a decirte lo que realmente está sucediendo"

Para completar la imagen inicial y lograr que el espectador asocie tanto las conductas verbales como no verbales a la idea de intelectualidad o complicidad respectivamente, algún *slogan* o tema musical sugerente servirá de emblema de apertura y cierre de cada bloque.

La ubicación espacial de los invitados también resulta significativa. Aquéllos que pertenecen a partidos o sectores opositores, por lo general, aparecen enfrentados en una mesa de debate, mientras que los aliados son ubicados próximos los unos a los otros. En el caso de tratarse de un personaje controvertido, éste aparece asiduamente sentado en una suerte de banquillo de acusados, a discreta distancia de los demás, casi emulando la situación de un juicio, donde este último resulta ser el acusado y los integrantes de la mesa de debate, los jurados. El conductor, obviamente, desempeña el papel de juez. Él tiene siempre la última palabra. No resulta necesario, sin embargo, esperar la reflexión final del periodista para enterarse de cuál es su postura frente al problema planteado. Sus sonrisas irónicas, el tono de su voz al pedir brevedad en las exposiciones, a veces cordial y otras, imperioso, sus gestos de aprobación y desacuerdo ante las palabras de cada invitado, aunque todos ellos enmascarados en una postura de reconcentrada atención (repárese, en muchos casos, en el cuerpo inclinado hacia su interlocutor, la mirada penetrante y focalizada en el rostro del mismo), dictan sentencia de antemano.

En las publicidades la comunicación no verbal resulta ser evidentemente más significativa. Algunas veces funciona como complemento de lo verbal, otras, lo reemplaza.

En la publicidad de Terrabusi, que se encuentra a continuación, vemos que el espacio conferido a lo no verbal es notoriamente mayor al de la comunicación verbal, aunque no es del todo independiente con respecto a esta última para lograr la comprensión total del mensaje. Al menos, habría que conservar la frase "¡En 10 minutos!" para completar el sentido, pues es hartamente conocido el hecho de que las pastas requerían más tiempo de cocción.

Sin embargo, más allá de esta salvedad, el desplazamiento de la típica comida rápida por las pastas Terrabusi resulta claramente identificable. La hamburguesa, alejándose en segundo plano hacia el exterior (luminosamente hostil), llevando un paquete con sus paupérrimas pertenencias, connota una clara situación de fracaso. Asimismo, el plato de pastas, esta vez en primer plano, permaneciendo en el cálido (color anaranjado) interior de la casa, supone el triunfo de dicha comida.

Así sucede también en el caso del antiséptico Lurgyl, donde las ondas verdes que emanan de la boca del hombre que se confiesa resultan suficientemente connotativas de un aliento fétido, a más de la figura del sacerdote desmayado, con su gesto de intoxicado.

En otras publicidades, como en la de Dior, donde sólo aparece un hombre vestido elegantemente, no resulta ni siquiera necesaria la comunicación verbal (a excepción de la marca, claro está)

Finalmente, en muchas publicidades la comunicación no verbal sirve de apoyatura a la verbal, pero sin ser independiente en lo más mínimo. En la publicidad de Terrabusi, antes comentada, al menos, se comprendía que la hamburguesa era desplazada por las pastas (lo que había que reponer mediante la comunicación verbal era la causa), mas aparecen frecuentemente casos como los del Banco Patricios, en los que sin la comunicación verbal, se volvería incomprensible la publicidad, pues una oreja, un ojo y la mitad del rostro sonriente de una mujer hablando por teléfono no son suficientes para reponer el mensaje.

Todos estos ejemplos vienen a confirmar, en mayor o menor medida, la estrecha relación entre la comunicación verbal y la no verbal y lo imprescindible que resulta el abordaje semiótico en el ámbito de los medios masivos de comunicación, sin restarle relevancia, de ninguna manera, al análisis lingüístico de los mismos.

Continúa en el próximo número

¡Parada, chofer!

Tomás Grounauer

A todos los colectiveros de la ciudad de Buenos Aires

El único colectivo que me deja cerca del trabajo viene siempre lleno. Siempre. Un día decidí ir hasta la terminal para tomarlo vacío, pero allí también había gran cantidad de personas haciendo cola para subir. Los colectivos se llenaban y partían, pero constantemente llegaba más gente y el número de individuos se mantenía inalterable.

Recuerdo un día en que yo esperaba el colectivo y lo vi venir, un poco mas vacío que de costumbre, o eso creí. Subí junto con otros cinco o seis pasajeros y me instalé cerca del fondo, haciéndome lugar entre las personas que viajaban de pie. Unas cuantas cuadras más adelante, el colectivo estaba lleno; sin embargo el chofer siguió recogiendo nuevos pasajeros en cada parada.

De pronto me encontré con una señorita de mediana estatura parada sobre mis zapatos, pidiéndome disculpas porque "no hay más lugar en el piso". Siguió subiendo gente. Calculé que habría un promedio de dos a tres personas en el espacio de cada asiento de los de a uno y entre cinco y seis en el de los dobles. La puerta de salida, en el medio del vehículo, no se podía abrir por la presión de la gente. Algunos individuos que tenían que bajar alcanzaron a tirarse por las ventanillas hasta que, al subir más gente, quedaron taponadas por personas en diversas posiciones que buscaban acomodarse en un espacio físico cada vez más reducido.

En cuanto a mí, me encontraba al lado de un hombre con bigote que, como todos, hacía grandes esfuerzos por moverse siquiera unos centímetros. En su caso, vacilaba entre apoyarme el codo en el ojo o en la nariz. Finalmente consiguió liberar un poco el brazo con un movimiento torpe, pero no pudo dominar la inercia de esta maniobra y me golpeó la boca con el codo.

Alguien, viendo que el final de su viaje estaba próximo, gritó "¡Parada, chofer!", pero su grito se perdió entre los sonidos de la muchedumbre o fue ignorado por el conductor.

En un momento, junto con nuevos pasajeros, subió un vendedor ambulante que superpuso su voz de barítono a la del resto. Vendía chocolates "Nugueti", que, según él, uno podía conseguir en kioscos y supermercados pagando desde dos pesos o dos pesos con cincuenta, pero que en esta oportunidad el pasajero llevaría por un pesito nada más. Supuse que esta oferta no encontraría interesados entre la hacinada multitud, sin embargo para mi sorpresa escuché una voz desde el fondo gritando "¡Acá, chocolate!". El interesado le dio una moneda a la señora que tenía pegada a la nuca, ésta al señor que la aplastaba contra el caño del asiento, y así hasta el vendedor, quien repitió el procedimiento a la inversa y trocando moneda por chocolate.

Al notar que viajábamos muy lentamente me pregunté en voz alta el motivo; me lo explicó una persona cuyo rostro nunca vi, ya que me hallaba imposibilitado de girar la cabeza en esa dirección. El conductor, que ahora manejaba con dos pasajeros sobre la falda, no alcanzaba la palanca de cambios; por lo tanto íbamos en segunda y él se las arreglaba con el pedal del embrague, que otro pasajero apretaba con la mano.

Me acercaba a donde debía bajarme. Iba a gritarle al chofer para que se detuviera, pero me di cuenta de que sería inútil; el murmullo había crecido de tal manera que hubiera ahogado mi voz.

Me resigné a faltar al trabajo y perder un día de sueldo. A las pocas cuadras me quedé dormido o me desmayé. Desperté un buen rato después, acostado en los asientos del fondo del colectivo vacío, con una persona que me sacudía el brazo y me decía "Arriba, flaco, que llegamos a la terminal".

Conversación con Mabel Pagano

María Vignolles

En el marco de la investigación dirigida por la doctora María Rosa Lojo sobre el tema "Líneas estético-ideológicas de la literatura argentina (1980-1995)" se realizó en la Facultad de Historia y Letras de la Universidad del Salvador un encuentro con la escritora Mabel Pagano, ganadora de más de setenta premios literarios, entre los que se destacan el premio Emecé 1987-1988, el del Fondo Nacional de las Artes, el premio de la Fundación Fortabat, el premio municipal Eduardo Mallea y la Faja de Honor de la SADE.

Ha publicado *Liberación hundida* (novela, 1976), *La familia es lo primero* (novela, 1980), *En septiembre y por agua* (cuentos, 1980), *Eterna* (novela, 1982), *Primera quincena de mayo* (novela, 1983), *El cuarto intermedio* (cuentos, 1983), *Nacer de nuevo* (novela, 1985), *El país del suicidio* (novela, 1987), *La calle del agua* (novela, 1988), *Lorenza Reinafé o Quiroga, la barranca de la tragedia* (novela, 1991), *Martes del final* (novela, 1991), *Los griegos no existen* (novela, 1992) y *Niños que hicieron historia* (cuentos, 1994).

Siempre he sentido una admiración profunda por los escritores, por su capacidad para crear mundos detallados y perfectos y para dibujar hombres y mujeres de papel que alcanzan muchas veces la inmortalidad que en ocasiones pierden sus autores.

En esta oportunidad esperaba encontrar en Mabel Pagano la voz que poco tiempo atrás, y a partir de la lectura de Lorenza Reinafé o Quiroga, la barranca de la tragedia me había sumido en las intrigas, murmullos, silencios y ocultamientos en torno a la decisión de matar a Facundo Quiroga durante nuestro turbulento siglo XIX.

La voz resultó espontánea y sencilla.

En un primer momento la conversación estuvo orientada hacia la novela sobre Quiroga, ya que nos interesaba obtener precisiones acerca de la documentación histórica previa a la escritura. Tras las primeras palabras ya estábamos convencidas de que Mabel Pagano no sólo sabía de historia argentina sino también de historia americana.

Las fricciones políticas argentinas tuvieron que ver con la búsqueda de una identidad política para un país joven. En la citada novela se manifiestan los antagonismos entre unitarios y federales, Estanislao del Campo, Quiroga, Rosas, Buenos Aires y el interior. En este sentido y en relación con el contenido político de su novela, señaló:

> "(...) Quiroga empieza a existir cuando se viene con la galera rumbo a Buenos Aires."
> "(la novela) entre líneas dice que el verdadero asesino de Quiroga es Rosas."

No dejaba de sorprenderme que hubiera elegido un personaje femenino para desarrollar un momento histórico que otros escritores han abordado poniendo el acento en el punto de vista de personajes masculinos (Quiroga, Rosas, los Reinafé). La autora comentó lo siguiente:

> "A mí me interesa rescatar a las mujeres y su comportamiento. Las mujeres somos coherentes en nuestros pensamientos y en nuestros errores.
> (...) Nadie conoce a Lorenza Reinafé las mujeres desgraciadamente no existimos en la Historia; entonces la creé a ella en la historia de los hombres"

A partir del personaje de Lorenza, la conversación se desplazó hacia los demás personajes femeninos que pueblan sus novelas. Eva Perón es el personaje principal de su novela *Eterna*. Mabel Pagano tuvo largas charlas con el confesor de Eva Perón; a partir

de ellas y de un serio proceso de documentación obtuvo la información necesaria para continuar con una de sus pasiones: el protagonismo femenino en la historia. Al respecto nos dijo:

> "Eva Perón ya se independizó un poco de ser la mujer de Perón. Para dejar de ser 'la mujer de' primero hay que saber quién era 'la mujer de'. O sea, uno trata de que primero se reconozca como la mujer de y después, en los videos y películas, puede verse de qué forma ella lo superó a Perón; la gente se sentía identificada con ella."
> "(...) Perón se jugó su destino militar al casarse con Eva, (...) a menos que haya pensado que una figura popular lo acercaría a las masas. (...) Yo creo que él la quiso como pudo."

Otra mujer que sale de la historia americana para poblar su escritura es Manuela Sáenz, la amante de Bolívar, quien protagoniza La señora del puerto de Talca.

> "Es una reivindicación de Manuela. Ella era una hija natural. (...) A Bolívar ella realmente lo amó y le salvó la vida."

Hacia el final de sus días, ya muerto Bolívar, Manuela vive en el puerto peruano de Talca.

> "Las termitas habían comido la escalera, Manuela se cae y ya no vuelve a caminar; llega la difteria al puerto y ella no puede moverse, así que espera la muerte. Le puse un final romántico, ella lee las cartas de Bolívar en su hamaca mientras espera la muerte."

Si tuviéramos que señalar las características de la literatura argentina de los últimos quince años, una de ellas sería, sin duda, el importante auge de la nueva novela histórica.

El país del suicidio es una novela que desarrolla la historia política de nuestro país, a partir de la biografía de una acomodada familia argentina en la que padres e hijos reflejan las distintas facciones que han gobernado el país.

> "*El país del suicidio* es una novela muy compleja. A veces los críticos dicen: 'Bueno, pero a esta novela tendrías que haberle puesto este capítulo más acá'. Pero las novelas son como los chicos: a uno no le dicen 'este chico por qué salió con ojos marrones, podías haberte esmerado un poco más y se los hacías verdes', y nadie te los cuestiona a los chicos, son lo que son."
> "La historia comienza con las invasiones inglesas y termina con la caída de Perón; la familia protagonista hace un zigzag a través de la historia política argentina."

En otra de sus novelas retrata las vivencias y las ilusiones políticas de su juventud. Mabel Pagano define a Nacer de nuevo como una novela social-política; ahora bien, en tanto instancia social, remite a un referente histórico preciso.

> "*Nacer de nuevo* comienza con el cordobazo y termina con la caída de Isabel; reúne mis vivencias en la Plaza de Mayo, los años del retorno y todo lo que pasó antes del proceso militar. Es una historia de amor, pero el contexto es el cordobazo y la caída de Perón."

Las dificultades para publicar y los contextos de éxito en la Argentina también fueron tema de conversación. Por ejemplo, *Eterna*, novela que podría incluirse dentro de la "Evitamanía", no pertenece a este fenómeno ya que fue escrita antes

de que éste se produjera, circunstancia que, por otra parte, provocó el desconocimiento total de la novela por parte del público.

En relación con este tema comentó otras novelas no publicadas en la Argentina o en proceso de publicación, como la de Elisa Lynch, publicada en Paraguay, donde plantea su teoría sobre lo mal que actuó la Argentina al aliarse a los ingleses en contra de sus hermanos americanos para ganar muy poco y perder muchísimo.

También ha escrito una novela sobre la mujer de Jerónimo Luis de Cabrera, Luisa de los Ríos y otra relacionada con la búsqueda de los restos del Che Guevara y la huelga de las cocaleras en Bolivia.

En cada caso, Mabel Pagano se detuvo en el relato de los acontecimientos históricos ligados al personaje central de la novela (en el caso de las novelas históricas, por supuesto) y nos manifestó su predilección por los finales románticos.

En un momento definió su práctica literaria:

> "(...) Mis temas son, cuando no históricos (en cuyo caso me aboco prolija y concienzudamente a la investigación), cotidianos. Mis personajes, salvo alguna que otra excepción, son profundamente argentinos y viven y sufren nuestra realidad. Nunca he seguido la tendencia de otros escritores, si bien hay algunos a los que admiro profundamente, como Haroldo Conti y Marta Lynch, por ejemplo, y sólo por citar alguno. Creo que en materia literaria cada uno debe seguir sus mandatos interiores y responder a su esencia profunda. Ya alguien dijo: 'muestra tu pueblo y mostrarás el mundo'. Esa es mi regla. Por distintas razones he tenido que bajar muchas veces la cabeza a lo largo de mi vida, pero nunca lo hice con la literatura, que es mi amor, el único que nunca he visto decaer sino todo lo contrario. No me preocupan las tendencias ni las modas. Sí expresar las cosas que siento yo y que sienten otras personas. Me conmueve cuando alguien se identifica con lo que escribo; quiere decir que me entendió."

Uno de sus críticos ha dicho de ella que tiene "una inequívoca manera de dar lo cotidiano como si entregara una clave". Durante esta conversación habló de cada una de sus novelas con el lenguaje de la cotidianeidad. La voz fue sencilla pero nutrida de una riqueza expresiva que concuerda cabalmente con la figura literaria de Mabel Pagano.

Grammanet

Una incursión en la Red

Ciencia ficción

❖Delos Home Page
http://www.fantascienza.com/delos/
Revista italiana de ciencia ficción (incluye versión en inglés). Hay un número especial sobre el tópico del viaje en el tiempo, una reflexión de Stephen Baxter sobre la ciencia en H. G. Wells, un cuento del autor italiano Lino Aldani, comentarios sobre cine.

❖The Aberdeen University Science Fiction and Fantasy Society Home Page
http://www.abdn.ac.uk/~src010/ausff.html
Los miembros de la AUSFF (Sociedad de Ciencia Ficción y Fantasía de la Universidad de Aberdeen, Gran Bretaña) presentan información, artículos, reseñas de libros e imágenes.

❖Anne Rice. The Page
http://skynet.ul.ie/~chopper/ann_rice.html
Una página dedicada a la "reina del horror gótico". Imágenes, una entrevista con la escritora, una reseña de la película *Entrevista con el vampiro* de Neil Jordan y links para los interesados en el vampirismo y otras truculencias

❖BEM web
http://www.filnet.es/bemmag/
Presentación en línea de *BEM*, la revista de ciencia ficción y fantasía más popular de España. Incluye un índice general del contenido de la revista de papel, galería de arte, taller literario con algunos consejos para escritores noveles, información sobre premios literarios españoles.

❖Ray Bradbury Page
http://www.on-ramp.com/johnston/bradbury.htm
Todo sobre el autor de *Crónicas marcianas* y *Fahrenheit 451*: datos biográficos, imágenes, noticias, citas, cuentos, poemas, artículos.

❖The Linköping SF&F Archive: Authors
http://sf.www.lysator.liu.se/sf_archive/sf-texts/authors/
Una lista alfabética de autores de ciencia ficción, con links que permiten obtener información sobre un centenar de escritores, desde Brian Aldiss e Isaac Asimov hasta Kurt Vonnegut y Gene Wolfe.

❖Welcome to OMNI
http://www.omnimag.com/index.html
Puerta de acceso a la versión en línea de la revista *Omni*, que desde hace años ha reemplazado a la versión de papel. Artículos sobre ciencia, ataques a las seudociencias, cuentos de ciencia ficción, horror y fantasía y muy bonitas imágenes.

❖Science Fiction Weekly
http://www.scifi.com/sfw/
Revista de ciencia ficción en línea. Información sobre películas, libros, CDs y recomendación sobre otros sitios de interés.

Referencia

❖Merriam-Webster Dictionary
http://www.m-w.com/dictionary
Util versión en línea de este excelente diccionario de la lengua inglesa.

❖Britannica Online
http://www.eb.com/
Versión en línea de la célebre *Encyclopedia Britannica*. Es preciso pagar una suscripción, pero es posible inscribirse para una prueba gratuita de siete días.

Clásicos grecolatinos

❖Labyrinth Library: Latin Texts
http://www.georgetown.edu/labyrinth/library/latin/

latin-lib.html
Biblias en latín, francés y alemán, textos litúrgicos, versiones en inglés de textos de Aristóteles, Platón, Plotino, Virgilio, Horacio, Lucrecio, Ovidio, la Patrística y mucho más.

Literatura

❖BookWire - The First Place to Look for Book Information
http://www.bookwire.com/
Lugar ideal para los amantes de los libros. Acceso a reseñas de libros, noticias sobre la industria editorial, entrevistas con escritores, links con otros lugares de interés.

❖Tree fiction on the World Wide Web
http://www.cl.cam.ac.uk/users/gdr11/tree-fiction.html
¿Qué significa hipertexto? ¿Qué es la "literatura arbórea"? ¿Qué es la "ramificación de tramas"? Algunas preguntas que plantea la aplicación de nuevas tecnologías a la literatura. Buen lugar para informarse.

❖L'Hexagone
http://instruct1.cit.cornell.edu/~agl1/Lexagone.html
Textos clásicos de la literatura francesa, poesía de Villon a Queneau. Para interesados en la cultura francesa en general, hay información sobre artes, gastronomía, actualidades, idioma, etc.

❖CUL Literature Page
http://www.library.cornell.edu/okuref/lit/litpage.html
Desde esta página de la universidad de Cornell es posible tener acceso a recursos de narrativa y poesía, textos literarios en formato electrónico e información sobre autores contemporáneos en la WWW.

Presentamos la segunda entrega del "Pequeño Léxico Informático", facilitando las definiciones de las palabras más usadas en el campo de la informática e Internet

Browser: programa que se utiliza para acceder a Internet. Permite visualizar la información en forma gráfica. El primero de ellos fue el Mosaic. Actualmente dominan el Netscape Navigator y el Microsoft Internet Explorer.
Download: *descargar*, en inglés. Significa pasar información o archivos de Internet a la propia computadora.
HTML: acrónimo en inglés para *Hypertext Markup Language*. Lenguaje utilizado para crear las páginas de Internet. Consiste de texto normal, y códigos que indican el formato a aplicar.
Mirror Site: debido a la gran demanda impuesta sobre algunos sitios de Internet, se suelen crear sitios espejo. Estos son sitios alternativos idénticos al original, a fin de distribuir la carga entre ellos.
Modem: instrumento electrónico utilizado para comunicarse con Intenet. Su principio de funcionamiento consiste en convertir la información binaria de la computadora en tonos sonoros, capaces de ser transmitidos por teléfono.
Newsgroup: Areas de Intenet destinadas a la comunación de personas con intereses en común. Similar a un correo electrónico, pero donde cada miembro del grupo puede leer los mensajes de los demás.
Search Engine: *motor de búsqueda* en Inglés. Son sitios de Internet destinados a ubicar otros sitios. Permiten efectuar búsquedas utilizando palabras clave.

AGENDA

CAELUS

La Escuela de Letras y la Asociación de Egresados de la Escuela de Letras han organizado las siguientes actividades para el segundo cuatrimestre de 1997:

Taller abierto de poesía y narrativa

A cargo de Pedro Mairal. Se otorgarán certificado por asistencia. Los interesados deberán concurrir los viernes a las 15 a Tucumán 1699, PB.

Seminario

A partir del 21 de agosto se desarrollará el seminario "Aristoteles, una lectura", dictado por el Dr. Eduardo Sinnott. Se analizarán textos relevantes de *Categorías, Primeros analíticos, De Anima, Metafísica y Poética.* El seminario se realiza los días jueves, de 14 a 15,30, en la Escuela de Letras, Tucumán 1699. Los interesados pueden inscribirse en Secretaria, o en el IDILL los días jueves de 10 a 14,30. (Lic. Flavia Belpoliti)

Curso de técnicas para el análisis literario

Se ha organizado un curso teórico-práctico sobre técnicas para el análisis de textos literarios, que se realizará a partir del 25 de agosto. El curso consta de cuato módulos dedicados a las siguientes escuelas teóricas: estructuralismo, escuela bajtiniana, semiología y hermenéutica. Cada módulo se desarrollará en seis clases, de dos horas reloj. Los interesados pueden informarse e inscribirse en la Escuela de Letras, Tucumán 1699 (Lic. Marcela Crespo). Se entregarán certificados con el 75% de asistencia.

Biblioteca de Letras.

Continúa la organización de la Biblioteca de Letras, iniciada el año 1996 gracias al esfuerzo y aporte voluntario de profesores, alumnos y egresados de Letras. La sede actual se encuentra en el edificio de Tucumán 1699, tercer piso, aula 41. Se especializa en literaturas clásicas, literaturas contemporáneas, filosofía y teología. El proyecto biblioteca requiere el esfuerzo de todos, de modo que cualquier sugerencia, aporte o colaboración será gratamente recibida.

CONFERENCIA

El Prof. Daniel Capano dictará el próximo 2 de septiembre, a las 19, la conferencia "Eloísa y Abelardo, un amor consumado en poco timepo". Se realizará en la sede de la Escuela de Letras de la USAL, Tucuman 1699.

CAFÉ LITERARIO

La Escuela de Letras organiza su Café Literario, como un lugar de encuentro para alumnos, profesores, egresados y público interesado en compartir la creación literaria. La organización y conducción está a cargo de las profesoras Kelly Gavinoser y María Helena Cincunegui, y las licenciadas Alejandra Giacoia y Julieta Brizzi.
Las reuniones se realizarán el último viernes de cada mes, en Rodríguez Peña 670.

JORNADAS

La Escuela de Letras y el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Salvador organizan las "Segundas Jornadas de Cultura Clásica", cuyo tema convocante es *La Utopía.*
Se realizarán en las sedes de la Universidad del Salvador los días 1, 2 y 3 de octubre de 1997, de 9 a 20 hs.
Se aceptan ponencias sobre temas de la cultura grecolatina o de proyección clásica. Los interesados deberán presentar un resumen de sus trabajos, de no más de 100 palabras, antes del 13 de septiembre. La aceptación de las ponencias se comunicará telefónicamente a partir del día 22 de septiembre.
Para mayor información, dirigirse a Tucumán 1699, de 9 a 20, o telefónicamente al 375-2958

CONCURSO

La Escuela de Letras de la USAL organiza el " II Concurso Literario para Alumnos de Nivel Medio". Está dirigido a alumnos de 4to. y 5to. año de escuelas secundarias que deseen participar en las categorías de cuento y poesía. Los interesados podrán conseguir las bases del concurso en la Escuela de Letras de laUSAL, Tucumán 1699, de lunes a viernes de 9 a 20.

ACTIVIDADES DEL IDILL

Proyectos de investigación 1997

"El esperpento valleinclanesco", dictado por la profesora Hilda Mac Donagh.
"El humor de los primeros románticos argentinos en la prensa periódica de Montevideo", dictado por la profesora Beatriz Curia de Isaacson.
"Elementos bíblicos en la narrativa de J. R. R. Tolkien" dictado por la profesora Malvina Aparicio.
"Líneas estético-ideológicas en la novelística argentina (1980 y 1995)", a cargo de la profesora María Rosa Lojo.
"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico del Libro I de las *Odas* de Horacio", a cargo de la profesora Mirta Meyer.
"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico del libro II de las *Odas* de Horacio", a cargo de la profesora Mirta Meyer.
"Edición bilingüe anotada y precedida de estudio crítico de las primeras *Ocho décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería", a cargo de las profesoras Nora Andrade y Josefina Nagore.
"Investigación filológica de carácter textual aplicada a tres cantos de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena", a cargo de la profesora María Luisa Olsen de Serrano Redonnet.
María Ester Moreno está investigando: "El desarrollo de la capacidad lingüística en el hablante bilingüe".

❖ Nuestros Colaboradores

Verónica Bonoris: Cursa el 1er. año del Profesorado de Grabado en la Escuela de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Sus trabajos ilustran los textos "Atelier", "Volver" y la tapa de *Gramma* Nro. 26.

Juan José Canavessi: Licenciado en Historia de la USAL. Es docente de la carrera de Historia en nuestra Universidad.. Ganó el 1er. Premio del Concurso Gramma 1995.

Azucena Cañete de Cidade: Profesora de Lengua y Literatura Castellana. Profesora de Danzas Clásicas y Españolas, Ha publicado a través de la Casa de la Cultura de Apóstoles un poemario: *Apóstoles, mi ciudad,* y ha participado en diversos encuentros literarios. Actualmente es alumna de USAL/Ruiz de Montoya en la Licenciatura en Letras, Posadas..

Marcela Crespo: Licenciada en Letras de la USAL. Profesora adjunta de las cátedras de Lingüística General, Gramática Castellana y Teoría Literaria en la USAL. Ha publicado reseñas y ensayos en diveras revistas especializadas.

María Fasce: Licenciada en Letras de la USAL. Es Prof. adjunta del Taller de Creación de la carrera de Corrector Literario. Sus trabajos literarios y ensayos han recibido numerosos premios.

Mariana García: Alumna de 4to. año de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Italiana I, a cargo del Prof. Daniel Capano.

Tomás Grounaver: Alumno de 1er. año de la Escuela de Letras de la USAL.

María Inés Narvaja: Profesora de Lengua y Literatura del Profesorado Sagrado Corazón de Jesús. Actualmente cursa materias de la Licenciatura en Letras en la USAL. Es correctora de ediciones en la Fundación Gutemberg.

Mariángeles Portilla: Alumna de 3er. año de la Escuela de Letras de la USAL. Su trabajo fue presentado en la cátedra de Literatura Española I, a cargo de la doctora Graciela Puente.

Marcos Rivas: Alumno de 1er. año de la carrera de Letras de la USAL.

Mariana Sández: Alumna de 5to. año de la carrera de Letras de la USAL.

María Vignolles: Licenciada en Letras de la USAL. Es Prof. adjunta de la cátedra de Literatura Hispanoamericana de la carrera de Letras. Es colaboradora Específica del Vicerrectorado de Investigación y Desarrollo de la USAL.

❖Agradecimientos

Dra. María Celia Velasco Blanco
Prof. Alicia Lidia Sisca
Prof. Nora Andrade
Prof. Celia Fischer

❖Coordinación

Profesora Mirta Meyer

❖Diseño y compaginación

Licenciada Flavia Belpoliti

SCIENTIAM · DO
MENTI · CORDI · VIRTVTEM