

EL POEMA "JAUJA" DE LEONARDO CASTELLANI

Liliana Beatriz Pinciroli
Instituto de Enseñanza Superior
PT 215 "Alfredo Bufano"
lilianapinciroli@gmail.com

Resumen:

Leonardo Luis Castellani, poeta y sacerdote (Santa Fe, 1899 – Buenos Aires, 1981), es autor de una vasta producción literaria que comprende escritos propiamente literarios o poéticos, filosóficos y teológicos, caracterizados por una unidad de intención que la atraviesa en su heterogéneo conjunto y le proporciona organicidad. Esa unidad de intención reside en la preocupación constante por ahondar en el problema de los novísimos, lo que otorga a su obra un tono apocalíptico en el sentido ortodoxo del término. El tema de las postrimerías, ya personales, ya universales, constituye una suerte de "idea fija", de leit motiv que aparece y reaparece en sus textos. Castellani encontró en "Jauja" el símbolo con el que pudo exteriorizar verbalmente la Idea que lo obsesionó durante toda su vida. Este trabajo se propone establecer una edición cotejada y comentada del poema, de acuerdo con el manuscrito autógrafo del Padre Castellani y con las primeras ediciones del mismo.

Palabras clave: Literatura argentina- Leonardo Castellani- edición de textos.

Abstract:

Leonardo Luis Castellani, poet and priest (Santa Fe, 1899 – Buenos Aires, 1981), is the author of a vast literary production,

with writings that are properly literary or poetic, and writings that are philosophical and theological. All of these writings are characterised by a unity of intention, which can be traced throughout his heterogeneous work and which provides organicity. This unity of intention resides in the constant preoccupation of enquiring in the issue of the novísimos, giving to his whole work an apocalyptic tone, in the orthodox sense of the word.

The theme of the aftermath, either personal or universal, constitutes a sort of fixed idea, leit motiv, that appears and reappears in his texts. Castellani conceived in "Jauja" the symbol through which he could verbally exteriorise the idea that obsessed him throughout his life. This article aims at establishing a collated and commented edition of the poem, regarding the autographical manuscript of the poem, together with the first editions of it.

Key words: Argentine Literature – Leonardo Castellani – Edition of texts.

Siglas y abreviaturas de las obras de Leonardo Castellani utilizadas en este trabajo:

Cam: Camperas
 DeK: De Kirkegord a Tomás de Aquino.
 12PC: Doce parábolas cimarronas.
 DP1: Domingueras prédicas I.
 DP2: Domingueras prédicas II.
 EXto: El Evangelio de Jesucristo.
 LO: El Libro de las Oraciones.
 ERF: El Ruiseñor fusilado.
 LMMF: La muerte de Martín Fierro.
 LCDM: Las canciones de Militis.
 PXto: Las parábolas de Cristo.
 BB: Los papeles de Benjamín Benavides.
 MBB: Marianillo de Birlibirloque.

MO: Martita Ofelia y otros cuentos de fantasmas.

NCL: Nueva Crítica literaria.

PsH: Psicología humana.

SAYN: San Agustín y nosotros.

6E3C: Seis ensayos y tres cartas.

SMD: Su Majestad Dulcinea.

UGS: Una gloria santafesina; Horacio Caillet- Bois; vida y obra.

Para Leonardo Castellani "...el católico anda toda la vida tras un ideal que no se puede conseguir, que aparentemente no existe. Y es la posesión de Dios" (Hernández, 1977: 42). La búsqueda de la posesión de Dios es la idea que ha constituido el motor de su propia vida y el eje de su obra literaria.

Al respecto señalaba Étienne Gilson (1974: 179): "cuanto más importante es una idea, más le repugna en realidad dejarse decir aparte, desligada de la simul-totalidad en el seno de la cual es donde únicamente tiene ella vida, sentido y verdad". La palabra humana es incapaz de transmitir de forma adecuada el *verbum mentis*:

"...el escritor se ha encontrado frente a una de esas ideas que le son caras, que solo se sentirían intactas si fuera posible preferirlas en una especie de soledad, y se sienten heridas de muerte por el solo hecho de ser enunciadas en su debido lugar; dentro de un discurso. Se las corta del pensamiento al expresarlas con palabras; la savia inteligible es remplazada aquí por el flujo del discurso" (Gilson, 1974: 180).

Por la misma razón el poeta debe recurrir al símbolo, el cual, con todo, no expresa nunca adecuada y completamente el pensamiento que lo origina. Sin embargo es el único medio para manifestar los más hondos pensamientos y los misterios más arcanos. Castellani encontró en "Jauja" el símbolo con el que pudo exteriorizar verbalmente la Idea que lo obsesionó durante toda su vida:

“El canto, la poesía, buscan liberar una experiencia, un conocimiento substancial. Como conocimiento, busca una expresión; como substancial es propiamente inefable. Por lo cual no se expresa a la manera de razonamiento, ni de expresión didáctica. Nacida de una experiencia vital, vida por lo tanto, quiere expresarse por signos portadores de vida, que conducirán al que lo recibe a la inefabilidad de la experiencia original” (Maritain, 1978: 35).

Castellani imagina el curso de la vida hacia la posesión de Dios como un recorrido a bordo de una embarcación que surca los mares procelosos hasta arribar, luego de múltiples obstáculos, a una isla difícil de hallar que él denomina Jauja (*DeK*: 262 -264). Con influencia de los itinerarios heroicos del mundo clásico, el recorrido del héroe resulta un *Itinerarium mentis ad Deum*, movimiento del alma hacia Dios; y Jauja es una de las Islas Afortunadas o Isla de los Bienaventurados, devenida Reino de los Cielos.

40

El viaje es arriesgado. En primer lugar, no hay un mapa exacto, un recorrido bien señalado. El punto de llegada no es visible con claridad: por momentos la isla parece vislumbrarse y por momentos se torna difusa o se pierde de vista. Algunos niegan que verdaderamente exista, de modo que el zarpar es un acto de arrojo; para muchos, una tontería, para otros, un viaje interesante pero demasiado peligroso. Para embarcarse hay que desprenderse de todos los saberes y afectos mundanos: ni la ciencia humana puede explicar dónde está, ni siquiera cómo es la isla; ni los afectos humanos merecen la renuncia al viaje. El recorrido está plagado de trampas y obstáculos, de manera que hacerse a la mar no es garantía de la llegada a Jauja. Con todo, el viaje hacia la isla y la certeza de poder arribar a término – pues no basta con *buscarla*– es la gran preocupación hacia la que apuntan los escritos de Leonardo Castellani, esta es su gran Esperanza, este es el mensaje magnífico y contrastante con las poéticas de aniquilación, desesperanza y desgarró que le fueron coetáneas.

El sentido pleno del concepto de Jauja se halla en el conjunto de la obra de Castellani y ha sido desarrollado en nuestra tesis de doctorado: “*Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero*”; *Jauja como clave de lectura en la obra de Leonardo Castellani* (2015). Allí se expone este concepto con toda su complejidad y se señala la centralidad del poema *Jauja* en el sistema literario de Leonardo Castellani, en tanto funciona como sinécdoque. Es la parte que explica el todo, que le proporciona sentido general y unificante.

En el presente trabajo se presentará una edición anotada de este poema axial, indispensable para la comprensión de la obra de Leonardo Castellani, tomando como testimonio principal el manuscrito autógrafa.

Para lograr este objetivo se han utilizado herramientas de la crítica genética y de la crítica textual. De la crítica genética, cuya intencionalidad radica en la reconstrucción de la historia de la escritura, y por ello no distingue sustancialmente el texto llamado definitivo de sus pre-textos o borradores, se tomaron algunas estrategias de lectura e interpretación del manuscrito. De la crítica textual, orientada a la recuperación de la intención expresiva del autor y que persigue el propósito de la edición del texto considerado como “definitivo”, se ha tomado precisamente la intención de proponer la versión definitiva del poema mediante el cotejo del manuscrito con las ediciones, pues en la concepción de arte de Castellani existe una supremacía del producto final sobre los borradores y materiales pre-redaccionales y redaccionales (Lois: 2001).

Para Castellani la obra de arte es idea antes que hechura: madurada en la inteligencia, pasa luego a la materia. Su forma es la recta razón; el arte se encuadra en la línea del *hacer* (*recta ratio factibilium*): “Un libro no se debe hacer sino cuando uno ha concebido allá dentro un concepto vivo, que debe salir a la luz para bien del mundo” (*Cam*: 11).

Esa idea constituye el modelo a seguir -o causa ejemplar- y es el resultado de un acto interior, contemplativo, que orientará

41

el proceso artístico:

“La obra de arte es la encarnación de una idea, y mayor por tanto cuanto mayor lo encarnado; pero es menester que se encarne de veras, que alcance perfecto su cuerpo visible; y cuanto más alta es la idea, más difícil se vuelve eso” (12PC: 169).

En la encarnación de esa idea consistirá propiamente el arte, ya que “la obra de arte es la manifestación de la forma invisible que permanece en el artista”; forma invisible “a cuya semejanza, ulteriormente, realizará la obra en el material, ya que la similitud es con respecto a la forma” (Sáenz, 1991: 112). En la búsqueda de esa similitud radica el esfuerzo del artista, su labor de escritura, las marchas y contramarchas, correcciones, en fin, que constituyen el material pre-redaccional y son eso: bocetos, borradores, ensayos. El resultado final es ópticamente superior a su proceso y por eso Castellani sentencia: “Las obras que uno pugna escribir y no salen, es porque *no existen*: son imaginación y no realidad” (ERF: 65).

42

1. Génesis del poema

Desde el diálogo amable con el pasado literario, al modo de Pedro Salinas para quien “podría interpretarse la tradición como el enorme y sordo empuje que el pasado hace sentir al poeta de hoy para que vaya un paso más allá, confiado precisamente en esas fuerzas seculares que le respaldan en su intento” (Salinas, 1967:247) hasta la angustia por las influencias que declara Harold Bloom (Bloom,1995), la relación del poeta con los predecesores que influyen en su creación artística no deja de ser un punto capital en la comprensión de los textos. Como expresa T.S. Eliot (1994):

“No hay poeta ni artista que tenga su significación completa él solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. [...] El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; para que persista luego de que se incorpore la novedad, todo el orden

debe, aun si en pequeña escala, ser alterado; y así se reacomodan las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte respecto de las demás; y en esto consiste la conformidad entre lo viejo y lo nuevo”.

Es artista el que posee la facultad de recrear los caracteres esenciales del modelo, tanto natural como cultural. En este caso, Castellani se inserta en la línea de la tradición literaria entendida como un *continuum* del que se aprehende y al que se agrega la propia creación -deudora, por tanto, del *traditum*: “para escribir un libro bueno, hay que olvidarse de todos los otros libros, después de haberlos leído todos” (Cam: 12). Sin embargo, ese olvido es parcial, pues, como señala Fernando Lázaro Carreter (1990: 64):

“Entre las inducciones que recibe el poeta, y que, en cierta medida, condicionan su libertad lingüística, cabría hablar de los fenómenos de intertextualidad: ciertos elementos le son sugeridos, consciente o inconscientemente, por recuerdos de lo ajeno”.

Con todo, esta imitación no es óbice para la creación original:

“La literatura es siempre secuencia, hasta en aquellos que quieren romper con todo. Toda creación sigue a otra, la adiciona algo, es un más. Lo que había más esto. Por eso tiene que ser nueva, que ser otra” (Salinas, 1967: 247).

En sus textos, Castellani hace alarde de su diálogo con las obras y con los autores que más ha admirado y de quienes ha recibido el mayor influjo: cita, alude, menciona, recrea, reelabora, amplía, de manera exuberante, sus lecturas predilectas. Conversa con sus muertos: invoca, evoca, discute, corrige, rumia sus ideas, y culmina diseñando sobre esas bases sólidas su propio pensamiento original, es decir, arraigado en el origen pero productivo siempre:

*“Y en esto la boca mía
Es de la verdá la fuente-*

43

*Un poeta nunca miente
Ni en lo más imaginario
Y esto todo es inventario
Y no hay cosa que yo invente". (LMMF: 104)*

Tal es el caso de la composición del poema *Jauja*, que surgió como resultado de la lectura y compenetración con las ideas del filósofo danés Sören Kierkegaard. El primer contacto de Castellani con la obra de Kierkegaard ocurrió hacia 1950 durante su estancia en la provincia de Salta, donde se desempeñó como lector de Filosofía en el Instituto de Monseñor Tavella. Allí tuvo que exponer al filósofo danés, según los programas que enviaban desde la Universidad del Tucumán. Para preparar el curso, pidió ayuda al Dr. Héctor Mondriani, quien le envió *Études Kirkegordiennes*, de Jean Wahl. Este libro contenía una selección del *Diario* de Kierkegaard, que fue el origen de su lectura completa y apasionada de las obras de este autor. El *Diario* le dio la clave de lectura de toda la obra, que empezó a leer ávidamente en traducciones al principio, hasta que logró adquirir los textos en la lengua original, el danés, que leyó con la ayuda de un diccionario (*DeK*: 8-9).

Castellani relata que compuso el poema *Jauja* cuando acabó de leer *Postscriptum no científico definitivo a las nonadas*, que es

"un inmenso tratado filosófico-polémico-humorístico en dos tomos con 763 páginas (edición alemana) donde se contiene toda la filosofía de Kirkegard. He comulgado con pasión con esas páginas. He percibido el genio de Kirkegard y su intuición profundísima de la fe religiosa y del alma humana. Lo sentí cerca de mí, lo llamé "hermano". Le pedí a Dios una señal de que se había salvado; y ese mismo día surgieron los versos "kirkegardianos" del poema JAUJA; que es el mejor de los que he escrito" (DeK: 12).

Es decir que el itinerario espiritual que describe en ese poema se refiere en primera instancia a Kierkegaard, con el cual se identifica; a la vez que traza su propio recorrido espiritual.

La explicación de esta correspondencia puede hallarse en otro libro, *Los papeles de Benjamín Benavides*, donde dice Castellani:

"Imitación, pero no de actor ni de histérico, sino imitación vital... No es tan sencillo. Es como un espíritu que uno absorbe intuitivamente, que se convierte en una especie de germen vital. En los actores es una máscara, en los histéricos es un vampiro; pero en los grandes hombres es algo más sutil y profundo. Julio César llorando sobre la tumba de Alejandro... Por el camino de la imaginación enamorada, una vida ya pasada vuelve a vivir en otra persona; y a veces se integra, se completa y se realiza más perfectamente que en su existencia anterior" (BB: 445).

El poeta se ha identificado con la experiencia del filósofo, la ha "subjetivado", la ha hecho suya, y luego la ha expresado desde su propia interioridad, originalmente, produciendo una secuencia análoga al modelo, que puede ser, a la vez, análoga a la experiencia espiritual de otros hombres -sus lectores potenciales- que se identificarán con ella. De allí el carácter simbólico del arte.

"La escritura del poema... me dejó la impresión de que el danés me había ayudado, como se lo pedí, lo cual significaba que se había salvado y estaba con Dios, lo cual se puede tener por superstición (...) pero en mí es convicción soberana" (*DeK*: 262).

La primera maestra de espiritualidad de Castellani fue Santa Teresa de Jesús, a quien dedica numerosos pasajes de su obra y para quien tiene palabras de gratitud, de súplica y de inusitada ternura. Para Santa Teresa, el alma se compara con un castillo rodeado por un foso, que tiene siete moradas o círculos de habitaciones, y que deben ser atravesadas hasta llegar al centro donde se realizará la unión con Dios. Lo describe en *Las Moradas del castillo interior*, libro redactado con una intención didáctica, para enseñar a sus religiosas el camino de la contemplación, como ella lo estaba transitando.

La lectura de las obras de Teresa de Ávila le dejó a Castellani la impresión de lo sublime. Ve el estado del alma en camino, con sus pruebas y tormentas interiores, y ve también la llegada: "toda España y toda la Cristiandad vio al fin el alma de esta mujer como un gran castillo de diamante con un sol adentro" (PsH: 26).

Pero cuando conoció a Kierkegaard,

"cuando se me hicieron masticables los estilos, las alusiones y elucubraciones del endiabrado dinamarqués, me di cuenta que él respondía bruscamente por ahí a muchas preguntas, cuestiones y dificultades mías dando de pleno en el clavo. Por lo cual me formulé la apreciación de que Kirkegord sabía más que Santa Teresa. Lo cual es falso o bien no se debe decir. Lo que pasa es que Sta. Teresa tiene un mensaje para el siglo XVI y Kirkegord para el siglo XX (no XIX, su propio siglo, ojo). Además a Sta. Teresa ya la tenía olvidada de puro sabida, y Kirkegord tenía todo el atractivo pimientoso de la novedad y el excentricismo." (DeK: 8)

Castellani se sintió hermanado con Kierkegaard porque encontró semejantes sus sufrimientos y parejas las inquietudes de su alma; y porque también fue un atormentado toda su vida: índole vital de Castellani, que tanto expuso y describió en sus escritos. "K. fue, según mi parecer, un alma toda la vida en la noche oscura, en la noche del sentido, la primera purificación mística; o sea, un alma del purgatorio" (DeK: 88). Según Kierkegaard, la vida del hombre religioso transcurre bajo la égida del temor de Dios y de la Angustia; el peregrinaje es un camino de sangre, un vía crucis, una especie de oscuridad o desesperación, porque Dios le resulta inaccesible e incomprensible, y sin embargo se aferra a él con obstinación "y por eso dijo que la fe es una pasión y que era como navegar sobre 10.000 metros de agua en una canoa que hace agua" (DeK: 211).

Pero esa concepción de la vida como un peregrinaje doloroso tiene como compensación la espera de la Reduplicación que es

una de las categorías de Kierkegaard. "Dios es la reduplicación absoluta". Los tormentos de la vida no solo tendrán un término, sino una compensación: al peregrino no solo le serán devueltos todos los bienes arrebatados, sino redoblados. La Reduplicación es la corona, es el premio, es la paga: es la Contemplación, que bien vale todos los sufrimientos, hasta el martirio. "« ¡Tiene que ser en esta vida!», dijo cuando leyó el libro de Job". (...) "Y puede que sea en esta vida pero no de esta vida, sino como fuera de ella; no en el Tiempo sino en el Instante" (DeK: 211).

Y leído y rumiadas estas ideas, Castellani escribe de un tirón, como al dictado, un poema épico- místico donde imagina la manera en que Kierkegaard pudo haber llegado a alcanzar la "Reduplicación". Que es a la vez su propia manera de buscarla. A diferencia de los poetas místicos cuya poesía es evocadora, porque es la expresión de una experiencia concluida, Castellani no refiere en Jauja la exultación del alma causada por la unión o matrimonio espiritual. En cambio, expone en su proceso el itinerario que el alma recorre para llegar a ese punto, sustancialmente, la etapa de búsqueda. Es un poema abierto hacia el futuro en el que se colmarán sus expectativas, según la medida de su esperanza.

2. Descripción del manuscrito

El poema manuscrito autógrafo -propiedad del sacerdote Carlos Biestro- se halla en la página 24 de un cuaderno espiral común, de 48 hojas rayadas, y en cuya página inicial, a modo de portada, se lee:

*Versos n° VIII
FUGAS
L. Castellani S.J.
S. Theresia opm.*

A estas poesías les falta, entre otras cosas, el resplandor que da el gozo.

Bs. As. 9. VIII.1952 pág.

El cuaderno contiene varias poesías, algunas fechadas al pie, y cuya datación oscila entre 1949 y 1956, aunque en la portada figure la fecha 9. VIII. 1952, cuando posiblemente hubo de numerar el manuscrito como "Versos nº VIII". El epígrafe: "A estas poesías les falta, entre otras cosas, el resplandor que da el gozo" es coherente con el período más crítico y posiblemente menos "gozoso" de la vida de Castellani, pues la cronología del cuaderno abarca ocho años a partir de 1949, año de su expulsión de la Compañía de Jesús.

Los poemas aparecen en orden cronológico. El poema *Jauja* no está fechado, pero se ubica a continuación de uno titulado *Censura Eclesiástica* donde se indica "Bs As, 15 junio 1952": es el que funciona como dedicatoria a Martínez Zuviría "al frente de la novela «El Misterio [sic] del Fantasma en Coche»", según anotación del poeta. Esta novela, cuyo título definitivo fue "El enigma del fantasma en coche" fue escrita durante su estadía en Salta (1950- 1951). Inmediatamente a continuación de *Jauja*, que termina en la mitad de página, aparece un poema breve fechado 24 - I - 1953.

El poema está escrito en el anverso (Rº -recto) de cada hoja. Con el cuaderno abierto, resultan escritas las páginas de la derecha; los reversos (Vº -página izquierda) están en blanco, salvo cuando realiza alguna corrección que aparece allí, enfrentada al texto. Lleva al final una firma, a modo de seudónimo, luego tachada con una línea: John Walter Piccirilli. La letra es cursiva, redonda y clara, fácilmente reconocible como de Castellani. Todos los versos comienzan con inicial mayúscula.

Jauja se compone de diez estrofas de estructura regular más un envío señalado como "Oración": todas las estrofas constan de ocho versos de catorce sílabas, con excepción del último verso de la "Oración" que es de siete, a modo de pie quebrado.

Las seis primeras estrofas prácticamente no presentan correcciones. La octava estrofa proporciona información relevante desde el punto de vista genético, puesto que figura en la página izquierda opuesta, con una flecha que señala su ubicación como

octava estrofa, lo que indicaría que fue escrita y agregada con posterioridad.

Las demás estrofas contienen algunas tachaduras y enmiendas. Es sorprendente la casi absoluta ausencia de signos de puntuación.

3. Datación y ediciones del poema

Según las fechas que en el Manuscrito registran los poemas escritos adelante y a continuación de *Jauja*, el texto habría sido compuesto entre junio de 1952 y enero de 1953.

El poema fue publicado inicialmente en *Su Majestad Dulcinea*, cuya primera edición corresponde al año 1956. Allí aparece como redactado por el hermano de Dulcinea, el Cura Loco, personaje principal de la novela y *alter ego* de Castellani:

"Dulcinea se volvió al jesuita y le tendió un rollito de papel: "¡Ud.- le dijo-, que dice que mi hermano es un bandolero, lea estos versos que él ha compuesto en estos días...a ver si es capaz de entenderlos!" (SMD: 107).

Este texto presenta diferencias respecto del manuscrito únicamente en cuanto a la puntuación: en *Su Majestad Dulcinea* se ha agregado la puntuación faltante en el original. En 2001 se reedita este libro. El texto de *Jauja* es prácticamente idéntico, con algunas pocas diferencias también en la puntuación.

En la producción literaria de Leonardo Castellani "Jauja" da nombre no solamente a este poema sino también a la revista mensual que dirigió, de la cual fue el primer redactor y que alcanzó 36 números, y que fue distribuida entre los años 1967 y 1969 por la editorial Cruz y Fierro. En el reverso de la tapa de la revista y a modo de epígrafe aparece de modo constante la primera estrofa del poema, aunque con numerosas variantes léxicas respecto de la versión de *Su Majestad Dulcinea*.

En marzo de 1969, el poema se publica íntegro en los números 25, 26 y 27 de la revista *Jauja* que aparecieron en un solo volu-

men. Allí el poema se atribuye a un poeta italiano, John Walter Piccirilli (como figura en el Manuscrito) y se edita como añadido a una reseña firmada por el mismo Leonardo Castellani y titulada *Jauja*, con el epígrafe "Nota del editor".

Allí declara haber recibido el manuscrito de un libro titulado "Jauja" escrito por un tal Marianillo Exsinagogis, el cual tiene el deber de publicar y cuya reseña redacta. Obviamente se trata de una impostura, pues el libro al que alude es obra del propio Castellani: aunque fue editado recién en 2003 con el título *Marianillo de Birlibirloque*, circuló mecanografiado durante mucho tiempo, y en él se propone demostrar la existencia de Jauja, "desde el punto de vista geográfico, histórico, metafísico y teológico". El texto del poema que se agrega al final del artículo reproduce la puntuación del Manuscrito, sin atender a las correcciones que ya se habían hecho para la primera edición de *Su Majestad Dulcinea*.

El poema también se incluye en el *Apéndice a De Kirkegord a Tomás de Aquino (DeK: 12)*, publicado en 1973, libro que puede considerarse como el epitexto (Lois, 2001: 155) más importante del autor sobre el poema. Allí da una fecha aproximada de redacción:

"El año cincuenta –y, antes del 60 (no recuerdo la fecha) acabé de leer meditadamente el gran tratado de Kirkegord "Postdata definitiva no científica a las Nonadas Filosóficas" después de haber leído otras obras menores para alcanzar comprensión. El libro me fascinó (o más elegante me impactó) de tal modo que ese mismo día escribí el poema kirkegordiano JAUJA, el mejor de los míos (esto quizá no sea decir mucho) con una facilidad no ordinaria, como si alguien me lo dictase." (DeK: 262)

En 1950 Castellani viaja a Salta, donde reside hasta el 9 de julio de 1951, en que se retira a su Reconquista natal. Ahí fue donde comenzó a estudiar a Kieerkegard. A principios de 1952 se establece en Buenos Aires. A partir de entonces dicta cursos de Filosofía para público en general (6E3C: 240). La investi-

gación que llevaba adelante sobre el filósofo danés cuajó en una serie de conferencias que remodeladas constituyeron, más tarde, el libro *De Kirkegord a Tomás de Aquino (DeK: 7-8)*, en cuyo apéndice se publicó el poema. Según Castellani entre estas conferencias y la edición del libro (1973) pasaron cuatro años. El texto del poema publicado en este libro es idéntico al de la revista *Jauja* de 1969.

Por lo tanto las ediciones del poema *Jauja* pueden reunirse en tres grupos. Se consignan entre paréntesis las siglas con que se los denominará en adelante:

Su Majestad Dulcinea, 1º ed. (SMD I) y *Su Majestad Dulcinea*, 2º ed. (SMD II).

El texto completo de la revista *Jauja* nº 25-26-27 (J) y el de *De Kirkegord a Tomás de Aquino* (K).

El fragmento que aparece como epígrafe en todos los números de la revista *Jauja* (F).

4. Edición genética del manuscrito

El objetivo central de la edición genética es proponer la lectura de los prototextos, mediante la presentación exhaustiva de los testimonios de una génesis y siguiendo el orden cronológico de su aparición (Lois, 2001: 5-6). Aunque ya se ha señalado la supremacía del producto final sobre su proceso, la lectura del material pretextual resulta interesante como contribución para el acceso al estatuto semántico del poema.

En este caso, el único testimonio del poema *Jauja* es el que aparece en el manuscrito ya descrito. Su presentación en este trabajo tiene la finalidad, por una parte, de corroborar las afirmaciones de su autor acerca de la facilidad con que lo redactó, "de un tirón" y de valer como complemento para la interpretación del poema; además de servir, por otra parte, para cotejo con las variantes que contienen sus ediciones, en vistas a proponer un texto definitivo.

Para citar las versiones del texto que constituyen el aparato crítico, se utilizarán siglas. Los textos cotejados se dispondrán en dos columnas. En la primera, se consignará el proceso de escritura documentado en el manuscrito. En la segunda columna, la última versión editada del texto, donde se resaltarán las divergencias con el manuscrito. Se detallan a continuación las convenciones utilizadas.

Aparato crítico:

M: Manuscrito

SMD I: Texto completo publicado en *Su Majestad Dulcinea*, 1º ed.

SMD II: Texto completo publicado en *Su Majestad Dulcinea*, 2º ed.

J: Texto completo publicado en la revista *Jauja* nº 25-26- 27.

K: Texto completo publicado en *De Kirkegord a Santo Tomás de Aquino*

F: Fragmento que aparece como epígrafe en todos los números de la revista *Jauja*.

Signos utilizados:

-**Negrita** para las variantes.

-Escritura interlineal en cuerpo menor para las modificaciones resultantes de la relectura.

-[Ø] para indicar supresiones. Cuando se trata de signos de puntuación, ocupa el lugar que hubiese ocupado ese signo.

-[-----] para secuencia tachada ilegible.

-Tachado para supresiones.

Recuadro y ↑ flechas: para agregados.

-Con el fin de facilitar las referencias, y aunque no se encuentra así en los textos, se enumerarán las estrofas del poema entre corchetes: []

En primer lugar, se consigna la primera estrofa del manuscrito (M) en cotejo con la estrofa del poema que funciona como epígrafe en todos los números de la revista *Jauja* (F).

A continuación, se registran en forma paralela el texto íntegro del manuscrito y su última versión publicada en 1973 en *DeK*; a pie de página se señalan las variantes que ofrecen las restantes ediciones del poema.

Manuscrito (M)	Fragmento de la Revista <i>Jauja</i> (F)
[1]	[estrofa única]
Yo salí de mis puertos[Ø] tres esquifes a vela Y a remo[Ø] a la procura de la Isla Afortunada Que son trescientas islas, mas la flor de canela De todas[Ø] es la incógnita que denominan Jauja[Ø] Hirsuta, impervia al paso de toda carabela La cedió el Rey de Rodas a su primo el de León[Ø] Solo se aborda al precio de naufragio y procela Y no la hallára Vasco de Gama ni Colón.	Yo salí de mis puertos, tres galeras a vela Y a remo, a la procura de la Isla Afortunada Que son 200 islas, mas la flor de canela De todas, es la incógnita denominada JAUJA. Ignota, impervia al paso de toda carabela La donó el Rey de Rodas a su primo el de León. Solo se alcanza al precio de naufragio y procela Y no la vieron Vasco de Gama ni Colón.

Las diferencias de vocabulario que aparecen en F son exclusivas de este testimonio, no se repiten en las demás ediciones. En cuanto a la puntuación, está casi ausente en M, mientras que en F ha sido repuesta.

La oscilación entre “esquifes” y “galeras” es relevante. La elección del vocablo “galera”, que designa un barco antiguo de

guerra y de comercio, es coherente con la esfera semántica de esta estrofa, que traslada las acciones al tiempo de los viajes de reconocimiento territorial y de los primeros trazados cartográficos del mundo, según se advierte por la co-presencia del término "carabela", la referencia a fingidos reyes de Rodas y de León y el nombre de dos navegantes del siglo XVI, Vasco de Gama y Colón. Estos fueron famosos por sus descubrimientos allende los mares: el primero, la ruta marítima a la India; el segundo, un nuevo continente, pero, a pesar de todo, no vieron Jauja.

La presencia de tripulación que se indica en las estrofas tercera ("enfervecía el cielo de mi tripulación") y quinta ("...y los motines de la tripulación"), así como la referencia a los galeotes ("Mis galeotes de balde me lloran...") en la décima estrofa, exigen que la embarcación sea, efectivamente, una galera.

Con respecto al esquife, este vocablo aparece nuevamente en la estrofa novena en correlato con "bote": "Quieren llegar a ella sano y limpio el esquife/ seca la ropa y todos los bagajes en paz/ cuando solo se arriba lanzando al arrecife/ el bote...". Se trata de una embarcación pequeña, que se lleva en otros navíos para saltar a tierra, como el bote; también designa una embarcación para una sola persona. Resultaría extraña la salida con "tres esquifes a vela", si no fuera porque esta expresión permite la asociación semántica con las tres carabelas de Colón, figura del arrojo y de la intrepidez en la marinería.

Este término "esquife" resulta más apropiado que "galera" para el significado total del poema, pues se enriquece con el contraste entre la "envergadura" de la travesía y la escasa "envergadura" de la embarcación, que, por otra parte, debe abandonarse al llegar a destino.

Las demás variantes no presentan relevancia para el significado del texto. Que se trate de trescientas o de doscientas islas, denota igualmente la idea de una gran cantidad de islas, y de estar en presencia de un archipiélago donde lo importante es que en él se destaca una isla "que denominan" o "denominada" Jauja,

lo mismo vale. La isla es "incógnita", es decir, no conocida, que es sinónimo de "ignota". "Hirsuta"- como erizada, difícil-prevalece en los textos sobre "ignota", y así se amplía la serie de adjetivos utilizados para describir el paraje.

Los vocablos de las duplas "cedió/ donó"; "aborda/alcanza"; "hallara/ vieron" son sinónimos cuya elección, por uno o por otro, influyen solamente en la fluidez del verso, no en su sentido.

Proceso de escritura documentado Manuscrito	Edición de 1973 (K)
JAUJA	JAUJA
[1] Yo salí de mis puertos tres esquifes a vela Y a remo a la procura de la Isla Afortunada Que son trescientas islas, mas la flor de canela De todas es la incógnita que denominan Jauja Hirsuta, impervia al paso de toda carabela La cedió el Rey de Rodas a su primo el de León Solo se aborda al precio de naufragio y procela Y no la hallára ¹ Vasco de Gama ni Colón.	[1] Yo salí de mis puertos tres esquifes a vela Y a remo a la procura de la Isla Afortunada Que son trescientas islas, mas la flor de canela De todas es la incógnita que denominan Jauja Hirsuta, impervia al paso de toda carabela La cedió el Rey de Rodas a su primo el de León Solo se aborda al precio de naufragio y procela Y no la hallaron Vasco de Gama ni Colón.
[2] Rompí todas mis cosas implacable exterminio Mi jardín con sus ramos de cedrón y de arauja Mis libros de Estrabonio de	[2] Rompí todas mis cosas implacable exterminio Mi jardín con sus ramos de cedrón y de arauja Mis libros de Estrabonio de

<p>Plutarco y de Plinio Y dije que iba a América, no dije que iba a Jauja.</p> <p>Pinté verdes los cascos y ^{los remos} la vela de minio ² Y las velas como alas de halcón y de ilusión Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón.</p> <p>[3] Muchas veces la he visto, diferentes facciones, Diferentes lugares, siempre la misma Jauja Sus árboles, sus frondas floridas, sus peñones Sus casas, maderamen del más perito atauja[Ø] ³ Su señuelo hechicero de aromas y canciones Enfervecía el celo de mi tripulación[Ø] ⁴ Mas desaparecían sus mágicas visiones Apenas la ardua proa tocaba el malecón.</p> <p>[4] La he visto entre las brumas la he visto en lontananza A la luz de la luna y al sol del mediodía Con sus ropas de novia de ensueño y esperanza Y su cuerpo de engaño decep-</p>	<p>Plutarco y de Plinio Y dije que iba a América, no dije que iba a Jauja. Pinté verdes los cascos y los remos de minio Y las velas como alas de halcón y de ilusión Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón.</p> <p>[3] Muchas veces la he visto, diferentes facciones, Diferentes lugares, siempre la misma Jauja Sus árboles, sus frondas floridas, sus peñones Sus casas, maderamen del más perito atauja. Su señuelo hechicero de aromas y canciones Enfervecía el celo de mi tripulación, Mas desaparecían sus mágicas visiones Apenas la ardua proa tocaba el malecón.</p> <p>[4] La he visto entre las brumas la he visto en lontananza A la luz de la luna y al sol del mediodía Con sus ropas de novia de ensueño y esperanza Y su cuerpo de engaño decep-</p>
--	--

<p>ción y folia[Ø] ⁵ Esfuerzo de mil años de huracán y bonanza Empresa irrevocable pues no hay volver atrás La isla prometida que hechiza y que descansa Cederá a mis conatos cuando no pueda más.</p> <p>[5] Surqué rabiosas aguas de mares ignorados Cabalgué sobre olas de violencia inaudita Sobre mil brazas de agua con cascos escorados Recorrí la traidora pampa que el sol limita[Ø] ⁶ Desde el cabo de Hatteras al golfo de Mogados Dejando atrás la isla que habitó Robinsón ⁷ Con buena cara al tiempo malo y trucos osados Al hambre y los motines de la tripulación.</p> <p>[6] Me decían los hombres serios de mi aldehuela “Si eso fuera seguro con su prueba segura También me arriesgaría yo me hiciera a la vela Pero arriesgarlo todo sin saber, es locura...” ⁸ Pero arriesgarlo todo justamente es el modo</p>	<p>ción y folia. Esfuerzo de mil años de huracán y bonanza Empresa irrevocable pues no hay volver atrás La isla prometida que hechiza y que descansa Cederá a mis conatos cuando no pueda más.</p> <p>[5] Surqué rabiosas aguas de mares ignorados Cabalgué sobre olas de violencia inaudita Sobre mil brazas de agua con cascos escorados Recorrí la traidora pampa que el sol limita. Desde el cabo de Hatteras al golfo de Mogados Dejando atrás la isla que habitó Robinson Con buena cara al tiempo malo y trucos osados Al hambre y los motines de la tripulación.</p> <p>[6] Me decían los hombres serios de mi aldehuela “Si eso fuera seguro con su prueba segura También me arriesgaría, yo me hiciera a la vela Pero arriesgarlo todo sin saber[Ø] es locura...” Pero arriesgarlo todo justamente es el modo</p>
--	--

<p>Pues Jauja significa la decisión total Y es el riesgo absoluto[Ø] y el arriesgarlo todo[Ø] ⁹ Es la fórmula única para hacerla real.</p> <p>[7] Si estuviera en el mapa y estuviera a la vista Con correos y viajes de ida y vuelta y recreo Eso sería negocio[Ø] ya no fuera conquista ¹⁰ Y no sería Jauja sino Montevideo[Ø] ¹¹ Dar dos recibir cuatro, cosa es de petardista[Ø] ¹² Jauja no es una playa –Hawai [-----^{o Miramar}-----]¹³ No la hizo un matemático sino el ^Ggran ^Nnovelista¹⁴ Ni es hecha sino para marineros de mar.</p>	<p>Pues Jauja significa la decisión total Y es el riesgo absoluto, y el arriesgarlo todo, Es la fórmula única para hacerla real.</p> <p>[7] Si estuviera en el mapa y estuviera a la vista Con correos y viajes de ida y vuelta y recreo Eso sería negocio, ya no fuera conquista Y no sería Jauja sino Montevideo. Dar dos recibir cuatro, cosa es de petardista, Jauja no es una playa –Hawai o Miramar. No la hizo un matemático sino el Gran Novelista Ni es hecha sino para marineros de mar.</p>
---	--

¹ hallára, con tilde.

² Se lee con dificultad: la vela; sobrescrito y con trazo remarcado por encima de la vela: los remos.

³ Variante en la puntuación.

⁴ Ídem

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Robinsón, con tilde. Esta acentuación se respeta en SMD I y II. No aparece en K ni en J.

⁸ Variantes en la puntuación.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem

¹¹ Ídem

¹² Ídem

¹³ Entre líneas: Miramar. No se lee la tachadura.

¹⁴ Las mayúsculas están remarcadas sobre las minúsculas.

<p>[8] → Las gentes de los puertos donde iba a bastimento Risueñas me miraban pasar como a un tilingo Yo entendía en sus ojos su irónico comentario Aunque nada dijeran o aunque hablaran en /gringo[Ø] ¹⁵ Doncellas que querían sacarme a salvamento Me hacían ojos dulces o charlas de pasión- La sangre se me alzaba de sed o sentimiento Mas yo era como un Sísifo volcando su peñón.¹⁶</p> <p>[9] Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero Que buscaron los grandes y han encontrado pocos El naufragio es seguro y es la ley del crucero Pues los que quieren verla sin naufragar[Ø] son / locos[Ø] ¹⁷ Quieren llegar a ella sano y limpio el esquite Seca la ropa y todos los bagages [sic] en paz Cuando ↑sólo se [-----^{arriba}-----] lanzando al arrecife El bote y atacando desnudo a nado el caz.</p>	<p>[8] Las gentes de los puertos donde iba a bastimento Risueñas me miraban pasar como a un tilingo Yo entendía en sus ojos su irónico comentario Aunque nada dijeran o aunque hablaran en gringo. Doncellas que querían sacarme a salvamento Me hacían ojos dulces o charlas de pasión- La sangre se me alzaba de sed o sentimiento Mas yo era como un Sísifo volcando su peñón.</p> <p>[9] Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero Que buscaron los grandes y han encontrado pocos El naufragio es seguro y es la ley del crucero Pues los que quieren verla sin naufragar, son locos- Quieren llegar a ella sano y limpio el esquite Seca la ropa y todos los bagajes en paz Cuando sólo se arriba lanzando al arrecife El bote y atacando desnudo a nado el caz.</p>
--	--

<p>[10] Busco la isla de Jauja de mis puertos orzando Y echando a un solo dado Después de echar a un dado mi vida y mi fortuna[Ø] ¹⁹ La he visto muchas veces de mi puente de mando Al sol de mediodía o a la luz de la luna[Ø] ²⁰ <small>de balde</small> Mis galeotes en vano me lloran ¿Cuándo[Ø]cuándo? ²¹ Ni les perdono el remo [Ø] ni les cedo el timón. ²² Este es el viaje eterno que es siempre comenzando Pero el término ⁱⁿ cierto canta en mi corazón. ²³</p>	<p>[10] Busco la isla de Jauja de mis puertos orzando Y echando a un solo dado mi vida y mi fortuna; La he visto muchas veces de mi puente de mando Al sol de mediodía o a la luz de la luna. Mis galeotes de balde me lloran ¿Cuándo, cuándo? Ni les perdono el remo, ni les cedo el timón. Este es el viaje eterno que es siempre comenzando Pero el término incierto canta en mi corazón.</p>
---	--

¹⁵ Variante en la puntuación.

¹⁶ Toda esta estrofa se encuentra en la página opuesta, (verso de la hoja anterior) con una flecha que señala su ubicación como octava estrofa.

¹⁷ Variante en la puntuación.

¹⁸ "Sólo" escrito debajo y señalada con una flecha su ubicación. "Arriba" en la parte superior, entre líneas. No se lee la tachadura.

¹⁹ Se lee con claridad, tachado con dos líneas: "Después de echar a un dado". Arriba, entre líneas: "Y echando a un solo dado".

²⁰ Variante en la puntuación.

²¹ "De balde" escrito arriba, entre líneas. Bajo la tachadura se lee "en vano". También variantes en la puntuación de este verso.

²² Variante en la puntuación.

²³ El prefijo "in" está agregado por debajo y unido a "cierto"; la palabra resultante presenta trazo más grueso, remarcado.

<p>ORACIÓN</p> <p>Gracias te doy Dios mío que me diste un hermano Que aunque sea invisible me acompaña y espera→ Para la gran empresa desta navegación Claro que no lo he visto[Ø] pretenderlo era vano²⁵ Pues murió [^{varios}-----]siglos antes [^{que yo naciera}-----] ²⁶ Mas me dejó su libro que, diccionario en mano, De la lengua danesa [^{voy traduciendo yo}-----] ²⁷ Y se ve por la pinta del fraseo baquiano Que él llegó, que él llegó.</p> <p>John Walter Piccirilli</p>	<p>ORACIÓN</p> <p>Gracias te doy Dios mío que me diste un hermano Que aunque sea invisible me acompaña y espera- Claro que no lo he visto, pretenderlo era vano Pues murió varios siglos antes que yo naciera Mas me dejó su libro que, diccionario en mano, De la lengua danesa voy tradu- ciendo yo Y se ve por la pinta del fraseo baquiano Que él llegó, que él llegó.</p> <p>[Ø]</p>
---	---

La escasez de correcciones de M manifiesta ser exactas las palabras de Castellani, quien señala haber escrito el poema "de un tirón" y como "al dictado": la casi ausencia de signos de puntuación permite suponer que durante su redacción, las palabras fluyeron incontenibles.

En la primera estrofa la única variante que se registra es la enmienda de "hallára" [*sic*] por "hallaron". Con la supresión del subjuntivo, que indica acción posible pero no realizada, el verso gana en fuerza descriptiva al pasar al modo indicativo: efectivamente, los viajeros más experimentados no han encontrado a Jauja, pues no aparece en las rutas marítimas corrientes. En la segunda estrofa, el poeta ha escrito primeramente "velas", pero la reemplaza por "remos", para colocar "velas" en el verso

siguiente como primer término de una comparación eficaz.

En la segunda, tercera, cuarta, sexta y octava estrofas solo se advierten ajustes en la puntuación, que delimitan los enunciados. La tilde de "Robinsón", en la quinta estrofa, (que no se respeta en K) corresponde a la grafía de este vocablo en lengua española, aunque habitualmente haya tendencia a hacer tónica la primera sílaba. Esta forma es adecuada para lograr tanto la rima consonante con "tripulación" como la medida del hemistiquio. En la séptima estrofa aparecen remarcadas las mayúsculas de "Gran Novelista" sobre una primera escritura en minúsculas: corrección necesaria, pues se refiere a Dios como Autor de la Historia, imagen recurrente de Castellani.

La octava estrofa, escrita con posterioridad, junto con la denuncia de la incomprensión en la primera parte, completa la secuencia de situaciones que aluden al itinerario marítimo cuyo arquetipo es el de Odiseo: en este caso, la incitación de las sirenas a desviar la ruta.

En la décima estrofa el poeta ha reemplazado la acción pretérita marcada por el adverbio de tiempo "después", que indicaría acción concluida, por una construcción de gerundio, en correlato con "orzando". El uso del gerundio, que indica acción simultánea al verbo en presente que inicia la estrofa: "Busco", coadyuva a la idea de que la búsqueda de Jauja exige arriesgarse constantemente, no un único riesgo inicial. Por otra parte, esta última elección da mayor fluidez al verso.

El adjetivo "cierto" referido a "término" del viaje está corregido con el prefijo privativo "in". Aunque prevaleció la incertidumbre acerca del momento en que el viaje ha de finalizar, las dos opciones habrían sido viables: a la certeza de la finalización del viaje- que no es indeterminado-, le corresponde como corolario la incertidumbre del momento en que efectivamente se realizará.

En el envío a modo de oración, la sustitución de un verso completo ha sido feliz, pues el verso suprimido era débil ("para la gran empresa desta navegación"), y se ha ganado en sentido: el "hermano" es una presencia real, no una idea. Tal vez por el apresuramiento en la escritura del poema, Castellani cometió un error temporal, ya que señala que Kierkegaard "murió varios siglos antes que yo naciera". En realidad en lugar de "siglos"

debería haber escrito "años", puesto que el filósofo danés murió en 1855 y Castellani nació en 1899. De hecho, este verso ha sido retocado, señal de vacilación en su redacción.

El seudónimo que aparece tachado, John Walter Piccirilli, será retomado luego en un epitexto: la revista *Jauja*, cuando Castellani publique el poema atribuyéndolo a este "escritor italiano" que sin embargo tiene nombre inglés.

La información proporcionada por el manuscrito ha sido valiosa porque permitió constatar en su limpidez las escasas vacilaciones que experimentó su autor durante el proceso de escritura; y en las correcciones, la búsqueda de la expresión que diera cauce a la idea exacta.

5. Una mirada a la construcción poética y al estilo

El poema *Jauja* está compuesto por once estrofas de ocho versos alejandrinos, de rima consonante en su mayoría, con algún verso asonantado. El último verso del poema es de siete sílabas, a modo de pie quebrado. Las estrofas repiten el esquema ABABACAC, que se inicia con nueva rima en cada estrofa. Presentan alteraciones las estrofas sexta y novena, cuyo esquema es ABABCD CD.

La estrofa creada por Castellani podría considerarse una variante dentro de la octava de arte mayor, que fuera metro habitual en la poesía medieval española para poemas épicos cortos, cantos heroicos, poesía filosófica, didáctica y mitológica. El poema resultante es narrativo, según el modelo de la tradición culta de la poesía española. La octava toma el carácter solemne y elevado de la copla de arte mayor, metro "característico de la poesía culta narrativa, didáctica, moralizadora, alegórica e intelectual de fines de la Edad Media" (Baher, 1970: 278).

El verso de catorce sílabas y los períodos sintácticos extensos otorgan al poema *Jauja* el apropiado tono majestuoso y alitónico, en consonancia con el tema, que combina la temática heroica con la religiosa. El alejandrino alcanzó prestigio como verso épico desde mediados del siglo XII, para ser rele-

gado durante el Siglo de oro y reflorcer a partir del siglo XVIII durante el Romanticismo. Pero será en el Modernismo cuando se convertirá en uno de los metros más importantes, en particular el alejandrino polirrítmico, uso que prefirió Rubén Darío y repitió Leopoldo Lugones, autor leído y estimado por Castellani. Carlos Obligado señaló que el Lugones de *Las montañas del Oro* "ya era alguien, en efecto, aquel muchacho, capaz de escribir tan recios alejandrinos, no mejores ni peores que esotros innumerables en que el padre Hugo clarineó su ingenua filosofía humanitario-socialista" (Obligado, 1941: 17). También el condiscípulo de Castellani, el poeta santafecino Horacio Caillet-Bois, cultivó el alejandrino.

El alejandrino es un verso compuesto de dos hemistiquios heptasílabos, separados por cesura intensa que no admite sinalefa ni compensación; la pausa que señala final de verso o de hemistiquio va precedida del acento más fuerte, con finales llanos. Cada verso tiene al menos dos acentos rítmicos: uno al final del verso y del hemistiquio y otro variable, que recae en una de las cuatro primeras sílabas. En *Jauja* el acento predominante recae en 2ª o 3ª, y 6ª y 13ª sílabas (como en todas las variantes del alejandrino tradicional):

*"Yo salí de mis puertos || tres esquifes a vela
Y a remo, a la procura || de la isla Afortunada:
Que son trescientas islas, || mas la flor de canela
De todas es la incógnita [-1] || que denominan Jauja."*

El poema es polirrítmico, alternando versos dactílicos con versos trocaicos. El acento rítmico otorga autonomía al verso, que constituye una unidad de sentido, sintaxis y ritmo, señalada por acento, rima y pausa.

A esta autonomía rítmica añade Castellani el uso de la mayúscula inicial o versal, que sugiere gráficamente la condición de versos autónomos, de sintagmas con sentido completo. El *tempo* de la declamación está dado por el ritmo acentual más el acento final del verso que produce una pausa natural, no graficada con signos de puntuación, que son escasos en el poema. Esta escasez tiene sentido en la concepción del verso de este autor. Castellani se ocupó en una buena parte de su obra de la "psico-

logía lingüística", que él llama "psicología del gesto", y que hubo aprendido del sacerdote jesuita Marcel Jousse durante sus estudios de Psicología en la Sorbona: "El gesto [es el] instrumento de la expresión, padre de la lengua y fenómeno central de unificación psicológica" (*PsH*: 102). Los elementos del gesto son: una explosión energética, es decir, una respuesta viviente a las emociones; el ritmo, o sea, una cierta periodicidad constante de todo movimiento; la mimesis, o imitación de las acciones del Universo ("reacción"); y el contenido significativo, pues todas las frases conllevan significación (*EXto*: 440; *PsH*: 122-123).

Señala Castellani que siendo el gesto la fuente de la expresión, lo es también de la poesía; y habiéndose alejado paulatinamente la poesía del estilo oral fundante, que exigía la "socialización", se ha vuelto artificiosa y ya no contribuye a la comunión humana: se ha convertido en objeto de lectura individual. El medio oral fue el modo de transmisión de la poesía durante siglos y se basaba en el "gesto proposicional" (oraciones cortas con sujeto- verbo- predicado), el ritmo respiratorio y la mnemotecnía. No puede haber poesía sin ritmo: "el verso existe antes que la prosa: su esencia es el gesto proposicional. Estrofa y rima son derivados; el ritmo natural o respiratorio es la ley profunda del estilo oral" (*PsH*: 131). La mnemotecnía, antiguamente basada en palabras-broche y clisés, se trasladó a la rima. Y en la poesía del siglo XX, desapareció, pues ya no se compone para el oído sino para la vista: "literatura", propiamente dicha.

El sistema oral, con sus reglas y elementos, es natural al hombre

"pues obedece a las leyes de la respiración, al ritmo del corazón y a la psicología de la asociación de ideas pero al mismo tiempo el hombre lo elaboró y perfeccionó, con fines mnemotécnicos e incluso estéticos; pensemos en la necesidad vital de recordar la religión, las leyes y la historia, en los pueblos que carecen de escritura" (EXto: 436).

Por otra parte, dado que había que memorizarlos, en el origen de la poesía hallamos que solo se componían textos "memora-

bles”, es decir, dignos de ser conservados en la memoria, por causa del contenido relevante para la comunidad:

“-Lo más grande de la literatura no ha sido literatura – nos dijo una vez Guillermo Díaz Plaja.

-¿Cómo es eso? ¿Qué quiere usted decir?

-Sí, el GÉNESIS, el NUEVO TESTAMENTO, el CORÁN, el POEMA DEL MYO CID, el ROMANCERO y la IMITACIÓN DE CRISTO. Y el TALMUD y los poemas homéricos.

-Desde luego. Eso no solo no es literatura pero ni siquiera letras; puesto que fueron recitados orales transmitidos de memoria antes de ser puestos por escrito; a veces, mucho tiempo antes: el TALMUD de Babilonia fue registrado el año 500 después de Cristo y empezado a componer –a recitar- mucho antes de Cristo.

-Quiere decir –dijo el crítico manresano- que hay muchas obras que deben su importancia grandísima NO a los valores estéticos...

-¿Estéticos o estilísticos?

-...Estilísticos; sino a un mensaje o a una misión.” (NCL: 247)

Los elementos del gesto pueden verificarse en la composición del poema *Jauja*. Cuando Castellani relata haber escrito el poema “con una facilidad no ordinaria, como si alguien me lo dictase” el mismo día en que concluyó la lectura de las *Nona-das*... de Kierkegaard,

“... he comulgado con pasión con esas páginas. He percibido el genio de Kirkegard y su intuición profundísima de la fe religiosa y del alma humana. Lo sentí cerca de mí, lo llamé hermano”; (...) “... le pedí a Dios una señal de que se había salvado; y ese mismo día surgieron los versos “kirkegardianos” del poema *JAUJA*; que es el mejor de los que he escrito” (DeK: 12 y 262),

...está manifestando que el punto de partida de la escritura fue una emoción, vale decir, una “explosión energética”:

“Los organismos vivientes son transformadores de energía. Hay una reacción energética de la sensibilidad animal a toda acción energética exterior; o sea, hay una respuesta viviente. Colocados en medio del Universo, respondemos a todo y somos como el eco de todo” (PsH: 123).

El poema fue el medio de encauzar la respuesta a esa emoción, a la fascinación que le produjo la lectura de Kierkegaard, pues “me di cuenta que él respondía bruscamente por ahí a muchas preguntas, cuestiones y dificultades mías dando de pleno en el clavo” (DeK: 8).

Constituyentes del gesto son la mimesis y el contenido: “el conocimiento contiene una imitación. El conocimiento es una traducción vital de los estímulos que nos vienen de las cosas”. Y “todas nuestras frases contienen un significado, reproducen o miman un significado” (PsH: 123-124). Entonces el poeta imita en su poema el sentido de la existencia de Kierkegaard, que es

“una mente que peregrina hacia Dios y su obra por ende es un «Itinerarium mentis ad Deum», que tiene todas las curvas, los vericuetos y hasta los retrocesos de un camino. Es un camino de cornisa. Es un camino calcado sobre su propia existencia; o más exacto, es su propia existencia”. (DeK: 8)

El entusiasmo vital, la explosión energética, la luz intelectual que recibió Castellani con la aprehensión del pensamiento del filósofo danés se actualizó en lenguaje rítmico, en sonido articulado auténtico, trasladado a una escritura *calamo currente* en la cual ha mezquinado los signos de puntuación, que no son más que símbolos escritos de la oralidad. Su poema ha sido gesto vivo, como lo atestigua el manuscrito autógrafo. Y su sentido, verdaderamente relevante, “memorable”, puesto que no es otro que la representación del destino humano.

En la composición del poema despliega un lenguaje culto, aunque llano. Coexisten en su expresión el cultismo –v.gr., *incógnita, impervia, procela-*, el préstamo –*folia-* con el argen-

tinismo *-tilingo*, "hablaban en gringo", *baquiano-*; la alusión mitológica – "mas yo era como un Sísifo volcando su peñón"– con la expresión coloquial – "dar dos recibir cuatro, cosa es de petardista"–; la referencia histórica y la geográfica – "no la hallaron Vasco de Gama ni Colón"; "desde el Cabo de Hatteras al golfo de Mogados"–, con la topografía mitológica – "a la procura de la Isla Afortunada".

En el plano fónico, en la estrofa segunda hay aliteración en *P*, *PL* y en *R*, que refuerza la idea de ruptura y de la violencia que se debe infligir el yo narrador para dejar atrás su vida cotidiana y lanzarse a la aventura: "**R**ompí todas mis cosas **implacable exterminio**" / "Mis libros de **E**strabonio de **P**lutarco y de **P**linio" / "Pinté verdes los cascos y los remos de minio" / "Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio/ Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón."

En la estrofa octava la aliteración en *S* reproduce fónicamente la idea de sed: "Doncellas que querían sacarme a salvamento/ Me hacían ojos dulces o charlas de pasión- /La sangre se me alzaba de sed o sentimiento/ Mas yo era como un Sísifo volcando su peñón."

En el plano sintáctico, en general, los enunciados son lineales ("gestos proposicionales"), sin desorden sintagmático y con períodos hipotéticos completos. Abundan los paralelismos sintácticos: "la he visto entre las brumas, la he visto en lontananza"; "pero arriesgarlo todo sin saber es locura.../pero arriesgarlo todo sin saber es el modo..."; "Si estuviera en el mapa y estuviera a la vista"; "Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero... / Busco la isla de Jauja de mis puertos orzando."

En cuanto al nivel semántico, en el poema *Jauja* el recurso básico es la alegoría, portadora de la experiencia mística:

"Uso allí la alegoría de un viaje arriscado por mar a una de las Islas Afortunadas para corporizar el "Itinerarium mentis" del místico danés; como Fray Juan de Yepes usó la de una subida a una montaña, Santa Teresa el ingreso

a la cámara más íntima de un palacio, el Inglés Bunyan el de un viaje plagado de obstáculos y peripecias alegóricas; y así otros poemas místicos" (DeK: 262).

Hay una profusión de oposiciones y contrastes expresados mediante la antítesis y las parejas inclusivas: "huracán y bonanza"; "diferentes facciones..., siempre la misma Jauja"; "a la luz de la luna y al sol del mediodía"; "con buena cara al tiempo malo"; "con sus ropas de novia de ensueño y esperanza y su cuerpo de engaño, decepción y folía" que en general tienen como objeto acentuar la paradoja que es intrínseca a la misma búsqueda de Jauja: pues la lógica del mundo natural, que afirma la imposibilidad de que se den dos contrarios en el mismo sujeto, se anula en el plano de la experiencia sobrenatural. La paradoja es uno de los recursos propios de la poesía mística. Dámaso Alonso la señala como procedimiento necesario en razón del tema, pues la lógica se rompe "...precisamente ante los estados inefables de las alturas místicas". (...) "La destructora atribución de contrarios a un mismo sujeto sirve como de aniquiladora fórmula de expresión de lo inefable" (Alonso, Dámaso, 1958: 133).

Las ideas centrales del poema están reforzadas también por el pleonasma: "empresa irrevocable pues no hay volver atrás"; "si eso fuera seguro con su prueba segura", la repetición y la derivación: "También me arriesgaría, yo me hiciera a la vela-/ Pero arriesgarlo todo sin saber es locura... / Pero arriesgarlo todo justamente es el modo/ Y es el riesgo absoluto, y el arriesgarlo todo"; y la gradación semántica: "su cuerpo de engaño, decepción y folía".

El empleo del adjetivo calificativo es austero: no tiene valor ornamental sino conceptual. No interesa la descripción del entorno ni de los sentimientos, sino el relato limpio de las acciones y de los obstáculos: la vista fija en Jauja no da lugar al detenimiento durante la marcha. De ahí que el adjetivo sea predominantemente atributivo y aun en posición predicativa funcione como epíteto: "implacable exterminio"; "diferentes lugares"; "perito atauja"; "mágicas visiones"; "rabi-

sas aguas"; *"ardua proa"*; *"señuelo hechicero"*; *"traidora pampa"*; *"irónico comentario"*; *"los hombres serios de mi aldehuela"*; *"riesgo absoluto"*; *"viaje eterno"*, entre otros.

Además se reemplaza el adjetivo por el uso del sustantivo como genitivo: *"con sus ropas de novia de ensueño y esperanza"*; *"su cuerpo de engaño, decepción y folia"*; *"olas de violencia inaudita"*; o por la proposición adjetiva: *"la isla prometida que hechiza y que descansa"*.

El tiempo verbal predominante en las ocho primeras estrofas es el aoristo o pretérito perfecto simple, que expresa una acción acabada, concluida, (aunque el aoristo indoeuropeo denotaba indeterminación del momento y de la duración de las acciones). Desde el punto de vista aspectual, otorga riqueza semántica al poema. De acuerdo con la *Nueva gramática de la lengua española* de la Real Academia Española (2009: 1689- 1690):

"El aspecto perfectivo (denominado aoristo por algunos autores) focaliza las situaciones en su conjunto, de principio a fin, y las presenta como completas o acabadas. El verbo podrá denotar un evento puntual o un estado de cosas mantenido durante un largo período, pero en uno y otro caso se designan situaciones cerradas que se conciben en su integridad".

El uso de este tiempo es acertado en esta secuencia, pues se refiere a un suceso ya acaecido, puntual, aunque no se indique el cuándo. La salida hacia Jauja que aconteció en un punto de la historia personal constituye un hito que no admite retorno: "Empresa irrevocable pues no hay volver atrás" (...) "Pues Jauja significa la decisión total/ Y es el riesgo absoluto y el arriesgarlo todo/ Es la fórmula única para hacerla real".

La enumeración verbal: *"salí" / "rompí" / "dije" / "pinté" / "quedé" / "surqué" / "cabalgué" / "recorrí"* trasunta idea de la agilidad y de la premura que exigió la salida hacia Jauja: empresa que no pudo ser dilatada una vez entrevista como deseable y necesaria. La escasa puntuación del poema exige una declamación sin pausa que contribuye también a denotar la

prisa en el desarrollo de las acciones.

Esa velocidad y condensación de acciones se detienen en las novena y décima estrofas y en el envío, donde el tiempo verbal es el presente. Esto indica que el viajero *-homo viator-* aún está en camino, está *en curso*, en *status viatoris*. Discurre desde la nave y aunque la búsqueda no ha finalizado, el término es incierto porque no se sabe el cuándo: *"Mis galeotes de balde me lloran ¿Cuándo, cuándo?"* pero sí es seguro que habrá un término: *"Pero el término incierto canta en mi corazón"*. La vacilación entre *cierto/ incierto* que se lee en el Manuscrito es un dato importante que aporta la crítica genética, ya que el poeta ha optado por el segundo vocablo, que incluye al primero: si bien existe la certeza de que el viaje tiene destino final, pues no se trata de una empresa utópica, lo que no se sabe es el momento exacto en que sucederá, porque nadie conoce la fecha en que culminarán sus desvelos o acontecerá su muerte.

El pronombre y las formas verbales de primera persona gramatical señalan el carácter excluyente de la experiencia subjetiva que en un plano alegórico se expone en el poema- se trata de un itinerario personal intransferible- además de su condición autobiográfica, pues este *yo* trasciende el texto y se identifica con la experiencia vital del poeta, aunque siguiendo el camino trazado por Kierkegaard según su propio testimonio en los lugares citados. En el envío, el discurso pasa a la segunda persona gramatical, pues el poema se cierra en *Oración* de acción de gracias a Dios. Allí se establece el paralelo con aquel hermano danés al que leyó "diccionario en mano" y cuya introducción en el texto se justifica en tanto él ya ha realizado el itinerario descrito y ha llegado a la meta, destino final que para Castellani puede desprenderse de la lectura de su obra, merced al "fraseo baquiano".

Aunque ambos fueron Solitarios (una de las categorías en el sistema filosófico de Kierkegaard) y según refiere Cornelio Fabro (2009: 28) de Kierkegaard:

“Egli si trovò solo, un «individuo» che non se può piegarre per il ricorso alla categoria logica generale. Egli sa che al di sopra del generale si eleva un sentiero solitario stretto e scosceso; Egli sa come è terribile nascere solitario, fuori del generale, e di trovarsi perciò a passare solo nella vita senza mai poter incontrare un solo compagno di viaggio”

...el hermano danés se convirtió en baquiano espiritual y tutelar compañero de viaje de Castellani

6. Propuesta para la edición anotada de “Jauja”

Para establecer el texto que se propone como definitivo se tomó como base en primer lugar el Manuscrito (M), y en los casos en que se advirtió una variante superadora, el texto de la edición de 1973, publicada en el libro *De Kirkegard a Santo Tomás de Aquino* (K). Se cotejan además con la primera edición de *Su Majestad Dulcinea* (SMD I); y con la 2ª edición de esta obra (SMD II). Con la primera estrofa se coteja el fragmento que aparece como epígrafe en la revista *Jauja* (F). Se respetan las mayúsculas iniciales de todos los versos por su valor en el plano semántico (Cfr. # 7).

JAUJA

Yo salí de mis puertos tres esquifes a vela¹

Y a remo, a la procura de la Isla Afortunada:²

Que son trescientas islas, mas la flor de canela

De todas es la incógnita que denominan Jauja.³

Hirsuta, impervia al paso de toda carabela⁴

¹F: Yo salí de mis puertos, tres galeras a vela

²F: Y a remo, a la procura de la Isla Afortunada (sin coma al final); SMD I y SMD II: con coma al final del verso. K: verso sin puntuación.

³F: Que son 200 islas, mas la flor de canela/ De todas, es la incógnita denominada JAUJA. En M y en K: sin punto final. En SMD I y SMD II: que denominan Jauja: (con dos puntos al final del verso).

⁴F: Ignota, impervia al paso de toda carabela (sin coma al final del verso); SMD I y SMD II: con coma al final del verso. K: sin coma final.

La cedió el Rey de Rodas a su primo el de León.⁵
Solo se aborda al precio de naufragio y procela⁶
Y no la hallaron Vasco de Gama ni Colón.⁷

Rompí todas mis cosas, implacable exterminio:
Mi jardín con sus ramos de cedrón y de arauja,
Mis libros de Estrabonio, de Plutarco y de Plinio⁸
Y dije que iba a América, no dije que iba a Jauja.
Pinté verdes los cascos y los remos de minio⁹
Y las velas como alas de halcón y de ilusión;
Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio-¹⁰
Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón.

Muchas veces la he visto, diferentes facciones,
Diferentes lugares, siempre la misma Jauja.
Sus árboles, sus frondas floridas, sus peñones,
Sus casas, maderamen del más perito atauja.
Su señuelo hechicero de aromas y canciones
Enfervecía el celo de mi tripulación,
Mas desaparecían sus mágicas visiones
Apenas la ardua proa tocaba el malecón.¹¹

⁵F: La donó el Rey de Rodas a su primo el de León. K: sin punto final.

⁶F: Solo se alcanza al precio de naufragio y procela

⁷M: Y no la **hallára** [sic] Vasco de Gama ni Colón; F: Y no la **vieron** Vasco de Gama ni Colón.

⁸En K: sin puntuación. En SMD I y SMD II: *Rompí todas mis cosas, implacable exterminio, / Mi jardín con sus ramos de cedrón y de arauja, / Mis libros de Estrabonio, de Plutarco y de Plinio*

⁹M: Debajo de los remos se lee con dificultad: la vela. En SMD II falta todo este verso, evidente error tipográfico.

¹⁰SMD I y SMD II: *Y las velas como alas de halcón y de ilusión, / Quedé sin rey ni patria, refugio ni dominio, / Mi madre y su pañuelo llorando en el balcón.* K: sin puntuación al final del verso.

¹¹K: sin punto luego de *Jauja* y sin coma en *peñones*. SMD I presenta numerosas variantes de puntuación en esta estrofa: *Muchas veces la he visto, diferentes facciones, / diferentes lugares, siempre la misma Jauja: / sus árboles, sus frondas floridas, sus peñones / sus casas maderamen del más perito atauja: / su señuelo hechicero de aromas y canciones/ enfervecía el celo de mi tripulación / mas desaparecían sus mágicas visiones/ apenas la ardua proa tocaba el malecón.* Esta puntuación se repite en SMD II aunque se agrega la coma junto a *casas*: *sus casas, maderamen del más perito atauja:*

*La he visto entre las brumas, la he visto en lontananza¹²
A la luz de la luna y al sol del mediodía,
Con sus ropas de novia de ensueño y esperanza
Y su cuerpo de engaño decepción y folia.¹³
Esfuerzo de mil años de huracán y bonanza,
Empresa irrevocable pues no hay volver atrás,
La isla prometida que hechiza y que descansa
Cederá a mis conatos cuando no pueda más.¹⁴*

*Surqué rabiosas aguas de mares ignorados
Cabalgué sobre olas de violencia inaudita
Sobre mil brazas de agua con cascos escorados
Recorrí la traidora pampa que el sol limita.
Desde el cabo de Hatteras al golfo de Mogados
Dejando atrás la isla que habitó Robinsón¹⁵
Con buena cara al tiempo malo y trucos osados
Al hambre y los motines de la tripulación.¹⁶*

*Me decían los hombres serios de mi aldehuela:
"Si eso fuera seguro con su prueba segura
También me arriesgaría, yo me hiciera a la vela
Pero arriesgarlo todo sin saber, es locura..."
Pero arriesgarlo todo justamente es el modo
Pues Jauja significa la decisión total
Y es el riesgo absoluto y el arriesgarlo todo*

¹² Así SMD I y SMD II. M y K: sin coma en todo el verso. En todos: sin coma en *mediodía*.

¹³ Así K. En M: sin punto final. SMD I y SMD II: y *su cuerpo de engaño, decepción y folia*,

¹⁴ Así SMD I y SMD II; K y M: sin puntuación.

¹⁵ Así en M, SMD I y SMD II. En K y J: Robinson, sin tilde. La tilde es necesaria para la rima con "tripulación" y la medida del verso.

¹⁶ Puntuación de la estrofa según K. En M: la única puntuación es el punto final de la estrofa. En SMD I y SMD II: *Surqué rabiosas aguas de mares ignorados, / cabalgué sobre olas de violencia inaudita, / sobre mil brazas de agua con cascos escorados / recorrí la traidora pampa que el sol limita/ desde el cabo de Hatteras al golfo de Mogados / dejando atrás la isla que habitó Robinsón / con buena cara al tiempo malo y trucos osados / al hambre y los motines de la tripulación.*

*Es la fórmula única para hacerla real.¹⁷
Si estuviera en el mapa y estuviera a la vista
Con correos y viajes de ida y vuelta y recreo
Eso sería negocio, ya no fuera conquista¹⁸
Y no sería Jauja sino Montevideo.
Dar dos recibir cuatro, cosa es de petardista,¹⁹
Jauja no es una playa –Hawai o Miramar.²⁰
No la hizo un matemático sino el Gran Novelista²¹
Ni es hecha sino para marineros de mar.*

*Las gentes de los puertos donde iba a bastimento
Risueñas me miraban pasar como a un tilingo.
Yo entendía en sus ojos su irónico comentario
Aunque nada dijeran o aunque hablaran en gringo.
Doncellas que querían sacarme a salvamento
Me hacían ojos dulces o charlas de pasión-
La sangre se me alzaba de sed o sentimiento
Mas yo era como un Sísifo volcando su peñón.²²*

¹⁷ K y J: *Me decían los hombres serios de mi aldehuela / "Si eso fuera seguro con su prueba segura, / También me arriesgaría, yo me hiciera a la vela- /*

Pero arriesgarlo todo sin saber, es locura..." "... / Pero arriesgarlo todo justamente es el modo / Pues Jauja significa la decisión total/ Y es el riesgo absoluto, y el arriesgarlo todo, / Es la fórmula única para hacerla real."

En SMD II: *Me decían los hombres serios de mi aldehuela: / "Si eso fuera seguro con su prueba segura, / también me arriesgaría yo me hiciera a la vela, / Pero arriesgarlo todo sin saber, es locura..." / Pero arriesgarlo todo justamente es el modo, / pues Jauja significa la decisión total, / y es el riesgo absoluto y el arriesgarlo todo / es la fórmula única para hacerla real.* SMD I igual a SMD II excepto en los versos siguientes: : *Me decían los hombres serios de mi aldehuela / "si eso fuera seguro con su prueba segura /*

¹⁸ Así en K. En M: sin coma en *negocio*. En SMD I y SMD II: *eso sería negocio ya no fuera conquista / y no sería Jauja sino Montevideo.*

¹⁹ Así en K. En M: sin coma al final del verso. En SMD I y SMD II: *Dar dos, recibir cuatro, cosa es de petardista,*

²⁰ En M: tachadura ilegible y entre líneas *Miramar*. SMD I y II: *Jauja no es una playa –Hawai o Miramar-*.

²¹ M: *gran novelista* en minúscula; mayúsculas sobrescritas. SMD I y II: coma después de *Novelista*.

²² Esta estrofa sigue la puntuación de K, excepto el punto final en *tilingo*. SMD I y SMD II: coma luego de *tilingo*, de *gringo* y de *pasión*. En M: el único signo de puntuación de la estrofa es el guion luego de *pasión*. En M esta estrofa está añadida. Se señala con una flecha su ubicación.

Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero
 Que buscaron los grandes y han encontrado pocos
 El naufragio es seguro y es la ley del crucero
 Pues los que quieren verla sin naufragar, son locos-
 Quieren llegar a ella sano y limpio el esquiife
 Seca la ropa y todos los bagajes²³ en paz
 Cuando sólo se arriba lanzando al arrecife²⁴
 El bote y atacando desnudo a nado el caz.²⁵

Busco la isla de Jauja de mis puertos orzando
 Y echando a un solo dado²⁶ mi vida y mi fortuna
 La he visto muchas veces de mi puente de mando
 Al sol de mediodía o a la luz de la luna.
 Mis galeotes de balde²⁷ me lloran: "¿Cuándo, cuándo?"²⁸
 Ni les perdono el remo ni les cedo el timón.
 Este es el viaje eterno que es siempre comenzando
 Pero el término incierto²⁹ canta en mi corazón.

²³ En M: bagages [sic]

²⁴ la palabra *sólo* está añadida con posterioridad, escrita por debajo del verso y señalada su ubicación con una flecha. El vocablo *arriba* está escrito entre líneas sobre una tachadura ilegible.

²⁵ Puntuación de K. En M: la única puntuación es la coma en el primer verso luego de *Jauja* y el punto final de la estrofa. En SMD I: *Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero / que buscaron los grandes y han encontrado pocos, / el naufragio es seguro y es la ley del crucero, / pues los que quieren verla sin naufragar son locos... / quieren llegar a ella sano y limpio el esquiife, / seca la ropa y todos los bagajes en paz, / cuando sólo se arriba lanzando al arrecife / el bote y atacando desnudo a nado el caz.* SMD II repite la puntuación de SMD I pero agrega una coma al final del primer verso.

²⁶ En M: Se lee con claridad, tachado con dos líneas: *Después de echar a un dado.* Arriba, entre líneas: *Y echando a un solo dado.* Esta última elección da mayor fluidez al verso.

²⁷ M: *De balde* escrito arriba, entre líneas. Bajo tachadura se lee *en vano.*

²⁸ En K: punto y coma luego de *fortuna*, punto luego de *luna* y coma luego de *remo*. En M: la única puntuación son los puntos en *timón* y al final de la estrofa y los interrogativos *¿Cuándo cuándo?* En SMD I: *Mis galeotes de balde me lloran. ¿Cuándo, cuándo?* Y coma después de *comenzando*.

En SMD II: *Mis galeotes de balde me lloran: ¿Cuándo, cuándo?* Y coma después de *fortuna* y *comenzando*.

²⁹ En M: el prefijo *in* agregado por debajo y unido en un trazo remarcado a *cierto*. Es coherente la vacilación entre "cierto" e "incierto", ya que ambas notas pueden predicarse de este viaje cuyo término es seguro —no se trata de un viaje indefinido, Jauja es un destino indubitable— pero incierto el momento de su finalización.

ORACIÓN

Gracias te doy Dios mío que me diste un hermano³⁰
 Que aunque sea invisible me acompaña y espera³¹
 Claro que no lo he visto, pretenderlo era vano³²
 Pues murió varios siglos antes que yo naciera.³³
 Mas me dejó su libro que, diccionario en mano,
 De la lengua danesa voy traduciendo yo³⁴
 Y se ve por la pinta del fraseo baquiano
 Que él llegó, que él llegó.³⁵

³⁰ La puntuación de esta estrofa en SMD I y SMD II es diferente: *Gracias te doy Dios mío que me diste un hermano / que aunque sea invisible me acompaña y espera, / claro que no lo he visto, pretenderlo era vano, / pues murió varios siglos antes que yo naciera, / mas me dejó su libro que diccionario en mano / de la lengua danesa voy traduciendo yo, / y se ve por la pinta del fraseo baquiano / que él llegó, que él llegó.*

³¹ Así en K. En M: Este verso, sin el guion final, aparece agregado con posterioridad en reemplazo de este otro, tachado: *Para la gran empresa desta navegación.*

³² Así en K. En M: *Claro que no lo he visto pretenderlo era vano*

³³ En todos: sin punto en *naciera*. M: *varios y que yo naciera*, escrito entre líneas. No se leen las tachaduras que esas expresiones reemplazan. Aquí el poeta incurre en un error cronológico, ya que Kierkegaard no murió varios siglos sino varios años antes de que él naciera, a saber, 44 años. Sören Kierkegaard nació en Copenhague el 15 de mayo de 1813 y murió en la misma ciudad el 9 de agosto de 1855.

³⁴ M: *Voy traduciendo yo*, escrito entre líneas. No se lee la tachadura que esta expresión reemplaza.

³⁵ M: al final del poema aparece como autor John Walter Piccirilli, tachado con una línea aunque se lee con claridad. En J: Castellani "edita" y reseña un artículo que precede al poema donde también lo atribuye al poeta italiano John Walter Piccirilli.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Leonardo Castellani

- Camperas* (1977). Buenos Aires: Thau.
Crítica literaria. Notas a caballo de un país en crisis (1974). Buenos Aires: Dictio.
De Kirkegord a Tomás de Aquino (1973). Buenos Aires: Guadalupe.
Doce parábolas cimarronas (1959). Buenos Aires: Itinerarium.
El enigma del fantasma en coche (1976). Buenos Aires: s.e.
El Evangelio de Jesucristo (1957). Buenos Aires: Itinerarium.
El Libro de las Oraciones (1978). Buenos Aires: Dictio.
El Ruiseñor fusilado; El místico (1952). Buenos Aires: Penca.
Jauja (1967–1969). Publicación mensual dirigida por L. Castellani, nn.1 al 36.
La muerte de Martín Fierro (1953). Buenos Aires: Cintra.
Las parábolas de Cristo (1994). Mendoza: Jauja.
Los papeles de Benjamín Benavides (1978). Buenos Aires: Dictio.
Marianillo de Birlibirloque (2003). Mendoza: Jauja.
Psicología humana (1997). 2ª ed. Mendoza: Jauja.
Seis ensayos y tres cartas (1978). Buenos Aires: Dictio.
Su Majestad Dulcinea (1956). Buenos Aires: Cintra.
Una gloria santafecina; Horacio Caillet- Bois; vida y obra (1976). Buenos Aires: Penca.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA. VV. *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*. Número extraordinario dedicado al R.P. Leonardo Castellani. ISSN 0327 -5574. Buenos Aires, n. 36, julio – septiembre, 1994.
- Alonso, Dámaso (1958). *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*. 3ª ed. Madrid: Aguilar.
 Baehr, Rudolf, (1970). *Manual de versificación española*.

Madrid: Gredos.

Ballesteros, Juan Carlos (1990). *La filosofía del padre Castellani*. Buenos Aires: Gladius.

Benítez, Hernán. “Estudio preliminar”. En: Castellani, Leonardo (1974). *Crítica literaria*. Buenos Aires: Dictio.

Bloom, H. (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Calderón de Puelles, Mariana (2004). “Estudio preliminar”. En: González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*. Tomo I. Mendoza- Buenos Aires: FFyL, UNCuyo – Nueva Hispanidad Académica.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1991). *Diccionario de símbolos*. 3ª ed. Barcelona: Herder.

Cilvetti, Ángel (1974). *Introducción a la mística española*. Madrid: Cátedra.

Danielou, J. (1963). *Cultura y misterio*. Barcelona: Estela.

Fabro, Cornelio (2009). *Introduzione all'Esistenzialismo*. A cura di Elvio Fontana. Segni: Editrice del Verbo Incarnato.

Garrido, Miguel Ángel (2000). *Nueva Introducción a la Teoría de la Literatura*. Madrid: Síntesis.

Gilson, Étienne (1974). *Lingüística y Filosofía; ensayo sobre las constantes filosóficas del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Hernández, Pablo (1977). *Conversaciones con Leonardo Castellani*. Buenos Aires: Colihue – Hachette.

Lázaro Carreter, Fernando (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.

León- Dufour (1976). *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona: Herder.

Lois, Élida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales; introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: EDICIAL.

Maritain, Raïssa y Jacques (1978). *Situación de la poesía*. Buenos Aires: Club de Lectores.

Obligado, Carlos (1941). *Antología poética de Leopoldo Lugones*. 8ª ed. Buenos Aires: Espasa –Calpe Argentina.

Patch, Howard Rollin (1983). *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pépin, J. (1976). *Mythe et allégorie*. Paris: Études Augustiniennes.

Perriau, Jaime (1970). *Las generaciones argentinas*. Buenos Aires: EUDEBA.

Petit de Murat, Mario José (1991). *La belleza y el arte*. San Miguel de Tucumán: Grupo del Tucumán.

Pinciroli, Liliana Beatriz (1994). "El pensamiento poético de Castellani". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas*. Número extraordinario dedicado al R.P. Leonardo Castellani. ISSN 0327 -5574. Buenos Aires, n. 36, julio - septiembre 1994. Pp. 80 -99.

Pinciroli, Liliana Beatriz (2007). "Por qué leer hoy a Castellani". En: Actas de las Terceras Jornadas de Historia, Espacio y Literatura "Pioneros, precursores y hacedores de nuestra cultura". Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. (CD ROM). ISBN 978- 987- 05- 34662.

Pinciroli, Liliana Beatriz (2010). "El poeta, verbo de los hombres". En: *Diálogo*. ISSN 0327 -8999. San Rafael, Mendoza, a. 15, 2ª época, n. 55, diciembre de 2010. Pp. 81 -90.

Pinciroli, Liliana Beatriz (2015). "Busco la isla de Jauja, sé lo que busco y quiero"; *Jauja como clave de lectura en la obra de*

Leonardo Castellani". Tesis de doctorado dirigida por la Dra. Elena Calderón de Cuervo. Mendoza: UNCuyo.

Raggio, Marcela (2008). "T. S. Eliot en Argentina: las contribuciones de Borges en *El Hogar* (1936-1937)". En: *Nueva Revista de Lenguas Extranjeras*, N° 10, Pp. 235-248.

Randle, Sebastián (2003). *Castellani, 1899 -1949*. Buenos Aires: Vórtice.

Real Academia Española (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.

Reale, Giovanni; Antiseri, Darío (1995). *Historia del pensamiento filosófico y científico*. 2ª ed. Barcelona: Herder.

Ricoeur, Paul (2008). *Tiempo y narración II; la configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo veintiuno.

Sáenz, Alfredo (1991). *El icono, esplendor de lo sagrado*. Buenos Aires: Gladius.

Salinas, Pedro (1967). *El defensor*. Madrid: Alianza.

Spang, Kurt (2005). *Persuasión; fundamentos de retórica*. Pamplona: EUNSA.

Steiner, George (2002). *Gramáticas de la creación*. 3º ed. Madrid: Siruela.

Vizcay, Luis (1962). *Leonardo Castellani*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.