



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DE MAESTRÍA

***LAS FIGURAS FEMENINAS EN LAS NOVELAS APOCALÍPTICAS
DE ROBERT HUGH BENSON Y LEONARDO CASTELLANI***

MAESTRÍA EN LITERATURA EN LENGUA INGLESA (SIGLO XX)

Nombre del Tesista: SILVINA SARMIENTO

Nombre del Director : Mgter. IRENE BINIA

Codirector: Dra. MARTA CASTELLINO

Mendoza, 17 de Setiembre de 2013

INDICE GENERAL

I- Introducción:

-Objetivos, metodología e hipótesis.....	4
-Estado de la cuestión.....	5
-Marco teórico:	
1- La modalidad narrativa: “novela apocalíptica”.....	7
2- La categoría “personaje” en el texto narrativo.....	15
3- El símbolo: concepto y funciones.....	21

II- Desarrollo

1- Robert Hugh Benson

a- Semblanza bio-bibliográfica del autor.....	28
b- Ubicación en el contexto literario.....	31
c- La obra como objeto de estudio	
-Presentación general.....	32
-Análisis específico del texto: los personajes femeninos.....	39

2- Leonardo Castellani

a- Semblanza bio-bibliográfica del autor.....	57
b- Ubicación en el contexto literario.....	59
c- La obra como objeto de estudio	
-Presentación general.....	65
-Análisis específico del texto: los personajes femeninos.....	68

3- Relaciones entre los dos textos..... 83 |

III- Conclusiones..... 87 |

IV- Bibliografía..... 98 |

LAS LLAVES DE LOS CAMINOS HERMOSOS...MAS ALLÁ DE LAS
APARIENCIAS, VAYAMOS A BUSCAR LA VERDAD, EL GOZO, EL
SENTIDO OCULTO Y SAGRADO DE TODO LO QUE ESTA SOBRE ESTA
TIERRA ENCANTADORA Y TERRIBLE...ES LA VÍA DEL DEVENIR."

JEAN CHEVALIER

I- INTRODUCCION

Objetivos, metodología e hipótesis

Si bien el tema apocalíptico ha sido tratado por diversos autores a lo largo del siglo XX, la novela apocalíptica pocas veces ha sido considerada como subgénero literario. Dada la índole de esta modalidad novelesca, que guarda relación con la profecía, el valor simbólico de los personajes como encarnación de valores morales (en este caso, la oposición entre el bien y el mal) cobra especial relevancia. Aunque existen algunos antecedentes, no se ha tratado el tema de las figuras femeninas y mucho menos se ha hecho un trabajo comparativo sobre estos autores provenientes de contextos muy diferentes, y sin embargo, tan afines en sus obras.

Entre los objetivos primordiales de este trabajo, se busca no sólo contribuir a un mejor conocimiento de estos autores, sino también a realizar un aporte al estudio de las relaciones entre la literatura inglesa y argentina. Así también, valorar el papel de la mujer en la narrativa, y finalmente, reflexionar sobre los valores inherentes al ser femenino para autores de culturas tan distintas.

En cuanto al marco teórico, se abordará el tema desde tres ópticas diferentes. En un primer lugar, se realizará un enfoque genológico dentro del cual se tratará la modalidad novelesca. Se definirá qué es la novela apocalíptica, cómo se caracteriza, y por qué las novelas bajo cuestionamiento pueden ser tratadas como partes de este subgénero literario. En segundo lugar, se elaborará un abordaje narratológico. Dado que el tema principal de la tesis estará ligado al estudio de los personajes, en esta segunda parte se tratará el personaje literario:

qué es, cómo se caracteriza, y cuál es su función en la novela apocalíptica. Por último, tendrá lugar un enfoque hermenéutico en tanto que los personajes serán estudiados, no sólo como actantes de la trama sino también como símbolos (imágenes tangibles que nos remiten a un contenido conceptual o intangible). Esto nos llevará a desarrollar qué se entiende por símbolo y a postular la interpretación de valores simbólicos de los personajes.

Dentro de la modalidad narrativa que podamos considerar novela apocalíptica, los personajes femeninos cumplen un importante papel no sólo como actantes sino también como encarnación de valores simbólicos. Entre los textos *Su Majestad Dulcinea* de Leonardo Castellani y *Lord of the World* de Robert Hugh Benson existen llamativas coincidencias que más allá de relacionarse con el cauce genérico común, podrían dar cuenta de una lectura profunda y meditada del autor inglés por parte del argentino. A la vez, las diferencias entre ambas novelas permitirían descubrir variadas cosmovisiones, relacionadas con la distinta procedencia de los autores.

Estado de la cuestión

Entre los estudios existentes sobre Robert Hugh Benson podemos mencionar los dos tomos de *Life and Works of Monsignor Robert Hugh Benson* de C.C. Martindale, publicada a dos años de la muerte de Benson y realizada con la colaboración de la madre y hermanos del autor, que nos aporta importantísimos datos sobre la vida y obras de Benson. Su hermano Arthur Christopher Benson, en *Hugh: Memoirs of a Brother* nos muestra claramente el contexto del autor al realizar sus diversas obras. Entre otros autores que se ocupan de R. H. Benson podemos mencionar a Blance Warre Cornish en *Memorials of Robert Hugh Benson* (1914), Reginald Walcott en *Robert Hugh Benson: Captain in God's Army* (1918), Rita Monaghan en *Monsignor Robert Hugh Benson* (1985) y Janet Grayson en *Robert Hugh Benson* (1998). Por otro lado, los estudios más recientes de Joseph Pearce,

Allan Ross, Ralph McInerny también nos brindan una mirada analítica sobre sus temas recurrentes y una breve reseña de sus libros más renombrados y más en particular sobre *Lord of the World*. Por último, Michael Greany, editor de las novelas de Benson y autor del prólogo de *Lord of the World* nos enriquece con sus estudios aclarándonos que esta novela nunca pretendió ser una novela profética, si bien muchos de los acontecimientos narrados a principios de siglo se fueron haciendo realidad.

En cuanto a Leonardo Castellani, existen numerosos autores que abordan su biografía: Pablo José Hernández (1977) en sus *Conversaciones con el Padre Castellani* y Enrique Bonomi (1994) en su “Biografía de Leonardo Castellani” nos esclarecen aspectos de su vida que se manifiestan claramente en sus obras por su gran contenido autobiográfico. También, Sebastián Randle (2003) nos brinda una extensísima y documentada biografía en la cual pone de relieve una serie de aspectos determinantes de la peculiar semblanza espiritual de nuestro autor hasta 1949. También de índole biográfica es el valioso libro de Juan Luis Gallardo, *Padre Castellani*, en el cual nos escribe la singularidad del escritor:

La frontera que separa el siglo XIX del XX resultó una franja cronológica singularmente propicia para las letras argentinas. En efecto, a caballo entre ambas centurias, en un lapso de apenas diez meses, nacen Jorge Luis Borges (agosto de 1899); Leonardo Castellani (16 de noviembre del mismo año) y Leopoldo Marechal (junio de 1900) [...] llama la atención que las tres figuras más importantes de la literatura nacional en lo que va del siglo hayan nacido con éste. (5)

Sobre su obra existe un estudio de Jacques de Brethel (1973), titulado *Leonardo Castellani; novelista argentino*, que constituye un eficaz panorama o punto de partida, aunque por su carácter general no profundiza el tema que nos ocupa. De la narrativa “apocalíptica” de Castellani se ocupa Marta Elena Castellino en *Vengo pronto; El Apocalipsis en las letras argentinas*, pero sólo apunta, sin estudiarla, la relación con la obra de Benson, que será objeto de esta tesis. Finalmente, Carlos Biestro destaca en el prólogo a esta obra¹ que en la composición de *Su Majestad Dulcinea* es notoria la influencia tanto de 1984 de George Orwell como la de *El Amo del Mundo* de Robert Hugh Benson.

¹ Mendoza, Ediciones Jauja, 2001.

Marco Teórico

1- La modalidad narrativa: “novela apocalíptica”.

El relato de ficción implica “la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva, pero en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo, sustentados en la realidad, y cuya existencia hace posible el texto” (García Berrio, 1985: 257-265). Si bien todo es ficticio en el ámbito del relato -narrador, personajes y acontecimientos- el arte literario consiste en transformar esa realidad efectiva en realidad de ficción. Es decir, por medio de la palabra, el autor plasma en el texto *mundos posibles* sustentados en el mundo real.

Si la palabra “narrativa” hace alusión al relato de una historia, la cuestión que se plantea –en relación con lo que Antonio Garrido Domínguez (1993) llama “el significado narrativo”- es el problema de las relaciones entre el mundo del texto y el mundo real, en el que se inscriben cuestiones tales como la mimesis o la verosimilitud y, más ampliamente, la ficción en su totalidad, como componente básico de la literariedad.

El modelo teórico de los “mundos posibles” de Dolezel, nacido como una teoría de la ficcionalidad, se basa en la idea leibnizniana de la existencia de mundos alternos al mundo real, aunque con algunas salvedades: la de Leibniz era una concepción metafísica y sus “mundos posibles residen en la mente divina omnisciente” (Dolezel, 1999: 31); en cambio, los de la ficción son artefactos estéticos. El segundo ajuste se relaciona con el alcance del concepto: los mundos posibles de la semántica lógica son situaciones “totales” o “máximamente generales”; los de la semántica ficcional, por su parte, son macroestructuras constituidas por un número finito de particulares posibles.

La premisa básica de la que se parte, entonces, es la que sostiene que los mundos del arte poseen una consistencia ontológica propia, constituyen una realidad autónoma, con una finalidad particular, no ordenada a ser representación alguna de otra realidad, “aunque puedan interpelarla, parodiarla o negarla” (Vasquez Rocca, 2005). Las diferencias dentro de ese modo particular de

existencia que es la ficción, pueden orientar la apreciación y clasificación de la obra literaria.

Existen tres tipos básicos de mundos posibles: el de la realidad efectiva de carácter histórico, periodístico o científico, el de lo ficcional verosímil tales como relatos de carácter realista y el de lo ficcional no verosímil que sólo es posible en el ámbito mental como la fantasía.² Tal como sostiene Marta Castellino, es dentro de la modalidad no realista -o al menos no visiblemente realista, por su carácter simbólico- en la cual se destaca con rasgos propios lo que podemos denominar la novela apocalíptica. Consideramos tal, provisoriamente, la que se proyecta hasta el “Fin de los Tiempos”, o fin de un tiempo, y escenifica el capítulo final de esa lucha entre el Bien y el Mal, que explica el dinamismo de toda la historia humana y que es propiamente el tema del último de los libros sagrados: el Apocalipsis de San Juan.

Asimismo, debemos distinguir la literatura apocalíptica de la literatura mimética, por una parte y de la literatura fantástica por la otra. Mientras la literatura mimética se propone la reproducción del mundo “real”, la literatura fantástica implica la creación de mundos escapistas que aunque mantienen una relación increíble con el mundo “real”, no chocan destructivamente con ese mundo. La literatura apocalíptica se ocupa de la creación de otros mundos que existen a nivel literal, en una relación creíble con el mundo real provocando, en la mente del lector, una destrucción metafórica de ese mundo real. (Garrido Domínguez, 1996:23)

Marta Castellino nos aclara que es indudable que la apreciación que el escritor tiene del mundo real se proyecta en su universo ficcional y lo determina. De manera que la selección que realiza de los elementos de ese mundo real se puede vincular con la realidad experiencial y es a esto lo que Marie-Laure Ryan denomina “relaciones de accesibilidad”. De allí puede derivarse una serie de posibilidades, entre las cuales la denominada “compatibilidad cronológica” es la que particularmente nos interesa al intentar definir la novela apocalíptica, si la consideramos como una modalidad de la literatura de anticipación (Castellino, 2006: 10).

² De todas maneras, no necesariamente la creación de estos mundos se da de forma pura sino que más bien pueden coincidir elementos pertenecientes a más de un tipo de mundo y siempre impera el del nivel más alto. Así pues, lo ficcional no verosímil primaría sobre los ficcional verosímil y este sobre la realidad efectiva de los diversos mundos.

[...] al romperse la relación de compatibilidad temporal se obtiene, entre otras posibilidades, la denominada novela de anticipación; en ella se presenta una imagen del mundo futuro construida según los datos del presente y del pasado que condicionan su evolución futura.³

Esta proyección al futuro de la realidad presente nos lleva a aclarar otros términos con los que se puede vincular esta modalidad narrativa por la proximidad en sus significados: la utopía y la ciencia ficción.

La utopía, como bien define John Carey en *The Faber Book of Utopias*, significa “no lugar” pero ha sido usado equívocamente como “buen lugar” tomando la sílaba inicial griega “eu” que etimológicamente significa “bueno”. Por consiguiente se creó la antiutopía (distopía en inglés) y contrautopía para Castellani, que se refiere a “lugar malo”. Según las precisiones aportadas por Raymond Trousson (1995), la utopía en tanto género literario designa un relato en el que

[...] figure descrita una comunidad [...] organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales, que restituyan la complejidad de la vida social [...] ya que se presente como ideal que realizar (utopía constructiva) o como la previsión de un infierno (la antiutopía moderna) y se sitúe en un espacio real o imaginario o también en el tiempo o aparezca por último, descrita como final de un viaje. (Trousson, 1995:94)

Esta definición nos esclarece el hecho de que esa creación de un mundo ideal puede remontarnos tanto al pasado como al futuro, y esto es lo que la hace diferente de la novela de anticipación, que solo se proyecta en el futuro.

Por la misma temática futurista, David Ketterer, en su libro *Apocalipsis-Utopía- Ciencia Ficción* considera la novela apocalíptica como un subgénero de la ciencia ficción. Las obras de ciencia ficción son relatos de catástrofes mundiales, el fin del mundo y el fin de la humanidad (anticipados, cumplidos o conjurados):

La “trama” de la ciencia ficción evoluciona a través de cuatro fases relativamente distintas. La primera fase se caracteriza por las ficciones distópicas. En la medida que estas ficciones implican un progresivo empeoramiento del estado de las cosas, esta

³ Ryan, Marie-Laure (1996), citado por Castellino, 2006: 10.

fase conduce naturalmente a la segunda, que da cuenta de ficciones donde el mundo es amenazado por la destrucción, o es destruido de diferentes maneras. En su tercera fase, la “trama” del relato de ciencia ficción se centra en el escenario posterior a la catástrofe. [...] La cuarta fase se podría aislar en la medida en que el centro de interés se desplaza hacia el viaje cósmico y a los mundos más allá de la Tierra (Ketterer, 1976: 137).

Por su parte, Leonardo Castellani explica que “Apocalipsis” quiere decir “Revelación”. Etimológicamente proviene del verbo griego *kalypto* que significa “cubrir, velar, ocultar”; y la preposición *apó*, que no tiene traducción al castellano pero implicaría el sentido de “des-en-velar” (Castellani, 2005: 31). Así, el *Apocalipsis* de San Juan comprende el descubrimiento, la develación de “acontecimientos futuros” o “de los reinos invisibles del cielo y el infierno” (Ketterer: 15):

Este libro formidable que es el *Apocalipsis* describe como en una polifonía lo que sucede en la tierra y lo que acaece en el cielo. Las visiones del Águila de Patmos se desarrollan alternativamente en la tierra y en el cielo; los espectáculos celestes revelan la intervención de lo divino en las vicisitudes religiosas de la historia humana [...] El Apocalipsis es un drama impresionante, el de la secular lucha entre el bien y el mal.⁴

Acerca de esto mismo, David Ketterer realiza algunas observaciones que esclarecen el potencial de la palabra “apocalíptico” como término crítico. Por un lado, se evidencia de inmediato que la palabra posee a la vez una carga negativa y otra positiva: hay una correlación necesaria entre la destrucción del mundo y el establecimiento de la Nueva Jerusalén. Por otro lado, aunque relacionado con este, existe la idea de una dialéctica, conflicto o tensión entre oposiciones, materia del cual esta hecha la literatura.⁵

⁴ Sáenz, Alfredo. “Prólogo”, en Castellani, Leonardo, 2005: 8.

⁵ Frye, en las formulaciones teóricas que hace en *Anatomy of Criticism*, sólo utiliza la palabra apocalíptico en sentido positivo: “Por apocalipsis entiendo primordialmente la concepción imaginativa de la totalidad de la naturaleza como el contenido de un cuerpo viviente infinito y eterno, el cual, si bien no es humano, se aproxima más a la humanidad que a lo inanimado”. Frye relaciona la percepción de nuestra conversión a esta realidad con el principio alquímico mediante el cual los metales innobles se convierten en oro. Apelando al juego de lo animal, lo vegetal y lo mineral, Frye revela tres imágenes básicas del mundo apocalíptico: la imagen mineral de la ciudad celestial de Jerusalén, la imagen vegetal del jardín de Arcadia y la imagen animal de la existencia pastoril. A estas imágenes opone las imágenes básicas de su mundo demoníaco: mares y ciudades oscuras, bosques y baldíos, y bestias. Con esto implica que toda la literatura es apocalíptica en el sentido poético y arquetípico. Cf. Ketterer, David, 1976: 20-21.

Esta oposición axiológica que implica la lucha entre el bien y el mal es lo que hace que en su nivel más elevado la literatura apocalíptica sea religiosa. Paralelamente, Barry Brummet, en su libro *Contemporary Apocalyptic Rhetoric* especifica tres niveles de apocalíptica: la primera es la clase de apocalíptica acérrima seguida por una audiencia religiosa comprometida. La segunda comprende una apocalíptica más diluida ofrecida en ocasiones los domingos para una audiencia más grande pero menos religiosa, y por último, una variedad de argumentos completamente seculares que siguen exactamente la forma y la estructura de un argumento religioso (1991: 3).

A estos dos últimos grupos, Leonardo Castellani -en un tono más crítico- le llamaría “fantaciencia”. Literatura muy abundante y muy en boga, de la que en efecto se publican centenares de novelas, la mayoría apocalípticas, algunas muy bien escritas, pero la mayoría de esa mayoría, hórridas y desesperantes: “La actual fantaciencia – tanto la puerilmente promisorio como la atrocemente amenazante – es la expresión de la angustia y de la angurria del hombre actual ante la Técnica, su nuevo Ídolo.” (Castellani, 2005: 290)

Muchos de estos autores –fantaciencios diría Castellani- son naturalistas. Es decir, sea lo que fuere que suceda en el futuro, bueno, malo o terrorífico, es obra del hombre solo o de los habitantes de otros planetas pintados de mil formas monstruosas. Dios tiene nada que ver en el futuro de la humanidad. Siguiendo estas diferencias, y teniendo en cuenta a los autores en cuestión, Robert Hugh Benson y Leonardo Castellani, este trabajo estaría comprendido dentro del primer nivel enunciado por Brummet, tomando como apocalíptica acérrima aquella que está estrechamente vinculada con el *Apocalipsis* de San Juan. Apocalíptica en cuanto que las novelas de estos autores están claramente relacionadas con el fin de los tiempos, y es por lo mismo que nos podemos referir a este género como esjatológico⁶.

⁶ Usamos esjatológico y no escatológico siguiendo la nota lingüística que Castellani hace al final de su libro *El Apokalipsis de San Juan*, aclarando que hay diferencias semánticas importantes en dichas palabras morfológicamente tan parecidas en español. Escatológico, que significa pornográfico –de *scatos*, griego, que significa excremento- y esjatológico, que significa noticia de lo último –de *ésjaton*, que significa lo último. En inglés solo aparece como *eschatology* (Castellani, 2005: 301).

El Apocalipsis no es otra cosa que la revelación sobre la Parusía⁷ y la aseveración de que Jesucristo vuelve. Tal como sostiene Castellani, éste es el dogma olvidado por el cual se crea una vasta literatura *apocalíptica* que poco tiene que ver con la segunda venida de Cristo:

La enfermedad mental específica del mundo moderno es pensar que Cristo no vuelve; o al menos, no pensar que vuelve. En consecuencia, el mundo moderno no entiende lo que pasa. Dice que el cristianismo ha fracasado. Inventa sistemas, a la vez fantásticos y atroces, para salvar a la humanidad. Esta a punto de dar a luz una nueva religión. Quiere construir otra torre de Babel que llegue al cielo. Quiere reconquistar el Jardín del Edén con las solas fuerzas humanas (Castellani, 2004: 15).

Marta Castellino estudia este género en varios autores argentinos, entre ellos Leonardo Castellani, y nos brinda una definición clara sobre la novela apocalíptica o esjatológica:

Modalidad narrativa cuya dinámica interna se rige permanentemente por una oposición axiológica, combate entre las fuerzas del Bien y del Mal, enfrentadas no en un país inexistente o utópico sino en esta nuestra Argentina, modelo a escala del mundo entero, pero con rasgos propios que la hacen especialmente apta como escenario del “gran combate” ese que tendrá lugar en un futuro hipotético, [...] que no es otro que el tiempo parusiaco [...] (Castellino, 2006: 27).

Por supuesto que este “mundo posible”, que no es otro que la Argentina en la novela de Castellani, se corresponde con Inglaterra en la novela de Benson. Ambas narraciones presentan historias de personajes creadas en un país existente que se proyectan en un futuro no tan lejano. Haciendo uso de la imaginación, de la historia misma y de los datos extraídos del *Apocalipsis* según San Juan, estos autores hacen una lectura de los acontecimientos del mundo actual y se atreven a describir su devenir. Por esto mismo Castellani habla de “Ocurrió mañana”, pues son *historias* del futuro.

⁷ La *Parusía*, para la mayoría de los cristianos, es el acontecimiento, esperado al final de la historia, de la Segunda Venida de Cristo a la tierra, cuando se manifieste gloriosamente. Etimológicamente deriva del término griego παρουσία (*parousía*), forma sustantivada del verbo παρίμι (*páreimi*, “estar presente, asistir”). El significado principal del sustantivo era “presencia” o “bienes”, aunque en sentido figurado podía significar “venida o llegada”. En el griego del Nuevo Testamento se utiliza, salvo excepción, con el significado esjatológico del segundo advenimiento de Cristo.

Sin embargo, hablamos de “literatura apocalíptica” y no de “literatura profética” o “profecía”. Pues, más allá del hecho de que estos autores hayan realmente sido unos visionarios al anticipar muchos elementos descritos en el futuro hipotético de sus novelas, no por ello se han hecho llamar profetas. Como bien explica Michael Greany, autor del “Prólogo” de *Lord of the World*:

Today's fans of this novel, unfamiliar with late Victorian science fiction, often mistake it for prophetic literature and completely miss its crushing satire of Edwardian society. (2001:5).

La profecía es un género literario bíblico que comporta una serie de rasgos que interesa revelar a través de la imaginiería y de ciertas formas que le son peculiares: el oráculo, la exhortación, la alegoría, las acciones simbólico-proféticas y las visiones (cf. Castellino, 2006: 16-17). Y el *profeta* no es tanto el que predice como el que habla en nombre de otro. El ejemplo primero que se encuentra dentro de este género literario es el *Apocalipsis* de San Juan⁸ que, como se dijo anteriormente, inspira a ambos autores en el desarrollo de sus novelas. Castellani nos aclara al respecto:

⁸ Sinopsis: Juan, exiliado en la isla de Patmos, tiene la visión de un Cristo de Cabellos blancos, quien le dice a Juan que transmita amenazas de condenación a las siete iglesias del Asia. En la Visión siguiente, Dios entrega a Cristo un pergamino asegurado por siete sellos, que guarda los secretos del futuro. Rotos los siete sellos uno a uno provocan una serie de calamidades. Estas incluyen guerras, tanto de naturaleza limitada como global, hambre y muerte (representadas por sus cuatro jinetes del Apocalipsis). Y un momento de culminación con estrellas que caen y disturbios geológicos. Ante la violación del séptimo sello, aparecen cual siete ángeles las siete trompetas que como heraldos anuncian al ser tocadas, otros siete desastres diversos. La plaga de langostas con rostro humano convocada por la quinta trompeta, puede ponerse como ejemplo del mas alto vuelo poético. Luego de sonar la séptima trompeta sigue la borrosa aparición de los siete cuencos de la ira, receptáculos que guardan una serie de plagas que recuerdan las plagas sufridas por los egipcios en el Éxodo). Entre el resonar de la séptima trompeta y la aparición de los cuencos de la ira se ubica el período de la Gran Tribulación: el reinado de I Anticristo que dura tres años y medio, la segunda mitad de la semana de años que preceden el fin. El Anticristo confiere su poder a una bestia horrenda surgida del mar. Luego emerge una segunda bestia marcada con el número 666, “que representa el nombre de un nombre”. Luego de las aflicciones sufridas como consecuencia de los siete cuencos de la ira, se presenta a Babilonia- o bestias en la batalla de Armagedón. Se somete a Satanás para dar lugar al milenio, el período de mil años del reinado mesiánico sobre la tierra. Al finalizar este, la breve liberación de Satanás da razón de la última y peor de las apostasías y del ataque a Jerusalén. Después de su derrota y de la destrucción del mundo por el fuego, tiene lugar el Juicio Final. Hacen por ultimo su aparición el nuevo cielo y la nueva tierra. “La nueva Jerusalén que desciende del cielo surgida de Dios, pronta como una novia ataviada para su marido, contrasta con la ciudad de Babilonia, presentada como una ramera.

El Apokalypsis es una profecía, y una profecía no es una historia, a modo de crónica adelantada, sino otro género diverso, con leyes muy diversas. Las varias visiones del Apokalypsis vuelven atrás continuamente: todas ellas terminan en la Parusía, pero empiezan de nuevo cada vez, tomando toda la materia o parte de ella desde otro ángulo: a veces la eternidad, a veces en el tiempo, a veces en un espacio intermedio, que podríamos llamar Evo. (2005: 25)

Esta inspiración se evidencia en diversos elementos. En primer lugar, en cuanto a su estructura. La novela apocalíptica presenta una suerte de esquema apocalíptico descrito por Castellani en su *Apokalypsis de San Juan* de acuerdo con las diversas visiones. La primera parte, *Histórico – Esjatólógico* la cual comprende las diez primeras visiones, que tratan de los sucesos de la historia religiosa pero con referencia constante a la Parusía; y la segunda *Esjatólógico– Histórica*, que trata directamente de los Últimos Tiempos y la Parusía.⁹ Este esquema se puede vincular con la estructura de las novelas apocalípticas en tanto que se dividen en dos claras partes: la primera sobre la lucha de los fieles de la Iglesia en un contexto político y social que va a dar lugar al advenimiento del Anticristo y una segunda parte sobre el encumbramiento mundial del Anticristo, la resistencia y las persecuciones de la Parusía. En segundo lugar, al tratarse del drama de dos fuerzas antagónicas enfrentadas en el último combate, la principal técnica constructiva es la de las oposiciones. Y finalmente en tercer lugar el uso constante de imágenes y símbolos directamente relacionados con el libro profético del Apocalipsis. En otras palabras, Marta Castellino nos resume:

La idea del combate, antiquísimo simbolismo de la vida humana ya inmortalizado por Homero [...], preside entonces estas construcciones novelescas, cada una de las cuales declina en forma diversa los motivos y símbolos que el texto del Vidente de Patmos- profecía en sentido estricto- ofrece como modelo a la inspiración del los poetas, profetas a su modo de un mundo posible. (Castellino, 2006: 29)

⁹ Castellani explica que el texto del Apocalipsis fue escrito todo seguido, sin divisiones. La división en nuestras biblias de veintidós capítulos proviene del inglés Esteban Langton del siglo XIII. Hay una división más natural en siete partes, de San Beda el Venerable. Más para el intérprete, la división más cómoda es la de las diversas “visiones” que resultan unas veinte; esta es la división mas natural de todas y la más antigua, pues fue usada en el siglo VI por Primasius”. La primera sección *histórico-escatológica* comprende: Visión Preambular del Angel; Mensajes monitorio-proféticos a las Siete Iglesias; el Libro y el Cordero; Los siete Sellos; Signación de los elegidos; Las Siete Tubas; El libro Devorado; La medición del Templo; Los Dos Testigos; La Séptima Tuba y la Mujer Coronada. La segunda sección llamada *Escatológico-histórica* comprende: Las dos Fieras; las Vírgenes y el Cordero; el Evangelio Eterno, el Segador Sangriento; Las Siete Redomas; La gran Ramera; El Juicio de Babilonia; El Reino Milenario; el Juicio Final y la Nueva Jerusalén. (Cf. Castellani, 2005:13)

Como modalidad del género narrativo, la novela apocalíptica consta de los mismos elementos que definen cualquier texto de esta especie: espacio, tiempo, personajes, narrador... Sin embargo, este trabajo se centrará en la categoría “personaje”, por considerarla especialmente significativa en los textos objeto de estudio. Y dentro de los personajes, se advierte el carácter axial que tienen las figuras femeninas. Papel axial en cuanto en ellas se condensan los valores significativos que cada uno de los autores quiere transmitir, acordes a esa modalidad novelesca tan particular, como es la novela apocalíptica o eschatológica.

Esta importancia acordada al personaje dentro del texto tiene que ver con su carácter de *agente* que lleva adelante la trama. Afirmamos, con Aguiar e Silva (1972: 209), que los personajes son elementos estructurales básicos de la novela. El novelista crea seres humanos, situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada dirección, y es precisamente esa acción la que les da un sentido determinado, dentro de un mecanismo complejo que es el texto novelesco en su totalidad.

2- La categoría “personaje” en el texto narrativo

“[...] SERES EXTRAÑOS Y FASCINANTES: LOS PERSONAJES SON Y NO SON. PUEBLAN NUESTRA IMAGINACIÓN, VIVEN, SE DESPLAZAN, LLEVAN NOMBRES, POSEEN A VECES ROSTROS, TERMINAN POR REPRESENTAR TIPOS. DE TODOS MODOS, SUERTE DE QUIMERAS OBSTINADAS, MUDAS Y SOBERBIAS, NOS RECHAZAN TODO DIÁLOGO Y NO NOS HACEN SEÑAS SINO DESDE LA LEJANÍA. SON LOS SERES DEL DESVÍO, LOS SERES DE LA FICCIÓN”

JEAN-PHILIPPE MIRAUX

Dado que un texto novelesco refiere acciones llevadas a cabo por agentes humanos o no humanos en determinadas circunstancias tempo-espaciales, cada uno de estos elementos merecen un análisis particular, pero de ellos, la óptica de nuestro trabajo privilegia la categoría “personaje”, como ya se dijo.

Los estudiosos del texto narrativo, ubican en Aristóteles, en su *Retórica* y en su *Poética*, la primera gran reflexión referida al relato. El Estagirita expone una definición del arte literario y comentarios acerca de las distinciones entre los géneros, que han continuado vigentes hasta la actualidad. Según el filósofo, la especificidad del género narrativo podía hallarse en la *mímesis de las acciones*, dichas imitaciones de la realidad son llevadas a cabo por personajes en el modo narrativo.

Así, en la *Poética* de Aristóteles el personaje aparece vinculado a la definición de literatura como *mímesis* y en concreto, al aludir al objeto de la imitación. En este ámbito, el personaje se presenta en desventaja respecto de la acción: la *mímesis* es primordialmente imitación de acciones y secundariamente, de hombres actuantes.

Además, la acción constituye el criterio que permite definir la naturaleza del personaje: este se define básicamente por sus actos. Para el filósofo griego, el personaje:

[...] no actúa para imitar los caracteres, sino que reviste los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia y el fin es lo principal en todo.

Si bien resulta claro que Aristóteles aludía al personaje dramático, sin duda sus teorizaciones han tenido enormes consecuencias respecto de la noción de personaje narrativo, y son retomadas por distintos teóricos de la literatura. Para Enrique Anderson Imbert, por ejemplo, “La trama está hecha con los personajes que luchan con la naturaleza, con el ambiente, con las fuerzas sociales y económicas, con otros seres humanos y, en conflictos interiores, contra sí mismos” (Anderson Imbert, 1979: 346)

Garrido Domínguez (1996: 68-69) insiste una vez más en que la acción constituye el núcleo esencial de la tragedia (y por asimilación de la epopeya); los caracteres corresponden al dominio de las cualidades. Según estas, los personajes serán buenos o malos fundamentalmente, mientras que, desde la perspectiva de la acción es la felicidad o la desdicha lo que les afecta. Los caracteres surgen en el decurso de la acción y por imperativos de esta. En suma, el personaje se revela

como carácter en la medida en que como protagonista de la acción, tiene que adoptar decisiones y consiguientemente, se inscribe en el ámbito de la virtud o el vicio. Así pues, el carácter pone de relieve la dimensión ética del personaje.

Sabemos que un relato es ficción y que en una ficción no hay proposiciones ni verdaderas ni falsas pero para gozar estéticamente de esa obra de arte los lectores tenemos que aceptar la convención de que lo que se nos cuenta no es falso. Esto es lo que Coleridge llamó “suspensión voluntaria del descreimiento”. La veracidad o mendacidad de un personaje puede ser examinada con referencia a todo lo que se dice en la narración. El narrador puede tratar a una persona histórica con la misma libertad con que trata a un personaje inventado y que respete los hechos verídicos al modo de un historiador es una decisión personal, no una ley del arte. Para Jean-Philippe Miraux, entonces, el personaje literario “se inscribe en el núcleo de la problemática central de la verosimilitud”, ya que “la representación escrituraria y ficcional de un individuo es la realización imaginaria de un ‘ser de papel’, no la manifestación verdadera de una persona” (Miraux, 2005: 69).

El personaje literario consta de un *nombre* y de una serie de *rasgos básicos*, es decir, un conjunto de hábitos caracterizados por su estabilidad y duración. En su construcción entran distintos tipos de signos: de identidad, de conducta y los que hablan de su relación con otros personajes.

Como destaca Philippe Hamon, “Un personaje no es un dato a priori sino una construcción progresiva, una forma vacía que llenan diferentes predicados”. A través del desarrollo de la trama vamos conociendo sus atributos básicos. Destaca asimismo Jean-Philippe Miraux: “Aprehender la presencia de un personaje es entonces construir en el curso de la lectura su psicología, sus funciones, sus saberes, sus competencias” (12), en una palabra, su *carácter*, es decir el conjunto de cualidades que integran su personalidad.

En cuanto a la caracterización de un personaje, Anderson Imbert habla de una *caracterización resumida*, en la cual el narrador nos *dice* qué clase de persona es el personaje mediante una exposición explícita. Por otro lado, existe también una *caracterización escenificada o implícita* en la que se muestran los rasgos del personaje en acción. También puede conocerse a un personaje a través de los datos aportados por otros personajes, en una *caracterización indirecta*. El narrador

sugiere pero el lector imagina y saca sus conclusiones sobre la personalidad del personaje.

También según Anderson Imbert existen diversas clasificaciones de los personajes, aunque en varios casos sus términos se repiten y se superponen sus significados. Pues los personajes pueden ser principales y secundarios, característicos y típicos, estáticos y dinámicos, simples y complejos, chatos y redondos. Son personajes principales aquellos que cumplen funciones decisivas en el desenvolvimiento de la acción, y por lo tanto cambian en su estado de ánimo y aun en su personalidad. Son personajes dominantes y se yerguen como individuos interesantes aunque su conducta no sea heroica. Los secundarios son los que no cambian fundamentalmente o cambian movidos por las circunstancias. Son personajes subordinados que contribuyen al color local del relato y por su carácter abstracto se prestan a servir como tipos, caricaturas, antagonistas y promotores mecánicos de un episodio suelto.

Cada una de las clasificaciones de personajes esta delineada por el hecho de que el personaje cambia o no durante la narración. Anderson Imbert explica que hay que diferenciar entre un cambio psicológico de un personaje a lo largo del texto y la alteración mecánica del carácter al solo efecto de servir a una necesidad de la trama. También, se habla de personajes típicos o tipos, y personajes característicos. Lo calificamos de “típico” cuando es el resultado de una abstracción de alto grado: en él se concentran muchos individuos intuidos separadamente y luego concebidos en una sola figura. Hay tipos sociales (el ricachón), religiosos (el beato), psicológicos (el sentimental), intelectuales (el pedante), morales (el resentido). Si la intención del narrador es describir las costumbres de una sociedad, sus personajes se colectivizan. Si la intención es alegorizante, los personajes simbolizan conceptos como la Virtud, la Fama, la Desesperación. Por otro lado, los personajes característicos manifiestan sus cambios psicológicos mientras actúan. Anderson Imbert nos aclara que los rasgos individualizadores pertenecen al arte de contar; los tipificadores, al significado del relato.

En otro sentido se puede hablar de personajes estáticos y dinámicos. En el primero el narrador nos informa, desde fuera, sobre el personaje. En los dinámicos, el carácter del personaje aparece manifiesto en sus acciones. También, los personajes se pueden clasificar en simples y complejos según los factores

fundamentales de su idiosincracia. Se lo reconoce como simple por un rasgo o carácter que no cambia a lo largo del relato. En cambio, el personaje complejo ofrece varios rasgos de carácter, rasgos contradictorios, conflictivos y de igual fuerza. Si el protagonista es complejo, el relato suele ser psicológico y uno de sus temas frecuentes es el de tener que decidirse entre dos posibles cursos de acción.

Finalmente, y más aplicada al género novelesco es la distinción que E. M. Forster realiza en *Aspects of a Novel* (1927), entre los personajes “chatos” (*flat characters*) o redondos (*round characters*). El personaje plano, chato, bidimensional no cambia a lo largo de la acción de la novela. Siempre es bueno o siempre es malo. Los reconocemos inmediatamente porque repiten gestos y palabras y su carácter puede definirse con una sola frase. Aguiar e Silva, en su teoría literaria le da el nombre de personaje *diseñado* y afirma que casi siempre es un personaje-tipo. Esto es así pues no evolucionan, no experimentan las transformaciones íntimas que lo convertirían en personalidad individualizada y que, por lo tanto, disolverían sus cualidades típicas.

El personaje redondo, voluminoso o tridimensional, por el contrario, entra en un curso de acción y cuando sale ya no es el mismo: algo ha cambiado en su modo de ser. Se presta por tanto a un papel protagónico. A este, Aguiar e Silva le llama personaje *modelado*, ya que ofrece una complejidad muy acentuada y el novelista tiene que dedicarle atención vigilante, esforzándose por caracterizarlos en diversos aspectos: “Al trazo único, propio de los personajes planos, corresponde la multiplicidad de rasgos peculiar de los personajes redondos” (Aguiar e Silva, 1975: 210). Esta complejidad de los personajes es lo que hace que el lector muchas veces quede sorprendido por sus reacciones ante los acontecimientos.

Finalmente, el grado de sometimiento o independencia del personaje respecto de la trama da lugar a los personajes sometidos a la trama cumpliendo un determinado cometido y los que polarizan la acción, sirviéndose de ella para sus fines.

En los planteamientos teóricos del siglo XX las posturas sobre el personaje se diversifican fuertemente. Hay quienes lo siguen contemplando como un trasunto de las preocupaciones del hombre de la calle y, en definitiva, de la condición humana. Otros tienden a ver en él la expresión de conflictos internos característicos

del ser humano de una época o el reflejo de una visión del mundo del autor o un grupo social, tratándose en este caso de las orientaciones psicológicas e ideológico-axiológica sobre el personaje. Este es un enfoque muy cultivado en el mundo anglosajón, en el cual abundan intentos de definir en términos caracterológicos la personalidad de los personajes.

Finalmente, para otros, el personaje no es más que un elemento funcional de la estructura narrativa, un actante: esta naturaleza actancial deriva de la pertenencia de los personajes a una estructura dentro de la cual desempeñan una serie de cometidos. También puede ser visto, de acuerdo con el enfoque semiótico, como un signo en el marco de un sistema.

El enfoque psicocrítico y el sociocrítico tienden a una anulación del personaje en beneficio del autor, su personalidad o las estructuras ideológicas de una determinada sociedad. Batjín sostiene en su tesis que el autor se expresa a través de sus propios personajes, pero sin confundirse con ninguno de ellos. Considera que los criterios en que se fundamentan las tipologías de los personajes –héroe épico o trágico, realista o idealizado, autobiográfico u objetivo...- son notablemente heterogéneos y se mezclan acríticamente (1989: 71).

Según T. Todorov las tipologías podrían agruparse en dos grandes bloques: tipologías formales y tipologías sustanciales. El primer criterio da lugar a la distinción entre personajes principales y secundarios, no en tanto que desempeñan funciones de mayor o menor relieve en la trama, sino en cuanto se habla más o menos de ellos en el texto.

Las tipologías sustanciales, enmarcadas básicamente en corrientes formal-estructuralistas, responden a una concepción dramática del relato. Vale decir, en su interior, cada agente tiene asignado un papel determinado, que condiciona su conducta en el marco de la estructura narrativa. No se alude aquí al personaje en cuanto ser individual y humano, dotado de un rostro y de cualidades físicas y psicológicas, sino fundamentalmente a categorías abstractas que definen los elementos de la trama narrativa a partir de su actividad, de sus cometidos. Se trata de actantes o agentes en el sentido más general: cualquier realidad del texto narrativo que asume un cometido específico en su interior.

Los actantes, reducidos en cuanto al número, forman una red o estructura funcional y constituyen el modelo abstracto del relato que se actualiza en las diferentes narraciones concretas. El modelo de actante debe su acuñación a Greimas, quien basándose en los aportes de Propp, Souriau y Tesniere, elabora su propio modelo actancial del relato (mítico, folclórico o literario). Los actantes constituyen, al lado de las funciones, los elementos básicos de la gramática del relato, la cual se compone de enunciados narrativos. Cada enunciado de este tipo implica relaciones entre dos actantes. Así, pues, cada enunciado constituye una forma sintáctica elemental. El modelo actancial implica seis términos, distribuidos en parejas de acuerdo con los ejes semánticos del querer, el hacer y el poder: destinador – objeto - destinatario, ayudante – sujeto - oponente. Ahora bien, como este planteamiento resultaba demasiado abstracto, Greimas introduce dos nuevas categorías: la de papel y actor. Así los *actantes* son clases de actores y en conjunto constituyen la estructura de un género. Los *actores*- que son seres individuales con rasgos ántropo o zoomórficos-se manifiestan como unidades del discurso (de cada discurso narrativo concreto) en calidad de actualizadores de un actante. Finalmente *el papel* hace referencia al actor en calidad de atributo o calificación de este. Es decir un actor puede asumir más de un papel.

Los personajes de la novela apocalíptica asumen rasgos simbólicos, por lo tanto, es menester aclarar algunas nociones sobre el símbolo y sus funciones dentro de la novela.

3- El símbolo: concepto y funciones

Como hemos definido más arriba, la novela apocalíptica es una modalidad narrativa que presenta una dinámica interna regida por una oposición axiológica que no es otra cosa que el combate entre las fuerzas del bien y del mal. Es esta idea de combate la que comprende un antiquísimo simbolismo de la vida humana lo que preside entonces estas construcciones novelescas, cada una de las cuales utiliza los *símbolos* que el texto del *Apocalipsis* de San Juan ofrece como modelo a la inspiración de los poetas, quienes son profetas -a su modo- de un mundo posible.

El símbolo se ha presentado siempre en contextos muy distintos y se ha empleado para fines muy diferentes: aparece como término en lógica, en matemáticas, en semántica y semiótica y en epistemología, en teología, en liturgia y en las bellas artes. Welles y Warren (1996: 221-254) sostienen que cada disciplina le da un significado distinto pero que todas las acepciones tienen un elemento común: el símbolo siempre es algo que representa algo distinto. El verbo griego del que proviene la palabra significa *juntar, comparar*, insinúa que originalmente estaba presente la idea de analogía entre signo y significado, que todavía sobrevive en alguna de las acepciones modernas del término. Esto se evidencia en los símbolos algebraicos y lógicos. Sin embargo, en los símbolos religiosos se denota una relación intrínseca, metonímica o metafórica, entre el “signo” y la cosa “significada”: por ejemplo la Cruz, el Cordero, el Buen Pastor. En teoría literaria parece conveniente que la palabra se use en ese sentido (224).

Por otro lado, Anderson Imbert define al símbolo como “forma mental abstraída de nuestra experiencia, abstraída del fluir de percepciones, sentimientos, imágenes que un individuo experimenta en un momento dado” (1975: 7)

Mientras el signo natural indica cosas, está adherido a cosas, el símbolo las representa, las sustituye. Se puede hablar de signo lógico como opuesto a signo imaginario tal como propone Peña Vial: “El primero es signo para la inteligencia, el segundo, signo para la imaginación. El símbolo es una modalidad del signo imaginario” (1987: 116-117). Es un signo que va más allá de lo que representa directamente. Asimismo, Carl Jung escribe que “la imagen [es] simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio”. Y agrega “[...] usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo” (1984: 18).

Marta Castellino (2000: 90) nos brinda un resumen de las propiedades que reúne el símbolo. En primer lugar, el símbolo tiene un carácter de mediación, o puente sensible entre dos mundos: desde el soporte (la cosa simbólica) hacia lo absoluto (lo simbolizado). En segundo lugar, el proceso del conocer simbólico se desenvuelve dialécticamente: el objeto símbolo se impone ahí afirmado como algo empíricamente presente, pero en su función simbólica se autotranscende remitiendo a otro, como negando su realidad concreta. Tercero, que en esta negación, el símbolo se abre a una pluralidad de significados, significaciones diversas e incluso

contradictorias que acaecen en forma simultánea y no sucesiva. Cuarto, en el símbolo se realiza esa *coincidencia oppositorum* de la que habla Eliade¹⁰: la aptitud para expresar a la vez la multiplicidad y la unidad, lo material y lo espiritual, lo profano y lo sacro, el tiempo y la eternidad¹¹.

También puede agregarse que el símbolo es expresión de lo indecible, lo impensable, lo indefinible; de allí su intransitividad, es decir, no remite a un correlato real. Por esa carencia de referente, en el símbolo el significante se vuelve significado, lo que habla asimismo de su productividad, es decir, de su capacidad de configurar un mundo a través de signos imaginarios, en el sentido de lo empíricamente incognoscible.

En la introducción al *Diccionario de Símbolos* de Chevalier, el autor nos describe las funciones del mismo. La primera es de orden *exploratoria*. Es decir, el símbolo implica algo vago, desconocido y oculto para nosotros y cuando el espíritu emprende la exploración de un símbolo, esta inducido por las ideas que se sitúan más allá de lo que nuestra razón puede captar.

La segunda función está estrechamente ligada a la primera. El símbolo cumple una función de *substituto* ya que como forma figurativa substituye a modo de respuesta, de solución o de satisfacción, una pregunta, un conflicto, un deseo, que permanece en suspenso dentro de lo inconsciente.

Esta substitución implica una tercera función: la de *mediador*: el símbolo es como un puente que reúne elementos separados, enlaza el cielo y la tierra, la materia y el espíritu, la naturaleza y la cultura. Por otro lado, la mediación tiende finalmente a reunir. Tal es el otro aspecto del papel funcional de los símbolos como fuerza unificadora.

En consecuencia y relacionada con su carácter unificador, el símbolo cumple con una función *pedagógica* y *terapéutica*, pues proporciona un sentimiento,

¹⁰ Mircea Eliade (1954) sostiene que el símbolo polariza diversos significados para mostrarnos la solidaridad entre diversos niveles de lo real. Una de las funciones epistemológicas del símbolo consiste en revelarnos una perspectiva desde la cual cosas aparentemente diferentes se presentan, no obstante, como equivalentes y solidarias.

¹¹ Cf. Castellino, Marta E. (2000: 98-100).

si no siempre de identificación, al menos de participación en una fuerza supraindividual.

También tiene una función *socializante* ya que pone en comunicación profunda con el medio social. Atendiendo a la distinción entre símbolos vivos y símbolos muertos, podemos hablar de la función de *resonancia* de los primeros y una ausencia de resonancia de los últimos. Dicha resonancia en los símbolos vivos presupone que el símbolo está enlazado con una cierta psicología colectiva y que su existencia no depende de una actividad puramente individual. Su potencia evocadora y liberadora variará con el efecto de resonancia que resulte de la relación entre lo social y lo individual.

Esta relación solo puede estar equilibrada a través de otra de las funciones del símbolo: es la función a la cual C.G. Jung llama *trascendente* ya que establece una conexión entre fuerzas antagonistas y en consecuencia, es capaz de superar oposiciones y abrir así la vía a un progreso de la conciencia (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 25-29).

Pues bien, sabemos que el lenguaje se construye con palabras y como las palabras también en literatura se transforman en símbolo, podemos reconocer que la literatura es lenguaje simbólico en alto grado. Es necesario entonces aclarar que haremos uso de una acepción de símbolo más restringida al campo literario, como “un fenómeno en el que un sentido literal o superficial exige el tránsito a un sentido no literal, o profundo.” (Ricoeur, 1969: 16).

Bousoño, en su estudio sobre el símbolo, hace referencia a este hecho de que estos no denotan cosa ya conocidas sino que intentan dilatar las fronteras del conocimiento y aprehender la verdad esencial de las cosas, la trama de la existencia y buscan una apropiación subjetiva de lo trascendente. De manera que el símbolo tiene esta aptitud para expresar todo aquello que no puede ser dicho por medio del lenguaje conceptual, lógico y directo.

La Hermenéutica destaca este carácter mediador del símbolo en tanto nos hace transponer el umbral del misterio de lo sagrado. Si bien los símbolos han sido estudiados desde distintos ángulos (la psicología profunda, las artes plásticas, la poesía, la etnología...) uno de los aportes más valiosos -aun sin constituir un

estudio formal del símbolo- ha sido el realizado por la Historia de las religiones, ya que el símbolo nos facilita la comprensión de los misterios sagrados, y no existe expresión religiosa que pueda prescindir del símbolo.

Es el símbolo el que *dice* el misterio, que no es irracional, sino supra-racional. Por eso, porque es inefable, ni el número ni el concepto bastan para revelarlo. Boasso habla del “logos místico” como un exceso de verdad que no cabe en la limitada mente del hombre. Pero el hombre puede proyectarse fuera de lo estrictamente racional por otra lengua que es la del símbolo. En él no se da una asimilación interior, participativa, vivida; no hay en este caso un simple mecanismo racional de comparación, sino un exceso o desborde del significado que proporciona, por sobreabundancia, una significación segunda¹².

Este carácter mediador al que se refiere esta la noción de símbolo resulta realmente crucial para nuestro estudio, ya que la novela apocalíptica es esencialmente simbólica y se vale de mucha simbología bíblica. Para abordarla, este trabajo se funda en la escuela esjatológica-histórica¹³ para la interpretación del *Apocalipsis* -y de sus símbolos- que no es más que la escuela tradicional que sigue Leonardo Castellani en su novela y que explica muy claramente en su libro *El Apokalypsis de San Juan* citado anteriormente. En la Introducción al *Apocalipsis* incluida en la *Nueva Biblia de Jerusalén* el autor sostiene:

Tales visiones [las que recibe el autor del libro] no tienen valor por si mismas, sino por el simbolismo que encierran; porque en un apocalipsis todo o casi todo tiene valor simbólico: los números, las cosas, las partes del cuerpo y hasta los personajes que salen a escena. [...] Es, pues, necesario para entenderle, hacerse cargo que sus

¹² Cf. Castellino, 2000: 95-96.

¹³ “Conocemos diversas escuelas de interpretación: la Esjatológica que se remonta a la edad apostólica; la Histórica, inaugurada por el Abad Joaquín de Floris sobre la autoridad de un texto de San Agustín; la Histórica–Restringida, popularizada por Bossuet, aunque hija de tres teólogos españoles del Renacimiento. (Ribera, Luis de Alcazar y Mariana) y profanada por Renan; la Alegórica -llamada por Wikenhauser ineptamente *traditionengeschichtliche*-, nacida del racionalismo contemporáneo y en la cual se enreda Alló y el poeta Paul Claudel, a su zaga. Las cuatro escuelas contienen un principio verdadero pero no exclusivo; el cual exagerado conduce al error y a veces a grandes enredos y manifiestos disparates; siendo la Esjatológica la fundamental y realmente tradicional; pero debe combinarse discretamente con las otras dos” (Castellani, 2005: 24)

procedimientos y traducir de nuevo en ideas los símbolos que propone, so pena de falsear el sentido de su mensaje¹⁴.

Es decir, la novela apocalíptica, no sólo contiene diversos tipos de símbolos o imágenes o figuras simbólicas sino que lo es en sus personajes y en estructura misma. Graciela Maturo explica cómo el nivel simbólico no se da exclusivamente en las imágenes, personajes y situaciones las cuales con mayor frecuencia se constituyen como símbolo, sino que es convocado por todos los constituyentes del texto.

[...] La observación de todos los elementos textuales, sea las formas del lenguaje, las formas superiores a la frase, las partes que estructuran la obra y la estructura total, deben ser consideradas simbólicamente, o sea leídas en cuanto símbolo. (Maturo, 1983, p.74)

En cuanto a los símbolos o imágenes simbólicas, se distinguen distintos tipos de símbolos que corresponden a la dinámica de los dominios contrapuestos como bien indica Marta Castellino: los ascensionales (el Trono de Dios); los cósmicos (sol, luna y estrella); uránicos (el cielo); espectaculares (la Palabra); de purificación (el fuego, el candelabro); diairéticos (la batalla y la espada) Los dos últimos esta asociados con claridad a la idea de combate. Por otra parte, asociados con las tinieblas, prolifera un crecido número de símbolos *teriomorfos*: figuras de animales. Entre estos animales podemos mencionar al que es la figura apocalíptica por excelencia: la Fiera o Bestia, que ilustra al Anticristo: surge del mar, que en la Escritura representa siempre el reino de lo mundano y tiene siete cabezas y diez cuernos que simbolizan su poder. A continuación aparece una segunda fiera que Juan llama “el pseudoprofeta”: tiene un carácter religioso, ya que aparece de la tierra firme (la religión) e intenta parecerse al Cordero. También la llama Dragón el profeta Daniel y asociada a la Serpiente desde el Génesis, es símbolo del mal siendo figuras claramente infernales. (Cf. Castellino, 2006: 24,25) Por último, los números comprenden en sí mismo un recurso de estilo recurrente en la construcción del relato en el Apocalipsis con fuerte carga simbólica que ciertamente no puede pasar inadvertido.

¹⁴ Muñoz, D. (Traductor actual) “Introducción al Apocalipsis”, en *Nueva Biblia de Jerusalén*. (Nueva edición revisada y aumentada) 1998: 1819.

En consecuencia, al abordar las novelas de los autores en cuestión, se realizará un enfoque hermenéutico primeramente de los personajes femeninos ya que no sólo se pueden analizar como motores de la trama sino como portadores de diversos valores simbólicos.

II- DESARROLLO

1- ROBERT HUGH BENSON

a- Semblanza bio-bibliográfica del autor

Robert Hugh Benson fue aclamado en su tiempo como un gran exponente de la literatura inglesa. Sin embargo, tal como señala Joseph Pearce¹⁵ en su artículo “R.H. Benson: Unsung Genius”, Benson no ha sido tenido en cuenta fuera de los círculos católicos, sino más bien, ha sido restringido a estos casi por completo:

Few stars of the literary firmament, either before or since, have shone quite so brightly in their own time before being eclipsed quite so inexplicably in posterity. Almost a century after his conversion, Benson has become the unsung genius of the Catholic Literary Revival (Pearce, 2001:5).

Benson nació el 18 de noviembre de 1871, hijo menor de Edward White Benson, Arzobispo de Canterbury. En 1885, Robert ganó una beca en la Escuela Eton donde estudió durante cuatro años. Posteriormente, estudió Teología Clásica en el Trinity College desde 1890 hasta 1893. En 1895, fue ordenado sacerdote de la Iglesia Anglicana por su padre, quien siempre fue un arduo defensor del *establishment* protestante en Inglaterra. Martindale, autor de la biografía oficial de R. H. Benson, narra claramente los pasos hacia su conversión.

Hacia fines de 1896, su salud se vio deteriorada, por lo que viajó a Egipto con su madre y hermana a pasar el invierno. Fue entonces cuando Robert comenzó

¹⁵ Joseph Pearce, autor del ensayo titulado “R. H. Benson: Unsung Genius”, nació en Londres y actualmente es profesor asociado de literatura en la Universidad Ave María de Naples, Florida. Ha publicado numerosos libros sobre grandes intelectuales católicos como J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Hilaire Belloc, G. K. Chesterton, Oscar Wilde y Roy Campbell. En los últimos años ha dado conferencias e impartido seminarios tanto en América como en Europa. Al castellano han sido traducidos sus libros *G. K. Chesterton: Sabiduría e Inocencia*, *Tolkien: Hombre y Mito*, *J. R. R. Tolkien, Señor de la Tierra Media* y *Oscar Wilde: La Verdad Sin Máscaras*.

a tener dudas sobre la Iglesia Anglicana al darse cuenta de su insignificancia en el exterior. Estos sentimientos inquietantes se agudizaron aún más cuando viajó a Palestina. Al sentir claros deseos de practicar el catolicismo, fue aceptado en la Comunidad de Mirfield. Después de dos años de estudio, fue a Roma y volvió a Inglaterra luego de haber sido ordenado sacerdote en septiembre de 1903. Ciertamente, la conversión de Benson no pasó inadvertida, ya que no solamente su padre, sino también sus dos hermanos mayores fueron miembros destacados de la intelectualidad eduardiana. Sin embargo, Robert permaneció en Cambridge por dos años realizando tareas pastorales hasta que se instaló en una casa alejada en Cornwall donde se dedicó primeramente a escribir y a predicar durante sus últimos siete años de vida.

Antes de su prematura muerte en 1914, a la edad de 43 años, escribiría quince libros de éxito, los cuales abarcan múltiples temas de ficción histórica, contemporánea y futurista. La primera obra publicada cuando todavía era parte de la iglesia anglicana, *The Light Invisible* (1903) es una colección de cuentos interconectados descrita frecuentemente como “ficción sobrenatural” de la cual su hermano Arthur comenta “[...] *there is, I think, a fresh and ingenuous beauty about it, as of a delighted adventure among new faculties and powers.*” (Benson, A. C., 1915: 23)

The Mirrors of Shalott (1907) es otra de sus colecciones de cuentos místicos, más bien clasificados como cuentos de horror. Entre sus novelas más populares, podemos mencionar *The Sentimentalists* (1906) calificada como una excelente pieza literaria y continuada por *The Conventionalists* (1909). Por otro lado, Benson ha sido bien reconocido por sus novelas históricas tales como *The History of Richard Raynal, Solitary* (1907), en la cual, Evelyn Waugh (1956), autor del prólogo opina sobre la profundidad de sus escritos:

*How was he to approach God, how best serve him?...in each of his novels one can see a sketch of what he thought might possibly be the type which God was seeking to produce in him.*¹⁶

Come Rack! Come Rope! (1912), es otra de sus novelas históricas que refleja en una atrapante trama lo que sucedió en Inglaterra entre 1520 y 1650. En

¹⁶ En: Benson, R. H. 1956: xv “Prólogo”.

ella, Benson demostró ser un excelente novelista admirado y adulado en diversas ocasiones por Hilaire Belloc. Por otro lado, entre sus novelas de ficción futurista encontramos *Lord of the World* (1907), obra que será objeto de estudio en este trabajo, novela apocalíptica, muchas de cuyas situaciones (narradas a principio de siglo) se están haciendo realidad en la actualidad.

Tal como Ralph McInerny señala en su estudio, el genio de Benson reside en “describir una civilización totalmente razonable y humana que resulta ser la antítesis de la cristiandad”(2005: 3).

Diversos críticos concuerdan en que la prueba más clara del genio de Benson se encuentra en la habilidad con la que mezcló géneros literarios. Su producción no sólo abarca obras de ficción, sino que también se desvía hacia otras áreas con gran facilidad. Sus poemas, publicados póstumamente en 1915 junto con *Spiritual Letters to One of his Converts* son una prueba de su gran misticismo. *The Friendship of Christ* (1913) y *The Paradoxes of Catholicism* (1913) ilustran también por qué Benson era tan popular como predicador, atrayendo a grandes audiencias siempre que hablaba. Su libro *Confessions of a Convert* devino en un “clásico intemporal de la literatura de conversión” (Pearce: 4). Gran parte de su literatura contiene elementos autobiográficos tal como sucede en las obras de Castellani. Según Arthur Benson, los libros de su hermano “are all projections of his own personality into his characters. He is behind them all, and writing with Hugh was like so many things that he did, a game which he played with all his might.” (Benson, A. 1915:75)

Robert Hugh Benson es entonces un gran exponente de la literatura del siglo XX, digno de ser estudiado en profundidad. Ya el autor de un artículo del *New York Times* sobre la publicación de la biografía de Martindale a dos años de la muerte del autor se refiere a su singularidad como escritor:

But it may be that the very thing which gives his novels a compelling, almost hypnotic force, absolutely lacking in the more deliberate work of his accomplished brothers, is that he did write to make a point – to prove, to convince, directly to reach

someone. So each of his novels has a thesis in which he passionately believes – a message which he passionately believes in – a message which burns to deliver...¹⁷

b- Ubicación en el contexto literario

Michael Greany, en el prólogo de *Lord of the World* (2007) nos ubica de lleno en el contexto literario del autor:

Today's fans of this novel, unfamiliar with late Victorian science fiction, often mistake it for prophetic literature and completely miss its crushing satire of Edwardian society. Benson took a popular sub-genre of science fiction at the time, the "future war novel," and incorporated all the usual gimmicks: the coming war of 1914, flying machines, super-powerful explosives, the growth of totalitarianism[...] (Benson, R. H., 2007:6).

Sitúa la obra precisamente como un subgénero de la ciencia ficción más bien hacia fines de la época victoriana y con un matiz satírico relacionado con la sociedad eduardiana¹⁸. Para algunos, esta época es recordada como la Era de Oro de largas tardes de verano, fiestas en los jardines y grandes sombreros. Sin embargo, esta Era Eduardiana es vista por muchos, con gran ironía, como un mediocre período de placer entre los grandes logros de la Era Victoriana que la precedió y la gran catástrofe de la primera guerra mundial que la sucedió. Esta imagen de esplendor aparente, extravagancia y exceso es la que lleva a J.B. Priestley a escribir *"the lost golden age...all the more radiant because it is on the*

¹⁷ Cf. "Life and Works of Robert Hugh Benson. A Comprehensive Biography That Explains the Enduring Popularity of this Famous Priest and Novelist", en *The New York Times*. May 14, 1916.

¹⁸ La Era Eduardiana comprende no solo el breve reino del rey Eduardo VII, que se extiende desde 1901 a 1910, sino más bien desde mediados de 1880 hasta la explosión de la primera guerra mundial en el 1914. La muerte de su madre, la reina Victoria, en enero de 1901 marca el final de la Era Victoriana y el comienzo de un nuevo siglo. Eduardo fue el líder de una elite moderna que impuso un estilo inspirado en el arte y la moda de la Europa continental (*"Belle Epoque"* and *"Art Nouveau"*). Fue una sociedad en la que el sistema de clases sociales británico fue muy rígido. La riqueza, más que el nacimiento era el pasaporte a la sociedad que el rey dominaba. La gente creía que las puertas estaban abiertas si ellos podían ganar el favor o interés del rey mediante una demostración ostentosa. Esto llevó a muchas personas a considerarse incluidos en la alta sociedad. Muchas autobiografías revelan personas que imitaban y aspiraban a una forma de vida que solo una séptima parte de la población podía asumir. Un tercio de la población, en este intento de emular a los ricos, vivía por encima de sus medios. Cf. Pauline Weston Thomas "Edwardian Society".

other side of the huge black pit of war.”(Cf. Clayton, 2009). Ciertamente, es esta misma época de excesos y de aparente felicidad la que ha llevado a Robert Hugh Benson a escribir una novela sobre el fin del mundo describiendo el proceso que ha precipitado al humanismo en un deterioro que lo ha transformado en humanitarismo desprovisto de dimensión religiosa.

Benson imaginó la trama de su obra como una novela fantástica construida sobre la base de una ficción político-religiosa. No es un libro profético, catastrófico o irracional como opinaron las críticas que surgieron luego de la publicación de la novela en 1908. Como sugiere la presentación de la obra¹⁹, más acertado sería de calificarlo de escrito mitad “denuncia” mitad “advertencia”, con un gran componente de intuición. Benson se anticipó a delatar, con un verismo que se apodera del lector, lo que hoy es una realidad tremenda (1988: 25).

c- La obra como objeto de estudio

Presentación general

Como hemos dicho, *Lord of the World* es una novela apocalíptica de trama político-religiosa en la que el autor esencialmente describe un mundo socialista y humanista donde la religión ha sido suprimida o ignorada. La gente se presenta como sin historia, porque la niega inconscientemente, ni esperanza, puesto que no cree en la vida después de la muerte y por lo tanto frecuentemente se vuelca a la eutanasia, que es una muerte legal. Existe un solo gobierno en el mundo que usa al Esperanto como su lengua y que finalmente se pone al servicio del anticristo. La Iglesia católica se ha ido reduciendo y suprimiendo en distintas partes del mundo ya que éste se ha volcado a una forma de “religión del individuo”. El Papa ha hecho un trato con el gobierno italiano: la Iglesia Católica se va a reducir solo a Roma mientras que todas las otras iglesias serán entregadas al gobierno. Irlanda todavía

¹⁹ De las diversas versiones de *Lord of the World* que aparecen en la bibliografía, de las cuales se han consultado los prólogos y las notas, se usaran para el análisis la edición de Dood, Mead & Company (1917) en inglés y la traducida por Castellani de Itinerarium (1955) cuando resulte pertinente. Se citarán con la fecha de edición respectivamente.

permanece firmemente católica, al igual que pequeños enclaves alrededor del mundo. La catedral de Westminster es la única en Londres que es católica aún. El resto ha pasado a ser templos francmasónicos.

En cuanto a su estructura, la obra está compuesta por un prólogo seguido de tres libros divididos en cinco, ocho y seis capítulos respectivamente, a su vez subdivididos en dos o tres partes cada uno. La trama gira alrededor de un sacerdote de la iglesia católica, el Padre Percy Franklin, quien lucha contra este régimen “humanitario” que intenta reducir a la Iglesia y al cristianismo a una inocua moral. El otro personaje principal, Oliver Brand, encarna el papel de un joven político diputado de Croydon comprometido con su filosofía humanista anti-religiosa de vida. La vida de ambos evoluciona en forma lineal pero alternando de un capítulo a otro las dos historias paralelas.

Por un lado, comenzando ya en el prólogo de la novela, se despliega la vida del sacerdote y su compromiso con su Dios Creador y su esposa la Santa Iglesia, la cual va a terminar liderando como el Papa Silvestre III. Por el otro, la historia del miembro del parlamento, Oliver Brand, y su dedicación a su labor política y al cuidado de su esposa, Mabel, y su madre. La reacción de cada uno de ellos frente a la aparición de Felsenburgh, un político americano que surgió de la nada para convertirse en gran líder carismático y movilizador de masas, y que llegará a ser presidente de Europa y más tarde del mundo entero, va a ser lo que lleva el hilo conductor de la trama. Las historias de ambos personajes se van desarrollando paralelamente y se van entretejiendo cada vez más hasta terminar en el mismo lugar físico en la última batalla - el Armagedón- hacia el final de la novela.

El prólogo nos sirve de introducción al contexto, en tiempo y espacio, de la acción narrada. A través de una conversación se nos van comunicando importantes sucesos de los últimos tiempos que han preparado el terreno para grandes cambios. El padre Percy Franklin y su asistente, el Padre Francis, entrevistan al Sr. Templeton, un conocido anciano político católico, quien les describe con lujo de detalles las medidas que se han ido tomando en Londres y en el mundo y han dado lugar a esta idolatría del hombre en reemplazo de la adoración a Dios. En esta discusión, el Sr. Templeton realiza un recuento histórico del pasado de la trama en el cual, varios de los hechos se hicieron realidad años más realidad. Entre tales

predicciones se puede encontrar la mención de lo que devino en la Primera Guerra Mundial:

[...] la Iglesia en Francia quedó arruinada definitivamente, a principios de siglo y tras la sangrientas revoluciones populares ocurridas en 1914, la burguesía emprendió en todo el mundo una tarea sistemática de reconstrucción. [...] Era una corriente que intentaba hacer desaparecer en su totalidad cualquier diferencia de patria o clase social, una vez que lograron desaparecer en su totalidad las instituciones militares (1955:7).

Si bien no todos los efectos se vieron de inmediato, las sangrientas guerras sí se dieron en el año aludido. También predice cómo Inglaterra se convierte en socialista desde que el partido laboralista consiguió el poder en 1917, y con esto se inicia el predominio del comunismo. Esta ideología se cimenta por diversas medidas tomadas a lo largo del siglo, tales como la Ley de Industrias Necesarias en 1947, la nacionalización de los profesionales liberales, las nuevas leyes de reformas carcelarias y por último, la ley definitiva para la enseñanza que establecía la prohibición expresa de la instrucción religiosa en las escuelas.

El anciano también describe cómo la cámara de lores, que fue de a poco privada de sus tradicionales funciones, fue suprimida en el 1935; que la iglesia oficial había desaparecido ya en el 1929. Que la iglesia anglicana se reunió en torno a lo que se llamó Iglesia Libre, la cual sólo exigía a sus partidarios una simple adhesión sentimental. De esta forma, la Biblia perdió su carácter de libro revelado, origen y fundamento de la fe: “En realidad, los ataques desencadenados por la ciencia alemana contra la Biblia acabaron por derribar su antiguo prestigio al menos para los no católicos” (1955: 9). Lo mismo sucedería con la doctrina de la Divinidad de Cristo que sólo pasaría a representar una simple imagen puramente verbal.

El narrador se vale también del anciano político, el Sr. Templeton, para describir el panorama actual. Actualidad que no es definida cronológicamente pero que según se puede inferir se sitúa cerca del dos mil. En Inglaterra la primera “señal de alarma” ocurrió después del triunfo del “Parlamento Laboralista en el 1917, fecha en la que el llamado “Herveísmo” se había incorporado en profundidad en la mentalidad dominante en todo el ambiente social:

Hervé propugnaba las ideas del materialismo y del socialismo absolutos, llevando hasta el extremo sus razonamientos lógicos. Según Hervé, el patriotismo no era más que uno de los últimos residuos de la barbarie humana. El placer, entendido como la completa satisfacción de todos los impulsos, podía ser considerado como el único bien y el único deber de los individuos (1955:10).

Esta doctrina explicaba asimismo cómo la tierra estaba dividida en tres regiones que correspondían a los tres grandes imperios a finales del siglo XX: el Oriente (desde la fronteras de los montes Urales hasta el Estrecho de Bering y descendía hasta la India, Australia y Nueva Zelanda), Europa y América. En cuanto al problema de religión, Mr. Templeton resumía la situación en tres grandes doctrinas: el catolicismo, el Humanitarismo y las religiones orientales. El Humanitarismo, asociado al panteísmo y bajo la dirección de la masonería, había producido formas rituales en constante desarrollo y presentaba un auténtico “credo” en el cual el hombre era Dios:

Así pues, el humanitarismo ya cuenta ahora con un alimento eficaz y válido para satisfacer las aspiraciones de los temperamentos místicos. También ofrece una cierta dosis de idealismo, aunque sin exigir nada a las facultades espirituales. Por lo mismo es que siguen ocupando las catedrales y se les permite exhibir sus símbolos cuando a nosotros se nos lo prohíbe, su doctrina habrá sido establecida legalmente como religión oficial en toda Europa en unos diez años (1955: 14).

Uno de los últimos elementos que han colaborado en este cambio son los “progresos” que se han realizado en el campo de la psicología. Anteriormente era sólo el materialismo lo que menoscababa la espiritualidad. Ahora, la psicología sustituye al mismo materialismo, y sin negar lo sobrenatural, lo interpreta con un aire propio que hace sucumbir la espiritualidad.

Es bajo la luz de este prólogo que el autor nos hace ver la situación del mundo actual a través de una persona intelectual que ha vivido casi un siglo. El autor nos presenta al personaje principal como un sacerdote joven, curioso, simpático con una mirada vivaz y apasionada. Nos brinda una descripción que denota una persona jovial -si bien su cabello ya estaba prematuramente blanco- “no aparentaba más de 35 años, y una persona madura, [...] con fortaleza de carácter, voluntad firme y buen control de sí mismo” (1955: 11).

En los primeros cuatro capítulos del primer libro denominado "*The Advent*" (El Advenimiento) comienzan a desplegarse las historias de los personajes alternadamente. Por un lado, Oliver Brand, el joven político caracterizado por su gran capacidad para dar discursos y convencer mediante el uso de la palabra. Es una persona noble, cariñoso con su esposa y su madre, y muy comprometido con su tarea. El problema de la actualidad que este personaje transmite es el mismo descrito por el Sr. Templeton pero desde una óptica contraria. Temen que ocurra un ataque feroz desde el Oriente que ha ido creciendo tanto en poder. Sin embargo, es en este momento difícil y aterrador que aparece la figura de Julian Felsenburgh, un político americano, que había permanecido con un muy bajo perfil por muchos años pero que podría poner fin a este conflicto. La gente lo admiraba cada vez más al oír hablar de él y quedan estupefactos cuando lo ven por primera vez. Por otro lado, el padre Percy con su misión como corresponsal de Roma, tiene que elevar reportes de la situación social, política y religiosa de Inglaterra. Es recién en el último capítulo de este primer libro que se van a encontrar por única vez -antes de la batalla final- en la misma casa del político, donde el padre ha sido solicitado por la Sra. Brand secretamente, antes de morir, para que le administrara los sacramentos.

El segundo libro titulado "*The Encounter*" (El Encuentro)²⁰ contiene ocho capítulos que desarrollan el conflicto de fondo gradualmente: el mundo entero es seducido por Julian Felsenburgh quien encarna el papel del Anticristo. Tras su presentación en Londres, Felsenburgh progresivamente va describiendo la nueva era que él va a liderar, la paz que va a conseguir y que realmente concreta con el Oriente, y comienza a ser admirado por todos. Viaja por todos lados y conquista los corazones de la gente hasta que todos lo apoyan aún en sus medidas sangrientas pero "necesarias" en nombre de la paz, tales como la persecución física de los católicos que va a terminar más tarde con el bombardeo y destrucción de Roma. A la vez, el padre Percy quien va comprendiendo lo que realmente ocurre mediante rezos y raptos de oración ascética, viaja a Roma, es nombrado Cardenal y mientras va volando hacia su país, lo pasa una flota de aviones con destino a la destrucción de Roma. Como conclusión, Felsenburgh tiene todo el mundo bajo sus pies y lo adoran como Dios en la celebración de Año Nuevo, la cual festejan como ceremonia religiosa con diferentes rituales.

²⁰ Mi traducción. La versión castellana citada de Fuenlabrada (1988) lo titula como "La Lucha".

Por último, el tercer libro llamado “*The Victory*” (La Victoria), acontece básicamente en un pueblito en Jerusalén tres meses más tarde de la destrucción de Roma. Allí se encuentra el Padre Percy como Papa Silvestre III, con un sacerdote sirio como asistente. Leyendo la biografía autorizada de Felsenburgh de autor anónimo, confirma fehacientemente que la persona no es ni más ni menos el Anticristo:

*He was the **Creator**, for it was reserved for Him to bring into being the perfect life of union to which all the world had hitherto groaned in vain; it was in His own image and likeness that He had made man. Yet He was the **Redeemer** too, for that likeness had in one sense always underlain the tumult of mistake and conflict. He had brought man out of darkness and the shadow of death, guiding their feet into the way of peace. He was the **Saviour** for the same reason—the **Son of Man**, for He alone was perfectly human; He was the **Absolute**, for He was the content of Ideals; the **Eternal**, for He had lain always in nature’s potentiality and secured by His being the continuity of that order; the **Infinite**, for all finite things fell short of Him who was more than their sum. He was **Alpha**, then, and **Omega**, the beginning and the end, the first and the last. He was **Dominus et Deus noster** (as Domitian had been, the Pope reflected). He was as simple and as complex as life itself—simple in its essence, complex in its activities (1917: 255).*

Percy sólo cuenta con 41 obispos en diferentes países, con los que está conectado a través de una especie de telégrafo. Uno de ellos lo traiciona y revela el lugar secreto a Felsenburgh. El Papa manda a llamar a los cardenales y son cuarenta los que se reúnen. Están justo frente a un pueblo llamado *Armageddo*. Éste y otros muchos signos más le muestran al Papa que el final está muy cerca y con esto, la Segunda Venida de Cristo. Cuando están reunidos, celebrando la misa y adorando al Santísimo Sacramento, el día de Pentecostés, se escucha a lo lejos la nueva flota aérea enviada por Felsenburgh para destruirlos. Sin embargo, el Papa y sus seguidores siguen rezando esperando a Su Salvador, adorando el Santísimo Sacramento y cantando las estrofas del *Pange Lingua*²¹:

²¹ *Pange Lingua* es un himno eucarístico escrito por Santo Tomás de Aquino (1225-1274) para la festividad de Corpus Christi (ahora llamada Solemnidad del Santísimo Cuerpo y Sangre de Cristo). Este himno también es cantado el Jueves Santo, día de la Cena del Señor, durante la procesión con el Santísimo Sacramento desde la Iglesia hacia el monumento donde se da la Sagrada Bendición con el Santísimo Sacramento, y donde permanecerá custodiado hasta el día siguiente (Viernes Santo). Parte de este himno, llamada *Tantum Ergo*, es cantada antes de la bendición solemne con el Santísimo

That sky on which he had looked an hour ago had passed from darkness charged with light to light overlaid with darkness—from glimmering night to Wrathful Day—and that light was red [...] (1917: 349).

Todo el cielo reflejaba lo que iba a suceder. Y cuando parecía que el ataque de Felsenburg y su gente era ya inevitable se escucharon unas campanadas desde lo alto y entonces todo este mundo y su gloria pasó:

[...] He was coming—and already the shadow swept off the plain and vanished, and the pale netted wings were rising to the cheek; and the great bell clanged, and the long sweet chord rang out—not more than whispers heard across the pealing storm of everlasting praise.... GENITORI GENITOQUE [they continued to sing] and once more PROCEDENTI AB UTROQUE COMPAR SIT LAUDATIO... Then this world passed, and the glory of it (352).

La historia es presentada por un narrador omnisciente en tercera persona quien hace uso de diversas técnicas. Para presentar un personaje, en gran parte utiliza el retrato físico. No obstante, es a través de las acciones y los diálogos que cada uno de los caracteres se va configurando de una u otra forma. Otro rasgo importante en cuanto al narrador, es que éste se focaliza en distintos personajes en diversos momentos de la trama. Tal es el caso cuando trata la historia y evolución de Mabel, el personaje femenino de gran relevancia en esta obra. El narrador parece introducirse dentro de ella ya que transmite la psiquis femenina de manera sorprendente. Por último, el narrador claramente asume los puntos de vista del autor y se podría decir que es su portavoz.

En cuanto al tiempo, ya hemos señalado anteriormente el presente de la enunciación, es decir, el contexto histórico en el cual el autor escribe esta gran novela. (Ver p. 30) Ahora bien, en cuanto al presente del enunciado, debemos aclarar que los hechos transcurridos en la obra ocurren en su mayoría en un momento posterior al de la enunciación y de ahí la categoría de la obra como novela apocalíptica. Sin embargo, cabe distinguir entre el tiempo de la historia y el

Sacramento, efectuada al finalizar las adoraciones eucarísticas. Este himno expresa de manera concreta la doctrina de la Transubstanciación, en la cual, de acuerdo con el pensamiento católico, el pan y el vino, se convierten en el Cuerpo y la Sangre de Cristo.

tiempo de la trama. El primero abarca los sucesos desde mediados del siglo XIX referidos en su mayoría en el prólogo de la obra, y que han repercutido en mayor o menor medida en la situación presente de la trama.

Básicamente, es el Sr. Templeton, el anciano político con gran experiencia y conocimiento en política e historia, quien se encarga de enunciar los acontecimientos históricos sucedidos en Inglaterra y en el mundo hacia fines del siglo XIX y XX. Si bien sus descripciones de los hechos comienzan siendo muy exactos sobre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, los acontecimientos de fin de siglo se van difuminando cada vez más en cuanto a la certeza del año en que estos ocurren, en tanto se van alejando en el tiempo futuro, de manera que no queda claro cuál es el año exacto en que comienza la trama de la obra. Es evidente que el tiempo de la trama inicia entonces desde el prólogo cuando el Padre Percy, asiste a una entrevista con el Sr. Templeton para hablar sobre la situación de Inglaterra para poder enviar un informe a Roma, y culmina nueve meses más tarde en Jerusalén, donde va a tener lugar el fin del mundo.

Con respecto al espacio, la trama se desarrolla en tres lugares que coinciden con los tres momentos divididos ya estructuralmente en la obra: En el primer libro llamado “El Advenimiento” la acción tiene lugar en Inglaterra. El título hace clara referencia a la aparición del Anticristo no sólo en la tierra sino también su llegada y presentación en dicho país. El segundo libro, “El Encuentro” –la lucha entre las fuerzas antagónicas- se desarrolla principalmente en Roma y culmina con la destrucción de esta ciudad. Por último, el tercer libro, denominado “La Victoria”, transcurre en Jerusalén. Ambas ciudades, Roma y Jerusalén, tienen una fuerte connotación bíblica y las dos serán analizadas como símbolos femeninos.

Análisis del Texto: Los personajes femeninos

Si bien esta interesante novela ha sido analizada y comentada por diversos autores e incluso ha devenido en una fuente de inspiración para otros como son los casos de Evelyn Waugh en *Love Among Ruins*, o Leonardo Castellani en *Su Majestad Dulcinea*, la obra ciertamente no ha sido tratada en cuanto al tema que concierne primeramente a este trabajo de investigación: el estudio de los

personajes femeninos. La trama de esta novela no gira alrededor de un personaje femenino como sí lo hace *Su Majestad Dulcinea*. No obstante, la presencia de las mujeres o figuras femeninas en ella, sutilmente nos deja importantes símbolos e imágenes que valen la pena analizar. Obviamente, la imagen de la mujer no será la misma para Benson a principios de siglo como lo será para Castellani cincuenta años más tarde y en un país tan distinto. Sin embargo, varias de las imágenes sugeridas por Benson son retomadas y profundizadas por Castellani.

Entre los personajes femeninos más importantes en *Lord of the World*, debemos mencionar a las dos personas que se encuentran al lado de los personajes principales. Por un lado, Oliver Brand, quien encarna el papel de un joven político del nuevo orden mundial, “el nuevo diputado de Croydon”, descrito como un joven de treinta años, con dos años de matrimonio, “con una expresión viril y atrayente” (1955:18) satisfecho de sí mismo y de todo lo que le rodeaba: su ciudad, su casa, su trabajo y por supuesto, su mujer. Son dos las mujeres que lo rodean e influyen directamente en su accionar: su esposa y su madre.

Por otro lado, el segundo protagonista de la novela -si bien opuesto en ideología, muy similar en muchos aspectos- es el joven sacerdote, Percy, quien a su vez está movilizado por una figura femenina en sentido simbólico: la Iglesia, la cual encarna dos roles: la de ser madre y esposa a la vez.

En primer lugar se analizarán los personajes femeninos que participan de la trama. Vale decir, Mabel y la Sra. Brand. Luego, se estudiarán las figuras femeninas en carácter simbólico de las cuales la obra esta impregnada. En este sentido, se tomará en consideración primeramente la figura de la Iglesia misma como madre y como esposa, las alusiones a la Virgen María y lo que ella representa y por último, las ciudades Bíblicas, Roma y Jerusalén.

Mabel

Mabel, si bien es un personaje secundario en la novela, no es un personaje chato. Su carácter, el cual es retratado directamente por el narrador, se va más bien delineando a través de sus acciones y el mismo va evolucionando en tanto que atraviesa diversas circunstancias a lo largo de la trama. Mabel, cuyo nombre proviene del hebreo y simboliza la unión de María e Isabel, encarna un papel de

mujer admirable por sus buenas cualidades. Como persona, es amable y generosa, con una gran moral manifestada en su constante intención de hacer el bien, de mejorar la situación del mundo, de condolerse con el sufrimiento ajeno, etc. Como esposa, Mabel se manifiesta como fiel y cariñosa, enamorada de su esposo, animándolo y respaldándolo frente a cada desafío.

Entre las distintas imágenes de mujer sugeridas por Mary Anne Ferguson²² (1986), podemos distinguir en Mabel claramente el rol de esposa tradicional. Mabel encaja perfecto en el molde de una excelente cónyuge quien se dispone a escuchar y a apoyar a su esposo en todo y a darle ánimo cuando éste lo necesita. Es una mujer realmente encantadora, con mirada seria y emotiva llena de gracia en su actitud, sencilla, delicada y elegante. En diversas partes de la trama, Mabel es la que se pone de pie, se dirige hacia su marido y le anima a superar los conflictos o al menos a darles una mirada más positiva:

My dear, she said, you must not be downhearted. It all may pass as it passed before.[...] And this Mr. Felsenburgh seems to be on the right side" (1917: 9).

Mabel admira a su marido, como lo hacen muchos seguidores, por su gran encanto. Tal cualidad está evidenciada cada vez que le plantea alguna duda a su marido. La sola forma de explicárselo la convence. Ella lo admira por su gran elocuencia entre otras cosas.

Más adelante, Mabel se presenta con un rol de intermediadora entre Oliver y el Padre Percy, quien ha ido a darle los últimos sacramentos a la mamá de su esposo sin su consentimiento. Cuando Oliver encuentra al sacerdote en la habitación de la Sra. Brand, lo primero que piensa es sacarlo violentamente de ella. Sin embargo, Mabel interviene a tiempo para mediar la situación y solucionarla de forma madura. Con toda discreción y determinación a la vez, susurra al oído de su

²² El significado de la palabra esposa, no solo en inglés sino también en muchas otras lenguas relacionadas, era de "mujer". Luego en el siglo IX, su significado se redujo a una mujer unida a un hombre en matrimonio. Sin embargo la palabra en cuestión ha ido cambiando su significado de acuerdo al cambio de la posición de la mujer en la sociedad a lo largo del tiempo. De todas formas, la mayoría de los autores se han volcado en uno u otro sentido: el de esposa ideal cuando ella vive feliz y sumisa a su esposo, y el de esposa rebelde la cual es temida y aborrecida. Como dice Ferguson, ocasionalmente en el pasado pero por sobre todo en el siglo XX, los escritores han representado una esposa primeramente como una mujer, una persona femenina que experimenta el rol de esposa a veces con alegría, a veces con ambivalencia y a veces con desesperación y enojo.

marido que no haga una escena delante de la enferma y los invita a salir y hablarlo en la otra habitación:

*This must be arranged at once," she said, "but we must have no tragedy. Oliver, do you understand? You must not make a scene. Leave this to me."*She spoke with a curious gaiety; and Percy to his astonishment saw that she was quite sincere: there was not a hint of cynicism (1917:82).

En cierto modo, aparece la imagen de protectora junto con la anterior. Pues en tanto el padre Percy se retira del lugar y mira hacia atrás una vez más admirado y confundido, en la habitación permanecen los dos, marido y mujer, como si estuvieran "transfigurados" al estar iluminados por un suave resplandor. La mujer, quien abrazaba a su esposo dándole apoyo, "*stood upright and radiant as a pillar of fire*" (1917: 86), y aunque en el rostro del hombre no había más cólera en este momento denotaba un dejo de un orgullo y confianza sobrenatural. Ambos estaban sonriendo. Este pasaje de la historia contiene importantes imágenes bíblicas de gran simbología. La transfiguración es una imagen que denota mucha luz y paz que se asemeja a un estado de felicidad celestial tal como se puede interpretar en el pasaje evangélico de la transfiguración de Jesús²³ frente sus discípulos más amados. Ellos se sienten tan plenos que le sugieren a Jesús hacer tres carpas y quedarse allí para siempre. Por otro lado, la imagen de Mabel como "pilar de fuego", imagen usada en el libro del Éxodo²⁴, claramente representa una luz que ilumina en la oscuridad tal como Yavéh guiaba a su pueblo durante la noche. Como explica Cirlot, "La columna de fuego es símbolo del eje del mundo" (2006:146). Mabel se muestra como un soporte en un momento difícil que claramente domina la situación e interviene a tiempo para apaciguar a su esposo, protegerlo y mostrarle el mejor camino a seguir.

Al mismo tiempo, Mabel encarna la imagen de hija fiel y protectora de su madre política, la Sra. Brand. En el lecho de su muerte, Mabel la va a acompañar y va a intentar que abandone esas creencias que tanto daño le hacen. Ella, que ya había experimentado el principio de la paz al haber visto a Felsenburgh, quería por todos los medios que su suegra entendiera cuál era su mensaje y dejara atrás sus

²³ Cf. Lucas 9,28.

²⁴ Éxodo, 13, 21: "Iba Jahvé delante de ellos, de día en una columna de nube, para guiarlos, de noche en una columna de fuego, para alumbrarlos".

“supersticiones religiosas”²⁵. Ella realmente creía en lo que sus ojos habían visto el día anterior. Tanto tiempo esperando un Salvador y al fin había llegado. Y convencida de la verdad revelada, no hace más que querer compartirla con su gente amada acompañando a su suegra en el lecho de su muerte. “*It was astonishing, she [Mabel] told herself that evening, how could anyone be so blind*” (1917:106). Ella intentó quitarle el rosario de sus manos pero la mano arrugada de la anciana lo apretó con fuerza aún.

Ah how piteous it was thought the girl, how hopeless that a soul should flow out into such darkness, unwilling to make the supreme , generous surrender, and lay down its life because life itself demanded it! (1917: 108).

Existe en este pasaje una fuerte relación simbólica entre la luz y la oscuridad. La luz, la claridad con que Mabel percibe la vida y su esperado salvador, Felsenburgh, en ese momento, y la oscuridad o “ceguera” que experimenta su suegra al estar en el lecho de la muerte y no querer entender las cosas de otro modo. Esta dicotomía luz-oscuridad está presente en diversos momentos de la trama de la novela que reflejan esta búsqueda constante de la verdad en el misterio del sentido de la vida y de la muerte. En cuanto percibe los síntomas de la agonía, Mabel intercede para que reciba la eutanasia. Ella se había resistido, pero Mabel actuó de acuerdo a la voluntad de su marido, convencida de que era lo mejor para la anciana.

Mabel se describe como una persona muy espiritual con la piedad que caracteriza más propiamente al género femenino aún en la nueva fe que prodiga. Ella está totalmente convencida de que necesitaba un Salvador que al fin encuentra en Felsenburgh. Todavía no se ha promulgado la ley de culto instaurado por Felsenburgh pero si los lineamientos principales. Las iglesias mismas son usadas

²⁵ “*She contrasted the selfish individualism of the Christian, who sobbed and shrank from death, or, at the best, thought of it only as the gate to his own eternal life, with the free altruism of the New Believer who asked no more than that Man should live and grow, that the Spirit of the World should triumph and reveal Himself, while he, the unit, was content to sink back into that reservoir of energy from which he drew his life... He whom she had seen—the Son of Man, the Saviour of the world, as she had called Him just now—He who bore these titles was no longer a monstrous figure, half God and half man, claiming both natures and possessing neither; one who was tempted without temptation, and who conquered without merit, as his followers said. Here was one instead whom she could follow, a god indeed and a man as well—a god because human, and a man because so divine*” (1917:106-107).

para este nuevo culto que consistía en asistir a la iglesia para las cuatro ceremonias principales. Las mismas son La Maternidad, La Vida, El Ser y La Paternidad²⁶, celebradas el primer día de cada estación. El culto del domingo era totalmente voluntario. Por supuesto que Mabel no podía entender cómo se podían resistir a este culto. *"For herself the new worship was a crowning sign of the triumph of Humanity"*(1917:180). Ella sí entendía que el hombre debía adorar, que había que tener fe y reconocía el instinto dentro de ella a reverenciar a una fuerza superior. Ella deseaba pararse al lado de sus pares en un lugar solemne, consagrada no por los sacerdotes sino por la voluntad del hombre. Ansiaba escuchar la imponente música del órgano y también le gustaban los hermosos cantos litúrgicos que exaltaban el Espíritu y el goce de poder expresar emociones intensas junto a miles de corazones postrados, junto con el suyo, ante el Espíritu del Mundo.

[...] to sing aloud her praise of the glory of life, and to offer by sacrifice and incense an emblematic homage to That from which she drew her being, and to whom one day she must render it again. Ah! these Christians had understood human nature, she had told herself a hundred times: it was true that they had degraded it, darkened light, poisoned thought, misinterpreted instinct; but they had understood that man must worship –must worship or sink (1917:181).

De esta manera, asimilando la necesidad de creer y adorar un Ser Superior, Mabel comienza a practicar su nueva religión²⁷ aún antes de que se instrumentara la ley y que fuera obligatoria para todos. Comienza a ir por lo menos una vez a la semana a una pequeña iglesia antigua a media milla de su casa, arrodillándose

²⁶ *"I take it that it is homage offered to Life," said the other slowly. "Life under four aspects—Maternity corresponds to Christmas and the Christian fable; it is the feast of home, love, faithfulness. Life itself is approached in spring, teeming, young, passionate. Sustenance in midsummer, abundance, comfort, plenty, and the rest, corresponding somewhat to the Catholic Corpus Christi; and Paternity, the protective, generative, masterful idea, as winter draws on.... I understand it was a German thought."* Mabel clasped her hands suddenly (1917:179).

²⁷ La Vida era considerada como el único origen y principio de la religión naciente, una "Vida" que se presentaba revestida de los espléndidos ropajes del antiguo culto. Aunque se mencionaba a un alumno como autor de la nueva liturgia, nadie ignoraba que la idea había salido del propio Felsenburgh. En realidad, se trataba de un catolicismo sin Cristo, una extraordinaria divinización de la humanidad. Pero tampoco el centro de la adoración era el hombre sino la idea del Hombre, desprovistos de su dimensión espiritual. Se aceptaba la necesidad del sacrificio personal, ya que era consecuencia de uno de los instintos básicos de la naturaleza humana, pero sin reconocer nunca la existencia de un deber – considerado como "represión" rechazando la posibilidad de una expiación exigida por un poder trascendente, que hubiera sido ofendido por el pecado original cometido por el hombre... (Benson, R. H, 1988:162. Notas del traductor Rafael López Gómez-Egea)

ante el santuario iluminado por el sol para meditar sobre los dulces misterios de la vida y para presentarse delante de Aquel espíritu al que se sentía atraída y con ansias de amar.

Otro aspecto a tener en cuenta en la caracterización de Mabel es la gran ingenuidad. Ella tiene una fe ciega en Felsenburgh y en las palabras de su marido y un fuerte optimismo con respecto a la Nueva Era y al Nuevo Culto que al fin van a terminar con tantas diferencias y lograrán la paz en el mundo. Mabel cree con todo su corazón que esto es posible y de alguna manera, la desilusión que experimenta al escuchar las primeras persecuciones a los que se rehúsan a cumplir con el nuevo culto y a dejar su fe anterior termina por llevarla a querer morir. Con la inocencia de un niño que cree en los reyes magos, así Mabel creía en la nueva paz mundial y en el salvador del mundo.

Son diferentes situaciones que Mabel atraviesa las que marcan la evolución que la llevará a su triste final. En primer lugar y al comienzo de la trama, un incidente concreto en el cual una nave voladora cae sobre la gente en Londres y ella se salva “por casualidad”, le sirve como disparador para plantearse los principios más esenciales de la vida que no estaban en total coherencia con lo que le explicaba su esposo. No podía entender al sacerdote que iba de moribundo en moribundo asistiéndolos espiritualmente con los últimos sacramentos.

She stood there a moment longer, dazed by the suddenness of the whole affair, and watched almost unintelligently the grey-haired young priest on his knees, with his coat torn open, and a crucifix out; she saw him bend close, wave his hand in a swift sign, and heard a murmur of a language she did not know. Then he was up again, holding the crucifix before him, and she saw him begin to move forward into the midst of the red-flooded pavement, looking this way and that as if for a signal. Down the steps of the great hospital on her right came figures running now, hatless, each carrying what looked like an old-fashioned camera. She knew what those men were, and her heart leaped in relief. They were the ministers of euthanasia (1917: 16).

Era la primera vez que veía morir a alguien y la sacudió enteramente el darse cuenta que no podía hablarles a los heridos de algo alentador en ese momento. Sus pensamientos sobre la humanidad no le eran útiles en este momento crucial. “...You know, if I had had anything to say I could have said it too. They were all just in front of me: I wondered; then I knew I hadn't. I couldn't possibly have talked about Humanity” (1917:16).

Una simbólica mancha de sangre en su zapato hace que Mabel comience a dudar y a meditar constantemente sobre la vida, la humanidad y la muerte. La sangre simboliza tanto la vida física como la espiritual. Así como recorre nuestro cuerpo para darnos vida, así mismo para el cristiano, la sangre representa una purificación y la consecuente vida eterna. Jesús muere en la Cruz y derrama hasta la última gota de sangre para darnos la vida eterna. El libro del Apocalipsis habla de “la sangre de Cordero” refiriéndose a la muerte de Cristo quien nos redime y libera del pecado.

You [the Lamb] are worthy to take the scroll and to open its seals; for you were violently slain, and you redeemed for God by your blood those from every tribe and language and people and nation. And you made them for God a kingdom and priests, and they shall reign on the earth (Ap. 5: 9-10).

La mancha de sangre no contamina sino que purifica y la muerte de alguien parece necesaria para que otro cobre vida.²⁸ Esta mancha en su zapato era necesaria para su primer paso en el camino espiritual. Cuando regresa a casa no puede sacar de su cabeza todo el episodio y comienza a remover sus creencias desde lo más profundo. Obviamente, su esposo, le explica lo absurdo de las creencias católicas, del cielo, del infierno, de la Santísima Trinidad, etc. Son ideas que se creen porque las creyeron por mucho tiempo.

My dear girl, if I had told you in your cradle that the moon was green cheese, and had hammered at you ever since, every day and all day, that it was, you'd very nearly believe it by now (1917:19).

²⁸ This image of the “blood of the Lamb” also reverses the categorization of blood on garments as seen in Lev 6:27. Instead of polluting, the Lamb's blood becomes a metaphor of purification when the saints and “the Word of God” wash their robes in it (Lev 7:14; 19:13). Rather than the used detergent that may splash the priest's vestments, in Revelation's description washing one's garments in blood becomes a symbol of either purification and belonging (7:14) or empowerment (19:13; see also 12:11). Human life-blood comes into play especially in the case of martyred “saints and prophets.” First of all, the community cries out to God for vengeance for the innocent deaths in the Christians (6:10). As in Numb 35:33-34, the shedding of innocent blood calls for the blood of the murderer (Rev 16:6; 17:6; 18:24). Cf. Hanson, K. C. “Blood and Purity in Leviticus and Revelation”. Published in *Listening: Journal of Religion and Culture* 28 (1993) 215-30. Oregon: Wipf and Stock Publishers.

Si bien Mabel se sintió una vez más muy reconfortada con las palabras de su admirado esposo, dudas trascendentales le vuelven a la cabeza cada vez más frecuentemente.

Un segundo paso en el camino de su evolución fue la violenta persecución de unos cristianos que ella misma presencié. Ella se encontraba rezando en los templos recordando las palabras hipnotizadoras de Felsenburgh bregando por la paz mundial y por la igualdad de todos cuando de pronto, una muchedumbre de gente se escucha afuera del templo. Enardecidos perseguían y apaleaban a dos personas que ocultaban su fe. Horrorizada por tal episodio, vuelve a su casa y reacciona contra su esposo discutiendo con él para lograr movilizarlo a hacer algo al respecto. Sin embargo, una vez más, Oliver la seduce con sus palabras y logra calmarla.

Peace, in this instance, could not be secured except on terms of war—or rather, since war was obsolete—by the sternness of justice. These Catholics had shown themselves the avowed enemies of society; very well, then society must defend itself, at least this once (1917:209).

Posteriormente, una flota de aviones fue enviada para la destrucción de Roma donde se encontraban reclusos todos los católicos. Este hecho afecta profundamente a Mabel ocasionándole una gran desilusión frente a la nueva religión que tanto admiraba y un gran sentimiento de impotencia la invade al ver que nada podía hacer.

It was the ruin of all her hopes, she sobbed, the end of her religion. Let her die, die and have done with it! It was all gone, gone, swept away in this murderous passion of the people of her faith ... they were no better than Christians, after all, as fierce as the men on whom they avenged themselves, as dark as though the Saviour, Julian, had never come; it was all lost ... War and Passion and Murder had returned to the body from which she had thought them gone forever.... The burning churches, the hunted Catholics, the raging of the streets on which she had looked that day, the bodies of the child and the priest carried on poles, the burning churches and convents. ... All streamed out, incoherent, broken by sobs, details of horror, lamentations, reproaches, interpreted by the writhing of her head and hands upon his knees. The collapse was complete (1917:227).

Mabel colapsa delante de su esposo quien trata de explicarle la necesidad de tales acciones para lograr esta “paz mundial”. Sólo el nombre de Julian

Felsenburgh la consuela mágicamente como si actuara como un embrujo. Tanto es así, que consiente en presenciar la ceremonia de año nuevo que “su mismo Dios” va a presenciar. Mabel no quería hablar, sólo quería controlar sus facultades en silencio y poder confirmar su fe. Mirar por encima de la gran cantidad de gente que ahí estaba para rendirle honores al gran Espíritu que habían traicionado y para renovar su propio coraje y fidelidad hacia él. Felsenburgh una vez más aparece como mágicamente y con su seductora voz cautiva a la audiencia toda, quienes le rinden culto y lo adoran como Dios como en estado de éxtasis. Extrañamente, nadie recuerda el discurso dado por Felsenburgh en aquel momento.

Por último, luego del nombramiento de Felsenburgh como presidente del mundo, se aprueba la ley que obligaba a todos a expedirse como seguidores de Felsenburgh o a ser ejecutados. Esta última medida marca el punto final en la evolución de Mabel quien termina por rebelarse. Esta vez no llora, no se queja. Fríamente cuestiona a su marido si él la había firmado. Nuevamente Oliver trata de conquistarla con sus palabras. Sin embargo, al evidenciar que realmente había firmado esta nueva y sangrienta ley, Mabel, profundamente desilusionada con su prometida paz, actúa fríamente con gran determinación. Por primera vez le miente a su marido y le dice que va a su habitación a descansar cuando en realidad se dirige a la casa del maestro de ceremonias, el Sr. Francis, un ex sacerdote católico a consultarle sobre las creencias católicas. También le miente al decirle que estas consultas eran para poder ayudar a una amiga que estaba teniendo dudas sobre la nueva fe. Luego de una larga charla con el Sr. Francis, Mabel se va de su casa en secreto y se interna en un hospital psiquiátrico donde podía solicitar la aplicación de la eutanasia. Mabel se sentía defraudada por su nueva religión, por su esposo y por su propia ingenuidad. No tenía ningún tipo de esperanza.

Yet she had ceased to condemn. The logic had silenced her. All that she knew was that she could not bear it; that she had misconceived the New Faith; that for her, whatever it was for others, there was no hope [...](1917:306).

Le escribe una carta a su esposo que condice con la figura de esposa fiel quien no soporta no poder apoyarlo en sus decisiones. El se merece alguien que esté convencida como él a su lado.

But if you have a wife she must be of one mind with you. And I am not, any more, at least not with my heart, though I see you are right.... Do you understand, my dear? (1917:307).

La muerte era el escape que necesitaba para poder comprender finalmente la verdad. Parece tener una visión antes de morir que la lleva a rezarle a un Dios que no conoce: *“Oh God!” she said. “If You are really there really there—”* del mismo modo que San Juan de la Cruz habla de la oración mística en la cuál sólo una tela separa al alma de su Dios, así siente el pasaje a la muerte descrito por el narrador, esta vez a través del punto de vista de Mabel.

[...] Yet even this was familiar, as a place often visited in dreams is familiar; and then, without warning, something resembling sound or light, something which she knew in an instant to be unique, tore across it...Then she saw, and understood (1917:317).

La Sra Brand

Mary Anne Ferguson explica como la imagen de madre está presente en la literatura de todos los tiempos ambiguamente. Es decir la imagen universal de la “Gran Madre” representa la “buena madre” que da vida y la “mala madre” que trae la muerte.

The power of this myth, found in the symbols and rituals of almost all societies, lies in the basic truth it represents: all human beings yearn for the free-floating comfort of complete dependence and, at the same time, for independence and assertion as individuals. The desire to “return to the womb” is a metaphor for the longing for total comfort (Ferguson, 1986: 113).

Según el Génesis, Eva, la madre de todos, es la tentadora que nos lleva al pecado y nos trajo la muerte en el mundo. Y de acuerdo a los Evangelios, la Virgen María, Madre de Jesús y a quien heredamos como madre del Cielo y quien tiene una misión de corredentora con el Hijo.

Sin embargo, la novela apocalíptica nos muestra una imagen de madre más positiva vinculada a la de la Virgen María. La Sra. Brand encarna el papel de la buena madre del diputado de Croydon, Oliver. Ella es claramente caracterizada con las cualidades que se desprenden naturalmente de la maternidad pero que a la vez le dan un tinte de heroína: su generosidad, el apoyo incondicional a su hijo y su

discreción perpetuada en su gran silencio durante su paso por la trama. La Sra. Brand es descripta as a “*hale-looking old lady*” marcada por un silencio profundo. Sin embargo, no es un silencio pacífico sino más bien, un silencio cargado de razonamiento e intranquilidad. Ella había sido criada como cristiana unos pocos años pero parecería que le habría quedado un poco de aquella filosofía de vida. Le encantaba tener a mano su viejo *Jardín del Alma* si bien muchas veces protestaba con una expresión de sarcasmo porque este no dejaba nada. De todos modos no accedía a quemarlo tal como insistía su hijo, pues él sostenía que la religión cristiana no era más que una superstición²⁹. Un ejemplo de esto era el caso de la Mujer vestida de Azul que se había aparecido a la gente en esos días y le habían hecho unos altares donde sus pies habían pisado. Esta clara alusión a la Virgen María parecía haberla tocado en lo más profundo. La Sra. Brand guardaba estas cosas en su corazón y las sufría en tanto que no quería decepcionar a su hijo provocándole un disgusto con dudas concretas sobre la fe. Por lo mismo, es que acude en secreto a un sacerdote, el Padre Percy, para poder hablar y aclarar sus dudas. Pocos meses después, ella muere en su habitación con el rosario en la mano después de recibir los sacramentos. Todo lo trata de hacer con suma discreción para no alterar a su hijo y la paz familiar. Pero su angustia por aclarar de dónde venía y hacia dónde iba la llevan a volver a la religión de sus antepasados.

Simbología: las dos mujeres del Apocalipsis

Más allá de esta caracterización de los dos personajes femeninos de la novela, ciertamente lo que más concierne a este estudio de la novela apocalíptica es la presencia constante del binario de las dos mujeres en sentido eschatológico. Castellani explica claramente en *Los Papeles de Benjamín Benavidez* el símbolo

²⁹ “*Still, Oliver would have preferred that she had burned it: superstition was a desperate thing for retaining life, and, as the brain weakened, might conceivably reassert itself. Christianity was both wild and dull, he told himself, wild because of its obvious grotesqueness and impossibility, and dull because it was so utterly apart from the exhilarating stream of human life; it crept dustily about still, he knew, in little dark churches here and there; it screamed with hysterical sentimentality in Westminster Cathedral which he had once entered and looked upon with a kind of disgusted fury; it gabbled strange, false words to the incompetent and the old and the half-witted. But it would be too dreadful if his own mother ever looked upon it again with favour*” (1917:26).

que encierran las dos mujeres. Mas precisamente, se refiere a la presencia de “dos mujeres misteriosas, una Madre y una Mala Hembra” sobre el final del Apocalipsis.

La mujer significa en la Escritura constantemente Israel, es decir, la religión. Dios apostrofa a su pueblo como a una adúltera o lo requiebra como a una novia. Los pseuteroprofetistas abandonan incluso la imagen de reino para insistir en la figura de esposa.[...]. Las Dos Mujeres del Apokalypsis representan la religión en sus dos polos extremos, la religión corrompida y la religión fiel, la *Fornegera* sobre la Bestia roja y la Parturienta vestida del sol de la Fe, pisando la luna del mundo mudable, y coronada de la veinticuatro diadema estelar patriarcal y apostólica (Castellani 1978: 189).

Si bien es difícil identificar los personajes femeninos de *Lord of the World* con una Mala hembra, la misma aparición de sólo dos mujeres en la obra, nos lleva a considerar esta simbología. Representan la religión en sus dos polos extremos, la religión corrompida y la religión fiel. El mismo autor también sostiene que estos dos aspectos no son fáciles de distinguir para nosotros pero sí para Dios que es quien viene a separar hacia el fin de los tiempos el trigo de la cizaña.

Una prostituida no se distingue ni en la naturaleza ni en la forma de una mujer honesta. Sigue siendo mujer, no se vuelve bestia. Esta sentada sobre la bestia. [...] La cizaña se parece al trigo y no será separada hasta la Siega [...] Por eso San Juan vio en la frente de la Ramera la palabra misterio, y dice que se asombro sobremanera, y el Ángel le dice: Ven, y te explicaré el misterio de la Bestia” Es el misterio de Iniquidad, la “abominación de la desolación”; la parte carnal de la Iglesia ocultando, adulterando y aun persiguiendo la verdad. [...] (Castellani, 2005:209).

Mabel viene a representar la religión corrompida que está sentada sobre la bestia, sobre la mentira que esconde y adultera pero también continúa “persiguiendo” la verdad. Las dos mujeres son hermanas, nacidas de una misma madre: la Religión, la religiosidad, el profundo instinto religioso irradicable en el ser humano. Y la Bestia de la tierra se parece al Cordero: “hace prodigios y portentos”, promete la felicidad y habla palabras hermosas llenas de halago. Promete el reino en este mundo. Castellani nos esclarece:

Este es el sentido de las Dos Mujeres: son las Dos Ciudades de San Agustín, llegadas a su máximo de tensión contraria, pero siempre mezcladas entre ellas y en sus habitantes. ¡Tened cuidado! Dos estarán en un lecho; uno será elegido y otro

será dejado. [...] El significado concreto y ya eschatológico de las Dos Mujeres es este, según parece: la Mujer Celestial y Afligida es el Israel de Dios, Israel hecho Iglesia; y concretamente el Israel convertido de los últimos tiempos; la Mujer Ramera y Blasfema es la religión adulterada ya formulada en Pseudo Iglesia en los últimos tiempos, prostituida a los poderes del mundo y asentada sobre la formidable potencia política y tiránico imperio del Anticristo [...] (210).

Las ciudades

Por otro lado, la constante mención de las ciudades donde transcurre la trama – Inglaterra, Roma y Jerusalén - tienen evidentemente este carácter simbólico y son tradicionalmente figuras femeninas. En la génesis de la historia, según René Guenon existía una verdadera “geografía sacra” y la posición, formas, puertas y ordenación de una ciudad con sus templos y acrópolis no era nunca arbitraria ni se dejaba al azar o al sentido utilitario. Por otro lado, el hecho de fundar una ciudad estaba en estrecha conexión con la constitución de una doctrina y por ello la ciudad era símbolo de la misma y de la sociedad dispuesta a defenderla (Cirlot, 2006: 138). Por otro lado, la novela presenta la tensión entre estas ciudades que están en permanente conflicto.

La Ciudad de Dios y la Ciudad del hombre tensadas al máximo en la acción decisiva de su lucha secular [...] con la diferencia que los dolores de la iglesia serán dolores de parto [...] (Castellani, 2004: 57).

La mujer significa en la Escritura “Israel”, es decir la religión (Castellani, 2005: 208). Ya los profetas del antiguo testamento abandonaban la imagen de *reino* para insistir en la figura de *esposa*. De allí mismo la imagen de Israel como mujer, es decir como religión. Y nuevamente se puede hablar del binario de las dos ciudades que representan la religión en sus dos polos extremos, la religión corrompida y la religión fiel, la “fornicaria” sobre la Bestia roja y la Parturienta vestida de sol.

Inglaterra aparece evidentemente como representando el mundo occidental y está asociada a la mujer Ramera y Blasfema que fornicia, es decir que comete adulterio.

Y comete adulterio cuando su legítimo Señor y Esposo Cristo no es ya su alma y su todo; cuando los gozos de su casa no son ya toda su vida; cuando codicia lo transitorio del mundo en sus diversas manifestaciones; cuando mira sus grandezas, riquezas y honores con ojos golosos cuando-como Israel un día busca alianza de un poder terreno contra la amenaza de otro poder terreno, cuando los teme demasiado y lo mira como una potencia cuya ira procura evitar a cualquier costo, cuyo agrado y benevolencia solicita, con cuya sabiduría, educación, ciencia, cultura, política está encantada, “jam moechata est in corde suo”. Esto es lo que llama el profeta “fornicar con los Reyes de la Tierra” (Castellani, 2005:210).

Es esta Inglaterra, o este mundo occidental que al fornicar con los ídolos, se asemeja a la Roma coetánea de San Juan al escribir el Apocalipsis al poner otros ídolos en lugar de Dios, quien- en palabras del propio Castellani -es el legítimo esposo de nuestras mentes. Y así primero se fornicar con el corazón desfalleciendo en la fe, después en los hechos y por último, faltando la caridad.

La obra de Benson claramente muestra cómo en nombre de la “humanidad”, el pueblo se vuelve contra Dios, le quita su lugar e idolatra al hombre mismo. De manera que luego de desfallecer en la fe, la sociedad que persigue sanos valores pero carecen de sentido por si mismos si no fundan en Dios, se vuelca a otros ídolos que llenen este vacío. Por consiguiente la nueva religión de la “humanidad” celebra un nuevo hombre como ídolo que eventualmente no es otro que el Anticristo representado en Julian Felsenburgh. Esto perpetúa las palabras de Jesús en el Nuevo testamento “El que no está conmigo está contra mí, el que no recoge, desparrama”³⁰. El pueblo ya con una fe inocua, comienza a desviarse más y a cometer atrocidades tal como se evidencia en las persecuciones sangrientas hacia el fin de la novela. Esta es entonces la figura apocalíptica de la Gran ramera asentada sobre el poder político tiránico de la Bestia de Siete Cabezas y Diez Cuernos.

Roma puede ser asociada a la figura de la religión fiel, la Parturienta vestida del sol de la Fe, pisando la luna del mundo mudable y coronada de la veinticuatro diadema estelar patriarcal y apostólica. Sin embargo,

³⁰ Mateo 12:30.

“[U]na prostituida no se distingue ni en la naturaleza ni en la forma de una mujer honesta. Sigue siendo mujer, no se vuelve bestia sino que está sentada sobre ella. Por lo tanto no es tan fácil distinguirlas y por eso la parte fiel de la iglesia padecerá entonces “dolores como de parto”, y el Dragón estará a punto de tragar a su hijo que solo se salvará por milagro y ella se salvará solamente huyendo a la soledad con dos alas de águila y aún allí la perseguirá la riada de agua sucia y torrenciosa que el Dragón lanzará contra ella...la nueva Esposa pura y sin mácula, inmaculadamente concebida de nuevo (Castellani, 2005: 210).

Esta nueva esposa es la **Jerusalén**, la ciudad elegida por Benson para el cierre de la trama, donde sucederá el Armagedón. Jerusalén es la encarnación de la patria celestial como dice Cirlot. Es aquí donde el Padre Percy, ya nombrado Papa, ha huido con un grupo de cardenales que escapan de la destrucción de Roma liderada por Felsenburgh. Es en un pueblo llamado Armagiddo donde llega el fin del mundo cuando el personaje principal de la historia permanece en adoración Eucarística junto con sus hombres cantando el *Pange Lingua*.

La iglesia

La iglesia es otra figura femenina que subyace a lo largo de la trama. El personaje principal, el Padre Percy, llega a ser la cabeza visible de la misma. La Iglesia perpetúa la misma imagen de esposa tan recurrente desde el Antiguo Testamento. Resuena un eco de los profetas, que en la antigua Alianza habían usado esta analogía para hablar del amor nupcial de Dios hacia el pueblo elegido, Israel. Sin embargo, Juan Bautista y los evangelios presentan a Cristo como Esposo del nuevo pueblo de Dios, que es la Iglesia. San Pablo describe este amor y lo equipara al de los esposos.

Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia y se entregó a sí mismo por ella, para santificarla, purificándola mediante el baño del agua, en virtud de la palabra (alusión al bautismo), y presentándola resplandeciente a sí mismo; sin que tenga mancha ni arruga, ni cosa parecida, sino que sea santa e inmaculada (Ef. 5, 25.27).

La iglesia es la esposa de Cristo y el Padre Percy, ahora como Papa Silvestre III, pasa a ser la cabeza visible de la misma y por lo tanto, su esposo.

La Virgen María

Por último, existen claras alusiones a la Virgen María en la obra de Benson. Por un lado, la aparición de una mujer vestida de azul tomada como una superstición a la vista de Oliver. Esta misma imagen de la Virgen vestida de azul de la obra de Benson es la que aparece en la visión de la séptima tuba del Apocalipsis de San Juan “mujer vestida de azul con doce estrellas sobre su cabeza y dando gritos de dolor” (Ap. 12, 12) Se puede inferir un paralelismo entre este símbolo apocalíptico y la Sra Brand y su hijo, Oliver. La Virgen María, dando a luz a su Hijo Jesucristo quien puede ser arrebatado por el Dragón. Asimismo, la Sra Brand, es decir, la imagen de la mujer que sufre en silencio porque teme que su hijo le sea arrebatado. Ella muere en el silencio de su oración y con un rosario en sus manos. Por otro lado, otra fuerte imagen que tiene directa relación con la Virgen María es la escultura que representa la maternidad. El día que presentan el culto oficial del que todo el mundo está obligado a participar, se hace descubrir una imagen hecha en mármol blanco de una mujer embarazada en el altar de “La Casa de Pablo” (Paul's House refiriéndose a la Catedral de San Pablo en Londres) que representa la maternidad. Julian Felsenburgh, la honra con las mismas Letanías de la Virgen, de rodillas delante de la imagen.

Oh! Maternity! Mother of us all, and Mother of Me! So He praised her to her face, that sublime principle of life, declared her glories and her strength, her immaculate Motherhood, her seven swords of anguish driven through her heart by the passion and the follies of her son - He promised her great things, the recognition of her countless children, the love and service of the unborn, the welcome of those yet quickening within the womb. He named her the Wisdom of the Most High, that sweetly orders all things, the Gate of Heaven, House of Ivory, Comforter of the afflicted, Queen of the World. [...] He, the humble superhuman son of a Human Mother- who bore not a sword but peace, not a cross but a crown. [...] The Mother, it seemed, had found her Son at last (Benson, 1917: 248-249).

Es al culminar este culto que las diez mil personas presentes en estado como de éxtasis adoran a Julian Felsenburgh como Dios y Señor por primera vez.

Castellani sostiene entonces que la visión de la mujer Gloriosa Parturienta del Apocalipsis de San Juan puede hacer referencia a Israel, aludiendo a la

conversión de los judíos, la Iglesia como hemos visto anteriormente o a la Virgen Santísima (Cf. Castellani, 2005:140).

En consecuencia, hemos podido advertir la presencia de los binarios simbólicos de la mujer fiel y la adúltera, la Jerusalén y la Babilonia, recurrentemente representados en las figuras femeninas que aparecen en la trama tales como Mabel y la Sra. Brand, las ciudades Inglaterra, Roma y Jerusalén, la Iglesia y la Virgen María.

2. Leonardo Castellani

a- Semblanza bio-bibliográfica del autor

La personalidad de Leonardo Castellani se recorta con perfil y valores propios en el contexto de una promoción literaria que no dudó en calificar de excepcional en el desarrollo de la cultura argentina: la “Generación del ‘22” o “del ‘24”, a la que pertenecen, entre otras destacadísimas figuras, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez...(cf. Gallardo, 1986)

Una de las “claves” de su obra, como han puesto de relieve tanto Jacques de Brethel (1973), como Jorge Ferro, como otros críticos que se han ocupado de él, es el autobiografismo. En efecto, rasgos autobiográficos más o menos evidentes constituyen el entramado de gran parte de sus personajes de ficción, desde el Benjamín Benavides del libro homónimo hasta el Pío Ducadelia de sus ficciones policiales y también de la novela *Juan XXIII (XXIV)*; *La resurrección de Don Quijote*.

Leonardo Castellani nació el 16 de noviembre de 1899 en San Jerónimo del Rey, ciudad del Chaco santafesino denominada hoy Reconquista. Era hijo de un periodista, fundador del diario *El Independiente*, que fue asesinado “por fines políticos en luchas electorales locales en 1906 y en defensa de principios éticos” (Bonomi, 1994:142). Fue el mayor de cuatro hermanos.

En su niñez sufrió una enfermedad en su ojo izquierdo, que no pudo ser superada y le ocasionó su pérdida. Cursó la escuela primaria en su ciudad natal y en 1913 se trasladó a Santa Fe, donde realizó estudios secundarios en el Colegio de la Inmaculada, de la Compañía de Jesús. Allí se hizo de amistades entrañables, como el poeta Horacio Caillet-Bois y el empresario bodeguero sanjuanino Alberto Graffigna.

En 1918 ingresó al noviciado de la Compañía de Jesús, en la ciudad de Córdoba. A partir de 1924 enseña Filosofía en el Colegio del Salvador, en Buenos Aires. Cursó Teología en el Seminario de Villa Devoto y en 1925, “el Provincial de la Compañía, al advertir su capacidad para el estudio y su natural inteligencia, lo envía

a Roma” (Bonomi: 143)³¹. Allí estudió en la Universidad Gregoriana, con notables maestros como el cardenal Luis Billot y el Padre Charles Boyer, y recibió la ordenación sacerdotal en la iglesia romana de San Ignacio, el 31 de julio de 1930. Acerca de ese momento comenta Castellani: “Me emocioné mucho. Estuve llorando todo el tiempo. Y después de eso me encontré muy cansado” (Hernández: 32). Sobreviene entonces un breve período de vacaciones junto al mar Tirreno y la realización de lo que los jesuitas llaman “el segundo noviciado”, en Amiens Sur Marne.

Por cinco años permaneció en Europa, realizando estudios de psicología, filosofía, pedagogía y teología en París, Londres, Milán, Munich y Viena. Además del título de Doctor en Filosofía y Teología por la Universidad Gregoriana, obtuvo el Doctorado en Psicología en la Sorbona de París.

En 1935 regresó a su patria y se dedicó a la docencia, que ejerció en distintos colegios jesuitas, en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario, durante quince años, y en el Seminario Metropolitano, durante diez años. Tradujo y anotó una parte de la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino; escribió en la revista *Criterio* y colaboró en el Suplemento Literario de *La Nación*, en 1941. Ese mismo año fue nombrado Director de la revista *Estudios* y en 1943 fue redactor de *Cabildo*. Alternó la actividad docente con la de escritor, que continuaría durante cuatro décadas, y de la cual queda el testimonio de más de cincuenta libros eximios.

En 1945 fue candidato a Diputado Nacional por la Alianza Libertadora Nacionalista, según apunta Luis Bonomi, “sin su consentimiento” (144), y en 1945 “comienza un largo camino de desventuras que llegan a poner en peligro su salud física y espiritual” (145). En 1949 fue separado de la Compañía de Jesús y suspendido canónicamente, situación que se prolongó hasta 1966, al decidir el Papa Juan XXIII devolverle plenamente el ministerio sacerdotal (muchos de estos datos forman el trasfondo biográfico de sus novelas).

³¹ El Padre Castellani aporta en las conversaciones con Hernández ya citadas, una versión levemente diferente, al poner de relieve su propia participación en el asunto: “[...] al final le dije al Provincial [...] que mi problema eran los profesores, que eran muy malos y que yo no podía estudiar solo. Entonces me mandó a la Universidad Gregoriana de Roma. Los dos últimos años de teología los hice allí” (30).

Juan Luis Gallardo nos aporta datos sobre este período de la vida de Castellani:

Separado de los jesuitas, el Arzobispo de Salta, Monseñor Tavella, lo acoge en su diócesis. Allí enseña metafísica, en la Escuela Normal. La altura salteña perjudica su salud, viaja a Buenos Aires, se establece por un año en Reconquista, vuelve a Salta. De nuevo en Buenos Aires dicta cursos y conferencias. Peregrina a Lourdes en 1952 [...] En 1967 funda y dirige la revista *Jauja*, de la cual aparecieron treinta y seis números, en tres años. Viaja a Chile y México, invitado (Gallardo, 1986: 23).

En 1975, el Ministerio de Cultura y Educación le concedió el Premio *Consagración Nacional*. Falleció el 15 de marzo de 1981 y sus restos descansan en el Cementerio de La Recoleta (Buenos Aires).

Su obra, amplia y rica por sus temas y por calidad, aborda variados ámbitos: filosofía, teología, exégesis, ensayo, crítica, novela, cuento, poesía, hagiografía, etc., y se vertebra en una concepción católica y tradicional del mundo, unida a una poderosa invención creadora, y a un dominio admirable de la lengua, que lo convierten en uno de los grandes exponentes de la literatura argentina contemporánea.

b- Ubicación en el contexto literario.

Para ubicar a Leonardo Castellani en el contexto literario de la época, es pertinente ubicarlo generacionalmente. De acuerdo al esquema generacional argentino de Emilio Carilla (1952) el mismo autor destaca citando a Ortega y Gasset “El concepto de Generación implica primariamente dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital”. Obviamente como sostiene Carilla, la generación no explica la obra ni la puede encasillar en un contexto con una rigidez matemática. Pues el estudio generacional propone un análisis más profundo. Si bien la periodización de las generaciones se basa en otros aspectos aparte de la contemporaneidad y coetaneidad, sobre estas notas simples se puede identificar a Castellani como parte de la generación del '24 surgida como consecuencia de la primera guerra mundial. Como indica Carilla, los hombres de esta generación nacen después del 1890. Es una época de una gran diversidad literaria y su más nítida

concreción son las llamadas escuelas de vanguardia. La lírica presenta una línea más renovada. En cuanto a la prosa, esta generación se distingue por su fuerte contenido social y político.

Sin embargo, no sólo por la lógica de su año de nacimiento sino también por su literatura de índole social y política - aunque con una orientación muy diferente- desde un punto de vista histórico se lo puede ubicar dentro de la generación del 40, sobre todo si tenemos en cuenta la obra en estudio.

En efecto, aunque no quede muy claro en qué año Castellani escribió la primera parte de *Su Majestad Dulcinea*, Juan Luis Gallardo explica en la presentación de la segunda edición que Castellani habría manifestado que compuso la primera parte de la historia en la década del '40.

De ser cierto lo declarado por el autor, habría que destacar su formidable capacidad de abstracción pues, en octubre de 1946, al concluir la primera parte del libro se hallaba en pleno trámite la crisis con su orden que estalló a raíz de haberse presentado Castellani, como candidato a diputado nacional por la Alianza Libertadora en febrero de ese año. Y, en noviembre de 1955, cuando manifiesta haber escrito la segunda y tercera parte, todos aquellos que teníamos uso de razón política estábamos absorbidos por el enfrentamiento entre nacionalistas y liberales que culminó, el 13 de ese mes, con el derrocamiento del general Lonardi. En fin, fuere cual fuere el momento exacto en que se escribió *Su Majestad Dulcinea*, es indudable que apareció en letra impresa el de la Pascua del año 1956, según reza el colofón respectivo. (Cf. Gallardo, 2001)

Sea cual fuera la fecha exacta de producción, podemos postular que el autor pertenece a la generación del '40 por muchos aspectos. Carilla, desde el punto de vista literario, nos describe esta generación. Sostiene que influyen en ellos inquietudes y temblores universales. La Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española repercuten hondamente. En la novela concretamente se da un intento de ahondar en caracteres singulares, con vaivén que va del juego específicamente lírico hasta el toque realista-no exagerado- y la intención social. Hay diferencias notorias con las formas iniciales o extremas del Vanguardismo. Aún más, agrega Carilla, hay cierta continuidad fructífera –magisterio, hallazgos, caracteres-con la generación del '24 (1952:66).

Juan Waldemar Wally, aunque desde el punto de vista de un historiador, explica en la introducción de su libro titulado *La Generación del '40: Grandeza y Frustración*:

[Esta Generación] - la de los nacidos entre el 1888 y el 1902- fue la de las mayores riquezas individuales de nuestra historia: pensadores, escritores, artistas, políticos, juristas y economistas.[...]fue la protagonista de una gran transformación económico-social, de la revalorización de nuestras raíces culturales, consagró el revisionismo histórico, tuvo a la justicia social como su valor dominante, acompañado por la soberanía integral, en lo político-económico y en lo cultural (Wally, 2008:4).

En cuanto al contexto histórico a la denominada por Alén Lazcano “Argentina Ilusionada” que comprende la década del ‘20 de la primera presidencia de Yrigoyen, y luego la presidencia de Marcelo, T. de Alvear, le sucede una etapa de agitación política que comienza con la revolución del ‘30 y la ruptura del orden constitucional. Durante todo el año 1929 se vive un período de gran tensión por el gobierno de Yrigoyen que dilataba la solución de problemas graves que planteaba la crisis y su partido se desgastaba en la demagogia electoralista mientras prosperaba la propaganda comunista, nunca más activa que en esos años. Los conflictos obreros se multiplicaron y esta vez el gobierno pareció haber perdido el control de la acción sindical.

Todo ello debía provocar, como provocó, la alarma de las clases conservadoras, que en gran mayoría habían votado por Yrigoyen como garantía de orden, estabilidad y que empezaron a retraerse, ante una situación cada vez más insegura y amenazadora de una catástrofe (Palacio, 1992 :652).

Ante la muerte del caudillo Carlos W. Lencinas se acusa al gobierno lisa y llanamente de dictadura y se proclamó desde diversos ángulos y sin provocar el menor conato de represión, la necesidad y la urgencia de derrocarlo por medio de la rebelión armada. Durante la presidencia de Alvear comenzaba a sentirse en el país la presencia de una nueva actitud política. Aunque fuertemente influida por el ejemplo del fascismo, entonces reinante en Italia y en ascenso en Alemania, y por los doctrinarios de la “Acción francesa”, dicha tendencia que empezó a llamarse “nacionalismo” invocaba la vuelta a la tradición nacional para encontrar los remedios que el país urgentemente reclamaba. Esta actitud comenzó a reflejarse

en el periódico semanal *La Nueva República* de comienzos del 1928. Paralelamente se había ido acentuando un vigoroso resurgimiento de la intelectualidad católica juvenil, que se definió en la revista *Criterio* y hubo desde el comienzo una compenetración de ambos grupos.

Aunque las posibilidades de redención del país parecían lejanas todavía, los mejores de esos hombres sólo esperaban una revolución integral. La política estaba bastante cambiada. Ya no se encontraban en sus filas los hombres notables de antes, sino otros de distintas modalidades. Pues, como decía Castellani, ocupaban puestos de batalla “segundones con títulos”. El país sufría con la continua falsificación de la voluntad real de su pueblo en las elecciones mediante el fraude en el sufragio que se venía llevando a cabo en las últimas elecciones. Era evidente que el país necesitaba una revolución fundamental en los aspectos social, político y económico.

Era una época de mucha incertidumbre política. Ernesto Palacios cuenta cómo la Guerra Civil Española en 1936 contribuyó a aumentar la confusión reinante en el país.

Este estallido dio lugar al debate político de esos años y a la preocupación por los problemas de la patria en grupos de hombres ajenos al régimen y cada vez más numerosos y esclarecidos (1992: 675).

La nueva generación empezó a buscar la causa de los males y la posibilidad de los remedios en el estudio intensivo de la historia desde una perspectiva diferente de la historiografía liberal. Por lo tanto, surgió un elenco de pensadores, economistas, escritores, políticos.

En este contexto, ya venía desarrollándose el pensamiento nacionalista que definía a Castellani. Las dos primeras etapas de la actividad nacionalista cubren los períodos de 1925 al 1930 y de 1930 al 1943. Según Enrique Zuleta Alvarez, ambas etapas corresponden a momentos de agitación ideológica intensa con la participación de numerosas figuras a través de revistas, diarios y libros que perpetúan con mayor fuerza y claridad los rasgos distintivos de Nacionalismo. Zuleta Alvarez cuando lo presenta en su segundo tomo, lo define así:

Autor de libros filosóficos y teológicos de gran profundidad y acierto doctrinario, el padre Leonardo Castellani ha escrito, también una voluminosa obra sobre las más variadas cuestiones, siempre con una originalidad y un talento que le han ganado prestigio sólido, y hoy se le puede considerar, sin exageración, como una de las grandes inteligencias que ha producido, no ya el Nacionalismo, sino la Argentina contemporánea (1975: 723).

La política ocupa un lugar muy importante dentro de su obra ya que se vinculó íntimamente al Nacionalismo en actitud de abierta militancia y también como periodista con su nombre o seudónimos. Para Castellani, el Nacionalismo es:

[...] un fenómeno histórico-sociológico del mundo actual aparecido de la guerra del 14, concretado por primera vez en Italia con el nombre de fascismo, que pretende ser la solución al problema político contemporáneo, entre la insuficiencia indudable de la solución liberal y la falsedad manifiesta de la solución marxista...(Del Rey,1945:174).

El Nacionalismo se definió como antiliberalismo, como afirmaba Castellani, y la crítica del Nacionalismo en tanto que crítica del liberalismo, se hizo tomando en cuenta seis descubrimientos principales: el revisionismo histórico; el descubrimiento de la continuidad histórica de errores políticos y económicos de la oligarquía, que constituían la tradición liberal argentina; la existencia de los instrumentos de la entrega al extranjero (la prensa y los juristas); la importancia de la “iluminación revolucionaria de las masas” y de la agitación política dirigida a los proletarios; la fealdad moral y estética del liberalismo; y la existencia del mecanismo económico en el cual se injerta el liberalismo. Castellani luchaba porque el Nacionalismo colocara en un lugar secundario su preocupación por lo económico y se propusiera un programa doctrinario en el cual lo religioso gozara de una preeminencia esencial.

Cabe destacar el paulatino desarrollo del periodismo católico argentino como consecuencia del Primer Congreso Nacional de los católicos celebrado en agosto de 1884. En las deliberaciones de ese congreso de los militantes más esclarecidos, leyendo el signo de los tiempos, advierten que, ante el acelerado proceso de secularización que se produce en el país y el fenómeno de una abundantísima oferta de periodismo donde la mayoría de los órganos en circulación se presentan como indiferentes, y una parte más reducida hasta adversa y hostil a

la Iglesia, se imponía revisar los medios disponibles y crear otros nuevos para no permitir la descristianización de los fieles. A partir de ese congreso, la problemática de la prensa católica se introduce en las preocupaciones de los católicos militantes.

El Primer Congreso Eucarístico Nacional de 1916, los once Congresos de laicos que se realizaron entre el 1918 y 1921 en los cuales siempre se hace la llamada a la creación, participación y sostenimiento de la prensa católica y finalmente los posteriores cursos de cultura católica que comenzaron en 1922, dieron lugar a la formación de jóvenes laicos católicos de gran relevancia en nuestro país y que directamente afectan el contexto en el cual se desarrolla Leonardo Castellani como escritor. Nestor Auza se refiere a estos cursos de cultura católica:

Institución que cobijará la formación de una generación nueva, dotada de una alta sensibilidad, nutrida de las nuevas corrientes asumidas a la luz de la fe, cultivada con estudios literarios y convencida del papel que la inteligencia católica debe desarrollar en la cultura de un país. (Auza: 330)

En este contexto de un “renacimiento católico” de la primera mitad del siglo XX aparecen un número de revistas tales como *Crisol*, *Tribuno*, *Ortodoxia*, *Sol* y *Luna* y *Criterio* en las que Castellani escribe fluidamente usando a veces diversos seudónimos.

En la conclusión de *El Nuevo Gobierno de Sancho*, Castellani había anunciado su propósito de escribir *Su Majestad Dulcinea*. En la composición de esta obra el autor tomó en cuenta *Gelsonimo*, *Buffone del Re*, del italiano Alfredo Panzini. También es notorio el influjo de las novelas apocalípticas *1984* de George Orwell y de *Lord of the World* de Robert Hugh Benson. Pero como sostiene el Padre Biestro en la introducción de *Su Majestad Dulcinea*, la presente novela continua la reescritura del Quijote en nuestro país que inspiró a Castellani *El Nuevo Gobierno de Sancho*, *La Muerte de Martín Fierro*, y *Juan XXIII*, además de *Su Majestad Dulcinea*.

c- La obra como objeto de estudio

Presentación general

Al igual que *Lord of the World*, *Su Majestad Dulcinea*³² se puede encuadrar en el marco de novela apocalíptica por tres aspectos principales ya enunciados por Marta Castellino en *Vengo Pronto*. Por un lado, desarrolla su trama alrededor de sucesos ambientados en tiempos preparusíacos; por otro lado, existe una evidente recurrencia a una técnica constructiva de clara procedencia bíblica; y por último y no por eso menos importante, tiene la característica esencial de este tipo de relatos: la oposición axiológica. De manera que la novela presenta paralelamente a la novela de Benson, la configuración de la vida de los verdaderos fieles en los últimos tiempos de la historia de la humanidad y la Iglesia, llamados también fin del ciclo adámico o preparusía pero ambientado en la Argentina.

La historia se desarrolla en torno a las acciones del sacerdote Luis Namuncurá, conocido como el Cura Loco y su hermana Dulcinea, quienes se resisten a adherirse a la nueva política nacional y la nueva religión: el Nuevo Catolicismo o el Movimiento Vital Cristiano, el cual están todos obligados a abrazar. En su plan de rebelión contra todas las medidas políticas, dirige un grupo llamado "los cristóbales", claramente en alusión a los cristeros mejicanos. Para alertar a la gente contra las medidas del gobierno y de la iglesia de la época, el Cura Loco se gana el nombre provocando derrumbes en distintos lugares: en el subte, en la Curia Metropolitana y en la Casa Rosada. Siempre aparece fantasmagóricamente y pareciera dotado de poderes especiales... pues siempre se salva. Edmundo Florio, un Inspector de segunda, supuestamente habría entregado el cuerpo del Cura Loco después de la primera detonación en el subte, por lo cual se hacía merecedor de un premio de 100 trúmanes de oro ofrecido por S.E. el "Adelantado"³³. Sin embargo, advierte antes de recibir su premio, que el tal Cura

³² Se usará durante el análisis la siguiente edición: CASTELLANI, Leonardo (2001) *Su Majestad Dulcinea*. Argentina: Ediciones Jauja.

³³ "Después de la conexión voluntaria del Uruguay, Paraguay y Alto Perú, la reconstrucción del Virreynato por invitación amistosa de Norteamérica y el referéndum Democrático, se habían resucitado muchos títulos antiguos. Así el Adelantado, en lugar de presidente

Loco seguía vivo. En el puerto internacionalizado donde el Adelantado llevaba adelante los juicios públicos, los cuales habían pasado a ser de gran entretenimiento para la gente, aparece La Zorra, la Jefa de la Policía Secreta Femenina por primera vez. Descripta como la más fea, poco femenina y maloliente, engaña a todos para liberar a los cristóbales apresados entre ellos el Furor de Cayastá, otro nombre del Cura Loco. No es otra que Dulcinea Argentina pero esta vez representando la Babilonia Fornicaria tal como la describe Castellani en la novela y en su comentario al Apocalipsis. Dulcinea está ahí presente frente a la máxima autoridad del Virreynato del Río de la Plata, quien la quiere conquistar como su amante, pero sin reconocerla. El cuarto ataque del Cura Loco y su gente se produce en la Fiesta del Cementerio. La misma se hacía en honor a Butanán, honrando la estatua de la muerte. Esta escena está impregnada por una ideología humanista que coincide con la descripta por Benson, en la cual las celebraciones se desprenden totalmente de su sentido religioso y adquieren diversos valores pero vacíos de espiritualidad. Tales eran la fiesta de la fecundidad y la fiesta de la muerte como en este caso. En *Su Majestad Dulcinea*, no sólo parte de la Curia con Monseñor Fleurette- sino también el Virrey y la Virreyna y una gran muchedumbre en el auditorio están presentes en la gran fiesta cuando se realiza el cuarto ataque.

La trama de la novela se puede resumir en las andanzas del Cura Loco y Edmundo contra el nuevo orden del país y la búsqueda de Dulcinea por parte de Edmundo quien está engeguedadamente cautivado por el misterio que ella encierra y que no descansará hasta poder develar.

En cuanto a su estructura, *Su Majestad Dulcinea* presenta tres partes. Una primera llamada “La Rebelión de los Cristóbales” que narra sucesos anteriores al

vitalicio, manoseado por el inmundo tirano Perales en su segunda vuelta, el de Federales para la Policía, en recuerdo dela época de la organización nacional, purgada ya de la memoria nefanda del tirano Rojas; el de Alcalde Mayor, Concejo de Notables, Junta Consultiva; Regidores, Cherifes, Síndicos, Solícitors, Caudillos y Capitanejos. Al trasladarse la capital Política del país a Márel Plata, se inventó para Buenos Aires el título de Puerto-Capital-Internacionalizado. Las elecciones que entronizaron al Primer Adelantado, o sea el Gran Referéndum Democrático, según todos los diarios fueron irreprochables ; de ahí el sobrenombre que llevaba Oribe-babini sobre sus patricios apellidos, que no le disgustaba del todo: el irreprochable;[...] la flota yanqui, que había asegurado la libertad del comicio, partió apenas hubieron pacificado los tumultos que ensangrentaron al país por causa de los antiguos “peludistas”, o “peralistas” que tomaron más tarde el nombre de cristeros o “cristóbales”; excepto el acorazado Ghioldo (antes Token)[...]Todos fueron fusilados en el Acorazado Token, menos uno llamado Luis Namuncurá, que se echó al agua temerariamente y se presume se ahogó. El traidor llamaba a este puerto y los juicios de los viernes: la Babilonia Fornicaria” (Castellani, 2001: 55).

Advenimiento del Anticristo y que comprende la lucha entre las fuerzas del Bien y del Mal en los últimos tiempos; la segunda parte, “En pos de Dulcinea”, en la cual tiene lugar la persecución y la consiguiente aniquilación de toda resistencia. Por último, “El finale lento y maestoso” obviamente el desenlace final. Tal como Marta Castellino observa en su libro *Vengo Pronto*, este “esquema apocalíptico” es claramente visible y lo vincula directamente con la división que hace el mismo Castellani del texto bíblico en su *Apokalypsis de San Juan*.

Castellani –como se ha expuesto anteriormente- divide el texto sagrado en dos secciones: Lo histórico-esjatológico y lo esjatológico-histórico. Así también en la novela (aunque externamente se perciben tres partes, sumando el – considerablemente más breve- “Finale lento maestoso”), puede advertirse una articulación bimembre: en la primera se narran los sucesos anteriores al advenimiento del Anticristo (o, cuanto al menos) a su encumbramiento mundial, mientras que los hechos de la segunda caen propiamente bajo su egida omnímoda. En consecuencia, el movimiento correspondiente a la primera acción es la lucha entre las fuerzas del bien y del mal, mientras que en la segunda tienen lugar la persecución y la consiguiente aniquilación de toda resistencia (Cf. Castellino, 2006: 86).

En cuanto al espacio, la novela de Castellani es rica por su color local. La trama acontece en distintas ciudades de Argentina. Sus humorísticas y exactas descripciones permiten al lector recrear vivamente cada uno de los lugares propuestos por el autor. Pasa desde la gran ciudad de Buenos Aires, describiendo el subte con ricas y humorísticas imágenes “entubamiento del sudor humano, providencia de la casta de los empleados públicos” (27) pasando por las distintas provincias como San Juan la Vieja, Marelpata, Salta y por último Corrientes. Entre los elementos recurrentes en su estilo, podemos mencionar los cambios de nombres. El autor ha elegido claramente a una Buenos Aires como contexto espacial de su obra. Sin embargo, al proyectarla en el futuro describe una ciudad que apenas ha sufrido mínimas transformaciones. Tal es el caso de los cambios de nombres de algunos sitios, como la estación de Subte denominada antiguamente “Chacarita” y hoy, “Chirusita” o alteraciones simplemente fonéticas, como “Marelpata” o “Tierrael Fuego”.

El tiempo de la trama reafirma el valor de profecía que asume el texto novelístico. Desde la presentación del libro a modo de título periodístico “SUCEDIÓ MAÑANA- SU MAJESTAD DULCINEA”, el autor reafirma la idea de que para Dios no existe el tiempo, y muestra cómo similarmente San Juan, al recibir su visión directamente de Dios, puede contemplar como ya irrevocablemente sucedido un suceso futuro. Lo que parece una contracción, está bien explicado por Jacques de Brethel en su estudio:

El verbo *sucedio*, en pretérito indefinido del indicativo, junto con el adverbio de tiempo *mañana* no indica contradicción semántica, sino el efectivo cumplimiento en el siglo XX, del panorama trasvisto por San Juan en el siglo I. El adverbio *mañana* rubrica la realidad testificada por el autor de la novela, con todo el sabor vital de su experiencia poética. (De Brethel, 1973: 29)

Para reforzar el efecto característico del relato de anticipación, el texto crea su propia red de referencias internas. De Brethel habla de un calendario “conjetural-profético construido con datos histórico-referenciales al modo de los pueblos más antiguos orientales y griegos” (31) para designar este fenómeno de autoreferencialidad de la ficción novelesca: “Tres meses después del devastador bombardeo de San Juan la Vieja estallo la guerra ruso yanqui” (127); o bien: “Un día sábado de los comienzos de la terrible guerra continental que se llamó de la Libertad” (134) Vemos además que los puntos de referencias están constituidos por sucesos claramente apocalípticos.

También se advierten en la narración ciertos toques de fantasía anticipatoria tal como en la narración de Benson. Por ejemplo, los recintos en que se ofician los nuevos cultos; los cementerios que solo conservan las cenizas en fialas numeradas en forma de biblioteca según un nuevo método “inspirado en Augusto Comte”, un edificio dotado de un Auditorim en el que “El Cinecrom” arrojaba sobre la pantalla aromática de los pebeteros sus sinfonías de color [...] En medio de ella, la soberbia figura del Irreprochable, en su severo traje litúrgico purpúreo, plata y rojo, comenzó su loa a Butanán” (83). De esta forma, el narrador va haciendo eco de la imagen de la ciudad de Buenos Aires como símbolo de la Babilonia Fornicaria a través de las palabras del “Cura Loco”.

Si bien no se trata de un narrador de tercera persona que anticipa lo que va a suceder y que se introduce en la conciencia de sus personajes, es imposible

desligar la voz autorial de la del narrador porque hay referencias constantes a la propia vida de Castellani. Se observa también una permanente actitud irónica que supone un falso distanciamiento ya que por el contrario lo que muestra es la compenetración afectiva del narrador con su relato. Tal es el caso del Cura Loco que ha sido un sacerdote sancionado por su misma Iglesia, su gran interés en política y su verborragia, como así también, singulares rasgos de la propia vida del autor.

Análisis del texto: los personajes femeninos

Ya compenetrados con la novela, podemos tomar en consideración lo que concierne más propiamente a este trabajo en particular: el estudio de los personajes femeninos. *Su Majestad Dulcinea* a diferencia de *Lord of the World* coloca a un personaje femenino – Dulcinea- como centro de la obra. Ahora bien, la riqueza de este personaje reside en todo lo que representa. Si bien podemos decir que claramente representa a la Patria, la Iglesia y la Virgen María, muchas veces prefigura la belleza, a veces la fealdad, o la inocencia y en otros momentos la astucia de una mujer arpía. Esto tiene directa relación con los símbolos apocalípticos de la mujer celestial y la mujer ramera asociados con los símbolos de las ciudades: la Jerusalén y la Babilonia respectivamente. Esta dualidad axiológica presente en toda la obra también está relacionada por un lado, con la misma lucha inherente a todo ser humano entre su tendencia al mal y su deseo de bien, y por otro, a la exigencia apocalíptica de cómo tenemos que prepararnos para la segunda venida.

Desde otro ángulo, encontramos en este personaje femenino las mismas cualidades inherentes al ser mujer con las que Mary Anne Ferguson describe en su análisis de la mujer a la “esposa tradicional”. En primer lugar, Dulcinea aparece como toda mujer que respalda a un gran hombre - su hermano en este caso- inspirándolo a realizar acciones nobles. A lo largo de la historia, existen ejemplos claros de este apoyo constante por parte de la hermana del Cura Loco en esta “locura” de la defensa de la patria. Cuando en San Juan la Vieja, delante del Jesuita Norteamericano, el Cura Loco se muestra tal cual es como el enviado de Dios, frente al anuncio de su muerte próxima, Dulcinea cual “hermosísima doncella a su

lado” contesta: “Yo he de morir, que ofrecí mi vida y soy ya una muerta. Tú has de vivir hasta el triunfo de nuestra patria...” (103). Por otro lado, Dulcinea también actúa como mediadora entre sus hombres y los políticos. Ella es la que en varios momentos trata de evitar que sangre sea derramada en vano. Es también protectora de los suyos cobijando a todos los de su bando. Y por último, tiene una gran espiritualidad que finalmente la lleva recluirse en el Carmelo de Nuestra Señora del Carmen donde se dedica a rezar por el fin de los tiempos.

Sin embargo, se puede advertir también el cambio operado en relación con la perspectiva de la mujer que tiene Benson a comienzos de siglo con la de Castellani, de mediados de siglo. Este último involucra a Dulcinea directamente en la lucha. No existe sólo un hombre que resiste las nuevas imposiciones del gobierno sino que son un hombre y una mujer, hermano y hermana, que vienen a compartir en partes iguales la heroicidad. Ya no es sólo la mujer que acompaña, apoya y espera, sino más bien una mujer que se involucra en su accionar directamente. Es Dulcinea, quien se infiltra en el gobierno en su rol de mujer policía y como tal tiene un papel especial en esa misión de ataque al gobierno del *Adelantado* en la Casa Rosada haciéndola estallar.

La mujer del político

La mujer del político en la novela de Castellani, si bien no está representada por un personaje tan importante como Mabel, esposa del diputado de Croydon en *Lord of the World*, aún comparte algunas rasgos importantes. Ella es la mujer que está al lado de un político destacado en el medio. Asimismo, presenta la imagen de la esposa que contiene, que apoya, que acompaña. Sin embargo, en la obra de Castellani, con gran ironía y sentido del humor, la figura de la esposa también está caracterizada por rasgos tipificadores más bien negativos. Es opulenta en todo sentido, demasiado pomposa para vestirse, más bien artificial, de poca sencillez y que habla demasiado. También denota esta dualidad presente en toda la novela. Es elegante, fina, y amable frente a todos, pero es grosera y tosca para hablar con su esposo a quien cela e irrita. Es como la imagen de la mujer irritable que habla demasiado: “Esta noche me lo contás todo así me duermo” le dice su esposo en un momento. Se puede decir que es la antítesis de Dulcinea en la primera parte del

libro. Ella aparece como fina, elegante y afable delante de todos y se transforma en lo opuesto en la intimidad. Dulcinea como mujer policía, por su parte, de cerca se ve ordinaria, bruta y hombruna pero al alejarse se vislumbra su gran belleza.

Dulcinea: la dos mujeres del Apocalipsis

El binario de las dos mujeres, la madre y la mala hembra, están presentes en el personaje de Dulcinea durante toda la trama. Esta dualidad entre lo bello y lo feo, lo malo y lo bueno, es lo que intensifica la idea de mujer como misterio que tiene que ser develado. Edmundo Florio, personaje principal de la obra, enamorado totalmente de Dulcinea desde el primer momento, es quien la busca, la persigue y la cuida hasta poder cifrar el misterio que ella encierra. “Edmundo, no le quitaba los ojos de encima. Era su colega, pero era un misterio para él –como para todos”. (56).

La primera mención que se hace de Dulcinea se plantea en forma de interrogante. En el subte, la gente hablando con Luis Namuncurá, conocido como el Cura Loco, personaje principal de la obra, comienza a preguntar sobre Dulcinea ¿Existe Dulcinea? Esta primera pregunta imprime la intencionalidad cervantina de búsqueda que marca toda la obra. ¿Es real o no? ¿Quién es? ¿Cómo es? ¿Qué hace? ¿Dónde está? Sin embargo, a diferencia de la de Don Quijote, esta Dulcinea, que también representa la belleza idealizada, desconcierta permanentemente. No se sabe si es buena o si mala, si es bella o es fea. La gente preguntaba “¿Es cierto que es la más linda del mundo? ¿Es verdad que es leprosa?” Sobre el Cura loco “¿Es verdad que está casao con la Zorra, pero viven separados?” De esta manera, Dulcinea va apareciendo bajo diferentes formas representando simbólicamente las mismas imágenes que Benson usa en su novela pero encerradas en un mismo personaje. Por una lado, la mujer buena, bella y fiel que inspira a todos a hacer proezas, y por otro lado, la mala, fea y arpía que todo el mundo teme o desprecia.

En esta doble caracterización, Dulcinea aparece en un comienzo como representando lo peor del ser humano. Se la conoce como “La Zorra” y es la jefa de la Policía Secreta Femenina. “Allí estaba con su cabeza rapada y su cara de bagre,

sin mandíbula inferior, y los grandes ojos inquietos, vivaces y duros.”(71). No representaba ni la belleza, ni la femineidad sino todo lo contrario. Al entrar como la jefa de la policía femenina a hablar con el Adelantado para darle el informe sobre lo ocurrido en el juicio oral del cual había escapado nuevamente el Cura Loco, es donde claramente se observa esta doble imagen de la belleza y la fealdad: “Entró la zorra con bombachos y botas, conforme a la costumbre de las mujeres que trabajan. Era realmente una amazona, como la llamaba la gente.”(68) A pesar de esta fealdad aparente, el Adelantado la quiere seducir como su amante, es decir, se siente fuertemente atraído por ella. En un momento le pregunta sobre lo que sabe de la tal Dulcinea y se responde el mismo: “Es un demonio suelto”. Sin embargo, la mujer policía continúa:

Dicen que hay una mujer de sobrenatural hermosura que los rebeldes adoran como reina o como representación de la patria, o de los que sea; que aparece y desaparece como un fantasma; mujer que el que ve, no puede olvidarla jamás... Que nadie la ve sino de lejos... que es malísima, sujeta a ataques de furor y fuerte como un domador de potros.(71)

En ese mismo momento, la máxima autoridad del gobierno abre los ojos, la reconoce y llama a los guardias. Sin embargo, la Zorra, quien se llamaba a sí misma “Zorrina”, eliminó como un gas inmundado que inundó toda la sala y logró huir en avioneta-helicóptero nuevamente, esta vez con la ayuda de Edmundo. Y aquí tuvo lugar la tercera bomba atómica, nada más y nada menos que en la Casa Rosada. Se puede decir que esta Dulcinea es la que representa a Babilonia Fornicaria tal como la describe Castellani en su *Apocalypsis*.

Esta doble valencia significativa se hace también evidente cuando en la búsqueda de Dulcinea, luego de la destrucción de Buenos Aires, se encuentran sus pertenencias. Entre ellas, los cuadros con las imágenes de las devociones preferidas de Dulcinea: María Magdalena y Santa Thais de Alejandría³⁴. Ambas

³⁴ Thais es descrita primero como una cortesana rica y bella viviendo en la prestigiosa ciudad de Alejandría a los ojos de la iglesia una pecadora pública. Con el tiempo, sin embargo, indagó sobre el cristianismo y luego se convirtió. En su *Vita* un monje disfrazado entró en sus habitaciones para desafiarla y convertirla, pero se encuentra con que ya cree en Dios, a quien nada queda oculto. La identidad de esta persona que instruye y ofrece a Thais la oportunidad de transformación espiritual no queda claro, tres nombres se mencionan: San Panfuso (obispo egipcio de la Tebaida Superior), San Besarion (discípulo de San Antonio Abad en el desierto egipcio) y San Serapion de Alejandría (obispo en el Delta del Nilo). Después de su aceptación en la Iglesia, entró en una

mujeres, pecadoras públicas y conversas proclamadas santas por la Iglesia. Estas devociones claramente muestran esta dualidad entre el bien y el mal, entre la mujer prostituta y la santa personificadas en el apocalipsis como la madre y la mala hembra.

Dentro de este marco se pueden observar los distintos símbolos que giran en torno a este personaje femenino. En la jura de los cristeros, el Cura Loco se encarga de aclarar – por si no estaba claro aún- mediante la presentación de Dulcinea, todo lo que ella representa:

Dulcinea Argentina, nuestra Reina. Ella representa a la Reina del Cielo a quien acabáis de invocar, representa a la patria, representa a la Iglesia, y representa la Hermosura que es uno de los nombres de Dios por el cual nos batimos. Es una realidad, es una mujer real, que aunque intangible a todos, es de todos nosotros. Ella corre peligros mayores que los nuestros, ha hecho hazañas mayores que cualquiera, y sufre en su corazón la desolación y la ruina de este país en el cual nació como nosotros, peor que todos nosotros juntos. Doblad todos la rodilla izquierda, no delante de una pobre mortal, sino delante de lo que ella divinamente representa.(110)

Dulcinea: la Patria

Quizás la más evidente en la intención del autor era representar en Dulcinea a la patria. A modo de alegoría medieval, Castellani ha querido plasmar nuestra Argentina en una mujer. Una mujer que sufre, que ha sido ultrajada en su juventud, que enamora a los que la siguen, inspirándolos cual musa a realizar obras grandes, y espanta a los que no se involucran con ella desde el alma. Una mujer de gran riqueza interior pero que tiene una terrible enfermedad que la va corrompiendo por dentro. Juan Luis Gallardo habla de la genialidad de Castellani al haber encarnado la Patria en la figura subyugante y atroz de Dulcinea. Haberla presentado como una mujer irresistible y bellísima a la distancia, pero horrible, deforme y pestilente vista de cerca:

celda conventual con provisiones para tres años, y durante ese tiempo hizo penitencia por sus pecados. Cuando salió después, se dice que vivió entre las monjas del desierto egipcio sólo durante un breve período de quince días, luego murió.

Porque eso, efectivamente, es nuestra Argentina. También quizás, perdón por la osadía, nuestra Iglesia. Repulsivas cuando se conocen sus miserias y lacras. Hermosísimas cuando se posee la entereza necesaria para sublimarlas, quedándose tan solo con su realidad ontológica, más allá de miserias y lacras. Y que obliga, ocioso es aclararlo, a profesarles rendida devoción y acatamiento, negándose si fuera preciso a admitir evidencias palpables. (Gallardo, 2005: 3)

Todas las palabras que salen del personaje y de los que la rodean, hacen clara alusión a la misma Argentina. Luego del cuarto ataque que perpetran en la Fiesta del Cementerio, Edmundo está sentado en el avión al lado de Dulcinea. Está prendado de su hermosura y le declara su amor directamente. Sin embargo, ella le aclara que esto no puede pasar. “Yo soy una muerta, le dice, Soy la mísera reina Dulcinea Argentina, que se debe a sus súbditos, los miserables de la Argentina.[...] no puedo ser tuya, ni lo seré nunca” (86). Edmundo, sabiendo que Dulcinea “le había salvado su alma del aburrimiento y la desesperación y del suicidio” (87), la sigue en su plan. Dulcinea le dice que ella salvará su alma por el dolor y que empleará la vida en su causa, pero que su causa es Dios. “Ese será tu suicidio” le dice. Edmundo no cree en Dios, pero se siente movilizado por la belleza de Dulcinea y el misterio que ella encierra, y eso es lo que lo lleva a seguirla.

Dulcinea: La Iglesia

Otra simbología encerrada en este personaje femenino es la Iglesia misma. Dulcinea representa la Iglesia en su carácter de madre, maestra y mediadora de todos los hombres. La Iglesia por esta misma figura de madre guía, intercede y enseña a los hombres el camino de salvación. Similarmente, Dulcinea tiene ese rol magistral de una mujer que indica el camino a seguir, que protege y guía a su grey. Este rol de mediadora se hace evidente en diversos momentos de la trama y se hace más evidente hacia el final en tanto que Dulcinea se recluye al Carmelo, donde dedica a rezar por todos los hombres tomando el nombre de Gracia de las Almas del Purgatorio.

Por otro lado, Dulcinea representa a la Iglesia como esposa. Jesús (el esposo) vendrá a buscar a la iglesia (Su esposa) (Apocalipsis 19:7) Esta será

arrebatada a los cielos para encontrarse con el Señor y vivir por siempre con El (1º Tesalonicenses 4:16-17). Dulcinea, habiendo cumplido con su misión en el mundo, decide consagrarse por entero por la salvación de las almas hasta su muerte.

Mundo, habiéndola encontrado luego de *siete* años de búsqueda constante y entendiendo que su amor por ella no era de este mundo, se queda para servir como jardinero y mandadero del convento. Mundo, como fiel convertido de los últimos tiempos, permanece al servicio de la Iglesia – Dulcinea - hasta su muerte. Mundo se despoja de todo, pues sabe que para llegar a su Jauja tiene que pasar por el naufragio.

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 lo que quieren verla sin naufragar son locos...
Quieren llegar a ella sano y limpio el esquife,
Seca la ropa y todos los bagajes en paz,
Cuando sólo se arriba lanzando al arrecife
El bote y atacando desnudo el caz. (Castellani, 2001:125)

Dulcinea: la Virgen María

Claramente Dulcinea representa a la Virgen María. Existen varias alusiones físicas y espirituales que apuntan hacia esta simbología. Dulcinea se pone un miriñaque celeste y tiene una corona el día de la jura de los cristeros. Ésto es así porque es la reina del ejército y es la que alienta y cobija a sus soldados y los cristeros la honran por todo lo sagrado que viene a representar. Tiene una espada, que todos los soldados han de besar en signo de devoción con la que los estimula a la guerra, pero que a su vez simboliza que su corazón será traspasado.

Por otro lado, hacia el final de la trama, Dulcinea representa la Virgen Dolorosa. Cuando trepado en un árbol, Mundo la ve desde lejos y la reconoce en su atuendo de Carmelita, y manifiesta explícitamente su parecido a la Virgen Dolorosa. No sólo se hace una comparación expresa de su parecido físico con la Macarena a través de las palabras de Mundo, sino también, luego de descubrir su

pecho hacia el final de la trama, quedan evidenciadas las palabras de la escritura. “Y una espada te atravesará el corazón.” (Lc 2,35).

También, podemos ver en Dulcinea la imagen de la Virgen María en su papel de madre y mediadora y corredentora con su hijo. En el Carmelo, Dulcinea recibe el nombre de “Gracia de las Almas del Purgatorio”. Dulcinea se sepulta en vida para dar vida a los demás. Esto claramente denota el sentimiento de maternidad que se desprende naturalmente de esa figura.

La mujer había revestido su hábito y estaba delante de él rígida, inmóvil, hierática, con la cabeza abajada y los brazos caídos; como una estatua de la fatalidad; más en sus ojos brillaba el inmenso sentimiento de la maternidad. (329)

Edmundo, o más bien “Mundo”, quien también a modo de alegoría, representa a todos los hombres en su búsqueda de la belleza, trata de descifrar este misterio que lo tiene cautivado. En la misma jura, Edmundo enceguecido de amor y admiración por Dulcinea, se arrodilló y besó la espada en forma de cruz sobre su pecho y en un sollozo ahogado le dijo: “Serás mía un día, yo te ganaré”. Sin embargo, sintió un sinfín de emociones turbulentas:

Sintió que su cabeza se doblegaba sobre la suya y el calor de un rostro bañado en lágrimas y una voz ternísima y desolada que decía: “Nunca, Edmundo, nunca, nunca”; y al mismo tiempo un olor fétido y otra cosa más rara aún que le hizo levantar bruscamente la cabeza y tender los brazos, a la vez rechazado reciamente por la mujer (¿mujer?) y la espada caía con estruendo al suelo. Edmundo bajó las gradas con la cabeza que le estallaba. Aquella mujer parecía un hombre disfrazado. Todo era misterio entre estas gentes. (111)

La primera parte del libro se cierra con un poema titulado “**Jauja**” que claramente contiene un símbolo análogo a la búsqueda de Dulcinea a lo largo de la segunda parte del libro.

[..]

La he visto en 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, decepción y folía,

esfuerzo de mil años de huracán y bonanza,
empresa irrevocable, púes no hay volver atrás,
la isla prometida que hechiza y que descansa
cederá a mis conatos cuando no pueda más.
[...] (124)

El editor, Pbro. Carlos Biestro, en sus notas explica cómo la búsqueda de Jauja significa la vida de la fe y la riesgosa travesía hacia la Isla, que corporizan el seguimiento incondicional de Cristo. Al igual que los Apóstoles durante la Tempestad, quien acepta el Cristianismo Absoluto se encuentra en una situación en la que está humanamente perdido. Pero el naufragio permite la llegada al puerto. Pues “la fe es la prenda segura de la victoria” (124), que lanza la tenaz persecución de una realidad absurda para la sola razón y que ha llevado a muchos a la muerte “por verla de lejos”. Dulcinea, de lejos se ve cual novia prometida, hermosa y esperanzadora. Ella nunca se dejó ver de cerca, y por lo tanto encierra ese misterio que involucra en este caso a Mundo, quien alegóricamente no hace otra cosa que tirarse mar adentro en su búsqueda aunque no vea puerto seguro.

De esta manera, se observa en la segunda parte titulada “En Pos de Dulcinea” cómo Mundo busca a su amada por todas partes para lograr al final develar el misterio que ella encierra. Luego de la explosión de San Juan la Nueva, Dulcinea desapareció junto con la mayoría de los cristeros congregados para la jura. Mundo recorre diversas provincias de Argentina intentando encontrarla siempre con la esperanza de que no hubiese muerto. Llega a Marelpata, declarada la nueva capital del Virreinato, donde se encuentra con el Cura Loco, quien lo introduce en la vida de los viejos católicos, ahora escondidos en las catacumbas para poder celebrar la misa.

Acompaña al Cura Loco en las diversas campañas de los ex-cristóbales o viejos católicos que habían quedado diseminados por todos lados después del ataque a los cristeros en San Juan La Nueva. “Hasta que aparezca Dulcinea lo sigo a Ud. -le dice. Adoro al santo por la peana.” (155). Estaba en aquel momento prohibido practicar la religión católica vieja y todos estaban obligado a abrazar el movimiento vital católico. En un momento, Mundo es capturado en las catacumbas y apresado por la policía. Logra escapar de la prisión con la ayuda de Dulcinea quien sólo se comunica con mensajes o cartas, sin revelar su paradero. Mundo parece recobrar toda su esperanza de encontrar a Dulcinea y de desposarla, pero

se siente maldecido al no ser correspondido como él quiere. Ella le declara su amor en una de sus cartas: “Tu eres mío” (185) le dice. Sin embargo, Mundo no entiende que el amor que ella tiene por él no es de este mundo. Obviamente Mundo se vuelve a desilusionar con estas negativas pero en su búsqueda esperanzada y constante de Dulcinea y su amor, va encontrando de a poco su lugar en el mundo y el sentido a su vida. Es en el momento de consagración de Monseñor Panchampla como Cardenal del Virreinato del Río de la Plata, cuando Edmundo tiene un momento de revelación:

Su vida no tenía mejor vector, porque él nunca había tenido a quien servir. Dulcinea era la patria, era la imagen viviente de la patria, por ella él haría portentos, junto a ella. (207)

De este modo, en medio de la ceremonia del nombramiento, Edmundo hace un paso al frente en su evolución. Comienza a entender quién es Dulcinea y cuál es el sentido de su vida al lado de ella.

La búsqueda de Dulcinea, representa en esta segunda parte concretamente la búsqueda de **la verdad** por parte de Mundo. Son varios los hechos importantes que tiene que vivir antes de llegar a verse cara a cara con su amada. Escapa junto al Cura Loco del derrumbe de la catedral y de la posterior destrucción de Buenos Aires. Acompaña al Cura Loco a la Línea, llamada “Villa Desesperación”, donde los cristeros habían contribuido a organizar una especie de orden con todos los evacuados de Buenos Aires escapados de la gran catástrofe de su destrucción. Posteriormente, se dirige con su jefe al Concilio de Olavarría el 25 de diciembre. Durante el mismo, el concilio es atacado y Edmundo intenta salvar al Cura Loco huyendo en su moto. De todos modos, ya es tarde. Luis Namuncurá había sido herido de bala y murió en sus brazos.

Luego de la muerte del Cura Loco, Edmundo cae en un grave estado de desesperanza que se manifiesta en una gran depresión. Aparece en estado de inconciencia como si fuera una noche oscura del alma sin salida. Para él, su jefe y gran amigo había muerto, su gran amor estaba desaparecida o muerta, es decir, su causa ya estaba perdida. “La desesperación es una enfermedad pero la desesperación es también el remedio” (226) le había dicho el Cura Loco a Mundo haciendo referencia a la búsqueda de Dulcinea, que no es más que la búsqueda de la felicidad, la búsqueda de la paz, la búsqueda de la tierra prometida. Nuevamente,

en este pasaje se da una importante relación con la isla de Jauja y como se lee en el poema mencionado anteriormente, sólo después del naufragio se llega a la tierra prometida.

Trabajando como capataz en Corriente, tras una larga agonía y una honda depresión, Edmundo encuentra una misteriosa caja de plata que él reconocía había pertenecido a Dulcinea. Recupera entusiasmo y se enciende nuevamente en él una chispa de esperanza que le da ánimo para ponerse de pie y comenzar así su última cruzada hasta el encuentro con su amada. Luego de las averiguaciones pertinentes sobre la procedencia de la caja, se dirige a Salta para visitar a la señora que le había dado alojamiento a Dulcinea por unos meses en Buenos Aires. Es allí donde Edmundo, siguiendo las indicaciones de la señora, rompe la caja. Y en su interior, Dulcinea había dejado escrito en un diminuto pergamino dónde se iba a recluir por el resto de su vida: sacar un convento de carmelitas en Itatí, Corrientes.

La tercera parte y final de la trama, muestra cómo Mundo finalmente logra develar el misterio de Dulcinea. Existen varios símbolos que el autor propone para ilustrar esta llegada a la tierra prometida. Por un lado, la **caja de plata** de Dulcinea que Mundo encuentra como por arte de magia en su momento de mayor desconsuelo. Es una caja que obviamente guarda algo muy valioso dentro pero que no se logra descubrir con sólo abrirla.

Un cofre como todos los objetos cuyo carácter esencial es contener algo puede adquirir el carácter simbólico de corazón, cerebro, vientre maternal [...] Desde la antigüedad representan todo aquello que pueden contener secretos, como el arca de la alianza o la caja de Pandora (Cirlot, 2006:139)

Es necesario que Mundo realice un **viaje**, y este comprende el segundo símbolo de esta búsqueda. Cirlot nos dice:

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo.[...] Los héroes son siempre viajeros, es decir, inquietos. El viajar es una imagen de aspiración, dice Jung, del anhelo nunca saciado que en parte alguna encuentra su objeto. Señala luego que ese objeto es el hallazgo de la madre perdida. (2006:356)

Mundo tiene que llevar a cabo esta travesía de Corrientes hasta Salta, para poder ver a la persona que sabía sobre la caja y que le daría más información sobre su amada Dulcinea. Evidentemente había algo dentro, pero no en la cavidad normal del objeto, sino más bien, tenía que ser *destruido* para poder encontrar el mensaje. Nuevamente, algo tiene que romperse para lograr develar el misterio. La **destrucción** simbólicamente encierra la idea de que todo fin tiene un principio, como todo principio tiene un fin (Cirlot, 2006: 171). Es necesario el naufragio para encontrar la isla de Jauja, diría Castellani en su poema.

Finalmente, el mensaje indica que Dulcinea había estado muy cerca de Mundo, en Itatí, Corrientes. “Después de siete años de búsqueda desesperada iba a encontrar a su Reina”. (316) Tantos años de búsqueda y su tierra prometida había estado siempre muy cerca. Por último, el número **siete** encierra un importante símbolo de esta parte. Hay en el Apocalipsis varios septenarios: las Siete Iglesias, las Siete Tubas, los Siete Sellos, las Siete Redomas, contruidos también regularmente según el esquema 4+3 y donde el séptimo alude a la Parusía; después de cada uno, el Apóstol recapitula, es decir, vuelve al comienzo para encarar el asunto desde otro ángulo. (Cf. Castellani, 2005:104)

El siete es una de las cifras bíblicas que se emplean con frecuencia para transmitir el sentido de la perfección, de lo divino, de la plenitud y de la armonía. Esta significación no pertenece sólo a los autores del entorno bíblico sino que la encontramos también en varias culturas antiguas, tales como las culturas semíticas, la egipcia y la griega.³⁵

Toda su vida buscando la felicidad, pero la felicidad que se asocia con la eternidad de la vida eterna. Tal como lo expresa el autor mediante el poema “Jauja”, este final refleja el movimiento del alma en la búsqueda de la verdad. La verdad está muy cerca pero necesita ser escudriñada y precisa la entrega total del que la busca sumido en un exilio interior, perseverando en la adversidad hasta poder dilucidarla.

³⁵ Cf. *Dictionary of Biblical Imagery*. Leicester, Downers Grove, 1998: 774-77; W.H. Bennett, “number” *Dictionary of the Bible*. Edinburgh, 1963: 703. En Ayuch, Daniel. “La Instauración del Trono en Siete Septenarios”. La macronarrativa y su estructura bíblica. *Biblical Studies*. Vol 84, 2004: 255-263

Dulcinea había estado “Sepultada en Vida”. Al igual que Mabel, el personaje principal femenino en la obra de Benson, Dulcinea se aparta de todos para recluirse en soledad, lejos de todos los suyos, no ya en hospital psiquiátrico como Mabel sino en un convento. Mundo sabe que está a punto de develar el misterio que encerraba su amada en su interior tanto tiempo. Al llegar al convento, Mundo pide hablar con ella pero quien era Dulcinea Argentina no existe más. Ella es la hermana Gracia de las Almas del Purgatorio pero no le permiten verla. Se sube a un árbol de afuera del convento y de lejos reconoce a su amada.

Un derrepente Edmundo sofocó un grito y se agarró de la rama: el semblante inconfundible de Dulcinea le apareció delante de un capuchón, la cara de virgen dolorosa con el cabello corto y pelón, como la melena de un varoncito. (Castellani, 2001:323)

Mundo, que no ha esperado siete años en vano, traza todo un plan para lograr su cometido. Decide romper las rejas y raptar a Dulcinea mientras duerme. Al despertar, Dulcinea no hace más que llorar porque Mundo no ha entendido nada. Mundo la lleva al hotel en el que se está alojando para hablar y en el momento en que intenta abrazarla, Dulcinea se descubre tal cual es. En el momento de mayor tensión, Dulcinea rompe en llanto y devela el misterio de su persona rompiéndose las vestiduras y mostrándole las horribles llagas de su pecho cuasi putrefactas. De ahí su constante expresión “Yo ya estoy muerta”. Padecía hacía años de una terrible enfermedad que la iba “matando de a poco”.

Es notable cómo hacia el final de la trama, Dulcinea claramente representa a todas y cada una de las imágenes que se han ido dilucidando a lo largo de la novela.

¿Estás contento? –dijo con especie de furor, cubriéndose el pecho herido- Tu decías que yo era una representación viviente de la patria: esta es la patria. Tu decías que yo era la encarnación de la belleza: esta es la belleza carnal. Ahora estás marcado como yo para siempre...leproso en el alma, pero levántate: Jesucristo fue como un leproso. (328-329)

Dulcinea, como símbolo de nuestra patria que está afectada desde lo más profundo, en su gobierno, en su política, en sus tradiciones y sus raíces, se encuentra al borde de la putrefacción. Tiene una enfermedad que bien podría ser

lepra, lo que simboliza la misma corrupción que se va apoderando de todo de su cuerpo, es decir de todo el país.

Finalmente, el símbolo de Dulcinea puede aludir a la Jerusalén Celestial, tierra prometida que Edmundo hubo de encontrar luego de su naufragio. Edmundo, destrozado al ver la realidad con la que se ha confrontado cara a cara, llora amargamente con “el llanto total y desesperado del niño enfermo” (329). Sin embargo, pasó un tiempo interminable de dos almas en comunión, conectadas desde lo más profundo con la eternidad. Intenso como el amor madre a hijo, o como el amor de dos esposos:

La vida de los dos se transfiguraba en el recuerdo, y frases cortas de un diálogo exaltado se cruzaban hipnóticamente; en tanto que en el ambiente reinaba la sospecha augusta y no terrible del Gran Sueño, de la Muerte. (329)

La imagen de *transfiguración* que también usa Benson en su obra, hace clara alusión a este amor de unión sobrenatural que solo se podrá experimentar en el cielo, de acuerdo con lo que se entiende sucedió en el monte Tabor, el día de la transfiguración de Jesús. La muerte ya es un Gran Sueño porque se ha experimentado la paz y la felicidad del cielo prometido en el instante de la transfiguración. Es un pequeño vislumbre de la Jerusalén Celestial.

Dulcinea vuelve a su Carmelo y Edmundo, “esperando la resurrección de la carne” (330) cumple su misión a su lado desempeñándose como jardinero y mandadero del convento. Cual centinela de su Patria, hijo fiel de su Iglesia, y ángel de la guarda de su alma cuida a Dulcinea hasta su muerte. Mueren los dos el mismo día en que Itatí fue destruida, el 22 del mes de la fecundidad del tercer año del nuevo calendario que cambió cuando Julián Felsenburgh había sido nombrado presidente del mundo, y reconocido como Príncipe de la paz

II.3. Relaciones entre los dos textos.

Ambas novelas, *Lord of the World* de Robert H. Benson y *Su Majestad Dulcinea* de Leonardo Castellani, se encuadran en el marco de la novela apocalíptica por los tres aspectos principales ya mencionados. Por un lado, desarrollan su trama alrededor de sucesos ambientados en tiempos pre-parusíacos; por otro lado, denuncian una evidente recurrencia a una técnica constructiva de clara procedencia bíblica; y por último y no por eso menos importante, tienen la característica esencial de este tipos de relatos: la oposición axiológica.

Paralelamente, las novelas presentan la configuración de la vida de los fieles en los últimos tiempos de la historia de la humanidad, y aunque ambientadas en distintos contextos geográficos – Inglaterra y Argentina respectivamente – se desarrollan en un similar contexto político y religioso. Ambas historias presentan un mundo donde impera el humanismo como ideología de vida. Todo gira en torno al ser humano, pero un ser humano sin Dios. Un mundo donde el hombre se siente como Dios con sanos ideales pero que sin Dios se transforma en un lugar lleno de contradicciones. Todo se justifica en nombre de la paz, aun las más crueles persecuciones y guerras. Y a su vez, todo esto es necesario para que haya homogeneidad de pensamiento que no provoque discriminaciones ni diferencias. Castellani, a través del personaje del Cura Loco le habla de esto a Mundo con las siguientes palabras:

La religión mezclada y las medias tintas, lo opuesto son los extremistas que terminan siendo llamados los ultraconservadores: hay que ser judío puro o cristiano puro: no me gustan las cosas mezcladas. El que es protestante, el que es liberal y el que es neocatólico, es una cosa mezclada. [...] Antes había el trigo y la cizaña, y era ya difícil discernir. Ahora hay el trigo, el casi trigo, el bastante trigo, la media cizaña y la cizaña. Es imposible. (93)

Ambos autores realizan similares predicciones que hacen referencia a los progresos técnicos y científicos, como son los aviones en el caso de Benson, y la bomba atómica en el caso de Castellani. Pero no caen en la “fantaciencia” ya mencionada anteriormente de crear personajes monstruosos o catástrofes impensadas para el ser humano. La destreza de ambos autores se refleja en describir un sin número de predicciones de situaciones que se manifiestan en la

vida diaria, coincidentes con la ideología del mundo moderno: pérdida de costumbres como la de enterrar a los muertos; celebraciones paganas que reemplazan las fiestas religiosas más tradicionales como es el caso de la fiesta en honor a la Maternidad el día de Navidad en la novela de Benson; falta de libertad en medio de la aparente apertura de pensamiento plasmado en leyes que obligaban a asistir al culto imperante neocatólico y a usar una insignia; propagación de ideas imperantes como la de la eutanasia, vista como “remedio” para no ver a la gente sufrir; incoherencia en las políticas educativas. Castellani critica este último punto con gran ironía y sentido del humor describiendo realmente nuestra realidad actual.

Al abrir escuelas normales el Estado no se compromete a dar puestos a nadie. ¡demasiado hace con dar sabiduría y ciencia! ... hay 48700 maestras esperando turno! (60) [...] El Problema de la Universidad: este médico aquí mata todos los enfermos que asiste, y este abogado gana todos los pleitos, pero embrolla de tal modo cada letigio que brotan cinco o seis letigos de cada uno; y cuando acaban, los que ganan están sin camisa y los que pierden están en la cárcel.- y tenemos que comer! En mi barrio hay 215 médicos contados- y en el mío más de 200 abogados.(61)

Similarmente, nos advierte de la falsedad de los medios de comunicación manejados por distintos poderes políticos.

El problema urgente de la prensa: ya no la leen y la creen. La Federación de Dueños de Diarios Grandes pide que se le otorgue otro subsidio de 800 millones de trómanes para abaratar el precio de los diarios serios, que son el cuarto poder del estado y el pulmón de la democracia. [...] Y piden un decreto que mande que todos sin excepción crean todo lo que los diarios dijeren...(77)

De esta forma, las ciudades, tanto Inglaterra como Buenos Aires, van apareciendo como símbolos de la Babilonia Fornicaria que van cediendo lugar a la bestia para que reine sobre la tierra. Tal como lo explica Castellani en *Los Papeles de Benjamín Benavidez*:

[...] la Mujer Ramera y Blasfema es la religión adulterada ya formulada en Pseudo Iglesia en los últimos tiempos, prostituida a los poderes del mundo y asentada sobre la formidable potencia política y tiránico imperio del Anticristo...

En cuanto al tiempo de la trama, ambos autores usan diversos recursos para evitar las referencias concretas sobre cuándo podría ocurrir la Parusía. Comienzan las novelas dando fechas concretas pero estas se van desdibujando mientras más avanzan hacia el futuro. Para aludir al paso del tiempo, ambos autores recurren a diversos hechos de la trama como puntos de referencias internos al texto mismo: un año más tarde del bombardeo de San Juan la Vieja..., tres meses después de la destrucción de Roma, etc.

Por otro lado, en cuanto al peso del momento de la enunciación en la escritura de las novelas, se puede advertir una diferencia con respecto a la perspectiva de la mujer entre Benson de principios de siglo y Castellani, de mediados del siglo XX. Mientras Benson incluye personajes femeninos en su novela que desempeñan un rol significativo, ellas están “al lado” de los personajes principales de la obra, Oliver - el político de Croydon- y el Padre Percy - quien llega a ser último Papa. Por el contrario, Castellani crea un personaje femenino principal a quien involucra directamente en la lucha. No existe sólo un hombre que resiste las nuevas imposiciones del gobierno sino que es un hombre y una mujer, hermano y hermana, que vienen a compartir en partes iguales la heroicidad. Ya no es sólo la mujer que acompaña, apoya y espera, sino más bien una mujer que se involucra en su accionar directamente. Es Dulcinea, quien, a modo de ejemplo, se inmiscuye en el gobierno como mujer policía, engaña con este rol al Adelantado y hace estallar la Casa Rosada cumpliendo de esta manera una importante misión como integrante fundamental de los cristeros.

De todos modos, ambas novelas apocalípticas se valen de los mismos símbolos e imágenes femeninas aunque usándolos de manera diferente. Por un lado, Benson crea dos personajes femeninos que bien pueden representar las dos mujeres del Apocalipsis: la mujer fiel y la forneguera. Castellani recrea estos mismos símbolos y los une en el mismo personaje emblemático de Dulcinea. Por una lado, la mujer buena, bella y fiel que inspira a todos a hacer proezas, y por otro lado, la misma mujer como policía que es mala, fea y arpía, temida y despreciada por los hombres.

Existen ciertos paralelismos en otras figuras presentadas en ambas novelas. Por ejemplo, tanto Mabel como Dulcinea terminan recluidas en soledad hasta su muerte. También, la imagen de transfiguración que les hace experimentar

la paz y felicidad de la vida eterna por un momento, como prefigurando la felicidad eterna, es un elemento recurrente en ambas historias.

Entre los rasgos que más distinguen las novelas, encontramos las innumerables autoreferencias en la novela de Castellani a diferencia de la de Benson. A nadie le cabe duda de que el personaje del Cura Loco se compone como personaje literario a partir de ciertos biografemas comunes con el mismo autor. Luis Namuncurá es sacerdote Jesuita, perseguido por su misma Iglesia, y excomulgado, y tiene gran conocimiento de teología y filosofía.

Lo que pasó en este siglo! Yo nací a mediados de él, y pasé toda mi juventud sumergido en mis estudios y libros, estudiando y escribiendo, es decir, mi martirio. Como para leer historias argentinas estoy yo, que además son todas falsas. (142)

Su gran sufrimiento: la soledad. Realmente parece escuchar la voz del mismo autor a través de las palabras del Cura Loco cuando le dice a Edmundo: “La vida del cristiano es una enfermedad. Lo peor de todo es la soledad, no tener ante quien llorar” (92).

En segundo lugar, la ironía y el sentido del humor de Castellani lo hacen único en su estilo. No sólo en las descripciones, tales como las del subte mencionadas anteriormente, “o *la mujer con su bebe que parecía un mono*” (42) sino también en las menciones irónicas sobre los acontecimientos futuros. Por ejemplo, los juicios orales públicos traían casos al Irreprochable para ser resueltos y el autor muestra con gran humor lo ridículo de las soluciones propuestas, demostrando irónicamente la falta de criterio o sentido común.

Iglesia que tiene púlpito paga impuesto, iglesia que no tiene pulpito no paga impuesto. El púlpito rompe la línea de lo moderno -enseñó el Irreprochable. (62); [...] El club de golfistas ingleses consolidados se queja de que los caddies juegan al golf mejor que ellos y piden un decreto que proteja su dignidad de jugadores ricos. Ordeno- dijo el Irreprochable- que los caddies se vistan con bolsas viejas, como los vizcacheros de Entre Ríos y los cañeros de Tucumán; y sea encarcelado todo aquel que se vea empuñando una maza.(63)

En cuanto a Benson, se puede destacar su gran habilidad de crear una historia con personajes cargados simbólicamente pero de una manera menos

evidente. Por el contrario, Castellani hace uso de todos los símbolos e imágenes que ha tenido en mente de una forma más intencional, dejando en menor medida la interpretación a criterio del lector.

De todos modos, es importante destacar la influencia de Benson sobre Castellani, ya que son varios los elementos de *Lord of the World* que Castellani incorpora en su novela. No sólo el personaje del Anticristo, Julian Felsenburgh, sino también las celebraciones en torno a las cuatro estaciones que han venido a reemplazar las ceremonias importantes del culto católico, la ley que exige a todos profesar una misma religión y por supuesto, la simbología de la mujer y las imágenes que de allí se desprenden.

III- Conclusiones

Mi propósito ha sido investigar la función de los personajes femeninos en las novelas *Lord of the World* de Robert Hugh Benson y *Su Majestad Dulcinea* de Leonardo Castellani, tanto en su papel de motores de la trama como en su carácter de portadores de valores simbólicos. Entre los textos mencionados, existen llamativas coincidencias dadas, en primer lugar, por el hecho de que ambos pueden incluirse dentro de un subgénero narrativo que denominamos “la novela apocalíptica”, y también, por la manifiesta admiración que el autor argentino sentía por el inglés que lo llevó a realizar, incluso, la traducción de su novela al castellano.

Dentro de los tres tipos básicos de mundos posibles mencionados, las novelas en cuestión se encuentran enmarcadas dentro de lo ficcional no verosímil como parte de la modalidad no realista. Ahora bien, dentro de esta modalidad, podemos sostener que ambos textos pertenecen al subgénero de la novela apocalíptica.

La novela apocalíptica es considerada como una modalidad narrativa cuya dinámica interna se rige por una oposición axiológica entre las fuerzas de Bien y del Mal, enfrentadas en un lugar concreto con rasgos propios que lo hace “apto” para el gran combate que tendrá lugar en un futuro hipotético en un tiempo parusíaco (Cf. Castellino, 2006: 27).

Claramente, ambos textos se inscriben dentro de esta modalidad por un número de rasgos propios. En primer lugar, se ocupan de la creación de mundos que existen a un nivel literal, en una relación creíble con el mundo real provocando, en la mente del lector, una destrucción metafórica de ese mundo real. Se observa claramente cómo los escritores tienen una apreciación del mundo real que proyectan en su universo ficcional y lo determina. Ambos autores muestran una imagen del futuro construida según los datos del presente y del pasado que condicionan su evolución. Se observa cómo en mayor o menor medida, Benson y Castellani incorporan elementos de su propio contexto tempo-espacial que van a dar cuenta de los sucesos futuros. Es por esto mismo, que las podemos denominar como eschatológicas en tanto que significan “noticias de lo último”.

Entre una vasta cantidad de novelas apocalípticas, *Lord of the World* y *Su Majestad Dulcinea* se encuentran enmarcadas dentro de lo que Brummet denomina “apocalíptica acérrima” ya que ambas novelas están estrechamente vinculada con el *Apocalipsis de San Juan*, siguiendo exactamente la forma y la estructura de un argumento religioso, lo que nos brinda un segundo rasgo importante, pues no son “fantacencias” según Castellani, es decir “novelas apocalípticas que expresan la desesperación del hombre actual ante la Técnica que viene a ser su nuevo ídolo.” El Apocalipsis no es otra cosa que la revelación de la parusía, es decir, sobre la segunda venida de Cristo.

No son tampoco novelas proféticas en tanto que los autores no son profetas, pues, ni Castellani ni Benson se llaman a sí mismos profetas. Profeta es el que habla en nombre de otro como lo hace San Juan a través de las visiones que recibe en la isla de Patmos. Sin embargo, sí se inspiran en este Apocalipsis escrito por San Juan, influencia que se refleja en la misma estructura de las novelas. Ambas presentan un esquema apocalíptico claramente visible en el libro bíblico como describe Castellani. El texto sagrado se divide en dos secciones: la histórico-eschatológica y la eschatológico-histórica. Así también en las novelas – detalle ya advertido por Marta Castellino en *Vengo Pronto* - aunque externamente se presenten tres partes, se puede advertir una articulación bimembre: en la primera parte se narran sucesos anteriores al advenimiento del Anticristo, o cuanto al menos, a su encumbramiento mundial, mientras que los hechos de la segunda parte muestran como caen bajo su completo dominio. En consecuencia, el movimiento correspondiente a la primera sección es la lucha entre las fuerzas del

bien y del mal, mientras que en la segunda tienen lugar la Persecución y la consiguiente aniquilación de toda resistencia.

Por último, esta dualidad axiológica es lo que sustenta la trama en ambas novelas y representa el rasgo principal de una novela apocalíptica. Es decir, este combate entre fuerzas antagónicas que no es otra cosa que la legendaria puja entre el bien y el mal de toda la literatura, se expresa exclusivamente en este tipo de relato ya que lo hace en sus diversos elementos: su estructura, su definición espacio-temporal, sus personajes y sus símbolos.

Por lo tanto, para poder abordar el estudio de las novelas apocalípticas en cuestión era menester revisar las nociones de personaje y de símbolo.

El personaje es un elemento funcional de la estructura narrativa: un actante. Esta naturaleza actancial deriva de la pertenencia de los personajes a una estructura dentro de la cual desempeñan una serie de cometidos. Sin embargo, también puede ser visto, de acuerdo con el enfoque semiótico, como un signo en el marco de un sistema. De manera que las novelas apocalípticas en cuestión presentan personajes como actantes de la trama pero a su vez encarnan importantes valores simbólicos que se corresponden con la dualidad axiológica presente en toda la trama.

El símbolo, definido en términos diversos por críticos literarios de todas las épocas, siempre es un signo que representa algo más que su significado inmediato y obvio (Jung). Se caracteriza por una serie de propiedades: su carácter de mediador entre la cosa simbólica y lo simbolizado; se desenvuelve dialécticamente, autotranscendiéndose remitiendo a otro, como negando su realidad concreta; se abre a una pluralidad de significados en forma simultánea; se verifica en él una coincidencia de oposiciones por la que puede expresar opuestos: lo material y lo espiritual, el tiempo y la eternidad. (cf. Castellino; 2005). Es de singular importancia, esta función de trascendencia ya que el símbolo intenta dilatar las fronteras del conocimiento y aprehender la verdad esencial de las cosas (Bousoño).

De aquí también la necesidad de hacer un estudio hermenéutico que nos permita transponer “el umbral del misterio de lo sagrado”, pues, la novela apocalíptica, al estar inspirada en el Apocalipsis de San Juan, es esencialmente

simbólica. Y como dice Maturo, todos los elementos textuales, las formas del lenguaje y la estructura total deben ser consideradas simbólicamente, o sea, leídas en cuanto símbolo. (1983:74)

Tanto Robert Hugh Benson como Leonardo Castellani deben ser considerados grandes exponentes del siglo XX no sólo dentro de los círculos católicos. Ambos autores tienen una extensa bibliografía en una diversidad de géneros literarios.

Robert Hugh Benson, nacido en Inglaterra en 1871, fue un sacerdote anglicano converso al catolicismo. Antes de su prematura muerte a los 43 años de edad, había escrito quince libros de éxito, los cuales comprenden temas de ficción histórica, contemporánea y futurista.

El contexto histórico de sus novelas se relaciona con el matiz satírico de la sociedad eduardiana. La misma es descripta como un mediocre período de placer entre los logros de la Era Victoriana que la precedió y la gran catástrofe de la primera guerra mundial que la sucedió. La misma ironía de esta época es lo que lleva probablemente a Benson a escribir una novela sobre el fin del mundo en un contexto de grandes valores humanos pero totalmente desprovisto de una dimensión religiosa.

Lord of the World, es una novela apocalíptica con una trama político-religiosa en un mundo donde el socialismo y el humanitarismo como filosofía de vida triunfan sobre la religión la cual ha sido suprimida o ignorada. La Iglesia católica se ha ido reduciendo y suprimiendo en distintas partes del mundo ya que éste se ha volcado a una forma de “religión del individuo”.

Como se ha definido más arriba, *Lord of the World* cae indiscutiblemente dentro de modalidad que denominamos novela apocalíptica o esjatológica por diferentes motivos. Sucede en un tiempo y un espacio pre-parusíaco haciendo claras referencias del fin de los tiempos y dándonos a entender en algún momento en el siglo XXI, en Inglaterra y en el mundo. La descripción de un mundo futuro en Inglaterra como en representación de Europa donde ha triunfado el humanismo sobre la religión como filosofía de vida define el contexto espacio témporo-espacial.

En segundo lugar, en cuanto a su estructura, la obra de Benson es claramente eschatológica ya que responde al esquema apocalíptico ya advertido y delineado por Castellani en su Apocalipsis. Tiene tres partes que siguen a un prólogo, la primera parte llamada "*The Advent*" que condice con la lucha de los fieles de la iglesia en un contexto político y social que va a dar lugar al advenimiento del Anticristo- Felsenburgh- y una segunda parte llamada "*The Encounter*" sobre su posicionamiento gradual hasta llegar a ser adorado como presidente mundial, la resistencia y las persecuciones parusíacas. La tercera parte llamada "*The Victory*", a modo de corolario y mucho más reducida en extensión hace referencia al fin del mundo específicamente.

En tercero y último lugar, y lo que más concierne al estudio en cuestión, es el uso constante de una simbología de una dualidad axiológica que hace eco del gran combate entre las fuerzas del bien y del mal referido más arriba.

En consecuencia, el estudio de los personajes femeninos en tanto actantes de la trama pero más propiamente como portadores de valores simbólicos ha sido el foco principal del análisis. Entre los personajes femeninos más importantes en *Lord of the World* analizamos a las dos personas que se encuentran al lado de los personajes principales. Por un lado, las dos mujeres que rodean al político Oliver Brand e influyen directamente en su accionar: su esposa Mabel y su madre, la Sra. Brand. Por otro lado, el segundo protagonista de la novela -si bien opuesto en ideología, muy similar en muchos aspectos- es el joven sacerdote, Percy, quien a su vez está movilizado por una figura femenina en sentido simbólico: la Iglesia, la cual encarna dos roles tradicionalmente: la de ser madre y esposa a la vez.

En tanto actantes de la trama, Mabel entra en el marco de esposa tradicional descripta por Anne Mary Ferguson. Ella es amable y amorosa esposa quien se dispone a escucharlo y a apoyarlo constantemente. Ella le ayuda a superar los conflictos y ejerce un rol de mediadora en diversas situaciones como al interponerse entre su esposo y el sacerdote cuando este visita a su madre. También es descripta como una mujer muy espiritual y con gran ingenuidad. Pareciera que se dejara seducir por las palabras de su esposo e indirectamente por Felsenburgh, el Anticristo. Por otro lado, podemos decir que la Sra. Brand, encaja perfectamente en la imagen de la madre protectora, y por lo mismo, mediante las claras alusiones a la Virgen María, refleja rasgos similares.

En tanto como portadoras de valores simbólicos se observa claramente la presencia del binario simbólico de las dos mujeres en sentido esjatológico. Sobre el final del Apocalipsis de San Juan aparece la figura de las dos mujeres misteriosas. Como explica Castellani, estas dos figuras hacen referencia a una Madre y una Mala Hembra.

[...] Las dos mujeres del Apokalipsis representan la religión en sus dos polos extremos, la religión corrompida y la religión fiel, la *Fornequera* sobre la Bestia roja y la Parturienta vestida de sol [...] (Castellani, 2005:208)

La mujer en el libro del Apocalipsis significa constantemente Israel, es decir, la religión. En consecuencia, Mabel encarna entonces el símbolo de la mala hembra. Es decir, la religión adulterada que es seducida por la Bestia, y esta sin reconcerla, la adora, “está sentada sobre la bestia” (209).

Es la religión ya adulterada y formulada en Pseudo Iglesia en los últimos tiempos, prostituida a los poderes del mundo y asentada sobre la formidable potencia política y tiránico imperio del Anticristo[...] (300).

La Sra. Brand, quien a su vez es “madre”, simbólicamente representa la Mujer Celestial y Afligida, es el Israel convertido de los últimos tiempos. Es la mujer que padecerá dolores como de parto porque el dragón –Felsenburgh- estará a punto de comer a su hijo. (Cf. Castellani, 1978)

En efecto, las mujeres directamente y las ciudades en forma más indirecta son las figuras femeninas portadoras de esta simbología. La primera parte sucede en Inglaterra, la segunda en Roma y la tercera en Jerusalén. Las mujeres –dirá Castellani- son las Dos Ciudades de San Agustín, llegadas a su máximo de tensión contraria, pero siempre mezcladas entre ellas y sus habitantes. (2005: 211) Nuevamente se recrean los símbolos del Apocalipsis. Inglaterra, la religión prostituida o la Fornequera (o Fornicaria) que coquetea con la bestia, que fornicia con los reyes de la tierra, en tanto que los idolatra y que se convertirá en la religión sacrílega del Anticristo. Es decir, la Babilonia de los últimos días. Por otro lado, según está presentada en la trama, Roma es el lugar donde residen los últimos fieles y fue destruida justo antes del Armagedón. Es la iglesia perseguida y fiel de

los últimos días. Por último, Jerusalén, donde tiene lugar el fin del mundo y la segunda venida, es la tierra prometida. Jerusalén, que es a la vez “la Novia del Cordero y las bodas se celebran en la Parusía” (Castellani, 2005: 230).

Finalmente, la Iglesia y la Virgen María son dos figuras femeninas muy recurrentes en la novela de Benson. El Padre Percy, personaje principal de la trama, es el sacerdote que llega a ser Papa y advirtiendo el peligro de la Fiera, se alza contra ella. Es elegido Papa y encamina a todos los fieles de los últimos días. El Padre Percy, es el Hijo protegido de ambas figuras femeninas. Pues ambas representan “la maternidad” propiamente dicha. Según las interpretaciones del Apocalipsis, ambas encajan en la visión de la mujer Gloriosa Parturienta que da gritos de dolor porque su hijo está por ser devorado por el dragón.

Similarmente, Leonardo Castellani, ha logrado recrear el mismo mensaje pero actualizado en una realidad más próxima que es nuestra amada Argentina. Es un gran exponente del siglo XX que ha logrado trasponer el círculo católico no sólo por su creatividad, riqueza de estilo y sentido del humor sino también por su autobiografismo, puesto que sus rasgos autobiográficos son parte de sus personajes de ficción como en el caso del Cura Loco de *Su Majestad Dulcinea*.

Sacerdote Jesuita muy estudioso, docente y político suspendido canónicamente por un tiempo, aborda distintos ámbitos como la filosofía, teología, hagiografía, cuentos, novelas, etc. con una manifiesta concepción católica y tradicional de mundo.

Castellani fue protagonista de una gran transformación económica-social, de revalorización de nuestras raíces culturales y de la consagración del revisionismo histórico. Vivió en lo que se llamó “la Argentina Ilusionada” según Alen Lazcano, y la ruptura del orden constitucional que va a dar lugar al Nacionalismo. Castellani luchaba porque el Nacionalismo colocara en un segundo lugar su preocupación por lo económico y se propusiera un programa doctrinario en el cual lo religioso gozara de una preeminencia esencial. Es así como la prensa católica y los Cursos de Cultura Católica que comenzaron en 1922 dieron lugar a la formación de jóvenes laicos católicos de gran relevancia en nuestro país y que afectan directamente el contexto en el cual se desarrolla Castellani como escritor. Sin embargo, Según Zuleta Álvarez, trasciende con sus escritos más allá de su

círculo inmediato. “Al Padre Castellani se lo puede considerar una de las más grandes inteligencias que ha producido no ya el Nacionalismo, sino la Argentina contemporánea.” (1975: 87)

Al igual que *Lord of the World*, *Su Majestad Dulcinea* se puede encuadrar en el marco de novela apocalíptica por tres aspectos principales ya enunciados por Marta Castellino en *Vengo Pronto*. Por un lado, desarrolla su trama alrededor de sucesos ambientados en tiempos preparusíacos; por otro lado, existe una evidente recurrencia a una técnica constructiva de clara procedencia bíblica; y por último y no por eso menos importante, tiene la característica esencial de este tipo de relatos: la oposición axiológica. De manera que la novela presenta paralelamente a la novela de Benson, la configuración de la vida de los verdaderos fieles en los últimos tiempos de la historia de la humanidad y la Iglesia, llamados también fin del ciclo adámico o preparusía pero ambientado en la Argentina.

La trama de la novela se puede resumir en las andanzas del Cura Loco y Edmundo contra el nuevo orden del país y la búsqueda de Dulcinea por parte de Edmundo quien se encuentra cautivado por el misterio que ella encierra y que no descansa hasta poder develar.

Con respecto a su estructura, *Su Majestad Dulcinea* al igual que *Lord of the World* presenta también una suerte de esquema apocalíptico de acuerdo al *Apocalipsis de San Juan*. Una primera parte que narra los sucesos anteriores al advenimiento del Anticristo mientras que los hechos de la segunda caen bajo su dominio total dando lugar a las persecuciones.

En cuanto al tema que más concierne a este estudio, es decir, el análisis de los personajes femeninos, se puede advertir la diferencia en la perspectiva de la mujer entre Benson a principios de siglo y Castellani a mediados del siglo XX. Más allá de las figuras femeninas en sentido simbólico, las mujeres que aparecen en la trama de cada novela denotan una gran diferencia que puede aducirse al contexto histórico de los autores. Por un lado, Mabel aparece en la trama como al lado del personaje principal con una caracterización más tradicional. Una mujer que apoya a su esposo, lo escucha, lo espera, lo comprende. Por el otro, Dulcinea, no aparece al lado del personaje principal, sino al frente en diversos momentos de la trama, liderando confrontamientos y dirigiendo a todos los cristóbales en su plan de lucha.

Simbólicamente, Dulcinea es una personaje riquísimo en tanto que Castellani ha querido recrear en ella misma los diversos binarios que evidencian la lucha entre las fuerzas del bien y del mal presentes en la novela apocalíptica.

En primer lugar, Dulcinea encarna el papel de las dos mujeres del final del Apocalipsis. Ella es la Madre, la parturienta vestida de sol que da gritos de dolor porque está a punto de dar a luz y el dragón le quiere arrebatarse a su hijo. Esta es la imagen de la mujer “buena y bella” de Dulcinea, que se involucra en la lucha por sus ideales hasta último momento para luego entregar su vida en oración por amor a todos los hombres en su obra salvadora.

Por otro lado, Dulcinea es fea y es mala a su vez para muchas personas, y tiene hedor puesto que está padeciendo una enfermedad que la está pudriendo por dentro. Claramente, Dulcinea puede ser identificada con la otra Mujer del Apocalipsis: la Mala Hembra.

Ahora bien, la mujer significa en la Escritura constantemente Israel, es decir, la religión (Castellani, 2005: 208). Es decir, Dulcinea es entonces la religión en sus polos extremos, la religión corrompida, la que fornicia con los reyes de la tierra es decir la Forneguera sobre la Bestia roja y la religión fiel, la Parturienta vestida de sol.

Sin embargo, como dice Castellani, estos dos aspectos de la religión son perfectamente distinguibles para Dios pero no siempre para nosotros. (2005: 209) Es decir, una prostituida no se distingue ni en la naturaleza ni de la forma de una mujer honesta y por lo mismo Castellani las puede haber querido representar en la misma mujer.

San Juan vio en la frente de la Ramera la palabra misterio, y dice que se asombró sobremanera, y el ángel le dice “Ven y te explicaré el misterio de la Bestia”. Es el misterio de la Iniquidad, la “abominación de la desolación”, la parte carnal de la Iglesia ocultando, adulterando, aun persiguiendo la verdad. Por eso la parte fiel de la Iglesia padecerá entonces “dolores como de parto” y el Dragón estará a punto de tragar a su hijo, y ella se salvará por milagro, y ella se salvará solamente huyendo a la soledad con dos alas de águila, y aun allí la perseguirá la riada de agua sucia y

torrentosa que el Dragón lanzará contra ella...la nueva Esposa pura y sin mácula, inmaculadamente concebida de nuevo (209).

La palabra misterio nos cierra completamente en el análisis, pues Dulcinea lleva esa palabra en la frente y sólo al final de la trama se puede descubrir. Este misterio es lo que le da sentido a la vida de Edmundo. Él se lanza en esta búsqueda de Dulcinea, de la belleza, de su Jauja, para interpretarla, entenderla y amarla en paz.

Al final de la trama, se evidencia esta dualidad axiológica nuevamente. Dulcinea, que representa la Iglesia, la religión fiel, al desnudarse el torso muestra finalmente sus terribles llagas, su putrefacción interior. De nuevo se nos aparece la imagen de la religión corrompida y adulterada desde adentro. Pero estos dos aspectos de la religión – nos dice Castellani- son perfectamente distinguibles para Dios, pero no siempre para nosotros y de aquí, la parábola de la cizaña.

De este mismo modo, Dulcinea encarna el papel de **Eva**, la mujer del génesis que se deja seducir por la serpiente y lleva al hombre por el mal camino. Pero a su vez, representa la **Virgen María**, la “Madre” que se da en generosidad por todos sus hijos. Ella es intercesora, intermediaria y protectora. Ella es la que, vestida de azul y con una espada en forma de cruz, los alienta en la lucha, y les muestra el camino a seguir. Dulcinea sufre en soledad como la madre de Cristo.

Por último, Dulcinea representa nuestra **Patria Argentina** pero también la patria celestial. Viste los colores de nuestra patria y alienta a todos a la lucha por conservar las tradiciones incluyendo en esto la misma religión. Ella da gritos de dolor al verse adulterada o “prostituida” por poderes extranjeros. Es la Patria **Celestial**, es decir la Jerusalén celeste, o la misma isla de Jauja en tanto que una vez descubierta por Edmundo, él llega a su paz, a su felicidad eterna, el mundo de los resucitados. La Novia se convierte en una Ciudad, como en el Libro IV de Esdras nos comenta Castellani:

[..] Ven te muestro la Novia La Mujer del Cordero”-

Y me levantó en espíritu

A un monte grande excelso-

Y me mostro la Ciudad Santa Jerusalén la Nueva [...] (Apocalipsis 15, 3-4)

Tanto *Lord of the World* de Benson como *Su Majestad Dulcinea* de Castellani han demostrado ser parte de este subgénero de novelas apocalípticas en gran medida por la temática esjatológica, pero también por la presencia de binarios representando la legendaria lucha entre las fuerzas del bien y del mal manifestada en su estructura, en su configuración espacio-temporal, en su lenguaje y más que todo, en la simbología encerrada en las figuras femeninas.

Bibliografía

Fuentes

BENSON, Robert Hugh. (1917) *Lord of the World*. New York: Dood, Mead & Company (Classic reprint series, Forgotten Books, Lexington, 2010)

----- (1955) *Señor del Mundo*. Buenos Aires: Itinerarium. Traducción y notas de Leonardo Castellani.

----- (1988) *El Amo del Mundo*. Madrid: Ediciones Palabra. Traducción y notas de Rafael Lopez Gomez-Egea.

----- (2007) *Lord of the World*. Virginia: Benson-Unabridged. Prólogo y notas de Michael Greany.

CASTELLANI, Leonardo. (2001) *Su Majestad Dulcinea*. Argentina. Colocar dos puntos: Ediciones Jauja.

Corpus de apoyo

BENSON, Robert Hugh. (1956) *The History of Richard Raynal, Solitary*, with Foreword by Evelyn Waugh. Chicago, Illinois: Henry Regnery Company.

----- *Dawn of All*. (2004). Great Britain: The Mayflower Press, William Brendan & Son, Ltd.

----- *Poems*. (1914)
En <http://archives.nd.edu/episodes/visitors/rhb/bensonv/htm>

----- *Book of Essays* (1916)
En <http://archives.nd.edu/episodes/visitors/rhb/essays/htm>

CASTELLANI, Leonardo. (2005) *El Apokalipsis de San Juan*, Buenos Aires: Vortice.

----- (1978) *Los Papeles de Benjamín Benavides*. Buenos Aires: Ediciones Dictio.

----- (2004) *Cristo ¿Vuelve o no vuelve?* Ensayos religiosos. Las profecías actuales. Buenos Aires: Vórtice.

Bibliografía general

a) Sobre teoría y crítica literaria

- AGUIAR E SILVA, Manuel. (1975) *Teoría de la Literatura*. Madrid: Editorial Gredos.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. (1979) *Teoría y Técnica del Cuento*. Buenos Aires: Marymar.
- BAJTIN, Mijail. (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, Mieke. (1985) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- BOBES-NAVES, María del Carmen. (1985) *Teoría general de la novela; semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos.
- BREMOND, Claude. (1964) "El mensaje narrativo". En: *Communications* nº 4. París: Seuil.
- BRUMMET, Barry. (1991) *Contemporary Apocalyptic Rhetoric*. New York, Praeger. En Questia Media America, Inc. www.questia.com.
- CAREY, John. (ed.) (1999) *The Faber Book Of Utopia*. London: Faber and Faber Ltd.
- DAVENPORT, B, HEINLIN, R., KORNBLUTH C.M., BESTER, A., BLOCH, R. (1969) *The Science Fiction Novel. "Imagination And Social Criticism."* Chicago: Advent Publishers.
- DELANY, Samuel R. (1975) *The Jewel-Hinged Jaw "Essays On Science Fiction"*. New York: Berkley Publishing Corporation.
- DOLEZEL, Lubomir. (1999) *Heterocósmica; Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.
- DUCROT y TODOROV, Z. (1974) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Géneros Literarios*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio. (1996) *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- (1997) *Teorías de la Ficción Literaria*. Madrid: Arco-Libros.
- HANSON, K. C. (1993) "Blood and Purity in Leviticus and Revelation". Published in *Listening: Journal of Religion and Culture*. 28 pp215-230. Eugene, Oregon: Wif and Stock Publishers.
- JONES, Gwyneth. (1999) *Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality*. Liverpool: University Press. En Questia Media America. Inc.

- KETTERER, David. *Apocalipsis, Utopía, Ciencia Ficción*. (1976) Buenos Aires: Ediciones Las Paralelas. (Tit. Original: *New Worlds for Old* (1974), Anchor Edition. Traducción de M. Cabrera).
- MARTINEZ BONATI, Félix. (1992) *La ficción narrativa*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MATURO, Graciela. (1984) *Teoría y crítica literaria*. Buenos Aires: Tekné.
- y otros. (1986) *Literatura y hermenéutica*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- MIRAUX, Jean-Philippe. (2005) *El Personaje en la Novela*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- OCHOA VEGA, Clara Alicia. (1999) "Apocalipsis: la Batalla de Dios". En *Estudios de Literatura; Boletín del Departamento de literatura española y teoría de la literatura*. Castilla, Universidad de Valladolid, 24.
- PIPPIN, Tina. (1999) *Apocalyptic Bodies*. "The Biblical End of the World in Text and Image". London, Routledge. En Questia Media America, Inc. www.questia.com
- POZUELO YVANCOS, José María. (1993) *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- RABKIN, Eric S. (1976) *The Fantastic in Literature*. New Jersey, Princeton University Press.
- REIS, Carlos. (1981) *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. (1989) *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- WELLEK, René y WARREN Austin. (1966) *Teoría Literaria*. Madrid: Editorial Gredos. Versión española de José Ma. Jimeno. Título Original: *Theory of Literature*.
- SPANG, Kurt. (1993) *Los géneros literarios*. Madrid: Gredos.
- TROUSSON, Raymond. (1995) *Historia de la literatura utópica; Viajes a países inexistentes*. Barcelona, Península. Trad. Carlos Manzano de Frutos.

b) Sobre literatura argentina

- AUZA, Néstor. (2000) "Revistas Culturales de Orientación Católica en el siglo XX en Argentina". (pp329-347) *Anuario de Historia de la Iglesia*. Año/Vol. IX. Pamplona: Universidad de Navarra.

ARRIETA, Rafael (Dir.) (1959) *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser. Tomos III y IV.

CARILLA, Emilio. (1954) *Literatura argentina 1800-1950 (esquema generacional)*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras: UNTucumán.

HISTORIA de la literatura argentina. (1979) Buenos Aires, CEAL, 1981-1982, Tomos I al IV.

ORGAMBIDE, Pedro y YAHNI, Roberto. (1970) *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

c) Sobre literatura inglesa

BORGES, Jorge Luis. (1997) *Introducción a la literatura inglesa*. En *Obras Completas* en colaboración. Buenos Aires: Emecé.

CAZAMIAN, Louis. (1937) *A History of English Literature*. "Modern Times (1660-1932)". New York: Macmillan Company.

COMPTON-RICKET, Arthur. (1955) *A History of English Literature*. "From Earliest Times to 1916". Edinburgh: Thomas Nelson and Sons Ltd.

GREENBLATT, Stephen (ed). (2006) *The Norton Anthology. English Literature*. New York: W.W. Norton & Company. (Octava Edición) Vol 1 & 2.

d) Sobre símbolo

BOASSO, Fernando. "Símbolo y mito". En: MATURO, Graciela y otros. *Literatura y hermética*. Ed. cit. :71-107.

CASTELLINO, Marta. (2000) *Mito y Cuento Folklórico*. Mendoza: Exlibris Editorial.

CAMPBELL, Joseph. (1949) *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. (1991) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

CIRLOT, Juan Eduardo. (1985) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

CLAYTON, Emma. (2009) "Golden Age Revisited". - *Bradford Telegraph and Argus*. June 25th

COCCARO, Nicolás. "Mito y folklore". En: *La Nación*. Buenos Aires, 29 de noviembre de 1987.

ELIADE, Mircea. (1963) *Aspects du myth*. Paris: Gallimard.

----- (1952) *Images et symboles*. Paris: Gallimard.

----- (1954) *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

----- (1981) *Mito y realidad*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega.

----- (1992) *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Alianza Editorial.

GUENON, René. (1962) *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Eudeba.

JUNG, Karl. (1976) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.

LOJO, María Rosa (1997) *El Símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos*. México: Universidad Nacional Autónoma De México

MATURO, Graciela. (1983) *Introducción a la Crítica Hermenéutica*. Buenos Aires: Tekne.

MUÑOZ, D. (1998) (Traductor actual- Equipo de traductores de la edición española de la Biblia de Jerusalén.) "Introducción al Apocalipsis". *Nueva Biblia de Jerusalén*. Bilbao-España: Desclée De Brouwer S.A.

PEÑA VIAL, Jorge. (1987) *Imaginación, símbolo y realidad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

TODOROV, Tzvetan. (1991) *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

VILLEGAS, Juan. (1973) *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta.

e) Sobre la mujer en la literatura

FERGUSON, Mary Anne. *Images of Women in Literature*. (4ta. ed), Boston, Houghton Mifflin Company, 1986

FISHER, Jerilyn and SILBER, Ellen S. *Women in Literature: Reading Through the Lens of Gender*. Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 2003.

GARVIN, Harry R. (1978) *Women, Literature, Criticism*. "The Catholic Concept of the Feminine" London, Bucknell University Press.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. (1996) *The Norton Anthology of Literature by Women. The Traditions in English* (2da ed.) New York, W.W. Norton & Company.

SHUA, Ana María. (2005) *El Libro de las Mujeres*. Buenos Aires: Alfaguara

STEIN, Edith. (1999) *La Mujer*. Madrid: Ediciones Palabra

f) Sobre Leonardo Castellani

BONOMI, Enrique. (1994) "Biografía de Leonardo Castellani". En: *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas* nº 36 (Julio-septiembre) Número extraordinario dedicado al R. P. Leonardo Castellani. Buenos Aires.

CASTELLINO, Marta. (2006) *Vengo Pronto. El Apocalipsis en las Letras Argentinas*. Ediciones Narnia: Mendoza.

DE BRETHEL, Jaques. (1973) *Leonardo Castellani; Novelista argentino*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.

GALLARDO, Juan Luis. (1986) *Padre Castellani*. Buenos Aires, A-Z editora.

----- (2005) Presentación de la Segunda Edición de *Su Majestad Dulcinea*, en la Exposición del Libro Católico. 6 de noviembre del 2001. Buenos Aires. http://www.juanluisgallardo.info/07140000_sumajestad.htm

HERNÁNDEZ, Pablo José. (1977) *Conversaciones con el Padre Castellani*. Buenos Aires: Hachette.

RANDLE, Sebastián. (2003) *Leonardo Castellani*. Buenos Aires: Vórtice.

f) Sobre Benson

BENSON, Arthur Christopher. (1915) *Hugh: Memoirs of a Brother*. New York: Longmans, Green, and co. <http://archives.nd.edu/episodes/visitors/rhb/essays/htm>

MARTINDALE, C.C. (1916) *The Life of Monsignor Robert Hugh Benson*. New York: Longmans, Green and co.

MCINERNEY, Ralph. (2006) *Some Catholic Writers*. "Monsignor Robert Hugh Benson". South Bend, Indiana :St. Augustine Press

PEARCE, Joseph (2001) "R. H. Benson: Unsung Genius" *Lay Witness Magazine* (enero-febrero)

ROSS, Allan (1915) "Monsignor Hugh Benson" *The Catholic Truth Society*. Notre Dame: University of Notre Dame.

SYMONS, Julian. (1955) *The Quest for Corvo*. (Chapter 14). East Lansing: Michigan State University Press. En: Questia Media America. Inc. www.questia.com

THE NEW YORK TIMES. "Life and Works of Robert Hugh Benson. A Comprehensive Biography That Explains the Enduring Popularity of this Famous Priest and Novelist". May 14, 1916. Copyright © The New York Time.