

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA
DE LETRAS

TOMO LXXV, mayo-agosto de 2010, N.º 309-310



BUENOS AIRES
2011

**PROPIETARIO 2010 ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS
IMPRESO EN LA ARGENTINA**

*Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
Inscripción en el Registro Nacional de la
Propiedad Intelectual N.º 829358
ISSN 0001-3757*

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

MESA DIRECTIVA

Presidente: Don Pedro Luis Barcia

Vicepresidenta: Doña Alicia María Zorrilla

Secretaria general: Doña Norma Beatriz Carricaburo

Tesorero: Don Rolando Costa Picazo

ACADÉMICOS HONORARIOS

Don José María Castiñeira de Dios

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Doña Alicia Jurado

Don Horacio Armani

Don Rodolfo Modern

Don Oscar Tacca

Don José Edmundo Clemente

Don Santiago Kovadloff

Don Antonio Requeni

Don José Luis Moure

Doña Emilia P. de Zuleta Álvarez

Don Horacio C. Reggini

Doña Olga Fernández Latour de Botas

Don Rolando Costa Picazo

Doña Norma Beatriz Carricaburo

Don Pablo Adrián Cavallero

Doña Noemí Ulla

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Don Juan B. Avelle-Arce (Estados Unidos de Norteamérica)
Doña Elena Rojas Mayer (Tucumán, Rep. Argentina)
Don Giovanni Meo Zilio (Italia)
Don Raúl Aráoz Anzoátegui (Salta, Rep. Argentina)
Don José Luis Vítтори (Santa Fe, Rep. Argentina)
Don Walter Rela (Rep. Oriental del Uruguay)
Don Alejandro Nicotra (Córdoba, Rep. Argentina)
Doña Luisa López Grigera (España)
Don Susnigdha Dey (India)
Doña Gloria Videla de Rivero (Mendoza, Rep. Argentina)
Don Dietrich Briesemeister (Alemania)
Doña Nélida E. Donni de Mirande (Rosario, Rep. Argentina)
Don Aledo Luis Meloni (Chaco, Rep. Argentina)
Don Rafael Felipe Oteriño (Mar del Plata, Rep. Argentina)
Don Oscar Caeiro (Córdoba, Rep. Argentina)
Don Bernard Pottier (Francia)
Don Francisco Rodríguez Adrados (España)
Don Carlos Hugo Aparicio (Salta, Rep. Argentina)
Don Néstor Groppa (San Salvador de Jujuy, Rep. Argentina)
Don Héctor Tizón (San Salvador de Jujuy, Rep. Argentina)
Doña Margherita Morreale (Italia)
Don Gregorio Salvador (España)
Don Humberto López Morales (Puerto Rico)
Don Héctor Balsas Ferreiro (Rep. Oriental del Uruguay)
Don Carlos Jones Gaye (Rep. Oriental del Uruguay)
Don Alfredo Matus Olivier (Chile)
Don José María Obaldía Lago (Rep. Oriental del Uruguay)
Don Jacques Joset (Bélgica)
Don Juan Carlos Torchia Estrada (Estados Unidos de Norteamérica)
Don Gustav Siebenmann (Suiza)
Don Víctor García de la Concha (España)
Don Francisco Marcos Marín (España)
Don Francisco Darío Villanueva Prieto (España)
Don César Aníbal Fernández (Río Negro, Rep. Argentina)
Doña Susana L. Martorell de Laconi (Salta, Rep. Argentina)
Doña Ana Ester Virkel (Chubut, Rep. Argentina)
Doña Olga Zamboni (Misiones, Rep. Argentina)

Dofia Gladys Teresa Girbal (La Pampa, Rep. Argentina)
Dofia María del Carmen Tacconi de Gómez (Tucumán, Rep. Argentina)
Don José Andrés Rivas (Santiago del Estero, Rep. Argentina)
Dofia Elizabeth Mercedes Rigatuso (Bahía Blanca, Rep. Argentina)
Don Miguel Ángel Garrido Gallardo (España)
Dofia Ángela Lucía Di Tullio (Neuquén, Rep. Argentina)
Don Wilfredo Penco (Rep. Oriental del Uruguay)
Dofia María Rosa Calás de Clark (Catamarca, Rep. Argentina)
Dofia Liliana Inés Cubo de Severino (Mendoza, Rep. Argentina)
Dofia Ana María Postigo de de Bedia (Jujuy, Rep. Argentina)
Don Michel Lafon (Francia)

BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA
DE LETRAS

Director: Pedro Luis Barcia

Comité Asesor y de Referato

Alicia Jurado, Norma Carricaburo, Rolando Costa Picazo
Gloria Videla de Rivero, Susana Martorell de Laconi,
Gregorio Salvador, Manuel Seco, Humberto López Morales

SUMARIO

PRESENTACIÓN DEL LIBRO

CUENTOS COMPLETOS DE EDGAR ALLAN POE

- ✓ Barcia, Pedro Luis, *La recepción de Poe en la Argentina. Contribución a su estudio*285
- ✓ Zuleta, Emilia de, *Del otro lado del espejo*313
- ✓ Costa Picazo, Rolando, *Edgar Allan Poe en la Academia de Letras*319

HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ

- ✓ Requeni, Antonio, *Vida y pasión de Miguel Hernández*325
- ✓ Requeni, Antonio, *Miguel Hernández y los poetas argentinos* ...337

PRESENTACIÓN DEL *DICCIONARIO FRASEOLÓGICO DEL HABLA ARGENTINA. FRASES, DICHOS Y LOCUCIONES (DiFHA)*

- ✓ Díaz, Alberto, *Presentación*341

PRESENTACIÓN DE LA *NUEVA GRAMÁTICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (MANUAL)*

- ✓ Díaz, Alberto, *Presentación*345
- ✓ Zorrilla, Alicia María, *La nueva gramática, para la hispanidad*349
- ✓ Di Tullio, Ángela, *La Nueva gramática de la lengua española y sus desafíos*357

ARTÍCULOS

- ✓ Carricaburo, Norma, *La variación acentual en el español de Buenos Aires*363
- ✓ Oteríño, Rafael Felipe, *Abrazo de sombras*373
- ✓ Tacconi de Gómez, María del Carmen, *Génesis del nuevo paradigma de narrativa de fuente histórica en la literatura argentina*385
- ✓ Poenitz, Luis, *César Iglesias Paz: un dramaturgo entrerriano en Buenos Aires*405
- ✓ Marín, Gioconda, Eduardo L. Holmberg, Lin Calél (1910): *reflexión sobre el substrato pehuenche en la Argentina. Homenaje del autor al centenario de la Revolución de Mayo de 1810*413
- ✓ Agresti, Mabel Susana, *La influencia de Émile Zola y las diversas formas de la enfermedad mental en el Libro extraño, de Francisco Sicardi*435
- ✓ Fernández, Francisco Jesús, *Usos y construcciones coloquiales y semiformales con el verbo "hacer" en el español general*451
- Arias Saravia, Leonor, *Identidad y modernidad en la perspectiva regionalista de Bernardo Canal-Feijóo*469
- Candelier, Bruno Rosario, *Fundamento estético del interiorismo. Conciencia interioridad y creación*483

COMUNICACIONES

- ✓ Requeni, Antonio, *Aventura y pasión en la poesía de Enrique Molina*511
- ✓ Jurado, Alicia, *Alberdi*517
- ✓ Zuleta, Emilia de, *Gregorio Marañón. Cincuenta años después*523
- ✓ Carricaburo, Norma, *María Rosa Lida de Malkiel (1910-1962). Evocación en el centenario de su nacimiento*531
- ✓ Cruz, Jorge, *Florencio Sánchez, en su tiempo*539

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ✓ Costa Picazo, Rolando, <i>Recordando a Samuel Langhorne Clemens ("Mark Twain"), 1835-1910, en el centenario de su muerte</i> | 547 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

RESCATE DE NÁUFRAGOS

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ✓ Barcia, Pedro Luis, <i>Ingreso de Manuel Mujica Lainez a la Academia</i> | 561 |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|

| | |
|---------------|-------|
| NOTICIAS..... | 565 ✓ |
|---------------|-------|

| | |
|--------------------------|-----|
| ÍNDICE ICONOGRÁFICO..... | 573 |
|--------------------------|-----|

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Normas editoriales para la presentación de trabajos destinados al <i>Boletín de la Academia Argentina de Letras</i> | 581 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA ARGENTINA

| | |
|-----------------|-----|
| DE LETRAS | 587 |
|-----------------|-----|

El contenido y la forma de los trabajos publicados en este *Boletín* son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Los textos incluidos en este *Boletín* podrán reproducirse con previa autorización escrita de la Academia.

La Academia no mantiene correspondencia sobre material no publicado.

Dirección postal: T. Sánchez de Bustamante 2663. C1425DVA Buenos Aires, República Argentina.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXV

mayo-agosto de 2010

N.º 309-310

PRESENTACIÓN DEL LIBRO
CUENTOS COMPLETOS DE EDGAR ALLAN POE

LA RECEPCIÓN DE POE EN LA ARGENTINA¹
Contribución a su estudio

A Rolando Costa Picazo

Las nueva versión

Motiva este aporte la reciente y valiosa aparición de los dos tomos de *Cuentos completos*, de Edgar Allan Poe, en excelente versión de nuestro cófrade Rolando Costa Picazo². Este hecho significativo me ha llevado a rescatar de mis gavetas los muchos apuntes que he ido colectando, en mis sostenidas y gratas excursiones por el campo

¹ La Academia Argentina de Letras presentó, el 27 de mayo de 2010, en su Salón “Leopoldo Lugones”, la edición de Poe a la que se hace referencia. Hablaron en dicho acto la académica Emilia de Zuleta, el traductor y el suscripto.

En el acto usé una presentación electrónica (*power point*) en la que exhibí varias ilustraciones plásticas de artistas famosos a obras de Poe: James Ensor, Edmond Allac, Pierre Falre, Hélène Azénor. Y aporté artistas argentinos. Cito las ediciones para que sirvan de base a un trabajo posterior. *Les poèmes d'Edgar Poe*. Traduits par Stéphane Mallarmé. Buenos Aires: Viau, 1944, 125 p. Ilustraciones de Raquel Adler; *Cuentos fantásticos*. Traducción de Marta Gallo. Buenos Aires: Editorial Atlántida, 1969, 48 p. Ilustraciones de Raúl Soldi. *El pozo y el péndulo*. Buenos Aires: El Cuento Ilustrado, 1971. Ilustrado por Alberto Cedrón.

² POE, EDGAR ALLAN. *Cuentos completos*. Traducción, notas e introducción de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Colihue, 2010. Colihue Clásica, dos volúmenes, con un total de 1238 p.

hemerográfico argentino, mar nutricio de investigadores el de viejos diarios y revistas del siglo XIX; darles un cierto orden y ofrecerlos para futuros investigadores que puedan, apoyados en estos apuntes, ampliar y dar cuerpo a un estudio acabado de lo que, en épocas de Arturo Fari-nelli, se hubiera llamado “la fortuna de Poe en la Argentina”. Con este gesto quisiera amortizar, en parte, al menos, la deuda que, como lector, he contraído con Costa Picazo³.

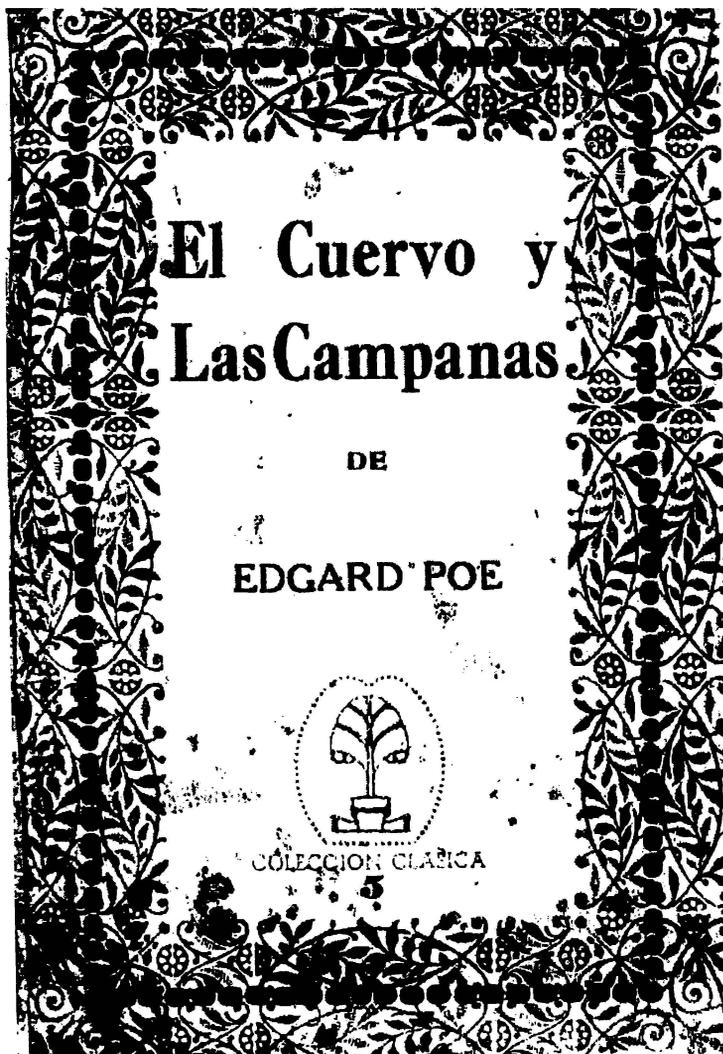
En 2009, se cumplió el bicentenario del nacimiento de Poe. Costa Picazo, a lo largo del año, dio los últimos toques a su versión de los cuentos completos, que aparecieron a comienzos del presente. Esta nueva versión es bienvenida. Se cumple en ella la aseveración y el reclamo ciertos de Valéry: “Cada generación necesita sus propias traducciones de los clásicos”. Aquí está. Desde la traducción de Julio Cortázar, en los dos grandes tomos de la Universidad de Puerto Rico⁴, ha pasado más de medio siglo y aún más: una bisagra entre siglos, que ha sido y es muy acelerada en sus cambios en todos los terrenos.

El estudio preliminar de Costa Picazo es cabal en su función: traza un preciso y concordado esquicio biográfico del autor, suprimiendo el anecdotismo distractor de algunas de las biografías, centrándose en las etapas básicas de la vida de Poe. Aventa, a las tinieblas exteriores, asistido por los más rigurosos biógrafos, la leyenda negra que urdió el evangelista Rufus Wilnot Griswold. Aunque, advierte que sigue viva, en el imaginario popular, la urdida y malévola fantasía que propone al poeta maldito, al anormal, alcohólico, vicioso y amoral poeta.

En cuanto a la proyección de la obra poeniana subraya el papel cumplido por Francia en ello. Las versiones de los relatos breves hecha por Baudelaire y sus tres ensayos sobre la obra traducida, junto a la

³ Costa Picazo ha traducido, acompañadas de aprovechables prólogos y utilísimas notas, en la misma editorial Colihue, otras obras de literatura en lengua inglesa: *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear*, *Romeo y Julieta*, y *Macbeth*, de Shakespeare, y *Una vuelta de tuerca* y *Los papeles de Aspern*, de Henry James. Esta primera década del siglo XXI, su etapa de mayor producción traductora.

⁴ POE, EDGAR ALLAN. *Obras en prosa*. Tomo I: Cuentos (913 p.) y Tomo II: Narración de Arthur Gordon Pym. Ensayos y críticas. Eureka (839 p.). Traducción, introducción y notas de Julio Cortázar. Con ilustraciones. Puerto Rico: Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1969. Las notas son muy escuetas, y la mayoría data la pieza en su publicación. Más tarde, Alianza Editorial, de Madrid, editará esta traducción en varios tomos manuales.



prosa rítmica en la versión de los poemas, por la que optó el abscondito profesor de inglés Stéphane Mallarmé, difundieron la obra literaria del norteamericano en Europa y la América hispanohablante. La voz atemperada y penetrativa de Paul Valéry hizo de Poe el segundo de sus “héroes” intelectuales, después de Leonardo, y ofreció su decantado balance del aporte poeniano a la teoría y a la reflexión estéticas. Recuerda Costa Picazo la frase de Borges, en *Ficciones*: “Poe engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste”. Señalo yo cómo esa frase se engendró, a su vez, en otra, naturalmente previa, de Valéry, gustosa de las concatenadas genealogías veterotestamentarias: “Hegel engendró a Marx, Marx engendró a Engels, Engels engendró a...”, y deja la encadenación abierta en sugestivos puntos suspensivos que se proyectan sobre el siglo XX y sus ideologías.

En efecto, la presencia de Poe en las letras hispanoamericanas se afirmó gracias a las versiones de Baudelaire y de Mallarmé, desde el modernismo en adelante.

Nuestro académico señala que Poe no atendió a una de las líneas de atención condicionantes de gran parte de la literatura estadounidense: la frontera oeste. Él le dio la espalda y se situó, si no en una línea, sí en la playa oscilante y cambiante de otras demarcaciones fronterizas que fluctúan entre terrenos en conflictos, rupturas y allegamientos. La primera frontera poeniana es la *borderland*⁵, entre lo cotidiano y lo extraordinario, lo natural y lo sobrenatural, terreno minado frente al que el ánimo del lector bascula indeciso y, con ello, el autor ha logrado el efecto de perplejidad e indefinición que pretendía. Estamos en el umbral de lo que puede llamarse con cierta precisión (si se diera esta posibilidad en este terreno) de *literatura fantástica*, según las estimaciones de Todorov⁶.

La segunda frontera que explora este trasgresor que es Poe es la de los géneros, al ensayar la creación de criaturas híbridas entre ficción narrativa y ensayo, precursando con ello la modalidad borgesiana: un ensayo que deviene cuento, una narración que se explaya ensayísticamente.

⁵ Así intitula un libro de cuentos de raíz poeniana el modernista argentino Atilio Chiappori.

⁶ TODOROV, TZVETAN. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: 1970.

Sabemos que no hay una línea neta de diferenciación entre fantasía e imaginación, voces que aparecen barajadas en los diccionarios, y entre las cuales cabe solo proponer distinciones convencionales⁷. Así, Coleridge hizo su elección distintiva, que, según algunos, Poe habría desplazado a la suya de cuentos *grotescos* y *arabescos*, como en el título de la compilación de 1839. Pero también comprobamos que Poe no mantiene esta diferenciación como precisa y desplaza piezas de uno a otro terreno, y las muta en su naturaleza con toques que las alteran. En este campo, no marca definitivamente una línea divisoria, sino que traspasa de continuo la posible frontera.

Precisa el estudio preliminar dos de las creaciones genéricas de Poe: el cuento policial, o de “raciocinación” y “detección”, con la tríada de Dupin, y la ficción científica temprana, con el burlón “Hans Pfad”⁸.

Señala Costa Picazo la dificultad del traductor para reflejar en el traslado a otra lengua los juegos de vocablos, las implicaciones etimológicas, los guiños burlones o irónicos de sus alusiones continuas, los ecos fonéticos, las parodias insinuadas, las claves criptográficas que maneja. Pero, al tiempo, apunta cómo todos estos elementos seductores conspiran contra la regla de oro de “la unidad de efecto”, enunciada en esa suerte de poética de la *short story*, que es la reseña del libro de Hawthorne: *Twice Told Tales*.

Poe constituye el punto de arranque de la concepción esteticista de la literatura, del arte por el arte, con sus declaraciones condenatorias de “la herejía de lo didáctico”, enunciada en su artículo “El principio poético”. La poesía libre de toda servidumbre o propósito informativo, formativo o aleccionante. Esa línea que se engrosó en Inglaterra con Morris, Oscar Wilde, y tantos, y que llega hasta Borges cuando declara, en el prólogo a *El informe de Brodie*: “Yo no soy Esopo”.

⁷ Bergson nos sugiere, en la *Introduction a la metaphysique*, que uno puede dar a las voces la acepción que quiera siempre y cuando cumpla dos condiciones: precisar con nitidez la acepción que se le da y, luego, ser coherente en el uso contextual de dicha voz.

⁸ Se ha impuesto en español, y figura en el *DRAE*, la expresión “ciencia ficción”, versión directa de la *science fiction* inglesa. El calco es infeliz porque lo que caracteriza al género es lo *ficcional*, lo creativo, basado en asunto o motivación científica. La correcta designación, estimo, sería “ficción científica”, donde lo sustantivo es lo ficticio y lo adjetivo lo de la ciencia.

Cursado el prólogo con provecho, por su naturaleza esclarecedora y sintética, vayamos a las notas que acompañan el texto. La tarea del anotador, cuando se asume bien, es de servicio, ancilar, diríamos, para la lectura. Es una útil gestión de asistencia al lector⁹. La erudición cernida es siempre bienvenida en los escolios marginales a un texto. La funcionalidad suele ser doble: *aperitiva*, diría Pascal, de la virtud de la llave; e *iluminativa*, propia de una linterna o foco. Invito a los potenciales lectores a demorarse en las notas de esta edición de los *Cuentos completos*, de Poe, para apreciar debidamente sus aportes. Nos da fechación precisa de elaboración, de edición, de reediciones aumentadas, reducidas o castigadas del texto; allanamiento de los epígrafes y su valor de posición; traducción de citas y frases de distintas lenguas y sentido de su inserción contextual; explicitaciones de alusiones crípticas o cifradas, de menciones a elementos culturales diversos; señalamiento de fuentes reales, de influencias ejercidas por el texto en otras obras, tendido de puentes entre diversas ficciones de Poe; señalamiento de bibliografía específica sobre comentarios de los textos, y un largo etcétera.

Los que hemos trabajado por años en ediciones anotadas sabemos que detrás de cada apunte y precisión de una nota hay muchas horas de averiguaciones, compulsas y verificaciones. Esta labor de asistencia suele ser tomada con mucha ligereza por aquellos que se sirven de ella, pero no la practican. Muchas veces hemos visto un artículo generado en una nota ajena, que solo despliega lo que aquella contenía *in nuce*, pero olvidado, a la hora de apuntar su deuda, del punto de partida que le dio vida.

Si usted quiere saber por qué celebro las oportunas anotaciones de Costa Picazo a los textos poenianos, eche una ojeada a las que se sitúan al pie de “Metzengerstein”, “La caída de la casa Usher”, “William Wilson”, o “La carta sustraída”, donde justifica la elección del adjetivo “sustraída”, frente a la dominante “robada”, por la carga semántica del verbo en que el adjetivo *purloined*, que alude a un tiempo a: “apropiarse delictivamente” y, a la vez, “cambio de lugar”, con lo que alude a la forma de ocultamiento, clave en el relato.

⁹ En esto de las notas al pie, el maestro Ángel Battistessa distinguía entre las filológicas, que esclarecen y las “logoflicas”, que practican algunos anotadores, cuyo objetivo es lucir saberes, vengan o no a cuento.

LEOPOLDO DÍAZ



Traducciones



BUENOS AIRES

IMPRENTA DE PABLO E. CONI É HIJOS

680 — CALLE PERÚ — 680

—
1897



Poe en la Argentina. Siglo XIX

El empeñoso estudio clásico de John E. Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*¹⁰, en las secciones referidas a nuestro país, se aplica de manera preferente, a la huella del norteamericano en la obra de Leopoldo Lugones, al que destina el capítulo 7. Los señalamientos en la obra en verso del cordobés son muy acertados y puntuales. Explora menos, en cambio, los referidos a los cuentos.

Lo que la obra de Englekirk no incorpora es la información previa a finales del siglo XIX, los rastros y asomos que se acusan en las revistas y diarios, especialmente de Buenos Aires. A estas presencias, dedicaré la primera parte de mis contribuciones.

El primer registro que he hallado de huella poeniana en nuestra prensa es la inclusión de dos piezas narrativas en el espacio del folletín del diario porteño *El Nacional*. Me refiero a “El escarabajo de oro”, publicado en folletín –disposición facilitada por la estructura aserrada del espacio periodístico–, entre los días 18 de febrero a 7 de marzo de 1860. Luego, “Los dos asesinatos de la calle Morgue”, entre el 2 y el 14 de abril de 1860.

Unos años más tarde, en otra publicación muy popular de Buenos Aires, el *Correo del Domingo*, hallo un par de páginas tituladas “Edgardo Poe”, suscritas por el poeta Ricardo Gutiérrez. Como se ve en ellas, se traduce hasta el nombre del lírico –como aquello de Jacobo, por “Jacques”, Maritain–, con una modalidad que va a ser repetida por otros traductores argentinos¹¹. El poeta de *Lázaro*, de desmelenado romanticismo sentimental halló, sin duda, algunos puntos de contacto con el poeta del Norte. El trabajo consta de dos partes breves: una presentación de Poe y una versión del relato lírico “Eleonora” que, deduzco, es obra de Gutiérrez. Estimo interesante rescatar el escrito de encabezamiento del poema:

¹⁰ *Edgar Alla Poe in Hispanic Literature*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934; hay otra edición: Nueva York: Rusell and Rusell, 1972.

¹¹ GUTIÉRREZ, RICARDO. “Edgardo Poe”. En *Correo del Domingo*, Buenos Aires, N.º 77, 18 de junio de 1865, pp. 396-397.

Edgardo Poe

Edgardo Poe el poeta más fantástico y original de la América del Norte, nació en Baltimore el año 1813 y murió allí mismo en 1849¹². Dotado de un genio extraordinario, brilló en las diferentes sendas literarias; en el periodismo, el drama, la novela y la poesía, dejando por todas partes rasgos imperecederos de su inteligencia fabulosa.

Sus *Historias extraordinarias*, colección voluminosa de cuentos fantásticos y delirios, corren vertidas en todos los idiomas modernos, y le han dado en el mundo literario el nombre del narrador más sobrenatural que ha escrito en la lengua de su tierra. Los relatos de Poe parecen referencias de un mundo desconocido, por la extraordinaria originalidad del estilo y la sorprendente fábula del asunto.

Poe no era solo un escritor de fantasía sino uno de los hombres más ilustrados de su época pero perseguido por una desgracia misteriosa y tremenda, que no pudo sacudir por la agitación de una cadena de viajes emprendidos en casi todo el mundo, se abandonó al vicio para ahogarla, hasta el extremo de ser el hombre más escandaloso de su pueblo. Su muerte, causada por el *delirium tremens* en una taberna de Baltimore, muestra el lamentable abandono de su vida, especialmente hacia el último tercio de ella.

Poe redactaba sus concepciones a la lijera, y en los momentos serenos; lo que prueba el notable alcance de que hubiera sido susceptible aquella existencia poderosa que a los 16 años había tocado la primera fila en un mundo intelectual como el de Norte América.

Dos solas anécdotas de su existencia bastan para retratar el genio y la vida de este hombre admirable. Una de sus más extrañas poesías titulada “El cuervo”, poesía llena de una honda y amarga desolación, fue publicada de mañana en un diario de New York. Todos los periódicos de la tarde reprodujeron aquella obra bellísima, acompañando la transcripción con las más seductoras apreciaciones. Esa misma tarde,

¹² Se ve que la información biográfica que manejaba no era muy precisa, pues da el año de nacimiento erróneo; y el conocimiento de la obra parece algo superficial, pues le atribuye la autoría de “dramas”. Adopta en su escrito y versión la ortografía de Andrés Bello. La fuente puede ser la presentación de vida y obra de Poe con que Baudelaire presenta sus traducciones, pues allí figura 1813 como año de nacimiento, frente la versión de Rufus Griswold, que da 1811.

volviendo Poe de su itinerario de las tabernas, escandalizaba la ciudad por todo su camino.

Enamorado de una señorita distinguida que fue luego su esposa, y que entonces correspondía fielmente a su cariño, trató de desencantarla por un exceso mismo de amor, pensando tristemente que un hombre como él no podía llevar felicidad a ninguna mujer de este mundo. Una tarde, resuelto a cumplir su pensamiento, llegó hasta el frente de las ventanas de su prometida, caído en el más lastimoso estado de embriaguez, y produjo allí una serie de escenas escandalosas. La prueba no fue bastante, sin embargo, para disipar la fe de aquella criatura que fue luego para él la más noble compañía de su espantosa existencia.

Muchos lectores conocen las *Historias extraordinarias* y aun *El Nacional* de esta ciudad ha publicado en su folletín una de las más interesantes, “El escarabajo de oro”. Pero las poesías líricas de Poe, que no alcanzan a una docena, son escasísimas y casi desconocidas.

La siguiente, que si no es una de las más interesantes por su argumento es una de las más raras por su estilo, puede dar idea del mérito de este poeta que por cierto no cifraba su mejor gloria en las composiciones rimadas. Si es que Edgardo Poe podía cifrar gloria en alguna cosa de este mundo.

Poe escribió estas estrofas el año de morir su tierna Virginia, cuyo recuerdo, bajo el nombre de Eleonora, es siempre una sombra de su pensamiento que se asoma sin descanso, rodeada de un sentimiento divino¹³.

Y ahora, lo curioso: el “poema” vertido en prosa por Gutiérrez y que titula “Eleonora”, no es la tal pieza. El texto así titulado por Poe no es un poema, sino una ficción lírica en prosa, publicada en 1841, y de firmes correspondencias autobiográficas. Lo que Gutiérrez titula erróneamente “Eleonora” y traduce en versión prosada, no es otra cosa que el poema “Ulalume”, que comienza:

*The skies they were ashen and sober:
The leaves they were crisped and sere...*

¹³Y a continuación (pp. 396-7), da su versión en prosa.

SELECCIONES JUVENILES ATLANTIDA

EDGARD ALLAN POE

CUENTOS FANTASTICOS

traducción de Marta Gallo - con ilustraciones de Raúl Soldi



Gutiérrez vierte –no sabemos si del francés bodeleriano¹⁴ o del inglés– la primera estrofa así:

Gris y tranquilo estaba el cielo, las hojas encojidas y abrasadas. Era noche del solitario mes de octubre de mi año más tenebroso; allí, cerca del sombrío lago de Auber –allí abajo, cerca del ciénago de Auber–, en los bosques que visitan los vampiros en el país montuoso de Weir (p. 396).

Como se advierte en las palabras de presentación de Poe, pesa en Gutiérrez la leyenda del reverendo Rufus. Es interesante advertir que, si destaca la publicación de una traducción de una ficción poeniana, de las dos que el diario *El Nacional* había dado a conocer en Buenos Aires, Poe no debía haber logrado, por entonces, mucha difusión porteña. El mismo Gutiérrez “adelanta” un poema para dar idea de la lírica de Poe a los lectores porteños.

En 1869, se da a conocer la versión de otra pieza poeniana: “El sistema del doctor Alquitrán y del profesor Pluma”. Y se subraya: “Vertido por vez primera al español para la *Revista Argentina*, la cuidada publicación de dirección compartida entre José Manuel Estrada y Pedro Goyena”¹⁵. No hay mención del traductor, pero sabemos, por su reproducción en un diario mendocino de 1881, que se trata de Carlos Olivera.

Pocos años más tarde, en 1874, en una vista panorámica sobre “La literatura norteamericana”, nada menos que Osvaldo Andrade, sitúa la obra de Poe en el seno de la gran producción del Norte, en un artículo publicado en el n.º 1 de la *Revista Literaria*, dirigida en Buenos Aires por Manuel Ugarte y Carlos Vega Belgrano¹⁶. En su mirada abarcadora, Andrade incluye dos veces a Poe, una como narrador: “¿Novelistas? Ahí están Fenimore Cooper, Edgar Poe, el rival de Hoffman, que murió enfermo de *delirium tremens* por la embriaguez, Miss Beecher Stowe, la autora de *La cabaña del Tío Tom*, Margarita Fuller, la Jorge Sand de la América” (p. 133). Y, luego, como poeta, a quien don Olegario sitúa detrás de los más afamados Longfellow –a quien le hace mucho espacio– y

¹⁴ Para no seguir con la incongruencia de escribir una cosa y pronunciar otra.

¹⁵ En *Revista Argentina*, Buenos Aires, T. V, 1869, pp. 151-173.

¹⁶ *Revista Literaria*. Publicación mensual. Buenos Aires, 15 de agosto de 1874, a. I, n.º 1, pp. 130 a 139.

a Cullent Bryant, de quien, incluso transcribe versiones de sus poemas. Esta expansión previa lo limita cuando llega a Poe: “Quisiéramos citar algunas composiciones de Edgard Poe, del noble y desgraciado poeta que pasó la vida en la sociedad de los sueños y de los fantasmas. Pero nos falta el espacio” (p. 138). Es lástima.

Ese mismo año, 1874, salimos del puerto y en la mediterránea Córdoba, damos en el periódico *El Eco de Córdoba*, con un nuevo aporte: José Ramón Ballesteros da a conocer una versión en versos endecasílabos de *El cuervo*, la primera intentada en nuestro país. Doy al lector una muestra para hacer boca¹⁷:

Es media noche. Pensativo y lúgubre
me rodea profunda soledad.
Y encorvado en mis libros, mil imágenes
se complace la mente en evocar.
Medito en viejos días, cuando súbito,
ligero ruido siento en el umbral...
¿Quién será? No lo sé. Tal vez fantástico
espectro que me viene a visitar¹⁸.

Otra aportación de diarios del interior, esta vez del noroeste, es: “Canto de Egar (sic) Poe”. Sin nombre del trucidador, más que de traductor, la versión comienza: “¡Ah, déjame llorar. Dicen que has muerto...!” en *Tucumán*, n.º 891, viernes 6 de septiembre de 1878, p. 2.

El año porteño de 1879 es inaugural de una beneficiosa difusión de la obra de Poe. Veamos algunos casos. En la popularísima colección *La Biblioteca de Buenos Aires*, cuyas entregas bolsillables se encuadernaban en libros de tapa dura, tres tomitos sucesivos de ese año dan a conocer versiones de cuentos de Poe traducidos por Carlos Olivera. El tomo XVI publica: “Mr. Valdemar”, por Edgar Poe, y “Edgar Poe, su vida y sus obras”, por Carlos Baudelaire”, también versión de Olivera. El tomo XVIII contiene: “Los crímenes de la calle Morgue”; el t. XIX:

¹⁷ *El Eco de Córdoba*, Córdoba, 12 de junio de 1874.

¹⁸ Arturo Capdevila, cordobés, que conoció esta versión opina: “Es un solo descalabro rítmico, sin ninguna relación con las primitivas sílabas mágicas que para siempre dijeron al mundo. ‘Once upon a midnight dreary, while I pondered...’”. En *Lugones*. Buenos Aires: Aguilar, 1973, p. 33.

“El misterio de María Roget. Relato de una causa célebre”, por Edgar Poe. Traducido del inglés por Carlos Olivera”, y el tomo XX: “La carta robada”.

En otro periódico de Buenos Aires, *El Diario*, en 1880, Carlos Olivera publica un ensayo breve sobre “La infancia de Poe”, que luego va a recoger en su libro *En la brecha*¹⁹. Olivera va adelantando, por esta y otras vías, información sobre vida y obra del autor, a la par que versiones de los cuentos en las que trabajaba por esos años, y que habrá de editar, colectados, en 1884.

La otra veta difusiva, a partir de 1879, fue el popular periódico porteño, *La Patria Argentina* –que dio a conocer más de la mitad de las novelas de Eduardo Gutiérrez, entre ellas *Juan Moreira*–, que publicó, entre los años 1879 y hasta 1882, varios relatos de Poe, en el disputado espacio del folletín, en la muy codiciada y visitada segunda página del diario. Estamos, en este caso, frente a una vía de difusión lectora de enorme popularidad. Este folletín del diario dio a Poe una proyección más allá de los círculos de cultura libresca que conocían su francés, para leerlo en las versiones de Baudelaire, caso de Rafael Obligado; o su inglés, caso de Cané y otros. El lector de a pie tomó contacto con el autor por el periódico popular. La primera pieza que se publica es “El barril de jerez pálido”, como traduce “amontillado”. Lo curioso es que el nombre de Poe no figura al pie del texto²⁰. La segunda presencia fue la de “La máscara de la muerte”, de Edgar Poe. Traducido del inglés para *La Patria Argentina* por Carlos Olivera²¹. Le sigue “El pozo y la péndola”, por E. A. Poe, traducido por Edelmiro Mayer²².

Para ilustrar algo más sobre el autor de las piezas que se han ido publicando, Edelmiro Mayer, traduce y da a conocer en el diario un ar-

¹⁹ Reproducido en *El Constitucional*, Mendoza, el 21 de junio de 1881.

²⁰ En *La Patria Argentina*, Buenos Aires, a. I, n.º 57, del 26 de febrero de 1879. Tampoco se da nombre del traductor, que pudo ser Carlos Olivera o Edelmiro Mayer.

²¹ Omite, como se advierte lo de “roja” del título. Aparecido en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, a. I, n.º 78, miércoles 19 de marzo de 1879, p. 1.

²² En *La Patria Argentina*, Buenos Aires, a. II, domingo 5 de febrero de 1882, p. 2, y lunes 6 de febrero, p. 2. Llama la atención el uso de “péndola”, aun frecuente en el siglo XIX, para indicar una varilla de bronce que en algunos aparatos musicales marcaba el compás, o bien servía de minuterero en los relojes; hoy desusada.

El cuento ilustrado

POE

ILUSTRADO POR

CEDRON

EL POZO Y EL PENDULO

UN CUENTO COMPLETO

CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA

3



título sin referencias: “Las obras de Edgardo Poe”²³. Y continúa con sus versiones: “Tres domingos en una semana”. Traducido directamente del inglés para *La Patria Argentina*²⁴. Después vertió, “El cajón oblongo”²⁵; y “Le duc de l’omelette”²⁶.

Demos un nuevo salto al país interior. En Mendoza, *El Constitucional* reproduce algunos trabajos de Carlos Olivera publicados en Buenos Aires: “El sistema del doctor Alquitrán y del profesor Pluma” (aparecido en *Revista Argentina*); “La canción de Holland” y el ensayo “La juventud de Poe”, con lo que iba completando, junto al anterior de “La infancia de Poe”, un esbozo biográfico de su dilecto autor²⁷.

En 1883, *La Patria Argentina* publica una carta de Carlos Gutiérrez a Edelmiro Mayer agradeciéndole la dedicatoria de la traducción de las obras de Poe que acaba de publicar²⁸. Se refiere a un trabajo titulado: *Edgar Allan Poe. Sus obras traducidas*²⁹.

²³ En *La Patria Argentina*, Buenos Aires, 12 de febrero de 1882, p. 2. Mayer tradujo varias piezas breves del inglés para el diario, por ejemplo, de Charles Lamb, “Ráfagas de la infancia”, domingo 26 de febrero de 1882, p. 2; y “Los lechones asados”, 6 de marzo de 1882, p. 2. De Jonathan Swift, “Meditación sobre un palo de escoba”, en *La Patria Argentina*, Buenos Aires, domingo 19 de febrero de 1882, p. 2.

²⁴ En *La Patria Argentina*, Buenos Aires, domingo 2 de abril de 1882, p. 2

²⁵ En *La Patria Argentina*, Buenos Aires, domingo 9 de abril de 1882, p. 2.

²⁶ En *La Patria Argentina*, Buenos Aires, domingo 16 de abril de 1882, p. 2.

²⁷ En *El Constitucional*, Mendoza, 2 de junio, 27 de octubre y 21 de junio de 1881, respectivamente.

²⁸ En *La Patria Argentina*, Buenos Aires, sábado 27 de marzo de 1883, p. 1.

²⁹ Edelmiro Mayer leía en las principales lenguas modernas: inglés, francés, alemán e italiano. Tradujo preferentemente del inglés, además de Poe, obras de Samuel Smiles, como *El evangelio social* (Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1887); *El carácter*. Traducción del inglés por Edelmiro Mayer. Precedido de apuntes sobre el autor. Edición especial, Buenos Aires: Imprenta, litografía y encuademación de Jacobo Peuser, números 96, 98 y 100, La Plata, Boulevard Independencia esquina 5, 1886; en 8 o mayor, xvi-392 p; *Flores y perlas*. Artículos literarios del francés, inglés y alemán por Edelmiro Mayer. Buenos Aires: Casa Editora Jacobo Peuser, 1886, 96 p., en 16.º.

Pero además escribió obra propia, como *El intérprete musical* (Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1888), un diccionario de la música con los términos usados en diversas lenguas modernas; *Campaña y guarnición* (Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1892), una obra entretenida de leer en que narra de manera amena sus experiencias en la frontera, entre la Unión y México. A su muerte, en 1897, algunos medios recordaron al valiente argentino, como un artículo: “Edelmiro Mayer”. En *Buenos Aires*, Buenos Aires, a. III, n.º 96, domingo 7 de febrero de 1897, p. 8, firmado por “A. M.” La obra más informativa sobre Mayer es la de Juan Hilarón Lenzi: *Vocación y destino. Vida y*

En 1884, Carlos Olivera (1858-1910) recoge varias de sus traducciones de narraciones poenianas en un volumen: *Edgard Poe. Novelas y cuentos*³⁰. Traducidos directamente del inglés por Carlos Olivera. Traza una breve presentación “Al lector” (pp. V a XI) en que señala que entonces solo había dos traducciones de Poe: la de Baudelaire y la del español José Comas, traducida de la de Baudelaire, con lo que se descarta como estimable, pero válida como vía de difusión y recepción. Condena con énfasis las llamadas “traducciones libres”, caprichosas y poco respetuosas del original: “Toda traducción que no imite hasta el movimiento de las palabras del original; toda traducción que varíe, según estéticas caprichosas o privativas de cada uno, el color de esas palabras y el *orden* de ellas, cuando es posible conservarlo, es una mala traducción” (p. X). Incluye, luego, el ensayo de Baudelaire “Edgar Poe. Su vida y sus obras” (pp. 1-32)³¹.

El libro de Olivera contiene las siguientes traducciones: “La máscara de la muerte”, “Berenice”, “Ligeia”, “Los crímenes de la calle Morgue”, “El misterio de Marie Roget”, “La carta robada”, “Mr. Valdemar”, “El doctor Brea y el profesor Pluma”, “El pozo y el péndulo”, “Hop-Frog”, “El tonel de amontillado”, “Cuatro bestias en una” y “El retrato oval”.

Es interesante una nota de Olivera a la traducción de “El misterio de Marie Roget”: “La pieza pertenece a una trilogía basada sobre el mismo análisis sutil y maravilloso de las circunstancias que rodean un hecho lleno de misterio. Esta trilogía comienza con ‘Los crímenes de la calle Morgue’, y concluye con ‘La carta robada’” (p. 134). Y agrupa los tres cuentos de seguido en su edición. Lo señalado por Olivera en

hazañas de Edelmitro Mayer. Soldado de Mitre, de Lincoln y de Juárez. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1961.

³⁰ *Edgar Poe. Novelas y cuentos.* Traducidos directamente del inglés por Carlos Olivera. Precedidos de una noticia escrita en francés por Charles Baudelaire. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, s. a. (1884).

³¹ El diario *Sud América*, a la aparición del tomo de Olivera, comentó: “Celebramos la edición del joven traductor, ventajosamente conocido como uno de los más hábiles vertedores del inglés al español” (Buenos Aires, n.º 189, 19 de diciembre de 1884, p. 2).

1884 robustece, con estimaciones muy anticipadas, las observaciones que planteé en mi trabajo “El cuento *poelicial*”³².

Carlos Olivera (1854-1910) fue hombre de vida múltiple: oficial del Cuerpo de Vigilantes de Buenos Aires, que abandonó para dedicarse al periodismo. En *El Nacional* publicó cuentos fantásticos, bajo la sombra de Hoffmann. Pero, a poco, se “convirtió” a Poe. Fue secretario de *El Diario*, de Manuel Láinez, donde dio a conocer cuentos como “El hombre de la levita gris” y “Los muertos a hora fija”, ya signados por su nuevo maestro, del que comenzó a traducir sus ficciones breves, que retomó en sus ocios en París. Publicó crónicas teatrales y semblanzas en *El Álbum del Hogar*. Tuvo una facilidad natural para el manejo de las lenguas, pues leía y aun escribía, en italiano, francés, portugués, alemán y, claro, inglés³³.

Un papel importante en la fortuna de Poe en el país lo juega el ya mencionado Edelmiró Mayer (1834-1897), argentino que peleó junto a Mitre en Pavón, y luego se enroló en el ejército estadounidense, en favor de la libertad de los esclavos, del sur de Estados Unidos, en la Guerra de Secesión. Recibió el grado de coronel en la batalla de Richmond, ciudad donde vivió por años Poe. Un asistente le acercó un par de volúmenes rescatados de una casa de campo incendiada. Uno de ellos era un tomo con obras de Poe. Fue para Mayer un deslumbramiento. A partir de su descubrimiento, buscó información y las obras del autor y dio con el libro que lleva el prólogo biográfico de John H. Ingram³⁴, que barría con las deformaciones arbitrarias inventadas por el reverendo Rufus Griswold que hacían del artista un anormal, enfermizo y amoral. Mayer tradujo el estudio de Ingram: *Edgar Allan Poe. Su vida, cartas y opiniones* (Buenos Aires-La Plata: Peuser, 1887, 525 p.), con una in-

³² BARCIA, PEDRO LUIS. “El cuento *poelicial*”. En *Los matematicuentos*. Presencia matemática en la literatura. Enrique Anderson Imbert, Alfredo Palacios, Jorge E. Bosch, Néstor Otero, y otros. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata, 1995, pp. 69-100. Costa Picazo tiene la deferencia de recordar mi estudio en las notas a “La carta sustraída”, t. II, p. 947.

³³ Olivera ingresó en la política en la que militó por un lustro, para luego retirarse a Quilmes donde se dedicó a la plantación de flores (cosa que le hubiera atraído a Jorge Asís, periodista y narrador como él). Sus libros: *En la brecha, Medallas, Las mujeres de Ibsen y Vida literaria*.

³⁴ INGRAM, JOHN H. *Edgar Allan Poe: His Life, Letters and Opinions*. 2 vols., 1880.

EDGARDO POE

Edgaro Poe, el poeta mas fantástico y original de la América del Norte, nació en Baltimore el año 1813 y murió allí mismo en 1849.

Dotado de un génio extraordinario, brilló en diferentes zonas literarias; en el periodismo, el drama, la novela y la poesía, dejando por todas partes rasgos imperocedores de su inteligencia fabulosa.

Sus "Historias extraordinarias," colección voluminosa de cuentos fantásticos y delirios, corren vertidos en todos los idiomas modernos, y le han dado en el mundo literario el nombre del narrador mas sobrenatural que ha escrito en lengua de la tierra.

Los relatos de Edgaro Poe parecen referencias de un mundo desconocido, por la extraordinaria originalidad del estilo y la sorprendente fábula del asunto.

Poe no era solo un escritor de fantasía sino uno de los hombres mas ilustrados de su época, pero perseguido por una desgracia misteriosa y tremenda, que no pudo vencer por la aflicción de una cadena de viajes emprendidos en casi todo el mundo, se abandonó al vicio para ahogar en el alcoholismo de ser el hombre mas conculcado de su época.

Un suceso, causada por el delirio de frenesí en que la taberna de Baltimore, muestra al lamentable estado de su vida, especialmente hacia el último tercio de ella.

Los versos de sus concepciones a la ligera y en sus entusiastas arreos; lo que prueba el extraordinario talento que hubiera sido susceptible aquella existencia poderosa que él 16 años había tenido la primera fila en un mundo intelectual como el de Norte América.

Los relatos anecdóticos de su existencia, bastan para revelar el carácter y la vida de este hombre admirable.

Una de sus mas estranas poesías titulada "El Cuervo" poesía llena de la misma honda y amarga desolación, fué publicada en un diario de New York. Todas las tardes de la tarde reprodujeron aquella obra bellísima, acompañando la transcripción con las mas esplendorosas apreciaciones. En misma tarde, volviendo a la taberna de su existencia, seandalizaba la vida de este hombre.

Un día de sus escritos distinguida que fué luego su esposa y que entonces correspondía fielmente a su carácter de "desencantada" por un caso mismo de amor, pasando tristemente que un hombre como él no podía ser feliz de alguna mejor de este mundo.

Un día de su vida se cumplió un pensamiento, llegó frente de las ventanas de un prometido, caído en un estado de embriaguez y produjo allí sus "Historias extraordinarias." La prueba no fué bastante para el alma para el tipo de aquella criatura que fué luego para él la vida sobre el campo de su capullo.

Muchas lecturas conocía las "Historias extraordinarias" y aún el "Regional" de esta ciudad ha publicado en su colección una de las más interesantes, "El escarabajo de oro," pero las poesías líricas de Poe, que no alcanzan a una docena, son, escasísimas y casi desconocidas.

La siguiente, que si no es una de las mas interesantes por su argumento es una de las mas raras por su estilo, y que por su idea del mérito de este poeta que por cierto es el mejor rasgo de su producciones rimadas:

es que Edgaro Poe podía cifrar gloria en ninguna cosa de este mundo.

Poe escribió estas estrofas al año de morir su tierna Virginia, cuyo recuerdo, bajo el nombre de Eleonora, es siempre una sombra de un pensamiento que se agita sin descansar, rodeada de un sentimiento divino. En el año de 1842, cuando él estaba en el exilio.

Grin y tranquilo estaba el cielo, las hojas envejecidas y abrasadas; y todas las hojas envejecidas y abrasadas. Era noche del solitario mes de octubre de mi año mas amado; broso; allí, cerca del sombrío lago de Auber, allí abajo, cerca del césped de Auber, en los bosques que visitan los vampiros sobre el país montoso de Weir.

II.

Fuó allí (poco es verdad mi muerte) sí, allí donde tú lo largo de una alameda de cipréses tínicos rogaba una tarde con mi alma, —dónde en la calle de cipréses vagaba con Palques mi alma. Era en el tiempo en que me impresionaban volcánicas se acometaba a los rios de lava que tréden, —a las olas de lava que arrastran su onda silenciosa desde lo alto del Yanaeck, en los climas extremados del polo; —olas que ruedan jimiendo hasta la base del monte Yanaeck, en los dominios del polo boreal.

III.

Nuestras palabras hablan así serias y tranquilas, pero nuestro pensamiento quedó adormecido y opaco, (ahí no quedamos en el mio para siempre) —nuestra memoria parece adormecida y opaca, y no sabemos hallarnos en el mes de octubre, —no pensábamos en la fealdad de la noche, (ahí noche de todas las noches del año) —no repetimos en el sombrío lago de Auber, —no nos acordamos del césped de Auber ni de los bosques que habitan los vampiros en la tierra montosa de Weir.

IV.

Y entonces, mientras la noche envejecía y el sonido de los estrellas indubita la mañana, —mientras al oprimido de los rostros anunciaba la mañana, vimos desparitar al fin de la alameda un fulgor sereno y bello, de donde salió con su doble cuerpo una media luna mágica, —la media luna diamantina de Auber, —su doble cuerpo.

V.

Ella, exclamé, es menos fría que Diana y queda a través de un cielo de suspiros: ella ha visto que las lágrimas no se secan sobre esas mejillas en que se arroja el gusano sin morir; vbro esas mis alas, de las estrellas de Leon a mostrarnos el camino que conduce al cielo, —a la paz letal del cielo. Ella sube a través de la guarda del Leon y el amor brilla en su mirada resplandeciente.

VI.

Pero Palques, alzando su frente, me dijo: "¿qué me importa de este astro, —descorrido estrafalamente de su palacio ahí adrestrado huyamos, huyamos y momentos?" Ella se cubría con terror, dejando caer sus alas, hasta que se recostó sobre el lodo; —se lizaba con angustia dejando bajar las plumas de sus alas que tocaban en el lodo, —que se cubrían tristemente en el lodo.

VII.

Yo respondí: "¡mientes son esos; sigamos nuestro camino a favor de esta trémula claridad. Inundémosla en esta claridad pura cuyo esplendor estibino irradia esta noche la bullena y la esperanza. Mira ella sube al cielo a través de la noche. Ahí podemos darnos en su fugor

roducción, y anunció, entonces, que había traducido la totalidad de la obra del poeta, ensayista y narrador, la que habría de ser publicada en Buenos Aires, por Peuser, en 1886³⁵.

Los autores de la llamada Generación del Ochenta se ocuparon de Poe e, incluso, padecieron su beneficiosa influencia.

Miguel Cané recoge, en su libro *Ensayos*, el relato “El canto de la sirena”, texto transido de espíritu poeniano, como que recuerda el epígrafe de Sir Thomas Browne con que Poe encabeza “Los crímenes de la calle Morgue”, donde se pregunta cuál será el canto de las sirenas³⁶. Pero, además, el protagonista confiesa: “En el montón confuso y desarreglado de libros de todo género, mi mano tomó al azar uno que me habían mandado ese mismo día y que Broth y yo solo conocíamos de nombre: eran las obras de Edgar Poe. Lo abrí y mis ojos se detuvieron en la cita de un escritor inglés que le servía de epígrafe [...]. Por lo que conozco del espíritu de Poe me parece que es el compendio de toda su obra [...]. Yo continué leyendo: era ‘El escarabajo de oro’...”.

Antonio Argerich, hombre de variadas lecturas y de intereses diversos da a conocer un tomo titulado *Un poco de prosa*, que contiene un artículo sobre “El último cuento de Poe”³⁷.

Y, por entonces, E. de Ezcurra da a conocer una *plaque*: *El Alucón*. Alegoría lírica (“Tus horas de felicidad han terminado ya”, Edgardo Poe). Se trata de una “fantasía” compuesta en estrofas de seis versos dodecasílabos, con la lamentable idea de replicar el *Nevermore*, de *El cuervo*, con el estribillo: “Soñar”, que profiere el búho, o alucón³⁸.

Carlos Monsalve, recoge en *Páginas literarias* piezas avecinadas a la temática y espíritu poeniano, como “La botella de Champagne”, “De uno a otro mundo” e “Historia de un paraguas”, que recuerdan ficciones como “Enterrado vivo”, del norteamericano³⁹.

³⁵ ARRIETA, RAFAEL ALBERTO. “Contribución al estudio del modernismo en la Argentina”. En *BAAL*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, t. XXVI, n.º 99, enero-marzo de 1951, pp. 7-48. Sección: “Vindicación de la memoria de Poe”, pp. 16-20.

³⁶ *Ensayos*. Buenos Aires: 1877.

³⁷ ARGERICH, ANTONIO. *En la brecha*. Buenos Aires: Casa Editora Ostwald y Martínez, Calle Florida 136, 1882, 169 p.

³⁸ Buenos Aires: Tipografía Ítalo-Argentina de B. E. Borghese, 1881.

³⁹ MONSALVE, CARLOS. *Páginas literarias*. Buenos Aires: Ostwald y Martínez, 1881. Algún crítico coetáneo, como Martín García Mérou, al hablar de este libro,

Eduardo E. Holmberg reflejará influencia de Poe, junto a la cierta de Hoffmann, en sus propias ficciones, como la sombra de *Ligeia* en la novela *Nelly* (1896). Recuerda “Los asesinatos de la calle Morgue” en *La casa endiablada*, donde afirma con rotundidad: “Poe es el talento más grande y, por lo tanto, más lógico y concreto que la humanidad ha producido”⁴⁰.

La década iniciada en 1880 fue la de la presencia de la narrativa breve poeniana en el país. La década siguiente, en cambio, abundará en la difusión de la lírica de Poe. La presencia dominante y seductora de Rubén Darío en Buenos Aires⁴¹ es asociada a la atención prestada, a partir de entonces, a Poe entre nosotros. Esta afirmación es un repetido error de información. El nicaragüense halló, cuando desembarcó en Buenos Aires, en 1893, ya instalado un firme conocimiento de los cuentos de las ficciones breves del norteamericano. De modo que la afirmación despistada de algún crítico de que Rubén descubrió al norteamericano para los lectores argentinos es efecto de la ignorancia de los datos eruditos, secos pero categóricos. Los argentinos disponían para 1890 de dos tomos con traducciones de las mejores ficciones de Poe (Olivera y Mayer) y algunas pocas versiones de sus poemas. A ello le sumamos la biografía de Ingram, traducida por Mayer, y el estudio de Baudelaire, por Olivera⁴².

Darío publica, en enero de 1894, en la *Revista Nacional*, un fragmento de lo que proyectaba como un estudio más amplio. “Edgar Allan Poe. El hombre. Fragmento de un estudio”⁴³. Dos años después, lo recogerá en *Los raros*⁴⁴, como una de las figuras de su galería hagiográfica

celebra “su fantasía alemana”, enderezando la influencia hacia Hoffmann; pero no lo asocia con Poe. Este recordará con verdad: “El verdadero horror no proviene de Alemania, sino del alma”.

⁴⁰ *La casa endiablada*. Buenos Aires: Coni, 1896, p. 5.

⁴¹ Véase BARCIA, PEDRO LUIS. *Escritos dispersos de Rubén Darío. (Recogidos de periódicos de Buenos Aires)*. Estudio preliminar, recopilación y notas de Pedro Luis Barcia. Advertencia de Juan Carlos Ghiano. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Tomo I, 1965, 380 p.; Tomo II, 1977, 311 p.

⁴² Ver el *Anuario bibliográfico*, de Navarro Viola, asiento 1003.

⁴³ En *Revista Nacional*, Buenos Aires, t. XIX, segunda serie, a. VII, enero de 1894, pp. 28-37. Erróneamente, Arrieta, en el artículo citado en nota 37, lo fecha en 1893. Véase mi “Estudio preliminar” a *Escritos dispersos...*, Tomo I.

⁴⁴ DARÍO, RUBÉN. *Los raros*. Buenos Aires: Tipografía La Vasconia, 1896, capítulo XVI: “Fragmento de un libro futuro. Edgar Allan Poe”.

laica de renovadores estéticos. Nunca retomó, para ampliarlo, aquel artículo fragmentario. En cambio, andados los años, volvió a Poe. He descubierto y recogido, de las páginas de *La Nación*, de Buenos Aires, trabajos seriados que tituló “Edgar Poe y los sueños”, y que he rescatado en el tomo I de los *Escritos dispersos de Rubén Darío*⁴⁵. Se trata de artículos escritos en 1913, donde, aparte de comentar alguna última bibliografía sobre el autor, traduce fragmentos de sus poemas.

La misma *Revista Nacional*, en la que Darío publicaría su estudio inconcluso, había dado a conocer, antes del aporte dariano, una traducción en verso de un poema de Poe, obra de Leopoldo Díaz, poeta premodernista, de raíz parnasiana: “Tierra de sueño” (a. VII, entrega de octubre de 1893, pp. 227-229). A este poema le siguieron otros en versiones del mismo Díaz: “La ciudad del mar” a. VII, t. XIX, diciembre de 1894, pp. 371-373); “El lago” (t. XIX, abril de 1894, p. 200) y “El dorado” (t. XIX, 1894, p. 387). En 1895, Díaz en su volumen *Traducciones*, reunirá sus versiones de los poemas de Poe: “Ulalume”, “El lago”, “El dorado”, “Tierra del sueño”, “La ciudad en el mar”, “Al Aaraaf” (dedicada a Rubén Darío), “El palacio encantado”, “Annabel Lee”, “A Zante”, “Eulalia”, “La durmiente” y “El gusano conquistador” y “El cuervo”⁴⁶. Con este manojito de versiones, Díaz se sitúa, en el siglo XIX, como el traductor argentino más destacado de lírica de Poe⁴⁷.

Ya en pleno modernismo, Leopoldo Lugones asimiló profundamente la lírica de Poe desde su primer poemario, *Las montañas del oro* (1894), como lo ha demostrado Englekirk, en el capítulo que le dedica en su obra de 1934⁴⁸. La presencia poeniana se prolongará en libros posteriores. “En “El solterón”, “Melancolía” y “La alcoba solitaria”, de *Los crepúsculos del jardín* (1905); en varias piezas del *Lunario sentimental* (1909) y surgirá aquí y allá, en los restantes poemarios, como el asomo en “El canto de la angustia”, de *El libro fiel* (1912).

⁴⁵ BARCIA, PEDRO LUIS. *Escritos dispersos...*, Tomo I, pp. 319-331.

⁴⁶ DÍAZ, LEOPOLDO. *Traducciones*. Buenos Aires: Coni, 1897. Precedido de una carta de Leconte de Lisle al autor, fechada el 19 de marzo de 1889, y referente a la traducción que de “Le Corbeau” hiciera Díaz.

⁴⁷ “La ciudad en el mar”, versión dedicada a Carlos Monsalve, apareció, por vez primera, en *La Mañana*, de La Plata, n.º 55, el jueves 3 de enero de 1895, p. 1. Y “Tierra del sueño”, en el mismo diario platense, n.º 63, domingo 13 de enero de 1895, p. 1.

⁴⁸ *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature...*, pp. 278-304.

LOS INTELLECTUALES

Año II

Nro. 48



HISTORIAS GROTESCAS Y SERIAS

DE EDGARDO ALLAN POE

PRECIO CAPITAL \$ 0,80 37 INTERIOR \$ 0,25

En la narrativa breve lugoniana, se proyectará Poe en piezas de *Las fuerzas extrañas* (1906) y los más tardíos *Cuentos fatales* (1924). Aporto otras presencias poenianas ignoradas hasta mi publicación de los cuentos desconocidos de Lugones. Por ejemplo, en “Las sentencias del amor” (1898). Y de manera muy clara en un par de cuentos como “El hombre muerto”, cuyo final retoma la solución del cuerpo que se descompone instantáneamente en una bolsa de humores y huesos, como en “Los hechos en el extraño caso del señor Valdemar”. El otro es “Hipalia”, que es una variante muy personal de “El retrato oval”⁴⁹.

Carlos Romagosa incluyó en su antología *Joyas poéticas americanas* (Córdoba, 1897) dos poemas de Poe en inglés: “The Raven” y “The Bells”, con sendas traducciones a cargo de el venezolano J. Pérez Bonalde y del guatemalteco Domingo Estrada, respectivamente.

Poe en la Argentina a comienzos del siglo XX

El siglo XX exhibirá variadas aportaciones a la difusión de la obra de Poe en nuestro país hasta mediados de la centuria. Apunto algunas, al correr del hilo cronológico, con la intención de retomarlas y completarlas más adelante.

Una vez más, como los folletines periodísticos del siglo XIX y los tomitos de *La Biblioteca de Buenos Aires*, las colecciones populares aportan su apoyo a la difusión de las narraciones poenianas. La simpática y difundidísima Biblioteca de *La Nación* difundió en dos de sus volúmenes la materia narrativa. El tomo 64, aparecido en 1903, dio a conocer las *Historias extraordinarias*⁵⁰, es decir, sus *short stories*. El volumen gratuitamente manual recoge: “El gato negro”, “El demonio de la perversidad”, “El hombre de la multitud”, “El corazón revelador”, “El escarabajo de oro”, “El barril de amontillado”, “Enterrado vivo”, “Una bestia en cuatro”, “William Wilson”, “Debate con una momia”,

⁴⁹ *Cuentos desconocidos*, de Leopoldo Lugones. Compilación, estudio preliminar y notas de Pedro Luis Barcia., Buenos Aires: Ediciones del 80, 1982, 220 p.; *Cuentos fantásticos*, de Leopoldo Lugones. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia, 1988; *El espejo negro y otros cuentos*, de Leopoldo Lugones. Estudio preliminar, notas y vocabulario por Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Huemul, 1988.

⁵⁰ POE, EDGARDO ALLAN. *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1903, 242 p.; n.º 64.

“El retrato oval”, y “Notabilidades”, una docena de las mejores piezas representativas del autor. No se indica el nombre del traductor.

Una década más tarde, la colección de *La Nación* edita la novela de Poe. *Aventuras de Arturo Gordon Pym*⁵¹, en traducción de A. Conde. Estas dos obras fueron la presencia de Poe en la famosa y popular Biblioteca del hogar argentino, y una de las vías de difusión de lo poeniano en la ciudad porteña en la primera cuarta parte del siglo.

La poesía de Poe volvió por sus fueros. En 1916, las impecables Ediciones Mínimas publicaron *Las campanas y otros poemas*, en traducción de Carlos Alberto Torres, en un cuadernillo de treinta y una páginas⁵².

En 1923, la serie de difusión popular *Los Intelectuales*, que editaba cuadernillos semanales con obras de la literatura universal, impresas modestamente en papel de grano grueso ya bajo precio, publicó *Historias grotescas y serias*, por Edgardo Allam (sic) Poe⁵³. El folleto contiene: “La carta robada”, “El ángel de lo sobrenatural”, “Metzengerstein”, “Manuscrito hallado en una botella” y “Eleonora”.

En 1926, Francisco de Soto y Calvo, un personaje curioso, simpático y autor de vastedad de traducciones de poemas de todas las lenguas modernas y de las clásicas al castellano, dio a conocer un tomito que tituló: *Joyario de Poe* (Buenos Aires: Inca, 1926). Y dos años más tarde, en un volumen antológico titulado: *Astros. Los más grandes líricos del mundo occidental* (Buenos Aires: Juan Toia (h), editor, 1928) incluyó versiones de: “El dorado” (pp. 404-405), “El cuervo” (405-409), “Las campanas” (pp.409-412), “Eleonora” (pp. 413-414), y “El lago” (p. 414).

⁵¹ *Aventuras de Arturo Gordon Pym*. Traducción de A. Conde. Buenos Aires: Biblioteca de La Nación, 1913, 255 p.; n.º 552.

⁵² Otras versiones posteriores: *El cuervo*. Prólogo de Rubén Darío. Buenos Aires: Editorial Tor, 1957, 191 p. Contiene, además de la clásica de Pérez Bonalde, del poema mayor, versiones de Carlos Alberto Torres (las 27 piezas incluidas en pp. 33 a 76); de Guillermo Stock (las de pp. 77 a 102) y de R. V. de Aynen (pp. 103-190). Dejo las referencias de una edición pequeñita (12 x 8,5 cm). Se titula *El cuervo y Las campanas*. Buenos Aires: Editorial ABC, s. a. Contiene una brevísima semblanza: “Edgardo Allan Poe”, sin firma, seguida de “El cuervo”, en versión de Pérez Bonalde (pp. 9-28), “Las campanas”, traducido por Domingo Estrada; “Annabel Lee”, por Fernando Maristany (pp. 49-54); y “El tonel del amontillado”, sin indicación de traductor (pp. 55-80).

⁵³ *Los Intelectuales. Cuadernos de selección mundial*, Buenos Aires, a. II, n.º 48, del 12 de febrero de 1923, 32 p.

Ezequiel Martínez Estrada destinó un breve ensayo a “Metzengers-tein”, en *Revista Aurea* (Buenos Aires, n.º 14, julio de 1928, pp. 13-14) y un poema, “Edgar Poe”, recogido en *Humoresca* (1929)⁵⁴. Un ensayista y humorista de obra original, Enrique Méndez Calzada, en “El manicomio de Mr. Maillara”, hizo un comentario dialogado de “El sistema del doctor Brèa y el profesor Alquitrán”, *more politico*, recogido en su libro *Pro y contra*⁵⁵.

José María Monner Sans le dedicó tres clases de un cursillo sobre “Edgar Allan Poe. Algunos aspectos de su obra”, dictado en 1949, en el Colegio Libre de Estudios Superiores⁵⁶.

Poe y nuestros académicos

De nuestros académicos que se ocuparon de la obra de Poe, destaca Carlos Obligado: *Los poemas de Edgar Allan Poe* (1932)⁵⁷. El mismo autor recogió el estudio prologal de esta edición, en su tomo colector *Temas poéticos*⁵⁸. Luego de una presentación de vida y obra del poeta, destina un conjunto de reflexiones a “La traducción presente”, en las que descarta la opción falsa entre una “bella infiel” o una “fea fiel”, frente a lo que postula la posibilidad real de una “bella fiel” para la traducción. Obligado, de los cuarenta y cinco poemas originales del lírico, vierte solo treinta, dejando de lado los que estimó circunstanciales.

El intento de Carlos Obligado es el más ambicioso y completo de los traductores argentinos de la lírica de Poe en el siglo XX, como lo fue Leopoldo Díaz para el XIX.

La familia Obligado tuvo cierta proclividad poeniana. Cabe recordar que don Rafael, el poeta nativista, al que su hijo Carlos dedica su

⁵⁴ *Obra poética*. Buenos Aires: Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, 1985, pp. 266-267.

⁵⁵ Buenos Aires: Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez, 1930, pp. 13-32.

⁵⁶ Puede verse una síntesis del contenido del curso en *Cursos y conferencias*. Buenos Aires, 1949, a. XIX, n.º 217-218.

⁵⁷ Hay tres ediciones de la obra. La primera, una hermosa edición: Buenos Aires: Vial y Zona, 1932, 187 p.; la segunda: Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1942, 171 p.; y la tercera: Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina, 1947, 169 p. Colección Austral, 257.

⁵⁸ OBLIGADO, CARLOS. “Los poemas de Edgar Poe”. En *Temas poéticos*. Buenos Aires: Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras, 1936, 202 p.

CORREO DE

que ha de llevarnos á bien, ya que suban tan alto á tra-
xos de la noche" ob oña la estirada esta dídese por!

Así calmé á Piquita, vencí sus temores y ganamos el
fin de la alameda, pero allí fuimos detenidos por la losa
de una tumba,—por la puerta de una tumba con letras.

Y dije yo: "¿qué es lo que ves escrito, querida hermana,
sobre la puerta de esta tumba?" Ella respondió: "Eleo-
nora,—Eleonora, es la fosa de tu Eleonora,—de la amiga
que perdiste!"

IX.

Entonces mi corazón quedó frío é inerte como las ho-
jas encojidas y secas,—como las hojas marchitas y que-
madas, y escramé: "Esto es octubre, la misma noche del
otro año en que yo viajaba y vine hasta aquí,—que con-
daje hasta aquí una carga venerada,—una carga pesada
como la vida, querida como la muerte. Qué demonio
ha escogido para traerme aquí de nuevo esta noche entre
todas las noches del año? Ah! Bien conozco ahora el
sombrio céenago de Anber,—la selva que habitan los
vampiros,—los horribles vampiros,—en el montuoso país
de Weir!"

RIGARDO GUTIERREZ.

versión de Poe, poseía en su rica biblioteca una edición de las *Obras completas*, de Poe, al francés. Se trataba de la traducción de Charles Baudelaire, París, Editeurs Michel Devy, frères, 1875. A su vez, el cuñado de don Rafael, esposo de su hermana, don Francisco de Soto y Calvo, traducirá la totalidad de la lírica del norteamericano en su *Joyario de Poe* (1926). Y el sobrino de Rafael, el poeta Pedro Miguel Obligado, tradujo el famoso soneto tumulario de Mallarmé, y el soneto “A mi madre”, de Poe. Además, preparó una edición de *Poemas escogidos*⁵⁹, que contenía veintitrés piezas, en versiones de: Carlos Obligado, Francisco de Soto y Calvo, Alberto L. von Schauenberg, Fernando Maristany, Juan Antonio Pérez Bonalde y el mismo Pedro Miguel Obligado⁶⁰.

Juan Pablo Echagüe publicó en nuestro *Boletín* “El amor en la literatura: Edgar Poe y Virginia Clemm”⁶¹.

Los ensayos de Borges sobre Poe ya han sido todos recogidos en la penúltima versión de sus obras completas, lo que hace ocioso dar detalles de ellos⁶².

He querido señalar la atención prestada por sus cofrades académicos a la obra y figura de Poe, como una suerte de empalme, a través del tiempo, en labor varia y continuada de los académicos, con la plausible traducción de los *Cuentos completos*, obra de Rolando Costa Picazo, que hoy presentamos con natural orgullo corporativo.

Pedro Luis Barcia

⁵⁹ ALLAN POE, EDGAR. *Poemas escogidos*. Prólogo de Pedro Miguel Obligado. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía., 1958.

⁶⁰ El mismo Pedro Miguel había publicado en su juventud un extenso ensayo titulado “La tragedia de Edgar Poe” (*La Nación*, Buenos Aires, domingo 12 de junio de 1927, pp. 1 y 2), que recogerá en *La tristeza de Sancho*. Buenos Aires: Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1927.

Otro académico, Francisco Luis Bernárdez, es autor de un ensayo “Vestigios de España en Poe”, que publicó en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 15 de junio de 1952, p. 1 del suplemento literario.

⁶¹ *BAAL*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, t. IX, n.º 35, 1941, pp. 473-499.

⁶² El mismo Rolando Costa Picazo tiene a su cargo, y en curso de publicación, la última y excelente edición de los textos borgesianos completos.

DEL OTRO LADO DEL ESPEJO

Extraño destino el de Edgar Allan Poe. Parece trivial repetirlo. Una biografía agitada, contradictoria y convulsa y una posterioridad que no cesa de abrirse hacia nuevas vías de sugestión en los niveles de la lectura crítica y de la otra, la del ocio estremecedor de sus relatos y poemas. Decía T. S. Eliot que cada obra nueva se incorpora a la tradición viviente y le da nuevo valor a lo ya escrito. Sin practicar la crítica hidráulica de búsqueda de fuentes, que tanto irritaba a Dámaso Alonso y Pedro Salinas, bastaría indicar algunas conexiones con los relatos de Hoffmann, la obra de Byron, Shelley, Keats. Si miramos hacia el futuro, vemos proyectarse una obra que en muchos casos nos sugiere preguntas que no terminamos de formular ni responder. Que el azar, con sus secretas leyes, diría Borges, haya suscitado el interés de Baudelaire y su voluntad de traducir en prosa *El cuervo*, y de difundir la creación literaria de Poe y fundar con ello una corriente de ida y vuelta, que, según Eliot, provocó una baja del interés en los Estados Unidos porque este descubrimiento venía de Francia, a medida que en este último país impactaba hasta el punto de abrir las puertas del simbolismo, la admiración de Mallarmé y Valéry, es uno de los episodios más curiosos de la literatura occidental. Incluso las ideas estéticas de Poe, su extraña cosmogonía contenida en *Eureka*, sus dictámenes sobre la dimensión del poema —no más de cien versos, que él mismo violó—, la importancia concedida a la versificación y la puntuación; la construcción del poema como un objeto matemático que empieza por el efecto, sigue por el tono, el estribillo, la incorporación gradual de los elementos del ambiente, para lograr la meta de la intensidad, parecían, más que una poética, un ejercicio de desconstrucción inédita.

Se pronunció tajantemente por “el arte por el arte” y señaló, como único fin de la creación literaria, el logro de la belleza, desechando las falacias intencionales, sentimentales, empáticas y cualquier otro elemento de tipo social, político o ideológico. Se ha admitido que ese

objeto estético cerrado en sí mismo puede haber inspirado la corriente de *Newcriticism* angloamericano. Y sus teorías sobre el cuento habrían alimentado otras posteriores, como el estricto decálogo de Horacio Quiroga.

Los caminos de la crítica y de la lectura siguen abiertos y la bibliografía continúa creciendo en torno de ese extraño creador de todas las variedades del cuento moderno. Bécquer, Lovecraft, Julio Verne, Conan Doyle, Agatha Christie, Leopoldo Lugones y, por supuesto, Horacio Quiroga, serían principales deudores.

En nuestro mundo hispánico, Poe se abrió camino con su obra por las grandes avenidas de nuestra tradición viviente literaria y estética. El primero fue Darío, que lo incluyó entre *Los Raros* como “el príncipe de los poetas malditos”, luego Cortázar, quizás el mayor hombre de letras argentino del siglo XX y, naturalmente, nuestro máximo creador, Jorge Luis Borges.

Pero la literatura tiene ríos ocultos, como el Guadiana, que aparecen y afloran, o no lo hacen, y que son muchas veces el sustrato que alimenta nuevas creaciones.

En esta escueta exposición me referiré solamente a dos casos poco mencionados hasta ahora.

El primero es el de un poeta de la segunda fila modernista, Manuel Reina, nacido en Córdoba de España (1856-1905), hijo de un acaudalado caballero dueño de una inmensa biblioteca que acrecentó para su hijo al suscribirlo al servicio de novedades de la librería Fernando Fe, de Madrid. José María de Cossío lo destaca por sus méritos como innovador en la poesía española de esa etapa y subrayaba el hecho de que su primer libro recibió un encendido elogio de Rubén Darío.

Conocía muy bien el francés y se da por sentado que no llegó a Poe a través de posibles intermediarios hispanoamericanos como José Asunción Silva o Pérez Bonalde. Lo hizo, seguramente, a través de los textos de Baudelaire.

De esos estratos casi subterráneos llegó un poema que estaba muy lejos del tono y de los procesos de composición que Poe proponía. Se titula “Última noche de Edgardo Poe”.

I

En el vaso callado y luciente
Fulgura el ajenjo,
Como el ojo de un tigre o las ondas
Del lago sereno.
Bebe ansioso el licor de esmeralda
El vate bohemio.
El cantor de Eleonora y se abisma
En plácidos sueños.

De repente, fantástica surge
Del vaso de ajenjo
Una virgen de túnica verde
Y rostro siniestro.

Sus pupilas están apagadas
Como un astro muerto,
Y en sus lívidos labios la risa
Parece un lamento.

Es la virgen la horrible Locura
Que abraza al bohemio,
Y se lanza con él a un abismo
Terrorífico y negro.

II

Enlazado a la virgen fantástica
De ojos yertos y frente de mármol,
Así exclama, con lúgubre acento,
El pobre noctámbulo.

¡Oh, bebamos, bebamos, hermosa!
Que los besos abrasan los labios
Y el amor da una sed insaciable.
¡Bebamos, bebamos!

¡A gozar! Este néctar de fuego
 Tiene perlas, perfumes y rayos
 Como tú, mi gentil adorada.
 ¡Bebamos, bebamos!

¡A cantar, a reír! luego puedes
 Descansar en tu lecho de sándalo
 Bajo el rico dosel de oro y púrpura
 ¡Bebamos, bebamos!

¡Sí bebamos! La vida es horrible,
 Y ahora quiero en el fondo del vaso
 Mis angustias y negros dolores.
 ¡Bebamos, Bebamos!

III

En su raudo corcel de tinieblas
 Huyó luego el fantasma temido
 De la noche glacial con los trasgos
 Y los monstruos que engendra el delirio.

De la aurora la antorcha de oro
 Alumbró con fulgores magníficos,
 A la puerta de obscura taberna,
 El cadáver del genio sombrío.

¡Sobre el cuerpo del mísero Edgardo
 Revolaba aquel cuervo fatídico
 De su triste, espantable poema,
 Dando roncós y fúnebres gritos!

A lo largo del poema, el estribillo, como elemento constructivo, es ahora, en el delirio alcohólico del dicente poético, una exhortación al goce que anula el horror de la situación. Pero en el final, sobre el cuerpo exánime de Edgar, sobrevuela el cuervo con su fúnebre grito “nevermore” del poema originario.

De otro estrato subterráneo de la creación de Poe, cabría rescatar que *El cuervo* encabezaba siempre los primeros recitales de Berta Sinerman, nombre sin duda, que jamás ha sido pronunciado en esta Academia Argentina, de origen ruso; ella inventó un estilo declamatorio de gran poder y musicalidad, trepidante, a veces gimiente, a veces triunfal, de múltiples alturas y matices, cuyo remoto modelo eran los cantos de sinagoga de sus antepasados.

Su suerte en la Argentina se vio enturbiada por nuestra irrefrenable tendencia a la chacota: quizás la que fue causa remota de la muerte de Dorrego, de la corte de bufones de Juan Manuel de Rosas, y frecuente entretenimiento de los señorones y las calaveradas de los jóvenes de alta alcurnia, o de los compadritos de cualquier esquina. Berta fue materia obligada de las imitaciones de Jorge Luz, de Niní Marshall y tantos otros actores. La sociedad argentina semiculta la sepultó sin piedad, aunque hubo un último recital suyo en el Teatro Colón cuando tenía noventa años. (También somos muy aficionados a estos homenajes casi póstumos).

Mujer culta, aunque muchos lo ignoraban, tuvo enorme éxito en sus primeros viajes a Lisboa y España, donde la acogieron los principales escritores del momento: los Machado, Juan Ramón Jiménez, Jacinto Benavente, Eugenio Dòrs, Ramón Pérez de Ayala y otros. Debutó en el Teatro de la Comedia, en noviembre de 1925 y volvió en 1927 y 1929. Algunos pocos críticos disidentes calificaron su estilo de algo pretencioso, pero no pasó de allí.

Declamó en teatros y en numerosos espacios públicos, estadios, plazas de toros, atrios de iglesias, sembrando poesía sobre centenares de miles de oyentes fascinados de Estados Unidos, Europa, Israel, Sudáfrica y Sudamérica. Algo de lo que sembró debe de haber prendido en muchos de los que la escucharon.

Fue un fenómeno artístico que pertenece, en parte, a la historia literaria, en parte a la historia social, cultural y popular, que todavía no ha sido debidamente estudiado. Dado el misterio inescrutable que caracteriza a la transmisión de la palabra, me animo a pensar que algún día entrará en la agenda de los investigadores de la recepción literaria, como ya ha ocurrido con la literatura de cordel, las historietas, los folletines y las revistas infantiles o para mujeres adolescentes.

En el balance de nuestra Academia, es quizás más adecuado señalar que la Argentina ha aportado a la difusión de Poe la edición de *Eureka, Marginalia, Filosofía de la composición*, elegida por Mallea para su selección de grandes ensayistas de Emecé y traducida al español por Carlos María Reyles, escritor uruguayo, en 1944.

Agregamos la traducción de *Cuentos* (1975-1977), con un magnífico prólogo de Julio Cortázar y otras posteriores del mismo autor.

Ediciones parciales y menores, la inclusión de cuentos en antologías, lecturas públicas, divulgaron también su producción y la siguen divulgando. Ahora estamos ante esta magna edición de nuestro colega erudito e infatigable Rolando Costa Picazo.

Como final, no leeré el poema que en su tiempo Mallarmé dedicó a Poe, sino que volveré a los versos finales del bastante olvidado *E. A. P.* de nuestro máximo poeta Jorge Luis Borges:

Como del otro lado del espejo
Se entregó solitario a su complejo
Destino de inventor de pesadillas.
Quizá del otro lado de la muerte,
Sigue erigiendo solitario y fuerte
Espléndidas y atroces maravillas.

Emilia de Zuleta

EDGAR ALLAN POE EN LA ACADEMIA DE LETRAS

Edgar Allan Poe tuvo una vida insegura, sin hogar estable. Fue un desheredado, hijo de actores itinerantes. El padre desapareció cuando el niño tenía un año, y la madre murió antes de que tuviera tres. Su padrastro, un escocés que tenía una visión práctica de la vida, hombre testarudo y difícil, realista y poco demostrativo, nunca se llevó bien con Edgar, a quien recogió sin adoptarlo legalmente. A su muerte, no le dejó ni un centavo. Poe formó un hogar con una tía paterna y su hija, Virginia, con quien se casó cuando ella tenía trece años. Con tía y esposa, Poe inició una vida itinerante, cambiándose de domicilio y ciudad todo el tiempo. Había nacido en Boston y vivió en la casa de su padrastro en Richmond, Virginia, y un tiempo en Inglaterra. Con su esposa y tía vivieron en Boston, en Nueva York al menos en tres oportunidades distintas, en Richmond, en Filadelfia... El hecho es que vivía donde encontraba una revista a la que pudiera colaborar. Fue una víctima de las horrendas leyes de la economía, como él mismo dice en una carta. Debía vender su trabajo a un editor que lo convertía en alimento para el público que lo consumía. No solo se veía obligado a escribir reseñas de libros pésimos, sino que le daban títulos increíbles. Damos algunos ejemplos: “Mefistófeles en Inglaterra, o las confesiones de un Primer Ministro”; “El florista cristiano”; “Subidas y bajadas en la vida de un caballero acongojado”; “La historia de Texas”; “Sagrada filosofía de las estaciones”.

Fue uno de los escritores más importantes de los principios de la crítica literaria en Estados Unidos, al menos con tres escritos. Una pieza crítica memorable que Poe publica en *Graham's*, en mayo de 1842, es su comentario sobre *Twice-Told Tales*, de Hawthorne, donde manifiesta su teoría sobre el cuento, que debe ser breve, capaz de ser leído entre media hora y dos horas a lo sumo, en no más de una sola sesión de lectura, para que no se pierda la unidad de efecto (ya fuera de horror,

pasión, sarcasmo, etc.) y nada distraiga al lector. Dice Poe que si la primera oración del escritor “no tiende a producir este efecto, entonces ha fracasado en su primer paso. En toda la composición no debe haber ninguna palabra” cuya tendencia, directa o indirecta, no contribuya al efecto preconcebido. En otro artículo crítico que publica en *Graham's* a comienzos de 1842 y que titula “Exordium”, se refiere al método apropiado que deben seguir los comentarios críticos. Luego de atacar todas las formas del nacionalismo estrecho, Poe destaca la importancia formal en la actividad crítica. Los lectores –dice– no deben esperar que la crítica ilumine el significado moral, político o filosófico de una obra, sino sus cualidades formales. El crítico no tiene nada que ver con las “opiniones” del autor, excepto en su relación con la obra en sí: la crítica literaria no debe apartarse de la esfera del arte. Esto es algo que valorarán las posteriores escuelas formalistas y del “arte por el arte”, que encontrarán en Poe a un importante precursor. Insiste sobre principios estructurales y de diseño total, y sobre la estricta subordinación de las partes al todo. En su comentario bibliográfico de *Ballads and Other Poems*, de Longfellow, Poe se refiere a la poesía. Ataca al poeta porque enfatiza el aspecto moral como esencial. Poe siempre fustigó a quienes consideraban que el fin de la literatura era enseñar (la “herejía de lo didáctico”), poniendo en el centro de su blanco a Wordsworth. El asunto de la poesía no es la Verdad, sino la Belleza, no la belleza de la naturaleza, sino un bien supremo, superior, que nada tiene que ver con la representación. La poesía debe *sugerir*, aproximarse a la música, lo que despertará el entusiasmo de Baudelaire y hará de Poe el profeta del simbolismo francés. A Poe le interesa aproximar la poesía a la música. Las características auditivas de la poesía, como el ritmo, la rima, la onomatopeya y la aliteración, acercan la poesía a la música. Poesía es la “creación rítmica de la belleza”. Poe concibe a la Belleza como un ente ideal, platónico.

Hay un escrito suyo, “La filosofía de la composición”, que ha recibido opiniones adversas. En su tiempo, fue atacado por los románticos porque denostaba la idea de la inspiración poética y presentaba el proceso de escritura poética como una especie de deliberado ejercicio lógico en el que todo está estudiado de antemano. Al referirse a la composición de *El cuervo*, sobre el tema más poético del mundo –la muerte de una mujer hermosa–, el poeta va escogiendo los detalles adecuados al tó-

pico, como la elección de la clase de estrofa, el ambiente, las palabras, los incidentes...

A Borges le complacía la opinión de Poe de que el poema largo no existe, como dice en el Epílogo de *Los conjurados*. Muchas veces se refiere con escepticismo a lo que escribe Poe sobre la composición de *El cuervo*, donde el estadounidense niega la intervención de la inspiración o la existencia del rapto poético, para convertir la composición del poema en algo estudiado, calculado, frío. Se refiere a ello en su *Introducción a la literatura norteamericana*, y lo repite en “El cuento policial”, de *Borges oral*, donde sostiene: “Poe quiere hacernos creer que escribió ese poema en forma intelectual; pero basta mirar un poco de cerca ese argumento para comprobar que es falaz” (*Obras completas IV*: 233).

Sin embargo, en un ensayo temprano, titulado “La génesis de *El cuervo* de Poe”, que publica en *La Prensa*, Buenos Aires, el 25 de agosto de 1935, dice que, tal vez ingenuamente, él cree en las explicaciones de Poe, porque el proceso mental que describe corresponde, más o menos, al proceso verdadero de la creación. Escribe:

Yo estoy seguro de que así procede la inteligencia: por arrepentimientos, por obstáculos, por eliminaciones... Sospecho que la efectiva elaboración tiene que haber sido aún más compleja, y mucho más caótica y vacilante. En mi entender, Poe se redujo a suministrar un esquema lógico, ideal, de los muchos y perplejos caminos de la creación (*Textos recobrados 1931-1955*, p. 121).

Y más adelante agrega:

Poe declara los diversos momentos del proceso poético, pero entre cada uno y el subsiguiente queda –infinitesimal– el de la invención (p. 122).

Por último, la conclusión:

¿Qué conclusiones autorizan los hechos anteriores? Juzgo que las siguientes: primero, la validez del método analítico ejercido por Poe; segundo, la posibilidad de recuperar y fijar los diversos momentos de la

creación; tercero, la imposibilidad de reducir el acto poético a un puro esquema lógico, ya que las preferencias del autor son irreducibles.

El valor del análisis de Poe es considerable: afirmar la inteligencia lúcida y torpe y negar la insensata inspiración no es cosa baladí. Sin embargo, que no se alarmen con exceso los nebulosos amateurs del misterio: el problema central de la creación está por resolver (p. 123).

Poe escribió 69 cuentos de variada naturaleza. De hecho, publicaba lo que creía que podía interesar, lo que podían comprarle. Si bien en 1840 publicó una selección que tituló *Cuentos de lo grotesco y arabesco*, él no escribió solo relatos que puedan dividirse en grotescos o arabescos: no es de ninguna manera posible reducir su producción a esta clasificación. En realidad, se trata de una división de cuentos que se habían publicado en el transcurso de siete o más años en distintos momentos y en distintas revistas, una clasificación *ex post facto*, hecha sobre la base de términos provenientes de la arquitectura y el arte. Paradójicamente poseedor de una mente analítica y reflexiva, a la par que de una imaginación desbordante, debía de haber sentido la necesidad de un orden, de la ubicación en una categoría. De manera muy general, podríamos seguir a Coleridge, que escribe sobre la fantasía y la imaginación y dice que la fantasía combina elementos ya existentes, mientras que la imaginación crea de la nada. Desde esta perspectiva, y solo por complacer a Poe, que tuvo tan poca gratificación en la vida, podríamos decir que los grotescos de Poe son producto de la fantasía, y los arabescos, de la imaginación. Hay unos pocos cuentos que son decisivamente grotescos o arabescos. Entre los arabescos colocaríamos a “Ligeia” y “La caída de la casa de Usher”; entre los grotescos, a “Cómo escribir un artículo de Blackwood”, “Los anteojos”, “Hop Frog”.

Pero además hay relatos policiales, fantasías ocultistas, visiones, cuentos sobre la muerte de una mujer hermosa (que consideraba el tema poético por excelencia), sátiras literarias, sátiras políticas, cuentos cuasicientíficos, cuentos como los de Borges, que combinan narración con ensayo... Pero, sobre todo, hay cuentos perfectos, como “El barril de amontillado”; cuentos de delirante obsesión, como “El gato negro” o “El corazón revelador”; textos que exceden toda posibilidad de catalogación o de etiqueta, como “El hombre de la multitud”...

Dicho todo esto, no hemos empezado aún a ponderar su creatividad, su riqueza estilística, su inventiva, su dominio estructural, su poder alusivo, su incisiva ironía, su variada y profunda intertextualidad, su inteligencia, su increíble erudición, su vuelo lírico...

Termino con un par de ejemplos, el primero del uso de la narración en primera persona en que el obsesivo protagonista traza su autorretrato y, desde el comienzo, con explicaciones increíbles, intenta justificar su proceder en la historia:

En ese castillo nací. Despertando así de una larga noche de lo que, sin serlo, parecía una ficción, nací en el acto a las regiones mismas del país de las hadas, a un palacio de la imaginación, a los bravíos dominios de la erudición y el pensamiento monásticos; no es extraño que mirara a mi alrededor con ojos sobresaltados y ardientes, que desperdiciara mi infancia con libros y disipara mi juventud con ensueños, pero sí es extraño que, a medida que pasaban los años –y el mediodía de la adultez me hallara aún en la mansión de mis padres– fuera maravilloso que el estancamiento descendiera allí sobre los manantiales de mi vida, maravilloso que una total inversión se apoderara de mis más comunes pensamientos. Las realidades del mundo me parecían visiones, y tan solo visiones, mientras que las alocadas ideas del país de los sueños se convertían, a su vez, no en la materia de mi existencia cotidiana, sino en la totalidad misma de esa existencia (“Berenice”).

El segundo no es el comienzo, sino el final de un cuento que, característicamente, culmina en catástrofe:

De esa alcoba, y de esa mansión, huí despavorido. La tormenta seguía con toda su furia cuando yo cruzaba la antigua avenida empedrada. De repente iluminó el sendero una luz errática, y me volví para ver de dónde provenía un fulgor tan extraño, pues a mis espaldas solo estaban la vasta casa y sus sombras. El brillo era el de la declinante luna llena, rojo sangre, que ahora brillaba intensamente a través de la otrora apenas discernible fisura que [...] cruzaba en zigzag el edificio, desde el techo hasta la base. Ante mis ojos la fisura se fue ensanchando rápidamente, hubo luego un torbellino, cuyo feroz soplo llegó hasta donde yo estaba, el orbe entero del satélite estalló ante mis ojos, el cerebro me empezó

a dar vueltas al ver las enormes paredes desmoronarse en pedazos, se oyó un largo y tumultuoso sonido ululante, como la voz de un millar de aguas, y el profundo y negro lago a mis pies se cerró, tétrico y silencioso, sobre los fragmentos de la Casa de Usher.

Rolando Costa Picazo

HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ¹

VIDA Y PASIÓN DE MIGUEL HERNÁNDEZ

El 30 de octubre próximo se cumplirán cien años del nacimiento de Miguel Hernández, uno de los poetas más nobles y puros que dio España en el siglo XX. Fue el menor de los ilustres representantes de ese segundo Siglo de Oro que dio en llamarse Generación del 27: Federico García Lorca, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén y Dámaso Alonso, todos ellos nacidos en el seno de familias económicamente acomodadas. De Miguel Hernández, pastor de cabras y repartidor de leche en Orihuela, su pueblo alicantino, podría decirse que fue el único poeta “no señorito” de esa generación.

La circunstancia de haber nacido en 1910 y de empezar a publicar sus libros en la década de los años 30, determinó que muchos estudiosos y antólogos lo excluyeran de aquel extraordinario conjunto de poetas aglutinados no solo alrededor de un célebre acto de homenaje y reivindicación de Luis de Góngora, en 1927, sino por la terrible experiencia de la Guerra Civil, que dispersó a algunos en el exilio y silenció las voces de otros (la de García Lorca primero y la de Miguel Hernández después).

Si el 28 de marzo de 1942 el rayo de la muerte no hubiera tronchado la vida de Miguel Hernández en plena y radiante juventud –tenía entonces 31 años– el poeta habría enriquecido aún más, seguramente, las letras de nuestro idioma con su genio poético. Porque Hernández fue, dentro de la mencionada generación española, un poeta distinto, original, y a la vez uno de los más nítidos recreadores del espíritu lírico

¹ El 12 de agosto de 2010, en el Salón “Leopoldo Lugones”, la Academia Argentina de Letras realizó una sesión de homenaje a Miguel Hernández, al cumplirse el centenario de su nacimiento. La crónica del acto puede leerse en “Noticias” del presente volumen.

encarnado en los clásicos nombres del siglo XVII. Si García Lorca y Alberti vivificaron con sus versos los aires antiguos de Lope, Gil Vicente y Juan del Encina, Miguel Hernández fecundó su poesía con el enojado barroquismo de Góngora, el conceptismo existencial de Quevedo y el refinamiento y la ternura de Garcilaso. Su coprovinciano Azorín pudo haberlo incluido, con toda justicia, en la galería de su libro *Los clásicos redivivos. Los clásicos futuros*.

Por otra parte, el autor de ese magnífico libro que es *El rayo que no cesa* incorporó a la poesía española un soplo de vida, un “viento de pueblo” (para decirlo con el título de otra de sus obras) saludable y agreste. Fue, entre sus compañeros de generación, el poeta de aliento más decididamente vigoroso, el que con más fuerza expresó su amor y su dolor terrestres.

Miguel Hernández nació, como queda dicho en Orihuela, antiguo pueblo del sur de Alicante, en la región valenciana donde Gabriel Miró ambientó su novela *El obispo leproso* y algún otro relato. Miró bautizó Orihuela con el nombre de Oleza y la caracterizó como “ciudad levítica” por sus muchas iglesias y conventos. Allí cursó Miguel las primeras y únicas letras. Su padre, un pequeño traficante de ganado, desoyendo las recomendaciones de los maestros del joven, que demostraba gran inteligencia y aplicación, decidió que el hijo tuviera su misma actividad y le impidió seguir estudiando, obligándolo a pasarse las horas en el monte, cuidando un hato de cabras, y repartiendo leche a domicilio. Miguel leía toda clase de libros, casi siempre prestados, con preferencia libros de versos, mientras vivía en íntimo contacto con el latido de la tierra, las plantas y los animales. Ello dio a su poesía un tono eglógico que se distingue, por su naturalidad, de los artificiosos poetas pastoriles de varios siglos atrás. Esa identificación con el ambiente natural hizo que, en más de una ocasión, se considerara un hijo más de la tierra, tierra él mismo, amasado con el barro original.

Barro me llamo aunque Miguel me llame.

Barro es mi profesión y mi destino

que mancha con su lengua cuanto lame...

Ya adolescente, Miguel encontró en Orihuela espíritus afines que estimularon su vocación literaria, especialmente José Ramón Marín,

que escribía poesía con el seudónimo de Ramón Sijé, nombre que, a su muerte, Miguel Hernández inmortalizaría en los tercetos de una elegía estremecedora.

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.

Alimentando lluvias, caracoles
Y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas

daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.

Un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

No hay extensión más grande que mi herida,
lloro mi desventura y sus conjuntos
y siento más tu muerte que mi vida.

Ando sobre rastros de difuntos,
y sin calor de nadie y sin consuelo
voy de mi corazón a mis asuntos.

Temprano levantó la muerte el vuelo,
temprano madrugó la madrugada,
temprano estás rodando por el suelo.

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a la nada.

En mis manos levanto una tormenta
de piedras, rayos y hachas estridentes
sedienta de catástrofe y hambrienta

Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte
a parte a dentelladas secas y calientes.

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte

Volverás a mi huerto y a mi higuera:
por los altos andamios de mis flores
pajareará tu alma colmenera

de angelicales ceras y labores.
Volverás al arrullo de las rejas
de los enamorados labradores.

Alegrarás la sombra de mis cejas,
y tu sangre se irá a cada lado
disputando tu novia y las abejas.

Tu corazón, ya terciopelo ajado,
llama a un campo de almendras espumosas
mi avariciosa voz de enamorado.

A las aladas almas de las rosas
del almendro de nata te requiero,
que tenemos que hablar de muchas cosas,
compañero del alma, compañero.

Como la de Ramón Sijé, también fue corta la vida del poeta, una vida que tuvo como jalones decisivos el amor de Josefina Manresa, que sería su esposa, las escapadas a Madrid y su amistad con Vicente Aleixandre y Pablo Neruda (quien decía que Miguel tenía “cara de

patata recién arrancada de la tierra”), así como las alternativas crudelísimas de la guerra incivil, tragedia que conmóvió profundamente sus ideas y sentimientos. De militante católico, autor de autosacramentales y poemas a la Virgen Santísima, pasó a enrolarse en la izquierda republicana, compromiso político que le dictó algunos de sus versos más apasionados. Y finalmente, después de haber luchado en los frentes de Guadalajara, Extremadura y Teruel, los años de cárcel en varias ciudades de la península y su muerte como consecuencia de los malos tratos, el hambre y la tuberculosis en la prisión de Alicante. Muerte patética, según el testimonio de quienes la presenciaron, que quebró “esa voz, ese aliento joven de España”, como lo había saludado Ramón Jiménez con frase consagratoria.

Desde el punto de vista literario, Miguel Hernández fue, entre otros aspectos, un renovador del soneto, esa forma convencional que algunos creen fosilizada y anacrónica. El oriolense impuso al rígido molde de catorce versos endecasílabos una vitalidad y una fuerza totalmente originales, imágenes audaces y novedosas metáforas. Voy a leer, para ejemplificar, dos de sus sonetos:

Como el toro he nacido para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto.

Como el toro lo encuentra diminuto
todo mi corazón desmesurado,
y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.

Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.

Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro.

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienes:
pena que vas, cavilación que vienes
como el mar de la playa a las arenas.

Como el mar de la playa a las arenas,
voy en este naufragio de vaivenes,
por una noche oscura de sartenes
redondas, pobres, tristes y morenas.

Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo.

Eludiendo por eso el mal presagio
de que ni en ti siquiera habré seguro,
voy entre pena y pena sonriendo.

Y ahora permítanme un testimonio personal. En 1959, hace 51 años, yo trabajaba como periodista y durante un viaje a España me trasladé a Orihuela con el propósito de entrevistar a Josefina Manresa, la viuda del poeta. No bien llegué pregunté por ella, pero las personas consultadas se mostraron esquivas, reticentes. Poco o nada sabían, aparentemente. Era plena época franquista y el nombre de Miguel Hernández estaba prohibido. Muy pocos españoles conocían sus versos. No obstante, algunos me informaron que Josefina vivía en el pueblo cercano de Cox, donde había nacido y tenía parientes. No tuve suerte, nadie me dijo que entonces vivía en Orihuela Vicente, hermano mayor de Miguel, a quien varios años después entrevistó el francés Claude Couffon, autor de una excelente biografía del poeta.

En la suposición de que ningún dato de interés podía obtener en mi pesquisa, resolví trasladarme a Cox, aldea a la que llegué después de media hora de viaje en un desvencijado autobús. Al descender me encontré a las puertas de un bar con resabios de venta cervantina, y pregunté al primer grupo de parroquianos si conocían a Josefina Man-

resa y a su hijo. Desde una mesa próxima un anciano alzó los ojos de sus naipes, con aire sorprendido, abandonó el juego y vino hacia mí. Se presentó como el doctor Luis Olavarrieta, médico de la familia Manresa, y pocos segundos más tarde estábamos frente a frente, en otras mesa, charlando.

Me informó que Josefina ya no vivía en Cox sino en Elche, donde trabajaba como modista. Miguelito, el hijo, estuvo un tiempo en Madrid, protegido por Vicente Aleixandre, y luego en Valencia, donde lo llevó una familia amiga para que estudiase en esa ciudad. No sabía si había vuelto a Elche con su madre.

—¿Usted conoció a Miguel Hernández? —le pregunté.

—Solo de vista —respondió—. Fue durante la guerra. Josefina vivía entonces en Cox y Miguel vino del frente para visitarla por unos días. Aquí murió, a los 10 meses de edad, el primer hijo de la pareja. ¿Sabe usted? Murió de hambre... Después del 42 Josefina padeció mucho. No hablaba de su marido por temor, pero guardaba su memoria como en un relicario.

Mientras el viejo médico hablaba, yo pensaba con amargura que sería imposible trasladarme a Elche pues a la mañana siguiente debía proseguir viaje para Alicante. Hoy me arrepiento de no haber postergado aquel viaje. El doctor Olavarrieta, que había sido alumno de Ramón y Cajal, me contó aún algunas vicisitudes vividas por Miguel en las diversas cárceles donde lo alojaron, entre ellas la de Madrid, donde fue compañero de encierro del dramaturgo Antonio Buero Vallejo y del humorista Gila. Después se puso a divagar con voz triste. Según él, en ese momento España se dividía en Quijotes y Lazarillos, es decir, en idealistas y pícaros. “Miguel Hernández pertenecía al grupo de los Quijotes”, concluyó.

Esa tarde, mortificado por el fracaso de la proyectada entrevista, tomé el tren rumbo a Alicante. Lo primero que hice, al día siguiente, fue ir al cementerio de Nuestra Señora de los Remedios. Durante la hora de viaje en tranvía, pues el cementerio queda en las afueras de la ciudad, me consolaba pensando que, si no había podido dialogar con la viuda del poeta, había caminado por los mismos sitios que Miguel Hernández, en su breve vida, amó y llevó a sus versos.

Después de deambular entre las tumbas, encontré la de Miguel, casi a raz del suelo, en la calle Pascual, grupo 68, número 1009. La lápida

era sencilla, de mármol blanco, con el nombre del poeta y las fechas de su nacimiento y de su muerte. Depositó allí un clavel rojo y permanecí unos momentos, silencioso, pensando en su muerte injusta y brutal. Actualmente, sus restos han sido trasladados a una bóveda donde están junto a los de su esposa, muerta en 1987, y a los de su hijo, fallecido a los 43 años de edad.

El año pasado, 50 años después de aquel primer viaje a Orihuela, volví y visité, al lado del moderno edificio de la Fundación Cultural Miguel Hernández, en la calle que lleva su nombre, la humilde casa-museo del poeta. Se conservan allí los muebles de época, la rústica cama, la mesita con la antigua jofaina, el perchero, su maleta, las alpargatas que Miguel calzaba para andar por el monte y, en el pequeño huerto, la higuera bajo la que se sentaba a leer y escribir y junto a la cual aparece en una fotografía de 1936. Algunos devotos visitantes se llevan, como recuerdo, una hoja del árbol centenario.

En la ciudad, muy cambiada desde mi primera visita, conocí a dos sobrinos de Hernández, uno, hijo de su hermano Vicente –bastante parecido a Miguel–, profesor de inglés, y otro, hijo de la hermana menor, Encarnación, que está al cuidado de la casa-museo. El presidente y el secretario de la Fundación me llevaron al colegio de Santo Domingo, donde estudió Miguel, y por las calles que el poeta recorría los domingos con su novia Josefina. Luego, por la noche, en el Ateneo de Orihuela, donde Miguel leyó por primera vez sus versos, ofrecí una conferencia sobre “Miguel Hernández y los poetas argentinos”.

Volví en tren a Valencia. Durante el viaje no podía dejar de pensar en las penurias padecidas por Miguel Hernández, así como en su trágica muerte. Recité mentalmente algunos de sus versos:

... Barro me llamo aunque Miguel me llame...
 ... Como el toro he nacido para el luto...
 ... No hay una extensión más grande que mi herida...

También el soneto que, en plena guerra, le escribió en la Cervecería de Correos de Madrid a su amigo argentino Raúl Gozález Tuñón:

Raúl, si el cielo azul se constelara
 Sobre sus cinco cielos de Raúles...

Así como los versos de sus famosas “Nanas de la cebolla”. Miguel recibió en la cárcel una carta de Josefina donde le decía que solo disponía de cebollas para alimentarse y que, cuando amamantaba al hijo, su leche debía de tener sabor a cebolla. El poeta escribió:

La cebolla es escarcha
cerrada y pobre:
escarcha de tus días
y de mis noches.
Hambre y cebolla:
hielo negro y escarcha
grande y redonda.

En la cuna del hambre
mi niño estaba.
Con sangre de cebolla
se amamantaba.
Pero tu sangre,
escarchada de azúcar,
cebolla y hambre.

Una mujer morena,
resuelta en luna,
se derrama hilo a hilo
sobre la cuna.
Ríete, niño,
que te tragas la luna
cuando es preciso.

Alondra de mi casa,
ríete mucho.
Es tu risa en los ojos
la luz del mundo.
Ríete tanto
que en el alma al oírte,
bata el espacio.

Tu risa me hace libre,
me pone alas.
Soledades me quita,
cárcel me arranca.
Boça que vuelva,
corazón que en tus labios
relampaguea.

Es tu risa la espada
más victoriosa.
Vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol.
Porvenir de mis huesos
y de mi amor.

La carne aleteante,
súbite el párpado,
el vivir como nunca
coloreado.
¡Cuánto jilguero
se remonta, aletea,
desde tu cuerpo!

Desperté de ser niño.
Nunca despiertes.
Triste llevo la boca.
Ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.

Ser de vuelo tan alto,
tan extendido,
que tu carne parece
cielo cernido.
¡Si yo pudiera

remontarme al origen
de tu carrera!

Al octavo mes ríes
con cinco azahares.
Con cinco diminutas
ferocidades.
Con cinco dientes
como cinco jazmines
adolescentes.

Frontera de los besos
serán mañana,
cuando en la dentadura
sientas un arma.
Sientas un fuego
correr dientes abajo
buscando el centro.

Vuela niño en la doble
luna del pecho.
Él, triste de cebolla.
Tú, satisfecho.
No te derrumbes.
No sepas lo que pasa
ni lo que ocurre.

Tras recordar aquellos versos, evoqué mi visita al cementerio de Alicante, cincuenta años atrás, y vino a mi memoria una frase de Mariano José de Larra que bien pudo haberse escrito sobre su tumba: “Aquí yace media España. Murió de la otra mitad”.

Antonio Requeni

MIGUEL HERNÁNDEZ Y LOS POETAS ARGENTINOS

No tan conocido como Federico García Lorca, que vivió en Buenos Aires entre octubre de 1933 y marzo de 1934; o como Rafael Alberti, que se radicó entre nosotros a partir de 1940, Miguel Hernández llegó pronto, sin embargo, al conocimiento de los intelectuales y del público argentino. En 1942, el mismo año de su trágica muerte, Rafael Alberti dio a conocer aquí, en la colección “La rama de oro”, la segunda edición de *El rayo que no cesa*, cuya primera edición, en España, no había tenido prácticamente lectores en esta parte del Atlántico.

En esa década de los años 40, aún sin televisión, la radio transmitía audiciones muy escuchadas, algunas a cargo de exiliados españoles como María Teresa León, Alejandro Casona o Eduardo Zamacois, quienes evocaban a autores de la antigua y moderna literatura de su país, entre ellos los hermanos Machado, los poetas del 27 y aquel joven llamado Miguel Hernández, muerto hacia pocos años en una cárcel de Alicante. Quien esto escribe recuerda haber oído por la radio, por primera vez, sus poemas, pero en la voz de un argentino, César Fernández Moreno.

En 1947, aprovechando la presencia en nuestra ciudad de los españoles Rafael Alberti, León Felipe y Rafael Dieste, del chileno Pablo Neruda y del cubano Nicolás Guillén, se realizó en la Federación de Sociedades Gallegas un acto denominado “La poesía al servicio de la libertad”, que tuvo gran repercusión política (era plena época peronista). En la reunión, además de los escritores mencionados, participó, en representación de los argentinos, el poeta González Carbalho, quien leyó los tercetos de su poema “En la muerte de Miguel Hernández”, publicado cuatro años antes en su libro *Solo en el tiempo*. Una década más tarde, el poeta paraguayo Elvio Romero, en cuyos versos resulta evidente la gravitación de los de Miguel Hernández, hizo publicar en Buenos Aires, por la editorial Lautaro, *Viento de pueblo y Cancione-*

ro y romancero de ausencias, libros que junto con la *Antología* y las *Obras completas*, ambos tomos editados por Losada en 1960, ampliaron significativamente el conocimiento de este maravilloso poeta que, a la sazón, era desconocido en su propia patria, ya que el régimen franquista imperante había prohibido la reedición de sus libros.

Hasta aquí la referencia a los primeros contactos de los escritores y lectores argentinos con los versos de Miguel Hernández. Habría que comentar ahora la relación que el poeta tuvo durante su corta vida con algunos compatriotas. Uno de ellos fue Raúl González Tuñón, que había sido enviado como corresponsal periodístico a España en los comienzos de la guerra. Una tarde, frente a un grabador, el autor de *La calle del agujero en la media* me habló de su relación con el poeta oriolano, a quien solía encontrar en la Cervecería de Correos de la calle Alcalá, en la capital madrileña. Según González Tuñón, afiliado desde sus años juveniles al Partido Comunista, él influyó en la conversión política de Miguel Hernández, hasta entonces un poeta de decidida impronta católica. El argentino lo describió en aquel reportaje como un muchacho sencillo y fervoroso, “con los ojos llenos de preguntas”. En una servilleta de la Cervecería de Correos, Miguel Hernández le escribió una noche a Raúl el soneto que empieza: “Raúl, si el cielo azul se constelara / sobre sus cinco cielos de raúles...”.

Es curiosa la trayectoria de esa pieza documental. Cuando Rafael Alberti decidió abandonar la Argentina para radicarse en Italia, sus amigos organizaron un banquete de despedida en el restaurante del Automóvil Club Argentino. Raúl González Tuñón, el único comunista realmente pobre que conocí, comunicó a Rafael su imposibilidad de pagar el cubierto. Este lo tranquilizó diciéndole que sería su invitado especial. Raúl, agradecido, le regaló la servilleta con el soneto manuscrito de Hernández. Tiempo después, Rafael lo puso en venta y fue adquirido por un sobrino nieto de Raúl, Eduardo Álvarez Tuñón, su actual poseedor.

Años después, el poeta español Enrique Azcoaga se instaló por un tiempo en Buenos Aires, donde se desempeñó como periodista en el diario *El Mundo*. Como colega del periodismo me encontré con él y charlamos más de una vez. Azcoaga había trabajado con Miguel Hernández en las Misiones Pedagógicas de Madrid y juntos organizaron recitales de poesía en varias ciudades españolas. Otra persona amiga

de Hernández con la que tuve ocasión de hablar sobre el poeta fue su antigua protectora, la escritora Carmen Conde, que vino a la Argentina en los 80.

Pero en la vida de Miguel Hernández hubo otras amistades argentinas. En 1935 conoció en Madrid al poeta Miguel Ángel Gómez, que fue el primer marido de Olga Orozco. Cuando nuestro compatriota visitó España se encontró con Pablo Neruda a quien había tratado en Buenos Aires. El chileno le publicó un poema en su revista *Caballo Verde para la Poesía* y le presentó a Miguel Hernández. De regreso a Buenos Aires, Gómez fue un activo representante de la Generación del 40 y fundó con otros compañeros de promoción la revista *Canto*. Escribió entonces a Miguel Hernández pidiéndole un poema y una fotografía para esa publicación. El poeta de Orihuela le contestó con una extensa carta que fue reproducida en el número 4 de la revista literaria *El Jabalí*, dirigida por Daniel Chirom. En dicha carta, Hernández recordaba afectuosamente a Raúl González Tuñón, a su esposa Amparo Mom, y le prometía a Gómez el envío de un poema, lo que nunca se concretó. Aludía también a las gestiones que Raúl González Tuñón y su hermano Enrique estaban realizando para que se estrenara una pieza teatral suya en Buenos Aires, y expresaba su ilusión de viajar a la capital argentina. En su correspondencia con Josefina Manresa, desde Madrid, se refirió en dos oportunidades a la posibilidad de viajar a la Argentina. En la carta a Miguel Ángel Gómez, antes de despedirse le decía: “Tengo muchas ganas de conocer tu tierra, que te tiene tan enamorado como a mí la mía”.

Otro poeta de la Generación del 40, Guillermo Etchebehere, nacido en 1917 en la provincia bonaerense y muerto joven en un accidente automovilístico, se sintió intensamente identificado con la poesía de Miguel Hernández y se jactaba, como el oriolano, de su origen campesino. En su libro *La lumbre permanente* hay una serie de composiciones con el título general “El poeta”, que lleva el siguiente epígrafe: “Pienso en Miguel Hernández, que lo mataron lentamente, que lo mataron solo los huesos y la carne”.

También perteneciente a la Generación del 40, Jorge Voces Lescano, nacido en Córdoba en 1924 y muerto en Buenos Aires en 1989, dedicó un soneto de su primer libro *Sonetos anteriores*, de 1947, a Miguel Hernández, que lleva por título su nombre: “Yo te encontré una vez de

centinela / junto a los huesos de tu compañero / y en el llanto te vi tan verdadero / que me quedé envidioso de Orihuela”.

Poeta de una generación posterior, Ramiro de Casasbellas, que nació en Buenos Aires en 1936, fue un excelente escritor devorado por el periodismo. En 1954, a los 18 años de edad, publicó su primer y único libro, *Doble fondo*. Perteneció al grupo de vanguardia “Poesía Buenos Aires” y de manera esporádica siguió escribiendo poemas hasta su muerte, a los 57 años. En aquel primer poemario figura una composición titulada “Miguel Hernández”.

No son pocos los poetas argentinos, actualmente vivos, que movidos por la admiración hacia el poeta y sus versos, han escrito sobre el mártir de Orihuela. Mencionar a uno implicaría la omisión de otros cuyos nombres es probable que se evadan de la memoria.

Al cumplirse el centenario de su nacimiento, Miguel Hernández es ya uno de los clásicos modernos de la literatura española. Su obra está reconocida unánimemente como una de las manifestaciones más importantes de la poesía del siglo XX escrita en nuestro idioma. Como tal, también nos pertenece.

Antonio Requeni

PRESENTACIÓN DEL *DICCIONARIO FRASEOLÓGICO DEL HABLA ARGENTINA. FRASES, DICHS Y LOCUCIONES*¹

PRESENTACIÓN

Quiero, en primer lugar, agradecer la presencia de todos ustedes, también agradecer a la Academia Argentina de Letras, que confió en nosotros para la publicación de este magnífico diccionario, único en su género. Para Emecé Editores/Grupo Planeta representa un verdadero orgullo y satisfacción el haber sido seleccionada como la editorial encargada de editar y publicar este *Diccionario fraseológico del habla argentina. Frases, dichos y locuciones*, que elaboraron conjuntamente el Dr. Pedro Luis Barcia, presidente de la Academia Argentina de Letras, investigador del Conicet y autor de más de cincuenta libros, y la licenciada en Ciencias de la Comunicación Gabriela Pauer, lexicógrafa de la AAL y vinculada laboralmente a la Real Academia Española con proyectos de su especialidad, becaria de la Fundación Carolina por dos años consecutivos. Actualmente, se desempeña como docente en la Universidad Austral, lo mismo que el Dr. Barcia, que es profesor emérito de esa Universidad.

Antes de continuar con el diccionario, cuya presentación en sociedad nos convoca, quisiera hacer un pequeño paréntesis y destacar que este libro forma parte de la Biblioteca del Bicentenario, proyecto encarado conjuntamente por la querida Academia Argentina de Letras y nuestra editorial, y es uno de los aportes que al alimón hacemos a la celebración del Bicentenario de Mayo. Si me permiten, voy a enumerar

¹ La presentación se realizó en el Salón “Adolfo Bioy Casares” de la 36.ª Feria Internacional del Libro, el 6 de mayo de 2010. La crónica del acto puede leerse en “Noticias” del presente volumen.

los títulos de los primeros cuatro libros que estamos publicando como fruto de esta fructífera colaboración: de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, con un extenso y erudito estudio preliminar y notas de la Dra. Alicia María Zorrilla; un *Cancionero de las Invasiones Inglesas*, con introducción, selección y notas del Dr. Pedro Luis Barcia y la Prof. Josefina Raffo, que compila los poemas, canciones, afiches, caricaturas y brulotes que circularon en ese momento histórico, lo que convierte al libro en una crónica viva de aquellos días angustiosos y tensos. El cuarto volumen de esta Biblioteca es la edición del inmortal poema de José Hernández, prologado y anotado por el Dr. Francisco Emilio Petrecca. El libro viene acompañado de un DVD interactivo que es una verdadera maravilla, fruto de muchísimos años de trabajo recopilando imágenes, sonidos, hablas, pinturas. Una edición de nuestro *Martín Fierro* que creo definitiva.

Cierro el paréntesis, y vuelvo a nuestro *Diccionario fraseológico*. Primer punto para destacar es que es el primer diccionario exclusivamente fraseológico del habla argentina, lo cual nos llena de orgullo porque nos muestra como contribuyentes activos a la renovación y el enriquecimiento de la lengua común.

A diferencia del *Diccionario del habla de los argentinos*, también de la Academia Argentina de Letras, cuyas dos ediciones, la primera de mayo del 2003 y la segunda edición de 2008, tuvimos el honor de publicar en nuestro sello editorial, que es un diccionario básicamente de voces y contiene pocas o escasas locuciones, el *Fraseológico* es un diccionario que contiene exclusivamente locuciones, modismos y frases hechas, excluyendo los refranes, que esperemos sean motivo de un próximo diccionario. Esta obra recopila casi exclusivamente lo que son frases hechas, construcciones preexistentes. Estas “unidades fraseológicas” tienen la particularidad de que, cuando las usamos, adquieren valor lingüístico, solo como unidades de sentido. Sobre estas particularidades y demás especificidades se explayarán los autores, así que dejaré de “tocar de oído”. No es que quiera “escaparle al bulto”, ni que el tema “me importe un pomo”, porque, si se trata de “darle a la sin hueso”, soy “más fino que piojo de peluca”, además, me propuse “hablar cortito como beso de marido”, así que los dejo con los autores, que sobre

el tema “saben un toco”. No quiero terminar sin agradecer a Alejandro Ulloa quién se ocupó del cuidado de la edición del diccionario. Gracias, Alejandro, y muchas gracias a todos.

Alberto Díaz
Director Editorial del Grupo Planeta

PRESENTACIÓN DE LA NUEVA GRAMÁTICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA (MANUAL)¹

PRESENTACIÓN

Quiero en primer lugar, agradecer la presencia de todos ustedes en este acto, también agradecer a la Real Academia Española y a la Asociación de Academias de la Lengua Española, que confiaron en nosotros para la publicación de la *Nueva gramática de la lengua española*, que es la primera gramática académica oficial después de 78 años, pues la última se editó en 1931. Que las veintidós Academias de la Lengua hayan confiado a Espasa Calpe/Grupo Planeta la publicación y difusión de la *Nueva gramática de la lengua española* en su versión de dos tomos con destino a los gramáticos, estudiosos y profesores universitarios, y de su versión manual, destinada a los estudiantes universitarios y público culto en general, representa para nosotros un verdadero orgullo y un desafío para que este magno trabajo, que insumió once largos años de denodado esfuerzo y generosa colaboración de un gran número de académicos e instituciones, llegue a todos los hispanohablantes: a los usuarios y a los especialistas e investigadores, a los que tienen el español como primera o segunda lengua, y a los profesores de español en los diversos niveles académicos. Es, pues, una gramática dirigida a un público muy amplio, que ofrece un completo panorama del español que enriquecerá el conocimiento de nuestra lengua común.

No es mi intención adentrarme en las características y aportes de la *Nueva gramática*, no solo porque soy lego en la materia, sino porque el destacado panel que me acompaña se dedicará a esta tarea con la

¹ Acto celebrado el 8 de mayo de 2010, en la Sala “Victoria Ocampo” de la 36.ª Feria del Libro. La crónica puede leerse en “Noticias” del presente volumen.

idoneidad que sus trayectorias atestiguan. Pero, sí, quisiera destacar dos características de la *Nueva gramática* que me interesan particularmente.

La primera es su carácter de obra colectiva. La *Nueva gramática* ha sido elaborada por las veintidós Academias de la Lengua Española y muestra el español de todas las áreas lingüísticas con sus variantes geográficas y sociales. Es la primera gramática oficial de esta naturaleza, las anteriores eran de la sola autoría de la Real Academia Española.

La segunda es su carácter de obra panhispánica. Nuestra *Gramática* presta especial atención al español que hablamos en América, y es la primera vez en una gramática académica que se otorga especial atención a los usos americanos del español. Con ello se mantiene la unidad fundamental del español general y se reconocen sus variedades dialectales, que, sin lugar a dudas, enriquecen y revitalizan a la lengua madre.

Para finalizar esta breve exposición, con verdadero orgullo debo decir que, para la presentación de la *Nueva gramática de la lengua española* y de su versión *Manual*, contamos con un panel de privilegio. Dicho panel está integrado:

Por la Dra. Alicia María Zorrilla, doctora en Letras por la Universidad del Salvador, licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid. Autora de varios libros, entre ellos *Normativa lingüística española y corrección de textos*, ha recibido numerosos premios por su producción científica. Es miembro de la Academia Argentina de Letras, miembro correspondiente hispanoamericana de la Real Academia Española y miembro de la Asociación Mexicana de Profesores de Lengua y Literatura. En su calidad de miembro de la Comisión Interacadémica de la Real Academia Española, participó en la composición de la *Nueva gramática de la lengua española*.

La Dra. Ángela Lucía Di Tullio, egresada de la Universidad de Buenos Aires, desempeña su actividad académica en la Universidad del Comahue y en varias Maestrías en Lingüística del país y del exterior. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesora invitada en las universidades de Nápoles, Valparaíso, Gerona, Santiago de Compostela y Lovaina. Autora del *Manual de gramática del español* (Edicial, 1997; Isla de la Luna, 2005) entre otros, así como de numerosos artículos publicados en revistas especializadas nacionales e internacionales. En su carácter de miembro correspondiente de la Aca-

demia Argentina de Letras, fue responsable, junto con su colega de la Real Academia Española Julio Borrego Nieto, de la preparación de la versión *Manual de la Nueva gramática de la lengua española*.

El Dr. Pedro Luis Barcia, doctor en Letras por la Universidad Nacional de la Plata, doctor honoris causa por la Universidad Ricardo Palma de Perú y por la universidades de Tucumán, Salta y Concepción del Uruguay. Profesor emérito de la Universidad Austral y honorario de la de Montevideo. Es presidente de la Academia Argentina de Letras, vicepresidente de la Academia Nacional Educación, investigador de Conicet y autor de más de cincuenta libros.

Este es el brillante panel que nos acompaña esta noche, quienes nos hablarán de la importancia de esta obra para los millones de hispanohablantes que haremos uso de ella. Muchas gracias.

Alberto Díaz
Director Editorial del Grupo Planeta

LA NUEVA GRAMÁTICA, PARA LA HISPANIDAD

Una gramática del español común y de las variedades de cada país de habla española

En 1931, apareció la última edición de la *Gramática* académica, y el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, de 1973, preparado por Salvador Fernández Ramírez y Samuel Gili Gaya con la inestimable colaboración de Rafael Lapesa Melgar, fue el valioso avance provisorio de la nueva gramática que se publicaría después.

En 1981, la Real Academia Española confió la redacción definitiva del texto a Emilio Alarcos Llorach, pero luego acordó que viera la luz como obra individual con el aval académico. Así apareció en 1994, en la Colección Nebrija y Bello. No mucho después, reanudó la tarea Fernando Lázaro Carreter, quien acopió nuevos materiales para llevarla a cabo.

En noviembre de 1998, en el XI Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, que se celebró en Puebla de los Ángeles (México), se aprobó una propuesta de la Academia Chilena para darle nuevo texto a la *Gramática* académica. La Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española asumieron, entonces, el compromiso de redactar una nueva gramática de carácter panhispánico, es decir, que no solo tuviera en cuenta la norma del español peninsular, sino también la de todos los países de Hispanoamérica, que fijara la norma lingüística para todos los hispanohablantes respecto del léxico, la ortografía y las cuestiones gramaticales. Se la ha titulado *Nueva gramática* porque constituye la primera descripción gramatical en la que se atiende tanto al español que compartimos todos los hispanohablantes como

al que nos diferencia»¹. Para ello, designaron ponente al doctor Ignacio Bosque Muñoz, quien tuvo a su cargo la redacción del texto, luego revisado por la Comisión de Gramática de la Real Academia Española, por asesores calificados y por los representantes que cada Acadèmia había designado para concretar esta labor. Con los representantes españoles, los hispanoamericanos conformamos la Comisión Interacadémica coordinadora de la *Nueva gramática de la lengua española*, presidida por el doctor Víctor García de la Concha (director de la Real Academia Española y presidente de la Asociación de Academias de la Lengua Española) y por el doctor Humberto López Morales (secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española y académico de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española) como secretario. Esta Comisión estaba dividida en ocho áreas lingüísticas, determinadas de la siguiente manera: España (D. Guillermo Rojo, de la Real Academia Española), México y Centroamérica (D. José Guadalupe Moreno de Alba, de la Academia Mexicana), Antillas (D.^a Amparo Morales, de la Academia Puertorriqueña), Caribe continental (D. Juan Carlos Vergara Silva, de la Academia Colombiana), Área Andina (D. Rodolfo Cerrón-Palomino, de la Academia Peruana), Río de la Plata (D.^a Alicia María Zorrilla, de la Academia Argentina), Chile (D. José Luis Samaniego Aldazábal, de la Academia Chilena) y los Estados Unidos y Filipinas (D. Gerardo Piña-Rosales y D. Joaquín Segura, de la Academia Norteamericana). Se realizaron ocho reuniones en distintos lugares de España y de Hispanoamérica.

La Comisión Interacadémica coordinadora de la *Nueva gramática de la lengua española*, reunida por primera vez en La Granda (Asturias, España), en junio de 2003, adoptó acuerdos básicos y rectores del trabajo, que se cumplieron fielmente.

Aprobado el índice general de la obra, don Ignacio Bosque Muñoz adecuó la redacción de los capítulos a cada uno de los bloques temáticos. Inmediatamente don José Manuel Blecua y su equipo de especialistas comenzaron a elaborar los correspondientes a Fonética y Fonología, que siguieron y seguirán el mismo proceso de revisión que el resto de la

¹ Separata de la *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis*, p. 5.

obra. Estos capítulos deben considerarse la última parte en preparación de la *Nueva gramática*.

Para agilizar el ritmo de los trabajos y favorecer su adecuado desarrollo, en cada una de las Academias, el académico responsable de la *Gramática* se hizo cargo de la recepción de los materiales, la organización y la supervisión del trabajo, y el envío de los informes pertinentes tanto a los coordinadores como a la Real Academia Española. En síntesis, el método de trabajo tuvo una fase previa y una fase académica:

1. Fase previa

El doctor Bosque Muñoz sometió un esbozo de cada capítulo al dictamen de ocho gramáticos asesores de América y de España, entre los que estaba la doctora Ángela Di Tullio aquí presente. Con las observaciones y sugerencias de los asesores, preparó el borrador de cada capítulo.

2. Fase académica

Los miembros de la Comisión supervisaron y discutieron el borrador. Con las observaciones que consignaron, el ponente redactó el primer texto básico. La Real Academia Española envió ese primer texto básico a todas las Academias y fue recibido por los coordinadores de las ocho áreas lingüísticas. Estos estudiaron los contenidos e integraron en el texto de cada capítulo las propuestas de todas las Academias de su área, y las enviaron al doctor Bosque Muñoz, quien incorporó las observaciones coincidentes en un segundo texto básico y anotó cada una de las demás para su discusión posterior. El texto resultante fue enviado a todos los miembros de la Comisión Interacadémica para su estudio. Esta se reunió y estudió las observaciones no integradas; luego, las aprobó o las rechazó. El texto resultante se convirtió en la versión provisional de cada uno de los capítulos y fue enviado a todas las Academias para su estudio. Estas recibieron el texto completo, los coordinadores lo leyeron nuevamente y, en distintas ciudades de España y de Hispanoamérica, aprobaron en sesión conjunta la versión definitiva. En esas reuniones de la Comisión Interacadémica, solamente se discutieron cuestiones de relevancia que requerían el consenso de sus integrantes. El objetivo era

ajustar los contenidos y corroborar que los ejemplos de cada país convenían a cada una de las afirmaciones. Esos ejemplos se extrajeron de más de tres mil referencias bibliográficas españolas e hispanoamericanas (científicas, ensayísticas, literarias) de distintas épocas y de autores reconocidos, y de unos trescientos medios de comunicación. Se halla, pues, enriquecida por casi cuarenta mil citas «gracias a los recursos que proporcionan las nuevas tecnologías: corpus informatizados, bases de datos, aplicaciones informáticas, Internet, etc.»². Sin duda –y así se especifica en el «Prólogo» de la *Nueva gramática*–, constituyen uno de los corpus «más extensos de cuantos hayan sido utilizados en un estudio lingüístico sobre el español». También se introdujeron textos orales, y, cuando fue necesario, se crearon algunas construcciones para confirmar aspectos morfológicos o sintácticos.

De acuerdo con el plan de trabajo establecido, se ha publicado en dos volúmenes una de las dos versiones de la obra, aprobadas en el XII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española (Puerto Rico, 2002): la *Gramática* mayor, de tres mil ochocientos ochenta y cinco páginas. Esta obra supone un conocimiento gramatical especializado que da particular valor a la relación entre la forma y el sentido, y atiende, con mucha amplitud y detalle, a cuantos temas puedan interesar a los más variados usuarios en el nivel universitario. Consta de 48 capítulos. El presidente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, don Víctor García de la Concha, elaboró el «Prólogo» de la obra, de carácter institucional, donde se articulan las líneas maestras que vertebran su contenido a partir de las ideas sugeridas por los responsables de cada una de las Academias que trabajó en este proyecto. En el texto, se usa la terminología tradicional más firmemente asentada. Después de ese «Prólogo», se expone el capítulo referido a «Cuestiones generales»: «Partes de la gramática. Unidades fundamentales del análisis gramatical», donde se describen las clases de gramática, las relaciones que se establecen entre esas partes, las unidades fonéticas y fonológicas, morfológicas y sintácticas; luego, específicamente, siguen los capítulos que versan sobre *Morfología*, que estudia la estructura interna de las palabras, y *Sintaxis*, que analiza cómo se relacionan y se ordenan las

² Separata de la *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis*, p. 10.

palabras en el discurso; las clases de palabras y sus grupos sintácticos; las funciones, y las construcciones sintácticas fundamentales, sin dejar a un lado los significados que nacen de estas combinaciones.

En estos años, la investigación gramatical, que se ha desarrollado como disciplina científica, fue preparando el camino. La *Nueva gramática*, fruto de once años de intensa labor, constituye una descripción minuciosa y muy documentada del español actual admitida por todas las Academias. Es una *Gramática* de síntesis, no de análisis como lo eran las tradicionales. Refleja la variación geográfica y social que se considera culta en el español europeo y americano, y propone soluciones unificadas respecto de los problemas gramaticales. Es descriptiva y normativa, pero también describe estructuras gramaticales que no son estrictamente normativas. De ahí que no se confunde el concepto de corrección con el de gramaticalidad ni el de incorrección con el de agramaticalidad. Se entiende por gramaticalidad la cualidad que posee una secuencia de palabras cuando se ajusta a las reglas de la gramática.

La sección correspondiente a fonética y fonología, a cargo del doctor José Manuel Blecua y de prestigiosos especialistas, se publicará más adelante como tercer tomo de la obra, con el título de *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Constará de 10 capítulos y estará acompañado de un DVD que contiene las variantes de pronunciación, entonación y ritmo del español hablado en las distintas áreas lingüísticas. Por lo tanto, permitirá «escuchar las voces y los sonidos del español en su verdadera diversidad en boca de hablantes de todas las zonas de la lengua»³.

Este año vio la luz la *Nueva gramática de la lengua española. Manual*, que hoy presentamos. Es resumen de la *Gramática* mayor y está destinado a los profesores y estudiantes de español pertenecientes a niveles no universitarios, y a hablantes de nivel culto medio. La preparación de este *Manual* estuvo a cargo de la doctora y académica correspondiente de la Academia Argentina de Letras Ángela Di Tullio, de la Universidad del Comahue (Neuquén, Argentina), y del doctor y académico correspondiente de la Real Academia Española Julio Borrego, de la Universidad de Salamanca (España).

³ Separata de la *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*.

Más tarde, el lector no formado en cuestiones lingüísticas y los estudiantes de enseñanza secundaria podrán acceder a una *Gramática básica*, resumen del *Manual*, de unas doscientas cincuenta páginas. De acuerdo con los destinatarios, en esta obra, se pondrá especial interés en la claridad, la precisión y el didacticismo.

El doctor Ignacio Bosque Muñoz, considerado el gramático más importante del mundo hispánico, trató de conjugar el español que une a más de cuatrocientos millones de hablantes con las diferencias propias de cada país de América. Es, pues, la primera gramática que refleja todas las variedades del español, hecho que fortalece la unidad del idioma y que manifiesta que no domina la norma de corrección de un solo país porque esta tiene carácter policéntrico.

El texto básico de la *Nueva Gramática* quedó aprobado en Medellín (Colombia) el 24 de marzo de 2007, día de la clausura oficial del XIII Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española. En esa ciudad de Colombia, país que acunó la primera Academia de América el 6 de agosto de 1872, se expresó con claridad el propósito de esta obra monumental: «... describir gramaticalmente nuestra lengua en toda la varia riqueza de sus realizaciones y ofrecer, a la par, una guía de corrección en el uso».

Según aclaró el doctor Bosque Muñoz, la obra «aspira a presentar un panorama comprensivo de la estructura del español que todos podamos reconocer como propio», a ser un verdadero mapa del español, a describir de forma reflexiva e informativa «la variación gramatical existente en el mundo hispánico», combinando «los mejores logros de la tradición gramatical hispánica con algunas de las aportaciones más reconocidas de la gramática contemporánea de orientación formal y funcional». Por lo tanto, no asume una posición doctrinal y puede presentar varias soluciones para los temas que las aceptan. Ese enlace entre descripción y norma permite que la *Nueva gramática* sea, además de obra de consulta, texto de estudio para especialistas e investigadores. En la *Nueva gramática*, la oración se define como una «unidad de predicación»; se habla de *oraciones subordinadas* porque el término «proposición» es usado hoy por la Semántica para aludir al significado de las oraciones, en particular, al contenido que puede expresar la relación sujeto-predicado. Se introduce el concepto de *enunciado*, que no es necesariamente una oración, aunque un enunciado puede serlo. Es

una unidad mínima de comunicación, que puede estar representada por una oración o por expresiones, generalmente exclamativas, que expresan contenidos modales: *¡De acuerdo!*; *¡Trato hecho!*; *¡Más rápido!*; *¡Mis libros!*

La *Nueva gramática* también contempla los cambios de modalidad o actos verbales indirectos:

- Una oración aseverativa puede expresar tristeza: *Lo siento tanto.*
- Con una pregunta puede darse una orden: *¿Quiere retirarse de mi vista?*
- Con una oración imperativa, puede expresarse deseo: *Cuidate mucho.*

Se estudian correspondencias entre las funciones sintácticas y las expresiones que pueden desempeñarlas: por ejemplo, un sujeto puede ser nominal (Le agrada *ese perfume*) u oracional (Le agrada *usar ese perfume*).

Se estudia también la posición que ocupa un grupo sintáctico en la oración por razones enfáticas. Por ejemplo, la posición inicial del complemento directo en oraciones como la siguiente: *Mucho dinero gana, pero no le da una moneda a nadie.*

A veces, las palabras se combinan con sus vecinas en función de requisitos de naturaleza sintáctica y semántica que estas les imponen. Por ejemplo, el indefinido *un* se interpreta como *ningún* en la siguiente oración: *No ha pasado un taxi en toda la tarde.*

Consideramos, pues, que el objetivo que guió circunstanciadamente la redacción de esta obra colectiva, panhispánica, descriptiva, normativa, reflexiva, sintética y práctica, resultado del trabajo mancomunado y consensuado de los miembros de todas las Academias de la Lengua Española, se ha cumplido, y que, con gran satisfacción y orgullo, el mundo hispanohablante goza ya de su *Gramática* presentada en Madrid, en la sede de la Real Academia Española y ante sus Majestades Reales, el 10 de diciembre de 2009.

Con ella se aprobó la voz de toda Hispanoamérica, de España, de los hablantes de español de Filipinas y de los Estados Unidos. La lengua española, protagonista indiscutible, nos une para siempre, y esas dos palabras, «lengua española», cobran ahora tal dimensión espiritual que se transforman en la más certera respuesta del alma a la consagración de una larga esperanza. Si tuviéramos que definir musicalmente esta

obra ejemplar, diríamos que es un *concento* (del latín, ‘armonía’) o ‘canto acordado y armonioso de diversas voces’, las diversas voces de la América hispana.

Alicia María Zorrilla

LA NUEVA GRAMÁTICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA Y SUS DESAFÍOS

La *Nueva gramática de la lengua española* puede ser caracterizada por varios rasgos, a veces aparentemente contrapuestos: es una obra colectiva y, sin embargo, claramente unitaria en su perspectiva teórica y metodológica; sigue la tradición académica en muchos aspectos, a la vez que innova en otros tantos; se presenta como una descripción del español, pero también contiene un componente normativo. En esta presentación me referiré a estas propiedades, que constituyen desafíos que se han sorteado exitosamente y que le confieren a esta obra, desde mi punto de vista, una especial trascendencia en la tradición gramatical del español. La última parte está centrada en el *Manual de la Nueva gramática*, que hoy se presenta.

1. Obra colectiva, pero unitaria

La Real Academia Española y la Asociación de Academias confiaron la responsabilidad en la elaboración y redacción de la obra a Ignacio Bosque, el lingüista más unánimemente reconocido en la segunda mitad del siglo XX por su contribución a la gramática del español. No obstante, cada capítulo fue revisado en varias instancias por lingüistas que asesoraron en relación con las diferentes áreas geográficas; por las academias –la Comisión de Gramática de la RAE, las academias americanas y la Comisión Interacadémica, que discutió los aspectos controvertidos y aprobó los capítulos– y por equipos de la RAE para ajustes menores. Es, por lo tanto, una obra colectiva y plural, pero, al mismo tiempo, unitaria en la concepción general y en el tratamiento de las diferentes partes que le imprimió el ponente.

2. Tradición e innovación

La *Nueva gramática de la lengua española* ha seguido en muchos aspectos la tradición académica: así, de acuerdo con la iniciada en 1857, se presenta en tres versiones, que corresponden a un tipo específico de destinatario:

- la gramática extensa, en dos tomos, de casi cuatro mil páginas, es la gramática de referencia y el texto de estudio para cursos universitarios avanzados y de posgrado;
- el *Manual*, dirigido a profesores y estudiantes de español en los niveles universitarios y a los hispanohablantes de nivel culto medio, es un texto menos técnico, más breve (de algo más de mil páginas) y más explícito, ya que a los títulos de capítulos y secciones se le añaden más niveles para facilitar su consulta;
- la *Gramática básica* está pensada para el gran público, incluido el ámbito escolar.

Este triple formato se basa en el compromiso de mantener las posturas teóricas que esta gramática asume en lo relativo a las unidades de análisis (básicamente, clases de palabras y de grupos sintácticos, y otras construcciones fundamentales), a la terminología (con preferencia por la tradicional, a menos que no exista el término; en tal caso, se define con precisión y se justifica su utilización) y al carácter reflexivo y razonado de su exposición. Por eso, esta obra ofrece las condiciones para cumplir una función fundamental en la renovación de la enseñanza de la gramática como punto de referencia común en el currículum escolar de los países hispanohablantes. De esta manera se podrán salvar, con las obvias diferencias de profundidad, las discontinuidades entre los ciclos educativos y aun entre los diversos cursos de cada ciclo, no solo en un país, sino en todo el mundo hispanohablante, desde la formación de profesores y maestros hasta la preparación del material didáctico destinado a desarrollar la reflexión y la capacidad argumentativa.

También sigue a la tradición en la inclusión de ejemplos inventados y de citas¹, así como en la exclusión de la bibliografía.

¹ Sin embargo, estas no proceden necesariamente de los autores literarios más prestigiosos, sino también de textos de diferente índole y de periódicos de todos los países hispanohablantes, seleccionados no tanto por su valor literario o discursivo, sino como ilustración de una cierta construcción.

Una diferencia evidente con las gramáticas académicas anteriores es su extensión y la profundidad de su análisis. El *Manual* representa menos de la quinta parte de la versión extensa y, a su vez, tiene casi el doble de páginas de la edición de 1931 y del *Esbozo*. Estas proporciones se explican por las exigencias de la lingüística actual en cuanto al rigor en las definiciones, a hacer explícitos los procedimientos de análisis y la argumentación que sustenta la posición adoptada, a menudo coincidente con la tradicional, pero otras veces con estudios más recientes.

3. Descripción y norma

Como toda obra académica, esta gramática mantiene los dos componentes tradicionales (el descriptivo y el normativo), pero prevalece el descriptivo por dos motivos: por una parte, la descripción abarca no solo la forma de las construcciones, sino también su significado y su estimación social, de manera que el componente normativo queda incluido en buena medida en el descriptivo; por la otra, el normativo cuenta con una obra específica, el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005), en el que la incorrección se marca con unos signos gráficos llamados bolaspas, como en [®]*Le encontré acostada* (Icaza, *Cholos*). En cambio, en la *Nueva gramática* no se matiza el juicio con indicaciones sobre el uso y recomendaciones basadas en la estimación social de la propia comunidad lingüística². Así, si bien la norma general en el español de América y en parte de España es la alternancia entre acusativo y dativo en los pronombres que sustituyen o duplican el objeto directo y el indirecto, respectivamente (*Lo vi ~ Le regalé un perfume*), también se le reconoce validez al leísmo de persona (masculino): *Le vi recostado*, propio de Castilla y de algunas otras regiones de España, porque fue usado por autores prestigiosos de la literatura española clásica y actual. En cambio, se consideran incorrectos los otros dos tipos de leísmo: el femenino *Le vi recostada*, y el de cosa *Le vi pegado en la pared*, así como el laísmo

²No siempre, sin embargo, resulta claro cómo se obtiene la información relativa a la valoración de los hablantes, sobre todo cuando se presentan diferentes opciones, cada una procedente de un centro prestigioso. Una instancia superior al juicio de los académicos es el empleo de la construcción por parte de autores de prestigio, en textos donde no quepa atribuir la forma a una intención mimética.

(*La regalé un perfume*) y el loísmo (*Lo regalé un perfume*), fenómenos exclusivos del español peninsular.

4. La variación

La *Nueva gramática* es la gramática oficial de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Las treinta y cuatro anteriores (desde 1771 a 1931) solo lo eran de la RAE; la inclusión de las academias americanas responde a la política panhispánica, cuyo objetivo manifiesto es contribuir a la unidad del español, sin por ello negar la variación. En la *NGRALE* se presta un especial interés a la variación, sobre todo geográfica, pero también histórica, social y estilística. De todas las opciones a que dan lugar estas variables las que se describen en primer término son las que corresponden al español culto actual en el registro formal y, más específicamente, al empleado en la lengua escrita. También se reconocen las diferencias aceptadas en cada región, de manera que, en lugar de una única norma –como en las ediciones anteriores de la *GRAE*–, se plantea una norma policéntrica, con diferentes centros de los que emana.

5. El *Manual*

He participado en la *Nueva gramática* en tres instancias: como consultora por la región rioplatense; como encargada de los borradores de dos capítulos y, de manera más prolongada y continua, con el doctor Julio Borrego Nieto, de la Universidad de Salamanca, en la preparación de los materiales del *Manual*. Dado el destinatario al que esta versión iba dirigida, recibimos instrucciones muy estrictas en varios sentidos.

La más básica concernía a la extensión, que fue variando a medida que crecían los capítulos de la versión extensa. En efecto, al principio cada capítulo tenía alrededor de veinticinco o treinta páginas, que debíamos reducir a la tercera parte, pero, a lo largo del proceso, algunos se alargaron y complejizaron: cuando nos tocó compendiar un capítulo de ciento cincuenta páginas, la medida se redujo a la quinta parte, tarea que llegó a insumir a veces más de un mes. Un porcentaje similar debía aplicarse al número de las citas, entre las cuales el 70 % debía corresponder a publicaciones o autores americanos.

¿Qué se cortaba de manera más o menos sistemática? La *Nueva gramática* dedica un espacio considerable a cuestiones polémicas, y a fundamentar la opción elegida. En el *Manual* se deja de lado este tipo de discusión, que no suele resultar de especial interés para el público al que va dirigido. También se reduce el espacio dedicado a la diacronía, salvo cuando resulta imprescindible, como en los capítulos de morfología derivativa o en algunas consideraciones sobre el voseo, pero no el que corresponde a la variación dialectal y a la normativa, de manera que ambas cobran mayor peso relativo en el *Manual*.

Se nos pidió que prestáramos una especial atención a los aspectos pedagógicos, lo que suponía evitar tecnicismos y acomodar la estructura de cada capítulo para ayudar al lector en la secuencia de los temas y en su jerarquía. Para ello se consideró conveniente que los títulos no solo aparecieran en los capítulos y las secciones, como en la versión extensa, sino que introdujeran cada subsección.

Otra recomendación era la de evitar las expresiones o los giros marcadamente americanos o peninsulares, por lo que a veces sustituí la forma neutra *ello* por una expresión alternativa, a la vez que el doctor Borrego cambiaba el orden de algunos elementos en mi redacción.

Durante los siete años, el procedimiento de trabajo que seguimos fue el siguiente: nos repartíamos los capítulos de las sucesivas remesas que nos enviaba la RAE y, después de leer atentamente el texto del ponente, ya revisado y aprobado por la Comisión Interacadémica, procedíamos a una primera redacción, que a veces sometíamos a la lectura de personas que respondieran al perfil del destinatario; estas marcaban los pasajes que requerían alguna explicación adicional o que no les quedaban claros. Una vez recogidas estas observaciones, cada uno enviaba al otro la primera versión del capítulo compendiado para revisarlo, corregirlo y proponer cambios. Estos envíos cruzaban el Atlántico cinco, seis... y a veces incluso diez veces hasta llegar a una versión satisfactoria, que era la que enviábamos a la Real Academia. A comienzos de este año la revisión final estuvo a cargo de un equipo de la Academia y del mismo Ignacio Bosque.

Durante estos siete años, el trabajo fue mucho y a veces duro, con acuerdos y discusiones sobre la valoración de algunas construcciones, pero nuestro intercambio fue rico, interesante y muy grato, ya que siempre fuimos conscientes de estar comprometidos en una obra colectiva

en la que, en palabras de mi querido amigo y compañero de ruta Julio Borrego, cada aportación individual contribuye al conjunto y solo tiene sentido en él.

Ángela L. Di Tullio

ARTÍCULOS

LA VARIACIÓN ACENTUAL EN EL ESPAÑOL DE BUENOS AIRES

1. Introducción

Uno de los fenómenos característicos del español oral de Buenos Aires y de otras zonas del país es la variación en la pronunciación de determinadas palabras o clases de palabras, debida al desplazamiento a otra sílaba del acento de intensidad. En el español general existe este fenómeno en diferentes casos, como el de los sustantivos que cambian del singular al plural (*régimen* pero *regímenes*, *carácter* pero *caracteres*, etc.), y otra posibilidad es la de aquellas palabras que cambian el significado según sean esdrújulas, graves o agudas (*hábito*, *habito* y *habitó* o *equivoco*, *equivoco* y *equivocó*, etc.).

En este trabajo nos referiremos a otro tipo de variaciones propias de nuestra región (aunque no siempre exclusivas), algunas de las cuales han sido registradas desde el siglo XIX y cuya doble resolución los lingüistas ya han observado y comentado a lo largo del siglo pasado.

Expondremos tres casos muy característicos: *a)* el imperativo o los verboides (gerundio e infinitivo) con pronombre enclítico que toman una acentuación aguda cuando desplazan el acento al enclítico, *b)* la variable grave/aguda de la pronunciación de la segunda persona singular del presente de subjuntivo y, finalmente, *c)* el de ciertas palabras diptongadas, donde el acento varía entre la vocal abierta y la cerrada, como *pais* frente a *país* o *ahi* junto a *ahí*.

2. Verbos y verboides con pronombres enclífticos

En español, los enclífticos son pronombres átonos y, por lo tanto, el acento de intensidad cae en el verbo. Sin embargo, en el Río de la Plata se suele producir un desplazamiento acentual al enclíftico, registrado ya en la gauchesca desde Bartolomé Hidalgo y hasta el *Martín Fierro* de José Hernández, en cuyas ediciones a veces se ha optado por dar a la palabra doble tilde, para señalar el doble acento de intensidad, uno que recae en el verbo y otro, en el enclíftico, aunque otras ediciones solo ponen la tilde en el enclíftico.

Por más que la gauchesca refleje este uso desde los orígenes mismos de la patria, no se puede tomar como rasgo exclusivo de la lengua rural, ya que se trata de una característica general de la lengua hablada. Coloquialmente, en las ciudades pueden oírse frases como esta: “Deja-seló, que es chiquito”, en boca de una mamá y dirigida a su hijo mayor que le quiere quitar un juguete al más pequeño. Más allá de lo coloquial familiar, se suele oír este mismo desplazamiento en periodistas de radio y televisión, aunque no le coloquen tilde, claro está, cuando escriben. Asimismo, es común en personas universitarias o que manejan la norma culta.

A lo largo del siglo XX fueron muchos los filólogos que señalaron este uso en la literatura, desde Eleuterio Tiscornia en adelante. En España, Ramón Menéndez Pidal en su *Manual de gramática histórica*, al referirse a la acentuación de los pronombres, señala que, en oposición a las resoluciones diacrónicas más usuales de la asimilación del pronombre átono al verbo, “la tendencia opuesta a acentuar el pronombre es menos marcada; en poesías del siglo XVI, y hoy día, se dan ejemplos de *levantaté, entiendemé*, siempre con imperativos para redoblar la fuerza de la expresión con el doble acento”¹. Según esta cita, solo se emplearía como una licencia poética. De acuerdo con esto, uno de los últimos poemas de Rubén Darío, dedicado a su compañera sentimental Francisca Sánchez termina, precisamente, con un desplazamiento acentual de este tipo: “Francisca Sánchez, acompañámé”. Pese a que es una licencia poética, coincide con nuestra tradición bonaerense y, tal vez, al poeta nicaragüense, que había vivido en la Argentina, no le sonara

¹ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. *Manual de gramática histórica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966, p. 255.

tan extraña. Sin embargo, la forma *acompañamé* utilizada por Darío no es la usual entre hablantes que utilizan el voseo, porque quedarían dos sílabas tónicas seguidas, choque acentual que los hablantes evitan, y, en cambio, sí es factible en el poema de Darío porque el imperativo es tuteante.

En la variedad rioplatense, los pronombres tónicos se añaden al imperativo cuando este se forma para la tercera persona de respeto o distancia en subjuntivo: *creamé*, *pregunteló*, *metaló* o *metalé*, etc. En el caso del imperativo voseante de segunda persona, cuyo acento es oxítono: *decí*, *tené*, *cantá*, el pronombre no se acentúa salvo que sea un segundo enclítico. Es usual *decíselo*, porque entre los dos acentos se intercala una sílaba no acentuada, pero no son posibles formas como * *decilé* o * *tomálo*.

En la variedad rioplatense este desplazamiento no es exclusivo de formas imperativas. También se emplea con el infinitivo y con el gerundio, verboides que comparten con el imperativo la característica de no tener marcación temporal: *llevarselá*, *contandolés*, *decirmeló*, *despreciandoté*, etc. En el caso del infinitivo, de terminación aguda, sucede lo mismo que con el imperativo voseante, no se acentúa el enclítico cuando es uno solo, sino cuando constituye el último de una serie.

Por lo general, la explicación que se ha dado a este fenómeno ha sido el énfasis, y las formas marcadas, es decir, las que llevan acento en el clítico serían las enfáticas. Colantoni y Cuervo, en un trabajo aún en prensa², pasan revista a estudios realizados recientemente y citan los “acercamientos sistemáticos” para explicar este fenómeno: uno de Moyna³ y otro de Huidobro⁴. Para Moyna, además del énfasis existiría una explicación prosódica, pues lo relaciona con los contornos tonales descendentes que suelen acompañar al verbo, en especial al imperativo, en posición final de enunciado. Para Huidobro, las formas acentuadas

² COLANTONI, LAURA Y MARÍA CRISTINA CUERVO. “Clíticos acentuados”, que se publicará en COLANTONI, LAURA Y CELESTE RODRÍGUEZ LOURO (eds.). *Perspectivas teóricas y experimentales sobre el español de la Argentina* (en prensa).

³ MOYNA, MARÍA IRENE. “Pronominal Clitic Stress in Río de la Plata Spanish: An Optimality Account”. En *The SECOL Review* 23, pp. 15-44.

⁴ HUIDOBRO, SUSANA. *Phonological Constraints on Verum Focus in Argentinian Spanish*. Manuscrito. The State University of New York.

presentan un ‘verum focus’, es decir que, al acentuar al clítico, el emisor enfatiza la verdad de una proposición.

A su vez, Colantoni y Cuervo encaran el tema desde un ángulo hasta ahora poco estudiado: desde la fonología. Las conclusiones son tan novedosas como el enfoque. Advierten que los clíticos acentuados van seguidos por pausas en la mayoría de los casos, lo que indica que la dimensión fonológica es un factor en la distribución de la acentuación de los enclíticos.

En cuanto al análisis acústico, se tiene en cuenta que estudios experimentales recientes han concluido que la duración es el correlato principal del acento primario, en tanto que el acento secundario se marca como un acento tonal. En el caso de los clíticos acentuados, hay mayor duración de la vocal acentuada, lo que lleva a considerar que el clítico constituye el acento primario, en tanto que el del verbo o el verboide tiene un acento secundario o tonal.

Descartan el valor enfático de los clíticos acentuados dado que se trata de la forma por defecto en el español de la Argentina. Además, el coipus con el que cuentan no los correlaciona con contextos enfáticos.

La cantidad es un factor hasta el momento poco estudiado y que –de acuerdo con mi experiencia de hablante rioplatense– se debe tener especialmente en cuenta. En estudios sucesivos, habría que plantear la relación entre sílaba acentuada y en especial la duración para relacionarla principalmente con los actos de habla. En enunciados tales como *dáaamelo*, la duración de la vocal acentuada hace que el acto de habla se interprete como pedido o ruego, en tanto que en *dameló* el acto de habla se implica orden o mandato⁵.

Algunos críticos han relacionado este desplazamiento a la vocal final con el uso de imperativo voseante. La relación puede existir, aunque de un modo indirecto. Desde una perspectiva histórica, el uso del voseo debe de haber incidido para el desplazamiento acentual del imperativo (y vale recordar que el gerundio y el infinitivo también pueden ser usados como imperativos). Sin duda, el empleo simultáneo de la norma voseante y de la tuteante acostumbra a los hablantes de nuestra variedad lingüística a producir desplazamientos acentuales con respecto al

⁵ Ciertamente, los alargamientos vocálicos se producen también donde no hay desplazamiento acentual y habría que comprobar a qué acto de habla responden en distintos enunciados.

español general: *tomás ~ tomas, tenés ~ tienes, partís ~ partes y cantá ~ canta, comé ~ come, abrí ~ abre*. Las formas de tratamiento tuteante y voseante convivieron en la norma culta a lo largo de centurias y cada hablante optaba por una u otra de acuerdo con el receptor y con la situación comunicativa.

3. La acentuación variable del presente de subjuntivo voseante

Actualmente, en nuestro sistema verbal existe, en el presente de subjuntivo voseante, la posibilidad de conjugar ciertos verbos como graves o como agudos: *cantes* o *cantés*, *subas* o *subás*, *comas* o *comás*. De acuerdo con estudios que se han venido haciendo desde la década de 1970, las formas agudas se producen sobre todo en el imperativo negativo, con una preferencia de tres veces sobre una con respecto a su empleo en otros contextos de subjuntivo: “No te preocupes/preocupés”, “No comas/comás dulces”, “No subas/subás a los coches cuando están en movimiento”.

Fontanella de Weinberg sostuvo que en el español bonaerense se llega a un cambio en el sistema gramatical exclusivo frente a otras variedades del español. A un imperativo afirmativo se oponen dos imperativos negativos: uno más cortés y otro menos. La doble modalidad del imperativo se manifiesta con una forma de acentuación grave, que equipara a la orden neutra, e incluso cortés, y una forma aguda, que se avendría con las órdenes más tajantes y, por lo tanto, menos corteses⁶. Sin embargo, no todos los imperativos negativos expresan órdenes. Pueden manifestar preocupación (“No trabajes tanto”), consejo (“No te preocupés”), ruego (“No te vayás”), sorpresa (“¡No me digas!”). Asimismo, los contextos propiamente subjuntivos pueden transmitir órdenes (“Agregó que no salgas antes de la hora”, “Dijo que lo esperes”, “No quiero que llegues a esta hora”, etc.) o estar dependiendo de verbos en imperativo (“Llamame cuando llegués”, “Hacé lo que quieras”). Según Fontanella, la división del sistema entre dos imperativos negativos se confirmaría por el resultado de una encuesta que les presentó a doce informantes cultos, con estudios universitarios. Estos debían calificar una

⁶ FONTANELLA DE WEINBERG, MARÍA BEATRIZ. “La oposición «cantes/cantés» en el español de Buenos Aires”. En *Thesaurus*, XXXIV, 1979, pp. 72-83.

serie de enunciados de 1 a 5 puntos: 1) pedido amable, 2) orden cortés, 3) orden neutra, 4) orden terminante, 5) orden violenta. Entre los enunciados estaban: “Cerrá la ventana”, “¿Podés cerrar la ventana?”, “Me permitís el teléfono”, “No mires para allá” y “No mirés para allá”. Los informantes, pese a conocer que dos órdenes podían merecer la misma calificación, optaron por dar una evaluación de orden más perentoria a la forma aguda (3,7 puntos) frente a la forma grave (2,3 puntos). Como he sostenido en un estudio anterior⁷: ¿qué hubiera pasado si esas dos variantes (mires/mirés) hubieran sido incorporadas a una lista en que los informantes hubieran tenido que valorar familiaridad o tipo de registro o corrección lingüística? Considero que el hablante opta por una u otra acentuación de acuerdo con la expresividad que quiera imponer a su emisión (ya sea orden, ruego, consejo, etc.). Sin embargo, no se puede negar que también intervienen otros condicionamientos intralingüísticos y que atañen, en estos casos, a la conjugación. Hay ciertos verbos que no se suelen realizar como agudos en la norma culta, por ejemplo, aquellos verbos que diptongan la base cuando el acento cae en ella. En esos casos predomina la forma grave y es muy excepcional oírlos como agudos en hablantes cultos: “No te murás”, “No convirtás esto en un drama”, “No te sintás mal”, “No me mintás”. Asimismo la terminación en vocal de algunas bases parece condicionar la forma culta como grave (“No telefonées a estas horas”, “No creas todo lo que te dicen”, “No les proveas ese material”).

Además, como ya hemos observado en los desplazamientos del acento hacia el pronombre átono, en la oración, quien habla trata de evitar sílabas contiguas con acento fuerte (el llamado *clash* silábico), por lo cual, dado que en Buenos Aires el presente de subjuntivo puede realizarse como grave o como agudo, si el hablante tiene que verbalizar este enunciado: “Me dijo que seas vos quien le hable”, evitará la forma aguda del subjuntivo ya que el pronombre sujeto es acentuado.

⁷ CARRICABURO, NORMA. “Otro aporte al estudio de las formas graves/agudas en la segunda persona del presente de subjuntivo”. En *Actas Jornada de Gramática. V Centenario de la Gramática de la lengua castellana*, de Elio Antonio de Nebrija, 18 de agosto de 1992. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pp. 37-46.

4. Diptongos o hiatos

Cuando confluyen dos vocales continuas en la misma palabra, la resolución puede ser un diptongo o un hiato según donde caiga el acento de intensidad. En el lenguaje rural es común encontrar –como en algunas regiones de España y de Hispanoamérica– la acentuación *maiz* por *maíz*, *raiz* por *raíz*, *maistro* por *maestro*, *aura* por *ahora*, *pais* por *país* y *ahi* por *ahí*, entre otras. Cuando se produce un cambio vocálico por cierre de las vocales medias, como en *aura* o en *maistro*, esas acentuaciones carecen de prestigio lingüístico. En cambio, cuando no hay cambio vocálico, los diptongos suelen estar más arraigados en el hablante culto y, en algunos casos, se utilizan en el habla urbana. Así pasó con la forma *pais*, que se siguió empleando incluso en la norma urbana hasta entrado el siglo XX⁸, y con la forma *ahi*, que se conserva vigente en la norma culta y que trataremos de demostrar que mantiene la doble acentuación de un modo productivo.

La expresión *ahi* coexiste con *ahí* en muchas partes de España y de América, sobre todo en la lengua rural y en la subestándar o vulgar. En el caso del español de Buenos Aires, ha perdurado como forma alternativa de *ahí*, y en la actualidad se utiliza en la norma culta sobre todo en la expresión *por ahi*. Este desplazamiento, que vuelve al locativo homónimo de la tercera persona del verbo *haber* en su conjugación unipersonal de presente, *hay*, ha tenido una larga coexistencia con el locativo *ahí*, aunque parece haber ido desarrollando una semántica propia. Históricamente, un primer desplazamiento de sentido se encuentra en la frase hecha: “Por ahi cantaba Garay”, que –según el *Diccionario fraseológico del habla argentina*, de Barcia y Pauer– significa que “se

⁸ Ernesto Sabato varias veces en su obra pone el énfasis en esta acentuación tradicional. En *Sobre héroes y tumbas* hace decir *ahí*, al abuelo de Alejandra, anciano patricio que vivió su infancia en la época de Juan Manuel de Rosas. Además, un personaje *alter ego* del autor, Bruno, dice en un momento: “... me llegó el intenso perfume del jazmín del país, que para mí siempre sería «del país», con acento en la a, y que para siempre significaría: *lejos, madre, ternura, nunca más*” (Poitiers: Colección Archivos, 2008, pp. 390-391). Y como para confirmar que, para Sabato, no es una variable menor, en *Abaddón el exterminador*, el mismo personaje Bruno visita el cementerio de Capitán Olmos y se encuentra con los apellidos de las antiguas familias: “Los Peña. Ahí estaba el sepulcro de Escolástica. La Señorita Mayor, eso es. La misteriosa solterona, llena de puntillas y perifollos, con su país y su maíz acentuados en a, y sus maneras de argentina vieja” (Barcelona: Seix Barral, 1990, p. 460).

está encarando un asunto por el lado correcto, que se está aproximando al objetivo”⁹. Ni en este diccionario ni en anteriores colecciones paremiológicas se hace referencia al origen de la frase, pero rastreando en Internet he hallado un comentario de una señora uruguaya que recuerda algo que cantaba su abuela: “Por ahí cantaba Garay, lo que cantaba no sé”, lo cual induce a pensar que se trató de una canción popular en nuestra región, y que perduró como dicho en ambas orillas del Plata. La frase hecha ya presenta un significado traslaticio de la expresión *por ahí* en su función de demostrativo de lugar.

En algunas ocasiones, el circunstancial de lugar alterna la forma *por ahí* y la forma *por ahí*. Pareciera que, cuando el acento cae en la vocal abierta, tal vez debido a cierto simbolismo fónico, el lugar se presenta como más amplio, más indeterminado, menos preciso, que cuando se acentúa la vocal cerrada. Por el contrario, cuando el circunstancial presenta la forma con hiato, el locativo se carga de un valor menos amplio o difuso y más definido.

Sin embargo, el par *por ahí/por ahí* no cumplen solamente la función de locativos en el español rioplatense. Se utiliza también en otros contextos. Se suelen oír frases como: “*Por ahí*, no era lo que vos esperabas” ~ “*Por ahí*, no era lo que vos esperabas”. En estos ejemplos, la expresión no se encuentra cumpliendo la función de un circunstancial de lugar, sino de un índice de modalidad que muestra cierto grado de posibilidad o probabilidad del enunciado por parte del hablante.

A partir de esta dualidad sintáctica y semántica parece que se estuviera produciendo, en el español rioplatense, una disyunción entre la forma con hiato y la forma sin hiato y sus respectivas funciones. En las grabaciones que se vienen realizando para el “Proyecto de Estudio del Español Hablado en Buenos Aires”, dentro del marco más amplio del “Proyecto para el Estudio Sociolingüístico del Español de España y de América” (PRESEEA), en lo que hasta el momento llevo relevado, los hablantes de habla culta, en la banda etaria más joven, entre 18 y 34 años y preferentemente en las mujeres, utilizan la expresión *por ahí* como índice de modalidad, en tanto que la forma con hiato, *por ahí*, es preferida para la expresión locativa. En cambio, en el idiolecto de una

⁹ BARCIA, PEDRO LUIS y GABRIELA PAUER. *Diccionario fraseológico del habla argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2010, p. 382.

hablante mayor de 55 años, es decir, en la banda etaria más avanzada, el índice de modalidad se construye de ambas formas, pero preferentemente con hiato (“Por ahí, era más necesaria mi presencia en casa que en este momento”, “Por ahí, cuando me jubile lo llego a hacer”, “Por ahí, no era capaz de bancarme toda una cirugía”).

Pareciera que en el sistema actual del español rioplatense tanto *por ahí* como *por ahí* estuvieran diferenciando sus funciones: la eminentemente locativa, que comparten con el español general, y la de índice de modalidad, que aparece como productiva en la variedad regional. Además, en la norma culta joven se está produciendo una dicotomía entre la forma con hiato y la forma con diptongo. *Por ahí*, pronunciado con hiato, parece estar circunscribiéndose a las funciones locativas: circunstancial de lugar o predicado adverbial (“Por ahí está el camino que lleva al casco de la estancia” o “Los libros, por ahí”), en tanto que *por ahí*, pronunciado como diptongo, pasa a ocupar la función de índice de modalidad (“Por ahí, te hacés millonario”, “Por ahí, no sabían que vos eras la profesora”, “Por ahí, necesito una casa más grande”, etc.). Habrá que seguir avanzando en el estudio de la encuesta para ver si se confirman estas tendencias. Hasta el momento, cabe pensar que *ahí* y *ahí* han ido delimitando sus funciones sintácticas y su significado.

Lejos de considerar la forma diptongada como un arcaísmo, se advertiría así su gran vitalidad, en especial entre los jóvenes, y su caracterización en cuanto a la función sintáctica y a su semántica.

Como ejemplo de la perduración y productividad de esta variación acentual, se puede verificar que, del sentido traslaticio del dicho “Por ahí cantaba Garay”, se llega en estos ejemplos a un nuevo desplazamiento en el significado, ya que la expresión locativa pasa a ser interpretada como un adverbio de duda o de posibilidad, como *tal vez* o *quizá*.

5. Conclusiones

En el español bonaerense, las variaciones acentuales examinadas, dejan de manifiesto que el hablante se rige por otras reglas que no son las del español escrito ni las estrictamente gramaticales. El tono, la cadencia, la acentuación, la cantidad, las pausas son determinantes en la comunicación cara a cara. Establecen la relación del hablante con su enunciación y con el interlocutor: el grado de humor, de ironía, de

enojo, la distancia o cercanía social, emocional e incluso la convicción o la duda sobre lo expuesto. Por todo esto, los estudios fonológicos nos ayudarán a conocer valores y aspectos del español que la insistencia en el estudio de la escritura y la grafía nos ha impedido hasta el presente abordar desde una perspectiva científica.

Norma Carricaburo

ABRAZO DE SOMBRAS

*A Sofía Maffei,
que editó en su colección "Cármina" nuestros primeros libros
y hubiera compartido estas palabras.*

1.

Alguien dijo que, si hay un sustituto del amor, se llama memoria. Cambio la palabra amor por amistad y la frase conserva la misma intensidad semántica. Conocí a Horacio Castillo cuando él tenía 29 años y yo 18. Quiso el azar que nos conociéramos en ámbitos laborales relacionados con las leyes, pero lo que alimentó nuestra amistad durante casi cincuenta años fue la literatura. Nuestras conversaciones siempre fueron sobre libros —preferentemente de poesía— hasta el punto de no tener claro ninguno de los dos, sino hasta mucho tiempo después, las inclinaciones del otro relativas a la política, la religión o el deporte. Pienso ahora que fue así, precisamente, porque esas preferencias iban a ser resultado del mundo que íbamos imaginando en nuestras conversaciones¹. El hecho de vivir en el mismo barrio hizo que, durante los primeros años, nuestra frecuentación fuera diaria. Hablábamos de la poesía de Hölderlin que él me recomendó leer, del amor al hombre de Eluard, de Keats, de Shelley, del último poema de Molinari que yo le llevaba recortado de las páginas del suplemento, de los versos que habíamos escrito y que sometíamos a pruebas de entomólogo, separando la originalidad de las influencias, la frescura del adorno. Tuvimos novias, nos casamos, nacieron hijos, nietos, publicamos libros, y la amistad entre los dos continuó cristalina, con la seguridad del afecto recíproco

¹ Tomo la primera edición de *Materia acre* (Buenos Aires, Cármina: 1974) y leo la dedicatoria escrita en estos términos: "A [...] este frágil universo que tanto ayudaron a sostener. Horacio. 1975".

y una creciente vocación de cuidar uno al otro. Nos tratábamos como hermanos y destacábamos con orgullo este lenguaje común, esta vida común, nuestra vida.

2.

El cuidado para con este amigo o quizás la responsabilidad en razón de su mayor edad hizo que, en los diálogos esporádicos sobre la muerte, diera por sentado que él iba a morir antes. En los últimos años me confió que se estaba preparando y que nos debíamos ir preparando para ello. No se quejaba de los males físicos que le habían sobrevenido: más bien los tomaba como fruto del lento desgaste del cuerpo por el hecho de vivir y de haber vivido². Quince minutos diarios de caminata por los alrededores del barrio –decía: se engañaba– eran suficientes para que despertaran las *endorfinas* que le darían un poco más de energía a su ya limitado físico. En realidad, le acuciaba volver a sus papeles y cartas que quería dejar ordenados. A su poesía parecía haberle puesto fin con la publicación de *Mandala*³. Pero imagino que todavía veremos algún otro poema que, por separado del ceñido corpus de su obra, no hizo esfuerzos por mostrar. Él, que respetaba el mundo griego en sus dos extremos –el del orden y el desorden (el caos no tenía, en su concepción, carácter disvalioso, sino, en todo caso, el de tentativa y riesgo)–, era, no obstante, ordenado en lo que hacía a su propia obra. Nunca comenzó un nuevo libro de poemas antes de haber finalizado el anterior. No publicaba poemas truncos, esquicios ni borradores, ya que su inteligencia en la elaboración de la idea le permitía llevarla hasta sus extremos de significación una vez que la imagen había sido captada. Y digo “idea” y hablo de “imagen” porque su proceso de escritura comenzaba a partir de una idea que se le imponía en forma de imagen y que rápidamente hacía descender a las palabras. A veces, ese precipitado solo alcanzaba para apuntar el título del poema en ciernes y eso le bastaba: iba de aquí para allá interrogando a dicho título, exponiéndolo a los más íntimos, hasta que nacían las primeras líneas. Sabía que una vez obtenidas solo era cuestión de ponerse a trabajar. Eso ocurrió con el poema “Homenaje

² En el poema “Epitafio”, lo dice con lenguaje horaciano: “Este vivió” (*Los gatos de la Acrópolis*. Córdoba: Ediciones del Copista, 1998, p. 27).

³ *Mandala*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2005. Colección Fénix.

a la palabra alcanfor⁴. Guiado por la fuerte carga emotiva de la palabra para quienes éramos chicos cuando se desató en el país la epidemia de poliometitis y nuestros padres recurrieron a sus cristales blancos por sus cualidades desinfectantes, se valió del vocablo para significar que cada uno habla una lengua privada⁵.

3.

Hubo épocas, como digo, en que anotaba en un cuaderno el título y tema de los poemas que iba a escribir, mientras recolectaba las palabras e imágenes con las que emprendería la tarea. Primero estaba, pues, el núcleo a investigar; luego venía el desarrollo verbal y la puesta en práctica de la escritura; en aquel operaba de modo prioritario la emoción; durante el segundo, la agudeza era la llave para que la intuición originaria no se diluyera. Había un plan en su modo de trabajar y una artesanía en su escritura. Corregía los poemas, pero no excesivamente. Daba la impresión de que llegaban a la página ya elaborados y que una vez escritos solo debían ser sometidos a una breve limpieza que consistía en sustituir las palabras repetidas, precisar la idea e interlinear los versos conforme a una composición visual apropiada. En cuanto a esto último: para los poemas de mayor desarrollo, el verso largo y la estrofa compacta; para los acotados a una circunstancia, persona o cosa, la levedad epigramática del verso corto y los profusos blancos; para los decididamente más complejos, como el mencionado “Mandala”, en el que los tiempos se yuxtaponen y las funciones se fragmentan, con paralelismos y tachaduras, optó por la composición apaisajada que le permitía un desarrollo casi espacial de la escritura. Durante aquella elaboración mental, y sobre todo durante el proceso de redacción, solía incorporar retazos en bruto de la realidad que le llegaban como relámpagos cedidos por la casualidad. Con ellos daba carnadura a su esfuerzo para empujar la tela de lo indiscernible. Recuerdo que, cuando me mostró el poema “El foso” –en el que vuelve, desde otro ángulo, a uno de sus temas acuciantes: el latido de la eternidad y el ansia de saber de ella–, me comentó que esa mañana se encontraba pelando unas papas sucias de tierra y no dudó en

⁴ *Tuerto Rey*. Buenos Aires: Cármina, 1982, p. 7.

⁵ Diálogo de Horacio Castillo con el autor de esta nota, en *Hablar de Poesía*, N.º 7, 2002, p. 16.

darles cabida en el poema con toda su materialidad: “cantábamos bajo las duchas de la luna llena, / *cantábamos pelando papas infinitamente oscuras*, / cantábamos separando la uña de la carne”⁶.

4.

Publicó piezas fragmentadas ex profeso y series abiertas de voluntaria indefinición, movido por la intuición de que todo, al cabo, es parte de un orden mayor que permanece oculto y que el mundo es, en definitiva, inapresable e inexpresable. Las series “Diario bizantino”, “Sphairon” y “Hechos”⁷ son muestra de esta percepción y del agotamiento surgido al comprender que estaba tocando los límites de lo decible. Dicha intuición se veía confirmada por la experiencia de haber visto frisos, estelas e inscripciones desgastados por el tiempo pero inteligibles, truncados pero portadores de sentido, a los que se aproximaba como a un amanecer. Porque las ruinas, para él, hablaban, y decían el lenguaje de la poesía: lo oculto, lo callado, lo inexpresable. ¡Cuántas veces nos detuvimos frente a una columna muda y cuántas otras nos hizo observar la cuenta de los días en el muro carcomido o en la moneda de cobre gastado que llegaba a nosotros luego de pasar por muchas manos! Al torso de mármol del escultor platense Elosegui, en el que la mansedumbre de las curvas es memoria de una humanidad acariciada por la historia, las lluvias y los vientos, últimamente había agregado la compañía de una escultura constituida por dos piedras voluminosas, bajas, oscuras, amenazantes, que vio en el escaparate de una galería de arte y que de inmediato hizo suyas. Y allí estaban ambas esculturas –la blanca y la penumbrosa– en el living de su casa, como presencias de los extremos que a él le gustaba confrontar: lo blanco y lo negro, lo alto y lo bajo, lo desnudo y lo secreto.

⁶ *Alaska*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1993, p. 33.

⁷ Los dos primeros de *Los gatos de la Acrópolis* y el último de *Cendra* (Córdoba: Ediciones del Copista, 2000).

5.

Ahora voy a hablar de historias que conocí a partir de su relato. Uno de los trabajos profanos que realizó fue a los dieciséis años, durante unas vacaciones, en un depósito del puerto de Ensenada. Allí donde los cirujas iban a vender botellas de vino y aceite, hierro, bronce, diarios, revistas. La tarea más pesada era hacer los fardos de papel en grandes recipientes de un metro por dos. Echaba el papel, luego agua, más papel y más agua, y lo pisaba hasta formar una masa que adoptaba las formas cúbicas del recipiente. Así durante varios días, hasta que el fardo, ya terminado, se rodeaba con cartón, se lo ataba con alambre y era apilado junto a otros fardos a la espera del comprador que llegaba periódicamente a buscarlos. En esta tarea de pisar diarios viejos hasta formar una masa informe está —¿quién puede dudarle?— la simiente de su título “Materia acre”, y también la metáfora más contundente de pisar la historia y erguirse sobre ella hasta una espiritualidad conquistada por el esfuerzo. Y hay otros episodios que fueron la fuente de ulteriores poemas: uno de ellos es la inundación que en 1940 dejó a Ensenada bajo dos metros de agua. Esa experiencia, vivida a los seis años, aparece en su poema “Excavaciones”, donde se alude a la marca que el agua había dejado en las paredes de las casas: “Hasta aquí llegó la vida, dices, y tu dedo toca el muro. / Hasta aquí llegó la muerte, dices, y señalas el dintel”⁸. Otra experiencia no menos terrible fue el incendio del petrolero *San Blas*, ocurrido en una medianoche de 1944, cuando él tenía diez años. El resplandor del fuego, la gente en las calles, el miedo de que las llamas avanzaran sobre la ciudad, aparecen en el poema “Bosque en llamas”: “Aquí edificamos, en el fuego. Y el alma, / como un pavo real, abre su cola en el incendio”⁹. También pertenece a este acervo de lo siniestro el paso nocturno de los arreos de ganado frente a su casa. Primero era un rumor sordo, lejano, confuso, hasta que de pronto, como nacida de la tiniebla, surgía la procesión de vacas arriadas hacia los frigoríficos por hombres a caballo que gritaban, revoleaban sus rebenques y trataban que los animales no se apartaran del rumbo y fueran a caer en las zanjas que bordeaban la calle. Era, para ese chico, un espectáculo sobrenatural: la potencia de lo oscuro, de lo terrible, del destino.

⁸ *Los gatos...*, p. 13.

⁹ *Alaska...*, p. 23.

El ganado llegaba también por tren a los frigoríficos, de modo que el poema que lleva el título “Tren de ganado”¹⁰ nace de esas profundidades de la memoria, como un signo de situaciones históricas y existenciales. Si bien una primera lectura (“Somos inocentes, gritábamos desde los trenes...”) puede sugerir la voz de los prisioneros transportados a los campos de concentración del nazismo, una lectura más profunda permite ver a nuestros desaparecidos y, más en lo hondo todavía, al hombre mismo en su fragilidad congénita¹¹. A propósito de este paso por lo temporal, quiero recordar un poema en el que cruza lanzas con sucesos del pasado más reciente. Se trata de “Al pie de la letra” en el que denuncia la conducta soterrada que puede tener el hombre, su falta de coraje y estado de tibieza –título este de otro poema que puede ser leído conjuntamente con el nombrado– que ahorran “a la ciudad un verdugo, al porvenir un héroe”¹². De conmiseración, piedad y vergüenza por la condición humana están hechos estos poemas.

6.

Pidió que una piedra que había recogido del Oráculo de Delfos fuera colocada sobre sus restos mortales¹³. Para él, el mundo cobraba sentido cuando lo real maravilloso contagiaba su dimensión sobrenatural. Las piedras y mármoles, tanto como las trenzas, lazos y cintas para atar el cabello, estaban, en su credo, rodeados de un aura mágica que borraba la distancia entre la realidad de la que participaban y su significado. Eran arcas para atravesar el mar de las preguntas que no tienen respuesta. Sabía observarlos con ojos nuevos y eso producía un efecto de redescubrimiento en su circunstancial interlocutor. Una noche de invierno –nos encontrábamos en una quinta de City Bell adonde yo iba a estudiar–, salió por unos instantes al parque y a su regreso me comentó alborozado: “Oriné sobre el planeta”. Siempre vinculé este hecho con el poema “El viejo de la aldea”, en el que este miró un árbol,

¹⁰ *Alaska...*, p. 27.

¹¹ Esta interpretación no fue rechazada cuando se la comenté.

¹² Ambos de *Tuerto Rey...*, pp. 13 y 35.

¹³ Lo testimonia en *Cendra*, fragmento 14 del poema “Hechos”: “Aquella mañana introduce la mano en un intersticio del antiguo templo y extraje una piedra del tamaño de un puño. Que marque, sobre el corazón, mi lugar en la nada” (p. 33).

miró los ojos de un perro, miró un niño, y regó el planeta como si fuera el primer hombre. Otra vez, camino a su veraneo en San Clemente del Tuyú, se descompuso su automóvil convertible *Cisitalia* (lejos estaba de ser un *playboy*, pero supo tener gestos mundanos), y a la espera del auxilio mecánico, rodeado por un desierto de dunas, sintió el júbilo de haber visto al costado del camino, a pocos metros de él: ¡un pato! Sí, un pato sobreelevado a condición ontológica.

7.

En aquellos primeros años nuestra frecuentación era más asidua –yo todavía vivía en La Plata– y hacíamos excursiones por los alrededores de la ciudad en busca de estímulos para nuestra arqueología lírica. Un día, en casa de un anticuario –sería la primera vez que yo iba a un anticuario–, fue una lanza de caña tacuara y extremo de cuchilla que había llegado hasta Buenos Aires con las tropas que lucharon en Caseros (tal la afirmación del anticuario –de imposible comprobación, por lo demás– pero a quien había que creerle para que la fascinación no se perdiera, y le creíamos); otra vez fue un rancho en las proximidades de la selva marginal del Río de la Plata, adonde habría pernoctado Juan Manuel de Rosas, y allí fuimos a hurgar entre los escombros, buscando vestigios de algo que estaba más en nuestra imaginación que en esas paredes invadidas por la humedad y la maleza; y el Fuerte Barragán, en su recordada Ensenada, porque habían aparecido armas antiguas al pie de las murallas, y una caverna descubierta en cercanías de la estación de trenes de Ringuelet, y el encuentro con Victorino Nogueira, el último sobreviviente de los gauchos de Güiraldes, o la visita al Granadero que acompañó los restos de San Martín en su regreso a la patria. Otra vez, en vísperas de Navidad, fuimos al Bosque a buscar un pino (cuando los platenses hablamos del Bosque nos referimos al que bordea la ciudad por el lado Norte). Fue la festividad perfumada por olor a resina de madera recién cortada que quiso vivir en familia, junto a su hijo recién nacido. Tenía la virtud de acercar de tal modo los extremos opuestos de una realidad, que su luz conservaba fosforescencia también en lo oscuro:

8.

De esa época es *Descripción*, libro que más tarde quitó de su bibliografía por entender que no era fruto de un lenguaje propio, sino de sus muchas y prematuras lecturas: presocráticos, clásicos griegos y latinos, románticos alemanes e ingleses y, entre los nuestros, las odas de ancho río de Molinari, a quien distinguía entre los poetas argentinos. Entonces solo tenía publicado un largo poema –*Salmo de la esfinge sepultada en la arena*¹⁴– cuyo ejemplar me dedicó con palabras que revelan su lucha con el lenguaje prestado: “A Rafael Oteríño, poeta, este testimonio de una elocuencia felizmente olvidada, Diciembre de 1963”. Y tenía también una docena de poemas que –agrupados en dos capítulos– conforman la primera parte de *Descripción*, conjunto al que en algún momento pensó en titular *Juegos de vida*, pero que de inmediato desechó porque, en verdad, solo le gustaba por su sonoridad en francés. Esa era su poesía en la década del 60, cuando lo conocí. Fruto de la cultura, por un lado, de su temblor metafísico, y del posterior descubrimiento de la naturaleza, por otro, a la que también observaba por el lado de su voluptuosidad naciente. Sabía que ello no le bastaba para escribir la obra que quería hacer y, por eso, demoró su publicación. Faltaban las necesarias transfiguraciones y el lenguaje que las expresara. Hasta que encontró sus palabras y el nuevo lenguaje se le impuso con el vitalismo de raíz dionisíaca que anima el libro que dispuso en la cabeza de su obra: *Materia acre*¹⁵.

9.

Una primera muestra de esa propensión a tocar el lado arcano de las cosas la puso tempranamente en práctica al conservar, en una vitrina heredada de sus padres, objetos que poblaban su universo. Había en sus estantes una copa de cristal con tierra ocre de La Mancha, recogida por los caminos del Quijote que recorrió al terminar sus estudios universitarios; había un banderín que le regalaron los compañeros de Fidel Castro en su paso por La Plata, a poco de triunfar la revolución cubana

¹⁴ Imprenta Gozaini, presumiblemente de La Plata, ya que no tiene referencia en el colofón, 1954, diez páginas con números romanos.

¹⁵ Buenos Aires: Cármina, 1974.

y cuando esta todavía tenía sello libertario; había primeras ediciones de Borges heredadas de su suegro, el bibliófilo Aníbal Espindola; había un pequeño óleo de autor desconocido con la presumible figura de Rosas, atesorado no por las ideas del caudillo, sino por su valor iconográfico; había restos de metal plateado de un avión abatido en combates fratricidas del país; la sección del adorno de cumbreira que había coronado un viejo edificio público de La Plata; cintas, fajas y honores que rotularon libros de sus amigos. A todo ello fue agregando manuscritos de Ricardo Rojas, de quien fue secretario a instancias de su profesor de literatura del Colegio Nacional, junto a cartas de Vicente Aleixandre, de Elytis. Y estaban los trozos de mármol que le fui trayendo de mis viajes a las islas griegas. Los dos últimos, recogidos en la cantera de la vía bizantina de la isla de Paros, los recibió como si fueran piezas sacras, aceptando que en su transparencia estaba la gracia del mundo griego y en lo minúsculo de su dimensión, el accidente espiritual que somos.

10.

Un recorrido por el título de sus libros habla de su proyecto literario, en el que está latente la contienda entre la ininteligibilidad de la materia y el ansia de absoluto. Materia acre es la sustancia a descifrar: de donde partimos y de la que debemos separarnos para alcanzar la elevación extática simbolizada en la luz, en el aire¹⁶. Como si dijera: al espíritu se llega atravesando las pruebas de la materia, por sucesivas ascesis y despojamientos. Allí estaba su contienda. En *Tuerto Rey* recorre las variadas estaciones de lo real y las distintas caras de la persona, en una verdadera gnoseología poética. Las figuras de Marco Polo en uno de sus poemas, de Caronte en su barca hacia la nada, del “Amanecer junto al árbol de la carroña”, del “Estado de tibieza” como expresión de nuestra lábil humanidad, de “Pablo entre los gentiles” hablando del dios

¹⁶ “Hasta quedar vacío, sólo reseca piel, / odre para colmar del primer árbol, / extenuada matriz de lo volátil, acaso de la luz” (“Arte poética”); “Ávidos todavía de un aire que no es nuestro” (“Salto”); “Pero apenas por un poco más de luz, / la dignidad de haberlo intentado” (“Apenas por un poco más de luz”); “Y al sacarnos las máscaras para respirar el aire diáfano / el cielo estaba tan lejano como de costumbre” (“Expedición al Everest”); “Ascender a una atmósfera donde el aire quema los pulmones; / descender vertiginosamente al otro extremo, a la profundidad, al horror...” (“Mandrágora”).

que vendrá a rescatarnos de la muerte, seguidos del sintomático poema “Gnosis”, hablan de un movimiento en todas las direcciones –de una territorialidad explorada con minuciosidad– con el propósito de conocer el escenario donde se cumplen “los juegos de vida”. Luego, en *Alaska*, metáfora de alguna manera absoluta nacida de la observación de un programa televisivo sobre el ártico, en el que –según me contó– vio la blancura de unos osos polares deslizarse, con escaso o nulo contraste, sobre la blancura del mar helado, avanza hacia el horizonte de pureza que es el motor de su escritura. En este libro se dan las primeras conciliaciones, junto a raptos de una felicidad conquistada: “... y la nada, / mansamente, viene a comer de mi mano” (“Navegante solitario”); “... espera el día que no tiene tarde” (“San Agustín, I, 3”); y el propio poema que da título al libro: “... seguiremos la marcha riendo clamorosamente / y dándonos los unos a los otros grandes palmadas en la espalda” (“Alaska”); “Así, tomados de la mano, esperamos el amanecer / y bajamos cantando a la eternidad” (“El foso”); “Viva el pie desnudo sobre la nada” (“Inscripción”); “Tomé una piedra y la puse junto al árbol / y la piedra se llenó de hojas, el árbol de sol” (“Omphalos”). En *Los gatos de la Acrópolis* la conciliación ya está alcanzada, pero algo todavía clama, tiembla, pidiendo sentido. Sabe que ha conquistado su propia voz, pero advierte asimismo los límites de su intento: lo que quería decir, fue dicho; mas el objeto de su búsqueda –la belleza, el absoluto, el conocimiento– permanece tan lejano como al principio. La rama del laurel tiembla, los gatos vigilan imperturbables (gatos reales, quiero contar, que observó reposando en la ladera de la Acrópolis, dueños de la eternidad, pero guardando para sí el secreto), callan los ancianos, que son los que han visto más (“Los ancianos callaban”). Ha tocado el límite y a ello opone el canto austero del quejido y la elegía despersonalizada (“Quejido” y “Elegía”). Cada verso ha sido un territorio ganado verbalmente a la oscuridad, mas el horizonte de la búsqueda permanece, empero, ensombrecido. Hay un poema de este libro, “El lavadero”, escrito en vísperas de someterse a una intervención quirúrgica, en el que relata el sufrimiento como una purificación. Como si el dolor fuera el precio para atravesar el camino hacia la luz, donde se toca la “tela de lo incorruptible”, “un agua inmaculada”. Pero hay algo que comienza a cerrarse. Desde el “Epitafio” antes recordado en el que declara: “Este vivió”, hasta la pregunta “Adónde ir ahora” del poema “Historia calamitatum”. Y la afirmación final conte-

nida en “La virgen”: “*El misterio se ha cumplido: se llama vida*”. Dicho así, sin adjetivación, con la fuerza de lo irrevocable. El libro concluye con imágenes de dispersión: las de “Diario bizantino”, los fragmentos astillados de “Sphairon”, el poema “A una nube que pasa”, con su final concluyente: “Este es mi padre, esta es mi madre, este soy yo, / y das vuelta, hijo mío, la página del álbum”. *Cendra* cierra este ciclo. Pero a él hay que agregarle un poema totalizador, de fuerte contenido simbólico –“La toma de Constantinopla”–, incluido en el ulterior y breve volumen antológico: *Música de la víctima*¹⁷. Poema que fue elaborando desde mucho tiempo antes, con lecturas sobre historia y geografía y el proyecto de viajar a Estambul para ver el accidente territorial el que se cumple; con el descubrimiento, por boca de su hijo Horacio, del fondo verbal de *The End* de Jim Morrison. Más allá del episodio histórico, relata el fracaso de la aventura humana en términos de duración, pero apunta la certidumbre de que el mito del alma prosigue su marcha: “y volvíamos una y otra vez la cabeza / para ver cómo nacía una nueva civilización”. No es casual la elección de la palabra “cendra”. Fue buscada. Nos permite afirmar que es la expresión del último escalón de sublimidad que él avisora: por detrás de los accidentes, el destello de lo que permanece y dura. No más. Cendra es la pasta hecha de huesos y cenizas calcinados con los que se lustraba en la antigüedad el oro y la plata. Cendra habla, pues, de combustión y de éxtasis: del brillo de lo inalcanzable. Vemos este grado de destilación en la mariposa de “Canción” que revolotea sobre la vida, sobre la Historia, al azar, en la luz, sobre la nada, para concluir posándose sobre la tumba del poeta (Keats); vemos a “Simón, el estilista”, en lo alto de su columna, observando el tiempo y la muerte como los acordes de una música llamada a engendrar la nueva vida. O el estribillo: “Muele, molino, muele” del poema “Entre sombras y lejos”. Se cierra, de esta manera, la esfera (“Sphairon”) que contiene el mundo en sus dos mitades: la vida y la muerte. No ha sido un heideggeriano quitar velos (*alétheia*) para eliminar lo contingente, sino el intento de acceder a lo que no se corrompe. Una aventura, pues, antes que una teoría del conocimiento.

¹⁷ *Música de la víctima*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2003.

11.

Sus dos últimos veranos los dedicó a ordenar papeles, dar destino a su biblioteca griega y armar el volumen de conferencias, viajes y entrevistas que no llegó a ver publicado¹⁸. Cuánto queda sin decir en una vida que se va. Cuánto de lo secreto, tácito e inexpresado que la ha rodeado calladamente. Releo estos papeles y comprendo que quedan afuera su sonrisa, su mirar suave y hospitalario, su paso largo y silencioso, la inclinación de su torso cuando saludaba, la mano extendida con cierta laxitud como para quitar toda sospecha de opresión sobre el otro, el olor a lavanda joven con que perfumaba su ropa, aquellos mates bien cebados con los que me esperaba jubiloso. Hace muchos años, en la cena de despedida de mi primer viaje, dijo unos versos de su admirado Horacio en los que pide a la nave de Virgilio que se lo devuelva intacto, porque allí va “la mitad de mi alma”. Cuando sus restos iban camino hacia la bóveda que los guarda, mis labios recordaron otros versos del poeta latino: “¿Por qué he de permanecer yo, la otra parte..., mutilada?”. Ahora, en este abrazo de sombras, encuentro la respuesta: por el deber de seguir y por la fe de llevarlo conmigo.

Rafael Felipe Oteríño

¹⁸ *Colectánea*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2010.

GÉNESIS DEL NUEVO PARADIGMA DE NARRATIVA DE FUENTE HISTÓRICA EN LA LITERATURA ARGENTINA

I. Cambios fundamentales en el quehacer historiográfico

Dos fenómenos culturales que, en cierto momento, tuvieron un desarrollo paralelo, aunque no fueron coincidentes en el tiempo en la totalidad de su trayectoria, incidieron de manera decisiva para la transformación de las modalidades en la reconstrucción ficcional del pasado: uno fue el fenómeno que se llamó “revisiónismo histórico”, que se manifestó como un movimiento controversial en la historiografía argentina y que después se transformó en una exigencia del rigor metodológico de los estudios disciplinares; otro, una transformación radical de la ciencia histórica de alcance internacional, que surgió a partir del cuestionamiento del estatuto epistemológico del conocimiento del pasado, bien entrado el siglo XX¹.

¹ Al respecto, resultan significativas las observaciones de Tulio Halperín Donghi, que afirma:

Sobre la obra historiográfica de Vicente Fidel López ha venido a caer una acaso ya irrevocable mala reputación. En la base de ella está una polémica célebre en que López reivindicó contra Mitre los derechos del moralista y del artista creador, más atendibles que los del mero erudito; se enriqueció luego por el agrio ingenio de Groussac y los desdenes que en menos alado estilo no se cansó de manifestar la Nueva Escuela Histórica. Esos desdenes no eran, sin duda, del todo injustificados: la obra de López no es resultado de un abnegado esfuerzo erudito; nada sería más riesgoso que tomar al pie de la letra algunos de sus vivaces relatos...

¿Dicho esto se ha dicho todo? Sería preciso aún explicar cómo fue posible que en esta obra, cuyas insuficiencias apenas se ocultaban, pudieron reconocer varias generaciones de argentinos su propia imagen del pasado nacional; cómo y por qué pudo esa obra dar voz a la conciencia argentina en un momento acaso decisivo de su evolución; cómo ese relato histórico al parecer tan rico en anécdotas, tan pobre en ideas conductoras, refleja sin embargo muy fielmente el instante en que a la confianza en el destino nacional, vuelto a su rumbo luego de Caseros, suceden las primeras dudas, los primeros exámenes críticos de los modos de pensar y actuar políticamente que han animado la

El “revisiónismo histórico” surgió en la historiografía argentina en principio como consecuencia de la apertura del repertorio documental, amplísimo, que don Juan Manuel de Rosas llevó al exilio. Con clara conciencia de la trascendencia en la memoria histórica de su propia imagen como gobernante y, asimismo, con lúcida percepción de la versión que podrían crear sus enemigos de su trayectoria política, Rosas marchó al exilio con un abultado archivo y supo mantener prudente silencio respecto a cuestiones polémicas durante mucho tiempo. Muerto Rosas en 1877, su hija Manuela permitió el acceso a ese material documental a estudiosos de su confianza. Mientras tanto, los vencedores de Caseros habían construido y consolidado una versión del pasado rosista sobre la base de la selección de información y de acuerdo con perceptibles intereses de partido. Esta versión resultó, a juicio de los muchos que tuvieron acceso al mencionado archivo y a otros análogos, una versión maniquea del pasado que sus propiciadores supieron instalar sólidamente en la memoria colectiva. Reconocer esta situación no significa postular una imagen democrática y conciliadora de Rosas como gobernante.

Corresponde poner de relieve que la revisión de las versiones del pasado no se ejerció solamente sobre la actuación de Rosas y su gobierno, sino también sobre el fenómeno del caudillismo, sobre la figura de cada uno de los caudillos, sobre sus aspiraciones y los motivos de sus luchas y, en general, sobre las relaciones de Buenos Aires y el interior del país. La reivindicación documentada de la trayectoria de Juan Facundo Quiroga se inició con la obra homónima de David Peña, publicada por primera vez en 1904².

La antinomia de unitarios y federales fue objeto de importantes debates y de estudios minuciosamente fundamentados³. Quizás pueda afirmarse que solo pasada la primera mitad del siglo XX empezaron a aceptarse muchas de las versiones revisadas a pesar de las sonoras

reconstrucción nacional. (“Vicente Fidel López, historiador”. En *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1996, p. 35).

² PEÑA, DAVID. *Juan Facundo Quiroga*. Buenos Aires: Ediciones Hyspamérica, 1986 (edición consultada).

³ TERÁN, JUAN B. *Tucumán y el Norte Argentino, 1820-1840. Con documentos comprobatorios. Obras completas*, Tomo II. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1980; y LUNA, FÉLIX. *Los caudillos*. Buenos Aires: Ediciones Planeta Argentina, 1988.

repercusiones del revisionismo. En el ámbito escolar la historiografía decimonónica se mantuvo –y en gran medida se mantiene– vigente.

Respecto a la transformación de la ciencia histórica, corresponde recordar que durante muchos siglos se concibió la Historia como la *narratio rerum gestarum*, es decir, como el registro de los hechos del pasado, cuya fidelidad no se puso en duda. Los avances de la epistemología evidenciaron la simplicidad de esta concepción. Desde la década del veinte del siglo XX fue gestándose un cambio profundo en los estudios históricos; ese cambio hizo eclosión a mediados de ese siglo y se manifestó como un radical cuestionamiento de estatuto epistemológico de la ciencia histórica. Los valiosos aportes de von Ranke y otros en el sentido de la exigencia de rigor y de método no se consideraron suficientes; el debate llevó al reconocimiento de los factores personales que inciden en la concreta labor del historiador e influyen de manera decisiva en la selección y en la jerarquización de los documentos y de los testimonios: la subjetividad, que se manifiesta como ideología y cosmovisión, como elementos emotivos de la historia personal del historiador, como traumas o conflictos que operan desde el subconsciente, o como criterios de valoración surgidos de su ubicación en un estrato sociocultural determinado. A estos factores de la subjetividad individual deben sumarse las escalas de valores y los criterios de época, nacidos del consenso social o de las referencias de las clases más poderosas⁴.

La revolución epistemológica de la ciencia histórica⁵ no solamente produjo un cambio radical en la concepción misma de la Historia como ciencia y del discurso historiográfico como específico canal para dar a conocer los resultados de las investigaciones, sino que también transformó el campo disciplinar. El consagrado enfoque de Historia Universal e Historias Nacionales fue desplazado por una multiplicidad de nuevas disciplinas que implicaron nuevos enfoques: Historia de las Mujeres, Historia de la Vida Cotidiana, Historia de la Vida Privada, Historia de

⁴ STERN, ALFRED. *La filosofía de la historia y el problema de los valores*. Buenos Aires: Eudeba, 1963, pp. 95-108. Traducción de Oscar Nudler del original inglés.

⁵ Dice Michel de Certeau: “En este sector, Serge Moscovici, Michel Foucault, Paul Veyne y muchos más atestiguan un despertar epistemológico que se manifiesta en Francia con una urgencia nueva” (“La operación histórica”. En LE GOFF, JACQUES Y NORA, PIERRE. *Hacer la historia I. Nuevos problemas*. Tomo I. Barcelona: Laia, 1984, p. 16. Traducción de Jem Cabanes de la edición original francesa *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*. Paris: Gallimard, 1974).

la Infancia, Historia del Trabajo, etc.⁶. El análisis particularizado de áreas precisas de la vida social y cultural del pasado a través de disciplinas especializadas ha permitido marchar por caminos que generan un conocimiento integral de los procesos socioculturales y políticos, determinar su identidad y establecer sus causas y su dinámica.

II. Creadores y cambios progresivos en la ficción de fuente histórica

Los creadores de ficción interesados en la recreación del pasado explotaron estos avances de la Historiografía, que les permitieron construir contextos más próximos a la verdad arqueológica y etológica, más verosímiles en relación con cada época, pero por sobre todo rescatar episodios eclipsados, figuras disminuidas u ocultadas, hechos escamoteados ex profeso. Pudieron sorprender a los lectores y en algunos casos también irritarlos; promovieron la reflexión sobre la causalidad histórica; concedieron voz a sectores silenciados o ignorados, construyeron tramas con figuras femeninas de primer plano, etc. Del proceso de transformación de la ciencia histórica surgieron fuentes de creación de ficciones que en un proceso observable de evolución dieron lugar a nuevas modalidades de recreación del pasado histórico. Estas modalidades generaron un nuevo paradigma⁷ de reconstrucción ficcional del pasado. Se conoce, en ese sentido abarcador, como “nueva narrativa de la fuente histórica” y, en el campo del subgénero novela, se designa como “nueva novela histórica”, “novela neohistórica” o “novela posmoderna”. Este nuevo paradigma cuenta ya con un corpus amplísimo y de alto valor estético⁸. Las fronteras entre la novela de este perfil y otros subgéneros narrativos más breves no son cerradas; el cuento de fuente histórica y el relato de fuente histórica guardan con ella relaciones nítidas e

⁶ BURKE, PETER. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993. Traducción de la edición original inglesa de 1991.

⁷ Preferimos el término “paradigma” al término “canon” más usual, porque este ha perdido la univocidad que nos parece indispensable.

⁸ Entre los primeros estudios de un corpus abarcador en su manifestación hispanoamericana, que ofrece, además, una medulosa caracterización del subgénero, se encuentra el de SARMIENTO, ALICIA. “La reescritura de la historia en la novela hispanoamericana contemporánea”. En *Revista de Literaturas Modernas*, N.º 22, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, pp. 227-237.

inclusive, como intentaremos demostrar en este estudio, se vinculan con un nacimiento común como nueva modalidad de construcción de mundos ficticios fundados en la experiencia de generaciones que nos precedieron.

El proceso de gestación del nuevo paradigma ha durado algunas décadas; en sus inicios se trató solo de manifestaciones aisladas; a mediados del siglo XX –coincidentalmente con la revolución epistemológica de la ciencia histórica– el proceso de gestación se aceleró. Los nombres que asociamos con este proceso, en primer término, son los de Jorge Luis Borges, Manuel Mujica Lainez, Antonio Di Benedetto, Abelardo Arias y Héctor Tizón. En menor medida, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez, en lo que atañe específicamente al tratamiento del material histórico; Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal y Ernesto Sabato, en cuanto se refiere a la configuración textual, aunque sus aportes (salvo el caso de Sábato y en muy escasa medida) no se vinculan de manera directa con la creación de ficción de fuente histórica, sino con la incorporación a la producción literaria de formas muy innovadores de formalización discursiva.

III. Aportes de los autores

1. Jorge Luis Borges: la recreación del pasado en la poesía y en la narrativa

En “Diálogo de muertos”⁹, el último de los cuentos de *El hacedor*, Borges ofrece una muestra –cabal, acabada, riquísima en significados– de las posibilidades de la ficcionalización de la Historia. Toma como punto de partida de la trama de su cuento el encuentro, en una dimensión de ultratumba, de Juan Manuel de Rosas y Juan Facundo Quiroga. En el diálogo que da título al relato se construyen los personajes sobre la base de los valores que han defendido en vida, las actitudes que les han sido características e, inclusive, la manera de enfrentar la vida en una dimensión espiritual.

Borges ofrece una versión contradictoria de la imagen sarmentina de Facundo Quiroga; una imagen convincente, según lo que los histo-

⁹ *El hacedor. Obras completas*. Tomo II. Barcelona: Emecé España, 1998, pp. 169-170.

riadores han documentado, y que, pasado el tiempo de vigencia de la antinomia sarmientina, viene a hacer justicia con el caudillo riojano. Esta imagen vino a rescatar su condición de estadista y caudillo y a la vez de hombre civilizado, atributo este que interesadamente le negó el sanjuanino. El mismo personaje, en la versión ficcional, confía en las reivindicaciones que lleva a cabo la Historia. Resulta clave para la interpretación de la versión borgeana la lectura de su propio destino que hace el Quiroga ficcional: “Rosas, usted no me entendió nunca. ¿Y cómo iba a entenderme, si fueron tan diversos nuestros destinos? A usted le tocó mandar en una ciudad que mira a Europa y que será de las más famosas del mundo; a mí, guerrear por las soledades de América, en una tierra pobre, de gauchos pobres. Mi imperio fue de lanzas y de gritos y de arenas y de victorias casi secretas en lugares casi perdidos”.

El Rosas de “Diálogo de muertos” responde a la imagen del caudillo en la “historia oficial” decimonónica; esta imagen perduró indeleble en muchos sectores sociales durante casi todo el siglo XX. La contextualización de la trama en una dimensión espiritual de ultratumba donde se hace posible el recíproco análisis de la trayectoria vital entre personajes antitéticos resulta una nueva manera de relacionar Historia y ficción en la que Borges, una vez más, se manifiesta precursor.

El tema del destino como problema metafísico encarna en el último episodio de la vida de Francisco Narciso de Laprida, quien interpreta en el “Poema conjetural”¹⁰ la historia nacional que ha vivido según la antinomia de civilización y barbarie; el “destino sudamericano” viene a significar la veda del ejercicio del libre albedrío. El adjetivo que define al sustantivo instala una concepción del texto literario de fuente histórica: es una conjetura; profundo tema de reflexión en solo un adjetivo.

Borges rescató para la memoria histórica a sus antepasados militares, héroes sin duda de las luchas por la independencia y, con posterioridad, de las guerras civiles, en un grupo de poemas. Incluir estos textos en la génesis del nuevo paradigma que nos ocupa podría objetarse, ya que se trata de poemas y de un caso distinto del de “El General Quiroga va en coche al muere”¹¹, porque se trata de personajes ignorados y no de reivindicados. Sin embargo, a nuestro juicio corresponde alinear estos

¹⁰ *El otro el mismo. Obras completas*. Tomo II, pp. 245-246.

¹¹ *Luna de enfrente. Obras completas*. Tomo I, p. 61.

poemas junto a este primer aporte significativo de revisión literaria de la “historia oficial” por dos motivos: *a)* se trata de poemas de estructura narrativa; *b)* se refieren a personajes históricos que, aunque de segunda línea, hicieron una contribución valorable en la construcción de la nación.

Los poemas dedicados por Borges a sus ancestros militares surgen de una auténtica admiración por el coraje, admiración manifestada por nuestro autor en textos de diverso tipo y en múltiples declaraciones. Nacen también del orgullo por su linaje, sano orgullo porque los que lo precedieron en el tiempo y en la familia confluyen en su sangre y son parte de su identidad. Honoria Zelaya de Nader es autora de un estudio lúcido y esclarecedor sobre la construcción que hace Borges de su propia identidad a partir de la confluencia de los ancestros que confluyen en él¹². Con estos poemas y con estos conceptos se hace presente en la obra de Borges la conciencia del motivo mítico de “los prestigios del origen”. Este motivo proviene del reconocimiento que genera la suma de personajes y de episodios que justifican el orgullo por el linaje e implica nociones más precisas que el concepto general de “fama”, o de “genealogía prestigiosa”. Implica el reconocimiento por servicios importantes prestados a la comunidad por los ancestros y, asimismo, conlleva el implícito del perfil de paradigmas éticos de esos predecesores. Los ancestros de Borges, tanto maternos como paternos, responden a estas exigencias.

Borges inició muy temprano este estilo de homenaje y lo mantuvo hasta bien avanzada su trayectoria. En *Fervor de Buenos Aires* (1923) incluyó “Inscripción sepulcral”, poema dedicado a su bisabuelo, el coronel Isidoro Suárez:

Dilató su valor sobre los Andes. / Contrastó montañas y ejércitos. / La audacia fue costumbre de su espada. / Impuso en la llanura de Junín / término venturoso a la batalla / y a las lanzas del Perú dio sangre española...¹³.

¹² *Especificidad de la infancia e identidad de la literatura infantil en el “Cancionero popular de Tucumán”, recogido por Juan Alfonso Carrizo y en obras de Domingo Faustino Sarmiento y Jorge Luis Borges*. Salta: UCASAL, 2009. 309 p. Tesis de doctorado.

¹³ *Fervor de Buenos Aires. Obras completas*. Tomo I, p. 24

El vigor expresivo de estos seis primeros versos surge de la estricta economía verbal; del ritmo ternario perceptible en la distribución sintagmática; de la acumulación de vocales alternativamente abiertas o cerradas. El conjunto se impregna de un tono marcial, apropiado al tema. “Inscripción sepulcral” se estructura en diez versos; referencias, imágenes visuales, conceptos y connotaciones en sabia y expresiva síntesis construyen una trayectoria y un perfil del soldado que el lector no olvida.

Contrasta con “Inscripción sepulcral” otro poema de la misma época que evoca y pondera a un abuelo materno en su momento límite de la agonía; se titula “Isidoro Acevedo” e integra la colección de *Cuaderno San Martín* (1929)¹⁴. El texto es de versos largos y, además, extenso (cuarenta y cinco versos); su estructura es narrativa y el desarrollo, de “tiempo” lento. El agonizante no ha sido militar de carrera, pero ha participado en las guerras civiles “cuando Buenos Aires lo quiso”: “en Cepeda, en Pavón y en la playa de los Corrales”. Los versos ofrecen imágenes de la vida familiar en esa instancia crítica y entrecruzan con ellas el recuerdo de su participación militar y de su labor como “comisario de frutos del país en el mercado antiguo del Once”. La voz lírica marca la distancia temporal de la analepsis y en el cierre da cuenta de su mirada de niño en el momento en que ocurrió lo evocado y de la metáfora con la que le hicieron comprender la partida. La vida del civil que se hizo soldado cuando su ciudad lo impuso y la vida de familia: una combinación inesperada en la década del veinte cuando fue concebido el poema; luminosa intuición que anuncia el entrecruzamiento de la ficción con las modalidades de reconstruir el pasado que instaurarían las nuevas disciplinas de la Historiografía después de mediados de siglo.

Diferentes son el tono y el texto de “Junín”, incorporado a *El otro, el mismo* (1964)¹⁵, en el que el hablante lírico evoca al “abuelo Borges” y se dirige a ese mismo abuelo como destinatario interno de lo dicho. La pregunta retórica intensifica el tono íntimo: “¿Me oyes, / sombra o ceniza última, o desoyes / en tu sueño de bronce esta voz trunca?”. El sentido profundo del texto se funda en una convicción repetida de Borges: la identidad personal constituida a partir del lazo consanguíneo y

¹⁴ *Cuaderno San Martín. Obras completas*. Tomo I, pp. 86-87.

¹⁵ *Obras completas*. Tomo II, p. 319.

de la pertenencia a un linaje; por eso dice en el inicio: “Soy, pero soy también el otro, el muerto, / el otro de mi sangre y de mi nombre...”. El abuelo que participó en la gloria de Junín y que en la representación del universo lírico es parte de los afectos y de la identidad del yo emisor, constituye una manifestación del héroe humanizado; en las nuevas modalidades de la narrativa de fuente histórica, esta humanización se inscribe como un rasgo insoslayable. Estamos ante la subjetivación de la Historia que señala Alicia Sarmiento, en el estudio citado, aunque esta vez en el texto lírico precursor, con la marca del yo emisor, que será paradigmático.

A su abuelo paterno, militar de carrera, dedica “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)”¹⁶, esposo de la admirable Fanny Haslam. El poema se centra en la hora de la muerte elegida de acuerdo con una interpretación extrema del código del honor militar (podría decirse que se trata aquí de arqueología etológica): vencido en la batalla, el coronel se cubre con su poncho blanco y marcha hacia el campamento enemigo, junto a algunos soldados fieles, a ofrecer su vida para el sacrificio que honra. Este poema está destinado a hacer perdurable al protagonista y su gesto heroico: “... que de todas las horas de su suerte / esta perdure, amarga y vencedora”.

Tanto “Isidoro Acevedo” como “Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-1874)” rescatan anécdotas transmitidas por la tradición oral familiar; anécdotas que son, al mismo tiempo, testimonios de los valores de época, de modos de vivir y de instalarse en el mundo que han quedado en el recuerdo de algunos memoriosos y a los que vale la pena otorgarles la perduración de la literatura. La nueva narrativa histórica ha sabido aprovechar exitosamente esta veta de la memoria para el enriquecimiento de las tramas con situaciones de auténtico sabor de antaño.

En suma: en el reducido repertorio de poemas que rescatan para la memoria histórica y para el arte literario a los ancestros militares de Borges puede observarse que sus innovaciones en el tratamiento del pasado suman una serie de rasgos que, con la evolución de las modalidades de recreación de la Historia, vienen a incorporarse como marcas de identidad del nuevo paradigma: el rescate de figuras de segunda línea

¹⁶ *Obras completas*. Tomo II, p. 206.

de significativa trayectoria que han sido ignoradas; la incorporación de episodios y anécdotas resguardados por la tradición oral familiar a la reconstrucción épico-lírica del pasado; la recreación de ritos, hábitos y puntos de vista que responden a valores perdidos o decaídos con el tiempo; el empleo de procedimientos de subjetivación de la Historia asociados a las formas discursivas del yo. A estos rasgos, que suman las marcas identitarias más importantes del nuevo paradigma, corresponde agregar los aspectos que hemos señalado respecto a la revisión de la Historia oficial que Borges cumple con la reivindicación de Juan Facundo Quiroga.

2. Antonio Di Benedetto: *Zama*, una novela innovadora

*Zama*¹⁷ es una novela que define vertientes innovadoras en la ficción de fuente histórica. Fue publicada en 1959, es la primera novela que tenemos en cuenta por notoriamente significativa en esta revisión del proceso de génesis del nuevo paradigma de construcción de obras del subgénero que nos ocupa.

La diégesis de *Zama* arraiga en el territorio de Asunción del Paraguay en tiempos del Virreinato del Río de la Plata, creado en 1776; la ciudad alcanza una presencia relevante como contexto cultural, político y aun edilicio en el mundo representado. El cuerpo textual se organiza en tres macrosegmentos, cada uno de los cuales lleva una lacónica identificación, enunciada como referencia temporal: “1790”, “1794”, “1799”. Cada uno de estos hitos temporales marcan una etapa en la trayectoria vital del personaje hegemónico de la acción narrada.

Zama ofrece, en representaciones de contundencia semántica, las dos caras del imperio español en América –dos caras que no se hicieron visibles en la producción novelística previa de este subgénero–: una, la de la pesada maquinaria burocrática en la que están enquistados muchos vicios que las administraciones hispanoamericanas heredaron; otra, la capacidad de frustración de los proyectos individuales de vida que esta maquinaria pudo desplegar, claro está, como causantes fundamentales y no únicas del fenómeno que señalamos. Ambos temas serán nucleares

¹⁷ *Zama*. Primera edición. Madrid: Ediciones Alfaguara España, 1979. Edición consultada: Buenos Aires: Alianza, 1984.

en el futuro paradigma; los aspectos que Di Benedetto elabora como materia de ficción en estilo serio en *Zama*, Mujica Lainez los desplegará en versión satírica en *De milagros y de melancolías*¹⁸ diez años después.

A la vertiente psicológica que generan las dos caras del funcionamiento del imperio español en América (que Di Benedetto desarrolla con singular agudeza en la novela que nos ocupa), la explotarán con éxito, ya constituido el nuevo paradigma, el mismo Mujica Lainez en *El laberinto*¹⁹, Libertad Demitrópulos en *Río de las Congojas*²⁰, Carlos Manuel Fernández Loza en *Casas enterradas*²¹, Abel Posse en *El largo atardecer del caminante*²², y Juan Ahuerma Zalazar en *Alias Cara de Caballo*²³ en versión satírica.

El tema de la frustración del proyecto de vida de los personajes se instala en la diégesis de *Zama* como un constituyente semántico isotópico. La frustración de las aspiraciones se produce por la incidencia de factores corroborables en las fuentes históricas. En primer término, el sistema político regido por autoridades metropolitanas que, protegidas por la imagen de Su Majestad, el Rey, ejercen el poder según capricho o según intereses personales y sin apremio por el tiempo que pasa, quizás porque se encuentran a una distancia excesiva. En segundo lugar, los mecanismos que tienen a su disposición las autoridades visibles en tierra americana están puestos al servicio de las relaciones de amistad o de conveniencia, pero nunca de los méritos de los empleados civiles o militares de las administraciones virreinales. La ficción creada por Di Benedetto muestra el ejercicio repetido de la humillación de los subordinados y la ineludible sumisión de quienes no tenían otro camino que aceptar la presión de un poder anómico y, en rigor, irrestricto. No solo el mismo Diego de Zama resulta cabal ejemplo de las posibilidades perversas de este sistema, sino también sus dos sucesivos secretarios: Ventura Prieto, víctima de las iras del asesor letrado, y Manuel Fernán-

¹⁸ *De milagros y de melancolías*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

¹⁹ *El laberinto*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

²⁰ *Río de las Congojas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

²¹ *Casas enterradas*. Santiago del Estero: Barco Editó, 1997.

²² *El largo atardecer del caminante*. Buenos Aires: Emecé, 1992.

²³ *Alias Cara de Caballo*. Salta: Edición del Autor, 1984.

dez, empujado a una trayectoria vital que impidió sin razones valederas el desarrollo de su vocación y su crecimiento personal.

Este sistema alteró también la vida familiar de los individuos porque impuso distancias insalvables y disolventes de los lazos afectivos y estrecheces económicas extremas e injustificadas, puesto que los pagos de sueldos a los empleados pudieron demorarse quince y más meses, a pesar de que el fisco recaudaba con regularidad cantidades muchas veces superiores a la suma necesaria para los sueldos y la enviaba a España; esto, registrado por fuentes históricas y recogido por novelas como *Tiempo de opresión*, de Antonio E. Brailovsky²⁴. Los ingleses observaron esta situación y fundaron en el malestar que generaba esperanzas de buena recepción de sus invasiones.

La vida de don Diego de Zama, personaje histórico que Di Benedetto ficcionaliza en la novela, constituye cabal paradigma de la incidencia en su destino de los factores que enunciamos²⁵. La importancia de la frustración del proyecto de vida está puesta de relieve en el segundo paratexto de la novela, que está dedicado “A las víctimas de la espera”. La relación entre espera y frustración se establece en el contexto de los territorios del imperio español como un vínculo entre causa y consecuencia: las postergaciones repetidas del reconocimiento de los servicios a la corona y las promesas incumplidas de las autoridades coloniales tienen como efecto el aborto de los proyectos de vida. Diego de Zama espera indefinidamente su traslado a un territorio más propicio –“Buenos Ayres” o Santiago de Chile–, su ascenso a un cargo que responda a sus merecimientos, una retribución económica acorde con sus servicios y su jerarquía y la reunión con su añorada familia.

Las víctimas de la espera se encadenan: Ventura Prieto es enviado al exilio en Chile por el gobernador, porque ha protagonizado un incidente surgido del entrecruzamiento de su indiscreción y la soberbia y la ira de don Diego de Zama; Manuel Fernández debe renunciar al ejercicio literario en las horas en que el gobernador no necesita escribiente, porque esta labor le molesta. Castiga a don Diego de Zama, que intenta defenderlo –aun con vaivenes y ambigüedades–, transformándolo en su

²⁴ *Tiempo de opresión*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1986.

²⁵ El pormenorizado estudio de Malva E. Filler nos exime de referencias históricas. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto* México: Oasis, 1982.

secretario, simplemente para asignarle una mesa junto a su secretario, para que esa mesa estorbe a la jerarquía de don Diego. Emilia espera la mejoría de la situación del padre de su hijo para que la conquista del sustento diario le resulte menos penosa, pero en vano; así, otros destinos. Todos los personajes que alcanzan un primer plano en la acción de la diégesis cumplen una trayectoria de deterioro, es decir, de caída y de degradación. La repetición de este esquema en la evolución de los personajes se cumple en función del relieve semántico del tema isotópico fundamental: la espera sin término que defrauda y frustra.

Don Diego de Zama llega a Asunción con sobresalientes méritos y con nombre de brillante funcionario al servicio de la corona; dice el narrador omnisciente no representado:

¡El doctor Don Diego de Zama!... El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, el que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores del monarca y respeto de los vencidos (pp. 20-21).

Su designación como asesor letrado del gobernador de Asunción le fue presentada como un “fugaz interinato” (p. 22); sin embargo, con las referencias del narrador queda claro que ese cargo ya marcaba el comienzo de la caída: “Zama asesor debía reconocerse un Zama condicionado y sin oportunidades” (p. 21). El condicionamiento nacía de las veleidades del gobernador y la falta de oportunidades, de la condición mentirosa de las promesas de ascenso y traslado. En la caída de don Diego de Zama se advierten factores explicitados y factores callados. Explicitados son la postergación y las promesas incumplidas; representado en las acciones de la diégesis y solo por excepción comentado una vez por el narrador como factor causal de la caída es el económico, sin embargo, determinante en alto grado de las circunstancias de la caída, porque en el contexto en el que se manifiesta se hace generador de humillación permanente y de deterioro de la imagen pública del funcionario.

Don Diego empieza a tener conciencia de su caída y de la frustración de su proyecto de vida. Nunca, sin embargo, olvida a su esposa y a sus hijos, cuyo recuerdo es isotópico hasta las páginas finales del texto. Es quizás el aspecto que redime al personaje en el balance de cierre. Una excursión a la selva en busca de un bandolero se manifiesta como la posibilidad de revertir la caída. Pero, una vez más, las circunstancias

operan en su contra: mientras el código español obliga a denunciar al delincuente (que es, además, el bandolero que persiguen), el código de los delincuentes, que son el grupo más fuerte, obliga al traidor –que así se considera al denunciante– a lo que llaman la “doble muerte”. Es el castigo que recibe Zama; al que llaman “la mutilación anuladora” (p. 239); le amputan las manos y le ofrecen la opción de que hunda los muñones en la ceniza del fogón para que no se desangre, si desea vivir. Zama elige la vida. Antes de la ejecución del castigo había enviado un mensaje en una botella, en pequeño trozo de papel que conservaba; como tinta había usado unas gotas de sangre de avestruz que había pedido que le dieran. El mensaje se dirigía a su esposa y estaba destinado a conservar en ella la ilusión y la espera; decía: “Marta, no he naufragado” (p. 238).

En algún sentido, don Diego de Zama prefigura a los personajes sufrientes de numerosas novelas históricas del futuro: a don Santiago de Liniers a punto de ser ejecutado en *Las campanas de la Revolución*, de Jorge Castelli²⁶; al Juan José Castelli ficcional que paga las culpas propias y las de Mariano Moreno, por sus sangrientas órdenes secretas para la Primera Expedición al Alto Perú en *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera²⁷; al resentido Juan Manuel de Rosas en el exilio de *El Farmer*, de Andrés Rivera²⁸. No todos estos personajes tienen idéntica trayectoria desde el punto de vista ético ni en la calidad de sus méritos, pero concibieron un proyecto de vida y el final de sus itinerarios resultó singularmente arduo.

Ventura Prieto, el primero de los secretarios de don Diego de Zama ofrece una clave para la interpretación del personaje. Esta clave atañe a su condición identitaria. Preguntó don Diego a su secretario:

–¿Estaré hablando con un español o un americano?

Y él, incontinentemente, me replicó: ¡Español, señor! Pero un español lleno de asombro ante tantos americanos que quieran parecer españoles y no ser ellos mismos lo que son (p. 48).

²⁶ *Las campanas de la Revolución*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

²⁷ *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Alfaguara, 1987.

²⁸ *El Farmer*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.

Ventura Prieto había captado el conflicto íntimo de don Diego de Zama: su proyecto se había construido sobre la base del paradigma de posibilidades de un español en América y no de las posibilidades de un americano en América; equivocada la matriz, los resultados iban en camino de ser decepcionantes, aunque quizás no tan al extremo en que se presentan en la ficción. El error de cálculo que señalamos no anula las observaciones que hemos consignado sobre el funcionamiento de la administración virreinal. El tema de la identidad constituye un núcleo semántico fundamental en la variada gama de cuestiones que plantea la nueva novela histórica argentina. Una vez más, Di Benedetto se hace precursor de un tema axial.

3. Mujica Lainez: Singularidades que arraigaron en el futuro paradigma

En diversos aspectos, dos colecciones de cuentos de Manuel Mujica Lainez adelantan rasgos del futuro paradigma: en el rescate de voces y sectores marginados o silenciados en la literatura, en la incorporación a los mundos ficticios de ritos sociales ancestrales y de las *mores maiorum* y en la recreación de mitos y creencias. Estas colecciones son *Aquí vivieron*²⁹ y *Misteriosa Buenos Aires*³⁰, mucho más conocida la segunda que la primera, ambas parejamente atractivas y originales. Con los relatos de estas colecciones, Mujica Lainez inicia el camino de una personal recreación del pasado histórico que se identifica por marcas que con el tiempo caracterizarán el nuevo paradigma que nos ocupa.

En los mundos ficticios de *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires*, el autor pone a vivir héroes anónimos, como en “El granadero (1850)”³¹ y en “Los reconquistadores (1806)”³²; representa a las razas sojuzgadas en historias que muestran personas sufrientes y no, como se repite todavía en las celebraciones escolares, como figuras del pintoresquismo

²⁹ *Aquí vivieron. Obras completas*. Tomo III. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.

³⁰ *Misteriosa Buenos Aires. Obras completas*. Tomo III. Buenos Aires: Sudamericana, 1980.

³¹ *Misteriosa Buenos Aires...*, pp. 590-598.

³² *Aquí vivieron...*, pp. 108-118.

folklórico: así lo descubrimos en “Lumbi (1583)”³³ y en “La pulsera de cascabeles (1720)”³⁴; rescata distintos universos de creencias, de ritos y de figuras y motivos míticos capaces de determinar el perfil de una cultura. En “La ciudad encantada (1709)”³⁵ explota el motivo mítico de la búsqueda del tesoro en la versión hispanoamericana de la época colonial que conocemos como búsqueda de El Dorado; en “El lobisón (1633)”³⁶ recrea el motivo mítico de la metamorfosis del hombre en lobo a la luz de la luna llena, con gran impacto emocional para los escépticos españoles; en “El ángel y el payador (1825)”³⁷ crea la trama sobre la base del motivo mítico del duelo de Santos Vega con Juan sin Ropa, con alcances intertextuales muy ricos. La parodia de constituyentes del universo mítico religioso católico –reverente, llena de gracia e ingenio–, se despliega en “El pastor del río (1792)”³⁸.

En sus dos obras de culminación, las dos memorables novelas, *Bomarzo*³⁹ y *El unicornio*⁴⁰, Mujica Lainez hace confluír la recreación histórico-arqueológica con la vertiente mítico-metafísica; ambas novelas evidencian la consolidación y el enriquecimiento de los rasgos que señalamos en los cuentos de *Aquí vivieron* y de *Misteriosa Buenos Aires*. Cabe destacar, sin embargo, que la preocupación por los grandes problemas metafísicos, por lo general, no ocupan un lugar visible en los textos de los nuevos novelistas históricos. Y, asimismo, reconocer entre los aportes de Mujica Lainez el de la veta paródico-satírica en la narrativa de fuente histórica: *De milagros y de melancolías* despliega una recreación paródica de la historia de un país hispanoamericano de ficción que ficcionaliza personajes, hechos y vicios identificables en la historia de nuestros países. No se cuenta una descendencia notable de esta línea, más allá de *Alias Cara de Caballo*, de Juan Ahuerma Zalazar, que no ha alcanzado la resonancia que merece.

Difícilmente pueda refutarse la contribución del autor de *Misteriosa Buenos Aires* a la renovación de los modos de construir la narración de

³³ *Aquí vivieron...*, pp. 11-21.

³⁴ *Misteriosa Buenos Aires...*, pp. 420-424.

³⁵ *Misteriosa Buenos Aires...*, pp. 413-419.

³⁶ *Aquí vivieron...*, pp. 22-38.

³⁷ *Misteriosa Buenos Aires...*, pp. 567-575.

³⁸ *Misteriosa Buenos Aires...*, pp. 463-468.

³⁹ Primera edición: Buenos Aires: Sudamericana, 1962.

⁴⁰ Primera edición: Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

fuente histórica, aun entre quienes no supieron descubrir en sus ficciones la agudeza de su crítica social.

4. La experimentación formal: Eduardo Mallea y Leopoldo Marechal

La experimentación formal observable en la superficie textual de la nueva novela histórica argentina se manifiesta en la pluralidad de voces; en los juegos temporales, que asumen dos variantes fundamentales: una, la descronologización de la diégesis, otra, el despliegue de la trama en dos niveles temporales; en el montaje por “collage” de segmentos textuales de diferente tipo; en la importancia y singularidad de los paratextos, y en la incorporación de textos documentales extradieгéticos. En la configuración de la diégesis, los nuevos procedimientos constructivos del texto dan como resultado tramas laxas, en las cuales los episodios tienen cierto grado de autonomía y sostienen significados recurrentes; en esas tramas la figura y la conducta de los protagonistas alcanzan mayor relieve que el progreso de la acción misma.

Eduardo Mallea inició la experimentación formal en nuestra narrativa con *Fiesta en noviembre*⁴¹, la novela que introdujo la audacia de construir la trama con dos historias claramente diferenciadas, aunque cohesionadas por diversos procedimientos y por los temas isotópicos de la estructura semántica profunda. Otra contribución valiosa de Mallea en el sentido de la renovación de recursos de configuración textual es *Todo verdor perecerá*⁴² con los juegos temporales en el relato y la fluencia de monólogos interiores indirectos.

Leopoldo Marechal, con su *Adán de Buenosayres*⁴³, abre el camino para los audacias en la construcción del texto a nivel macroestructural, audacias que ejercitará Ernesto Sabato en *Sobre héroes y tumbas*⁴⁴.

⁴¹ Primera edición: 1936. Edición consultada: Buenos Aires: Losada, 1979 (sexta edición).

⁴² Primera edición: 1941. Edición consultada: Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.

⁴³ Primera edición: Buenos Aires: Sudamericana, 1948.

⁴⁴ Primera edición: Buenos Aires: Sudamericana, 1961.

Conclusión

Abelardo Arias publicó en 1966 *Minotauroamor*⁴⁵, la novela que funda sus diégesis en la inversión de una historia mítica y la contextualización en una prolija reconstrucción. En contribución al cambio que nos ocupa, se centra en la instalación de la libertad del autor para crear ficción sobre la base de material cultural y también el resguardo de los sentidos últimos del texto en la estructura semántica profunda, donde se encapsulan temas vinculados con los laberintos de la psique. En la década siguiente, Abelardo Arias ofrecerá en *Polvo y espanto*, la primera obra maestra del nuevo paradigma.

Héctor Tizón publicó en 1969 *Fuego en Casabindo*⁴⁶, una novela con cierto aire rulfiano que arraiga la acción en lo que llamamos “el Interior del Interior”: las zonas más alejadas del centro vital del país y donde, sin embargo, se encuentran las primeras ciudades fundadas por los españoles en el territorio de Tucma, al sur del Tucumán. En 1975, el mismo Tizón publicó la segunda obra maestra del nuevo paradigma: *Sota de bastos, caballos de espadas*⁴⁷, que recrea los últimos tiempos de la colonia y los primeros de la guerra independentista. Allí, el novelista hace justicia con la gesta del éxodo jujefío, olvidada en general por los historiadores del centro.

En suma: la génesis del fecundo corpus de la nueva novela histórica argentina se gesta a lo largo de décadas y nace de la contribución de grandes maestros de nuestra literatura.

María del Carmen Tacconi de Gómez

Bibliografía

- AGUIRRE ROJAS, ANTONIO CARLOS. *La escuela de los annales. Ayer, hoy, mañana*. Rosario: Prohistoria, 2006.
- BARRIENTOS, JUAN JOSÉ. *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

⁴⁵ Primera edición: Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

⁴⁶ Primera edición: Buenos Aires: Galerna, 1969.

⁴⁷ Edición consultada: Buenos Aires: Perfil, 1998.

- BURKE, PETER. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993. Traducción de la edición original inglesa de 1991.
- CERTEAU, MICHEL DE. "La operación histórica". En LE GOFF, JACQUES Y NORA, PIERRE. *Hacer la historia I. Nuevos problemas*. Tomo I. Barcelona: Laia, 1984, p. 16. Traducción de Jem Cabanes de la edición original francesa *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes*. Paris: Gallimard, 1974.
- FILLER, MALVA E. *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México: Oasis, 1982.
- HALPERIN DONGHI, TULLIO. "Vicente Fidel López, Historiador". En *Ensayos de historiografía*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 1996.
- LLARENA GONZÁLEZ, ALICIA: "La ficción como psique de la historia: *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez". En *Río de la Plata. Culturas*. N.º 11-12. Discurso Historiográfico y Discurso Ficcional. Actas del Tercer Congreso Internacional del CELCIRP. Universidad de Regensburg, Alemania, 1990.
- LUNA, FÉLIX. *Los caudillos*. Buenos Aires: Ediciones Planeta Argentina, 1988.
- PEÑA, DAVID. *Juan Facundo Quiroga*. Buenos Aires: Ediciones Hyspamérica, 1986.
- SARMIENTO, ALICIA. "La reescritura de la historia en la novela hispanoamericana contemporánea". En *Revista de Literaturas Modernas*, N.º 22, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1989, pp. 227-237.
- STERN, ALFRED. *La filosofía de la historia y el problema de los valores*. Buenos Aires: Eudeba, 1963. Traducción de Oscar Nudler del original inglés.
- TERÁN, JUAN B. *Tucumán y el Norte Argentino, 1820-1840. Con documentos comprobatorios. Obras completas*. Tomo II. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1980.
- ZELAYA DE NADER, HONORIA. *Especificidad de la infancia e identidad de la literatura infantil en el "Cancionero popular de Tucumán" recogido por Juan Alfonso Carrizo y en obras de Domingo Faustino Sarmiento y Jorge Luis Borges*. Salta: UCASAL, 2009. 309 p. Tesis de doctorado.

CÉSAR IGLESIAS PAZ: UN DRAMATURGO ENTRERRIANO EN BUENOS AIRES

1. Ubicación de Iglesias Paz en el teatro argentino de su época

La producción dramática de este entrerriano (1881-1922) se desarrolla entre 1911 y 1921. En los primeros diez años del siglo XX, década brillante y ponderada de la escena nacional (Sánchez, Payró, Laferrère, García Velloso, Coronado, Granada...), por primera vez se dan en el país condiciones que posibilitan el nacimiento de un vigoroso teatro nacional. La inmigración da lugar a una numerosa clase media que constituirá el público, el que verá en escena a personajes urbanos característicos, portefios y gringos¹.

Paulatinamente, comienzan a distinguirse dos grupos definidos de autores teatrales: quienes en la creación dramática buscan un medio de procurar fortuna, con el empleo, a veces indiscriminado, de todo recurso de fácil e inmediato éxito; y quienes componen dramas con pleno sentido de su valor artístico y social, conscientes de la importancia que tales obras adquieren en la cultura de una nación. Entre estos debe ubicarse a Iglesias Paz; continúan la línea exitosa del teatro que los precedió, y conservan el prestigio de una naciente dramática criolla.

Con el ejercicio permanente de una íntegra y honesta vocación de dramaturgos, debieron sobreponerse a la crisis que comenzaba a manifestarse en el mundo de la escena, así como en otros órdenes de la vida nacional: salas casi desiertas, reaparición del espectáculo breve, por secciones, compañías en pugna, empresarios explotadores de los

¹ MONTES, GRACIELA. "El proyecto realista. Roberto J. Payró". En AA. VV., *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, s. p. Capítulo; 45.

autores, multiplicación de obras taquilleras, sin auténticos valores de originalidad y de trascendencia².

2. Un provinciano en la Capital

La actividad teatral es casi exclusivamente porteña. Por lo tanto, es en Buenos Aires donde fundamentalmente se observa el proceso de decadencia que, a grandes rasgos, acabo de señalar. Y en esta Capital, y en estas circunstancias, César Iglesias Paz ejerce su profesión de abogado y de dramaturgo.

Compone: *Más que la ciencia* (1911), *La conquista* (1912), *La enemiga* (1913), *Ilusiones* (1914), *La dama de coeur* (1915), *La mujer fuerte* (1915), *María Blanca* (1915), *El vuelo nupcial* (1916), *Diplomacia conyugal* (1916), *El complot del silencio* (1917), *El señuelo* (1917), *El pecado original* (1918), *Buenos Aires* (1919), *A liquidar tocaron* (1919), *El aplauso* (1919), *La propia obra* (1920), *Una deuda de dolor* (1921). Obras estrenadas en salas porteñas como el Teatro Victoria (*La conquista*, 12/9/1912), el Teatro Nuevo (*La dama de coeur*, mayo de 1914), el Teatro Buenos Aires (*El vuelo nupcial*, 23/3/1916, *Diplomacia conyugal*, 5/8/1916), el Teatro San Martín (*El señuelo*, 1/3/1917, *El complot del silencio*, 4/5/1917, *El pecado original*, septiembre de 1918), el Teatro Argentino (*A liquidar tocaron*, 28/3/1919)³.

Responsables de esos estrenos fueron agrupaciones de renombre, como la compañía española de Juan Balaguer, la de Angelina Pagano, la Compañía Nacional Pagano-Ducasse, la Compañía Porteña

² CASTAGNINO, RAÚL. *Literatura dramática argentina*. Buenos Aires: Pleamar, 1968. 28 p.

³ Sorprende, y es lamentable, que ni el autor ni ninguna de estas obras aparezcan en el listado del número 55 de *Capítulo: la historia de la literatura argentina*, una colección tan vasta y enjundiosa. Como otros números de síntesis histórico-culturales análogos, este está diseñado en cuatro columnas: "Años - Argentina. Hechos históricos - Argentina. Hechos culturales - América Latina. Europa, Asia y África. Hechos históricos y culturales". Iglesias Paz debió figurar entre las páginas xi y xxx, según las fechas de composición de sus obras. En la tercera columna se citan, además de muchos otros escritores, dramaturgos como Vacarezza, Payró, Defilippis Novoa, Sánchez Gardel y sus respectivas creaciones. (Véase AA. VV. *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Capítulo; 55).

Rosich-Ballerini, la de Pagano-Rico, la de Muifio-Alippi, la de Florencio Parravicini.

Al día siguiente del estreno de *La conquista*, comentaba la crónica teatral de *La Nación*:

En momentos en que un socialismo y una anarquía de proclama populachera, y una observación de la vida atacada a la vez de miopía y estrabismo, pasan como una ráfaga dafina sobre la escena nacional, es satisfactorio comprobar el triunfo de una producción sana, sencilla, escrita en buena prosa e inspirada directamente en el ambiente y las costumbres argentinas [...]. Dentro de una producción teatral declamatoria y farragosa, se destaca por la naturalidad, la sencillez y la finura.

Iglesias Paz trasladó a la escena una visión pura, serena, meditada de la vida, en una época convulsa y de moral decadente; un concepto armónico de la existencia, que fue gestándose desde su niñez en la lán-guida y verde llanura entrerriana, y se arraigó, a pesar de todo, en su posterior y definitiva residencia metropolitana.

3. Orientaciones y temáticas de su teatro

La dramaturgia de Iglesias Paz tiene evidentes intenciones moralizadoras⁴. En *La dama de coeur*, demuestra hasta qué punto el juego de azar puede posesionar y enceguecer a quien lo frecuenta:

Lo funesto es que, aun ganando, [el juego] perjudica, porque anula la sensibilidad para las pequeñas emociones. El jugador se transforma en un eterno aburrido. Habitado a la emoción del juego, que es intensi-

⁴ Francisco Defilippis Novoa, entrerriano también (y que, como Iglesias Paz, también triunfará en Buenos Aires), creó varios personajes protagónicos cuya misión es desenmascarar y redimir, con fundamentos en el vivo humanismo de la filosofía cristiana: en el clima en que se desenvuelven, sus reacciones equivalen simbólicamente a los sufrimientos, luchas y esperanzas que mueven a la humanidad. (Véase ORDAZ, LUIS. "Madurez de nuestra dramática. Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia". En AA. VV. *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980, pp. 387-8. Capítulo; 59).

sima, ya nada lo conmueve. Y eso es una desgracia irreparable (Acto I, escena 18).

En *La conquista*, desarrolla la siguiente tesis: la verdadera conquista del hombre debe hacerla la mujer, no antes, sino después de la ceremonia nupcial, ya que es frecuente que aplique todo su poder de seducción a ganar el novio, mas no al marido, error cuyas consecuencias suelen ser funestas para la paz y la dicha conyugales.

La temática de lo conflictivo conyugal y familiar (*Más que la ciencia, La conquista, La mujer fuerte, Una deuda de dolor...*) es una de las fundamentales y mejor desarrolladas. Las situaciones difíciles van agudizándose a medida que crece la obra, y son tratadas –las más de las veces– con profunda humanidad, aunque no siempre con hondura psicológica. Pero, con visión optimista y esperanzada, concluyen felizmente, con la comunión de los esposos y el retorno a la dicha temporariamente perdida. Es la mujer, en la generalidad de los casos, quien posibilita este triunfo final del amor y de los derechos del corazón⁵.

4. Arquitectura escénica

Gran parte de las comedias están ambientadas en Buenos Aires; alguna, en Mar del Plata (*La dama de coeur*); dos, en el campo (*Más que la ciencia* y *El señuelo*). La decoración de las escenas es siempre elegante; más aún, fastuosa. El mismo autor se esmera en indicar minuciosamente la utilería exquisita de cada obra. Un solo ejemplo baste:

Hall, en altos, de un palacio sobre la Avenida Alvear. En primer término: a la izquierda, amplia portada, y a la derecha, ventana. Ochavado en izquierda y foro, gran balcón saliente, de hierro, estilo inglés, adornado con malvones rojos y cubierto por una ‘marquise’ de cristal. A través del balcón se ve el río a gran distancia, en un cielo azul, radiante de luz. En el ángulo de derecha y foro, un pequeño vestíbulo de forma

⁵ Otro gran dramaturgo de la mujer, el español Federico García Lorca, en esa segunda década del siglo XX escribió *El maleficio de la mariposa*, *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*. No obstante, son más representativos los dramas que aparecieron en la década siguiente: *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

circular, con dos puertas, separado del hall por una columna. El tono del decorado, claro, muy alegre. Adorna la escena elegante juego de mimbre. Es de tarde (*La enemiga*, primer acto).

Los personajes se mueven solo unos cuantos minutos en este lugar, ya que deben trasladarse, en el segundo acto, a un “bufete de abogado, muy lujoso, con gran biblioteca”; y en el tercero, a un “hall lujoso, de estilo morisco, color azul oscuro”. Es evidente lo difícil que resultan los montajes con tales decorados. Pero no hubiera sido cierto y real presentar a la aristocracia porteña de entonces en otros ambientes.

Las costumbres de la rica burguesía de Buenos Aires se vieron plasmadas en una “comedia de salón”, brillante y a veces frívola, a la que Iglesias Paz aporta un ejemplar contenido de ideas. Consciente de su deber de desenmascarar los vicios que esa clase frecuente, no repara en denunciarlos. Espíritu nacionalista y patriótico, juzga vano y pernicioso el deslumbramiento por las frivolidades en boga en el Viejo Continente:

Luis María: [...] me opongo a que mi mujer juegue.

Eloy: Nunca tendrás razón. El mal no está ni en tu mujer, ni en las que van a tu casa, ni en las señoras que hoy juegan. Está en nuestra cultura de importación, sin arraigo. Introducimos del extranjero lo malo, lo que impresiona más fácilmente a los sentidos, lo que ofrece placer con menos esfuerzo. “En Europa juegan las señoras”. Es verdad. Pero en Europa, ¿qué digo en Europa?, en París, que se considera el foco del vicio, la aristocracia es honesta y, aunque en parte juega y hace cosas peores, toda ella cultiva el arte o lo frecuente, o lo siente; y la más empingorotada dama de la más rancia nobleza, considera un honor abrir sus salones a un artista. Y gracias todavía que nuestra buena sociedad conserva en el fondo el profundo sentido moral tradicional (*La dama de coeur*, segundo acto, escena 6).

5. Una aproximación a personajes y figuras

Nacidos para animar mi soledad, en los instantes [...] en que el alma [...] desea como nunca no estar sola, fueron más que personajes mis amigos, y si llegaron a la escena, por la tentación irresistible del teatro,

no tenían la misión preconcebida de arrancar aplausos. Tal vez por ello a sus máscaras les falte el rasgo de tizne o de carmín, que acentúa una mueca o profundiza un gesto, para hacer llorar o reír a carcajadas. Convidados impalpables, huéspedes sutiles de mi espíritu [...] honraron mi hospitalidad hablándome de intimidades que yo, indiscreto, he divulgado ante el público.

Así, tan amical y humildemente, considera el autor a los vástagos espirituales de su inspiración.

Aunque pueden hallarse personajes masculinos de real importancia, la atención y el interés del comediógrafo se detienen, fundamentalmente, en los femeninos. Por ello, se lo ha considerado, junto con otro entrerriano, Pedro B. Aquino, “el dramaturgo de la mujer”. Ella es, sobre todo, la destinataria de sus exhortaciones. Así, en *La conquista* le aconseja la necesidad de seducir diariamente al esposo; en *La enemiga*, el ahorro; en *La dama de coeur*, el abandono del juego. Ella es la figura central de muchos dramas: en *La mujer fuerte*, la esposa rescata, oportunamente, la felicidad de su hogar en quiebra; en *Una deuda de dolor*, la amante se aleja del lujo y de una vida placentera para refugiarse con su enamorado en la soledad campesina.

El personaje no es presentado en sus rasgos prosopográficos ni etopéyicos. Pero, al modelar una conducta a través de la acción, se gana calificativos que lo distinguen particularmente de los demás. En la mayoría de las obras desfilan por la escena unos cuantos personajes. Junto a los tres o cuatro de actuación decisiva, giran hombres y mujeres de encumbrada posición, a menudo frívolos y aburridos; criados, modistas y manicuras que aparecen fantasmalmente; jovencuelos de figuración episódica, pero pinturas, todos, de tipos reales.

6. Sencillez y concepto en su palabra

No es, el de Iglesias Paz, un estilo artificioso. No abundan recursos expresivos impactantes. Emplea, sobre todo, un lenguaje llano, coloquial. El “usted”, epocal, se matiza con términos lunfardos que van anexándose a la expresión corriente. Todo contribuye a que la producción tenga alcance verdaderamente popular. Y no es necesaria grandilocuencia expresiva para ahondar un concepto tan ejemplar como

... podrán sus padres ser de distintos y hasta opuestos caracteres, pero en el hijo los dos se reconocen, los dos se encuentran, los dos se confunden; porque es la única cosa de la vida que perteneciendo a dos, no admite los distingos 'tuyo' y 'mío' que traen revuelto al mundo (*La dama de coeur*, primer acto, escena 11).

7. Conclusión

No debe continuar en el olvido la obra de César Iglesias Paz. De este entrerriano que merece, si bien se lo conociera, la adhesión y aprobación que, como dramaturgo, logró en su época.

El éxito a nadie ha sorprendido más que a mí. Y [...] más que mi amor propio de autor ocasional, él ha halagado mi amor patrio; porque ha venido a demostrar en desagravio de la sociedad porteña, que no es fundada esa constante imputación de incultura artística que se le ha hecho [...]; que nuestra sociedad gusta del pensamiento, de la sutileza, de la acción reposada, sin sorpresas ni sobresaltos, de la doble intención velada ruborosamente, de la emoción moderada entre la sonrisa y la lágrima furtiva[...] Si a la emoción se agrega un propósito educativo, si al interés de la intriga se engarza un buen consejo social, se habrá realizado un teatro superior, hermanando el arte a la ciencia, la emoción al pensamiento, la enseñanza al deleite.

Las expresiones de Iglesias Paz se confirman en la placentera lectura de cada una de sus obras.

Luis Poenitz

Bibliografía

- ARRIETA, R. A. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1959.
- AA.VV. *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Capítulo.
- CASTAGNINO, R. *Literatura dramática argentina*. Buenos Aires: Pleamar, 1968.

IGLESIAS PAZ, C. *Obras completas*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1925.

—. *La conquista*. 2.^a edición. Buenos Aires: Librería Teatral Apolo, 1915.

La Nación, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1912.

EDUARDO L. HOLMBERG, *LIN CALÉL* (1910):
REFLEXIÓN SOBRE EL SUBSTRATO PEHUENCHE
EN LA ARGENTINA

Homenaje del autor al centenario de la Revolución de Mayo de 1810

“*L in Calél* –dice Holmberg–, no es la obra de un joven ni de un viejo, ni de un poeta, ni de un sabio: es la efflorescencia de un cerebro argentino estudioso, y nada más”¹. Eduardo L. Holmberg publicó este largo poema en ocasión de la celebración del centenario de la Revolución de Mayo en 1910. En una nota final Holmberg declara que lo comenzó en 1885, extenso poema de 25 años de elaboración escrito en medio del fragor de sus múltiples actividades como escritor, hombre de ciencias y cargos públicos. En esta nota Holmberg expresa que hubo dificultades en publicarlo a tiempo, y agrega “la crítica soberana le dará el sitio que le corresponde” (354). Lamentablemente este poema no mereció ningún estudio hasta ahora, probablemente por la poca atención y casi exclusión de temas relacionados con nuestro substrato indígena, la presencia de los pehuenches en Argentina².

Hubo otras razones del olvido de este poema épico que exalta los valores del pehuenche. Holmberg perteneció al proceso de modernización internacional cuyos ideales de progreso y civilización no daban cabida a la presencia indígena. Así Lucio V. Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) se presenta como el representante de la civilización y, aunque tuvo una actitud conciliatoria con los indios ranqueles, al final sostiene que el porvenir grandioso de los campos argen-

¹ HOLMBERG, EDUARDO L. *Lin Calél*, p. 354.

² Al respecto, César A. Fernández expresa, acerca de la exclusión de la literatura indígena: “Se podría hablar hasta de actitudes aislacionistas, mediante las cuales se rechaza o aparta todo lo aborigen e incluso se niega su existencia” (*Cuentan los mapuches*, p. 6).

tinios solo se logrará “[c]uando los ranqueles hayan sido exterminados o reducidos, cristianizados y civilizados”³. A pesar del Tratado de Paz firmado con los caciques Mariano Rosas y Baigorritia y de todas las muestras de amistad y confianza de estos caciques, Mansilla propone en la Cámara de Diputados que “a causa de las características intrínsecas de la raza y de hábitos poco conducentes a la civilización, el indio no podía integrarse a la ciudadanía nacional”⁴. Este juicio será el germen de la Campaña del Desierto de Julio A. Roca de 1879 que exterminó al indio para ocupar las fronteras del sur hasta los ríos Negro y Neuquén y así extender la red telegráfica y de ferrocarriles y agregar estas tierras a la expansión agropecuaria⁵.

Lin Calél es también producto de los extensos viajes exploratorios de Holmberg, *Viajes a las sierras del Tandil y de la Tinta* (1884), *La sierra de Curá Malal* (1884) y *Viaje a Patagonia* (1872), fuentes de sus investigaciones científicas sobre la flora, la zoología y la geología. Esta importante cantera le permitió un contacto directo con los indios y, aunado a sus conocimientos lingüísticos, elaborar un estudio sobre la lengua, el alfabeto, la fonética, la morfosintaxis.

El poema tiene un total de 7646 versos endecasílabos con un Prólogo y 16 cantos: I Vifiatúm, II Parnopé, III Yanketruz, IV Yamoidá, V Trómen Curá, VI Lin Calél, VII Reukenám y Lin Calél, VIII Reukenám, IX Hualichu, X Tinguricas, XI Cololáo, XII Choyke-Tamá, XIII ¡Huincas!, XIV Calfú-Ketrál, XV Auca Lonco, XVI 25 de Mayo de 1810.

Se puede decir que es un poema épico porque se describen hechos heroicos de los pehuenches que lucharon por defender su territorio y su

³ MANSILLA, LUCIO V. *Una excursión a los indios ranqueles*, p. 431.

⁴ SÓSNOWSKI, SAÚL. “Prólogo” a *Una excursión a los indios ranqueles*, p. xx.

⁵ Holmberg menciona la Campaña del Desierto al hacer referencia al encarcelamiento en la isla Martín García del cacique Namún Curá hijo de Caifu-Curá que aparece en el poema: “Poco después de terminada la campaña definitiva contra los indios [...] estuvo en mi casa, acompañada de otra india, la mujer del primero” (nota, Reina, p. 346). Nota que arroja luz sobre el conocimiento de Holmberg de los indios y el contacto personal que tuvo con ellos. Esta india que se hacía entender en castellano le dijo a Holmberg: “Ah! Yo allá tanto como mujer Roca aquí; yo allá Reina; yo mandar y todos obedecer” (p. 346). En otra nota, Holmberg expresa “38 y ½ millones de indios no han desaparecido por evaporación” (p. 336), esta cifra quizás aluda a la conquista: “La Historia de la Conquista está llena de ejemplos de que fueron bien recibidos por los indígenas. Pero... había necesidad de matar y enseñar crueldades” (p. 327).

libertad, resistencia valiosa frente al avance de la campaña progresista y civilizadora. Estos hechos reales se explayan en un espacio geográfico determinado, la Pampa, Neuquén, Río Negro. Quizás la diferencia con el género épico tradicional es que Lin Calél parecería por el título ser el personaje principal, pero en la obra su misión es la de anunciar la raza nueva argentina, la criolla, producto del mestizaje. Las acciones heroicas, la fortaleza física, la temeridad, la nobleza, la prudencia, el valor están reservados a Reukenám, cuya muerte significa la desaparición del indígena.

En el Prólogo, Holmberg canta “una flor de la patria Argentina” (7). Han muerto el Olimpo, los dioses, las musas se dispersaron, no se oye la epopeya porque hoy “se calcula, se mide, se pesa” y las máquinas cubren todo de una atmósfera densa (8). Él sintió “el pasado en la paz y en la guerra” y bajó “al abismo del tiempo”, de donde obtuvo esa flor de su tierra para la celebración del 25 de Mayo (9). El uso de la epopeya aquí es el instrumento que expresará los “sentimientos profundos” del indio bárbaro que busca en los bosques “el cálamo agreste” y “llora en la quena” (7).

Por ser este un texto desconocido aludiré brevemente a su contenido. Esencialmente el poema versa sobre el heroico pehuenche Reukenám que, por designio del cacique Auca-Lonco, va a pedir la mano de Lin Calél, hija del cacique Trómen Curá y de una cautiva blanca. Ella sería la futura reina del pehuenche andino al casarse con el poderoso cacique Auca Lonco. La belleza indescriptible de Lin Calél, cuyo nombre significa carne blanca, cautiva a Reukenám. Ambos jóvenes tienen la posibilidad de conocerse en el viaje de regreso hacia el toldo de Auca Lonco y se enamoran. Sin embargo, Reukenám, fiel a su misión, solo le declara su amor cuando, después de la llegada al toldo, Auca Lonco los recibe agresivamente por haber abandonado la centuria pehuenche. Reukenám lo hizo para proteger a Lin-Calél de un enfrentamiento con los huincas. Bajo el consejo del sabio Calfú-Ketrál, que advierte el amor de los jóvenes, ambos dejan el toldo camino a Chile. Auca Lonco los sigue con una comitiva en la que va la madre de Lin Calél, quien abrigaba las esperanzas de encontrarla después de que fue arrojada del toldo de Trómen Curá por enseñar el cristianismo a su hija. Auca Lonco los alcanza y Lin Calél, al ver a su madre, da gracias a la Virgen. En este

momento, Reukenám advierte que Lin Calél es una huinca, una blanca cristiana y se arroja al vacío.

El mensaje del poema en ocasión del centenario de la Revolución de Mayo es doble. Por un lado, Holmberg regresa al pasado, a la etnia pehuenche, para revelar la identidad del mundo colonizado por medio de una evocación de la cultura y lengua indígena. Por otro lado, el amor entre Reukenám y Lin Calél celebra una nueva raza producto del mestizaje y del cristianismo. De aquí surgirán los criollos que en la Revolución de Mayo se levantarán en contra del dominio español. Lin Calél, lo dice el sabio Calfú-Ketrál, “representa la patria [...] la raza que vendrá con nuevos bríos / a proclamar la libertad de América” (276). Al suicidarse, Reukenám dejó el germen “del amor de patria” (308), “de valor y de pujanza” (306), él dio su sangre “a la celeste y blanca, / porque ese amor [le] generó la vida, / porque esa luz modelará [su] raza” (308).

El paralelismo entre el presente y el pasado reside en que en 1910 se celebraba el valor de los argentinos para defender su suelo, como antes lo hicieron los indios colonizados a través de sus guerras; así lo expresa Reukenám a Lin Calél:

Esa es la ley de la vida, la lucha
por defender de la patria el sagrado
suelo en que yacen los viejos campeones
que en su defensa murieron lidiando (145).

Holmberg, con una actitud conciliatoria, integra en el poema el pasado con el presente, reconocimiento del *otro*, el indígena, su lengua y cultura que no se había realizado hasta ese momento en la literatura⁶.

⁶ En otra oportunidad analicé la presencia de Darwin en las ciencias y la literatura argentina (“Darwin y la literatura argentina”). Holmberg fue un fuerte defensor del darwinismo en sus obras *Dos partidos en lucha* (1875), *Carlos Roberto Darwin* (1882), *Evolución* (1918) y en sus artículos y clases. El evolucionismo se enlaza estrechamente con la diseminación del progreso, teoría difundida por los organizadores de la nación, Alberdi, Sarmiento y Mitre. Sarmiento fue uno de los primeros que apoyó el darwinismo, como lo evidencia su discurso a la muerte de Darwin, *Darwin: síntesis de la evolución del pensamiento laico* (1882). Evidentemente, en este ambiente de defensa del progreso y de la civilización, la aniquilación del indio era justificada. Luego *La cautiva* y el *Martín Fierro*, que reflejaban la barbarie indígena, formaban parte del discurso político de exclusión del indio. Holmberg en *Carlos Roberto Darwin* da un

Los pehuenches

Hay diversas teorías acerca del origen de los pehuenches. El nombre significa gente del pehuén o piñón, el fruto de la araucaria, conífera cuyo hábitat natural está en el sur de Chile y Argentina. El pehuén o piñón era el alimento principal de los pehuenches, vivían, por lo tanto, en ambos lados de la cordillera de los Andes⁷. El lingüista chileno Rodolfo Lenz en *Estudios araucanos* (1895) aclara que la denominación de pehuenches “solo se ha atribuido a los indios de la falda oriental de la cordillera i de la pampa arjentina. Sin embargo, está fuera de duda que también el valle superior del Biobio pertenece a la rejion de los pi-

ejemplo de “la lucha por la vida” en el exterminio del indio: “los blancos, los civilizados, los cristianos, armados de remington, acabamos con los indios, porque la *Ley de Malthus* está arriba de esas opiniones individuales, que pueden ser excelentísimas, pero que, sea porque falte aún mucho para que la humanidad esté civilizada, sea por cualquier otra causa, no se hacen carne, y así luchando también nosotros por la vida, con buenas ideas, con buenas armas, con buenos recursos, no hacemos más que poner en juego nuestras ventajas” (p. 66).

⁷José Bengoa, *La emergencia indígena en América Latina*, p. 124. Según este antropólogo chileno, actualmente en “el Alto Bío Bío hay siete comunidades tradicionales pehuenches” en Chile, que viven de “la ganadería, la recolección de los piñones en el verano”, en el invierno están “en sus casas de los valles” (p. 124). Para Wilhelm de Moesbach, los pehuenches eran “cazadores nómades en ambos lados de los Andes desde Chillán a Lonquimay, llamados tbn. chiquillanes por los cronistas; étnicamente son distintos de los tres grupos” mencionados por él (los moluches, huilliches y los picunches), pero aunque no constituyen una unidad étnica sí tienen una unidad lingüística (*Diccionario*, pp. 27-28). Para este jesuita, los moluches fueron los primeros que se denominaron a sí mismos mapuches, es decir, gente de la tierra, aunque “eran invasores, oriundos del otro bando de los Andes. Vinieron en sucesivas olas (en los siglos XII o XIII tal vez), desalojaron en parte la población encontrada (al pueblo bastante culto y autor de la lengua ‘araucana’” (p. 27). Según el jesuita Thomas Falkner, que vivió cerca de 20 años entre los puelches del lado argentino, alrededor de 1730, los indios que habitaban esta parte de América fueron los moluches y los puelches, estos vivieron al este de la Cordillera, al sur de Mendoza (*A Description of Patagonia*, p. 97). Los pehuenches, junto a los picunches y huilliches forman parte de la etnia de los moluches, que los españoles denominaron araucanos y se dispersaron al este y oeste de la Cordillera de Chile (p. 96). Martha Bechis expresa: “At present, many scholars agree that the term *Mapuche* refers to (1) the Araucanians proper, that is, those indigenous peoples found between the Bio-Bio and the Toltem Rivers; (2) the Huilliche; (3) the Pehuenche and their extensions wherever they had settled (“The Last Step in the Process”, p. 122); “The Pehuenche were dominant in southern Mendoza, northern Neuquén, and on the east, up to the Desagüadero-Salado river system” (p.,123).

nares que han dado el nombre a esta parte de los araucanos” (134). Lenz agrega que “casi todos los indios del Perquenco superior han venido a estas partes en los últimos quince años, sea de Lonquimai o sea de la Argentina, a consecuencia de la guerra devastadora que casi ha aniquilado a los araucanos de la pampa” (134).

Para Roberto Edelmiro Porcel, miembro de la Academia Argentina de la Historia, los pehuenches son argentinos. Según él, habitaron en Neuquén y Mendoza, la zona de Malal Hué en el límite con Neuquén y aquí al norte del río Agrio en Varvarco o Barbarco. Aunque hablaban el mapudungun y tenían lazos con los mapuches a través del comercio y de sus enfrentamientos bélicos, Porcel aclara que por sus características étnicas no tenían nada en común con ellos. Eran altos, delgados, rasgos faciales distintos de los mapuches, y descendían probablemente de las etnias cuyanas, los huarpes y los chiquillanes⁸.

Anterior a Porcel, el etnólogo chileno Ricardo Latcham en 1936 había puntualizado que los pehuenches, pueblo de “extracción pampeana”, eran originarios del lado oriental de los Andes: “Cuando llegaron los españoles, estos indios [los pehuenches] no habitaban en este lado de la cordillera, aunque al igual de los chiquillanes [los puelches], la traspasaban en época de verano para comerciar con las tribus de esta banda” (*Prehistoria chilena*, p. 69). Según Latcham, las primeras noticias acerca de los pehuenches se deben a Pedro de Leiva en 1563, cuando al cruzar la cordillera “encontraron numerosas tolderías en las llanuras orientales” (p. 69). Luego algunas tribus poblaron las faldas occidentales donde abundaban los pinares, extendiéndose al sur hasta el valle del Bio-Bio (p. 69). Aprendieron la lengua araucana y desde mediados del

⁸ PORCEL, ROBERTO EDELMIRO. *La araucanización de nuestra pampa. Los tehuelches y pehuenches. Los mapuches invasores*, p. 23. Según este autor, durante el virreinato del siglo XVIII, los pehuenches se unieron a las milicias mendocinas para enfrentar a los mapuches, especialmente los huilliches ayudados por los ranqueles, quienes entonces eran enemigos de los pehuenches mendocinos. De todos los aborígenes argentinos, los pehuenches, como cruzaban a Chile por los pasos del Planchón y Pehuenche, estuvieron en contacto con los mapuches y adoptaron su lengua y sus costumbres (Porcel, pp. 23-24). Coincide con Porcel *El gran libro de la Patagonia*, que considera a los pehuenches uno de los “pueblos originarios” de la Argentina que descienden de los “huárpidos de la zona cuyana y de Neuquén” (p. 17), “los historiadores se refieren a los habitantes anteriores al proceso de araucanización como pehuenches primitivos” (p. 22).

siglo XVIII “hablaban la lengua araucana como si hubiese sido siempre la suya propia” (p. 69)⁹.

A pesar de que Holmberg menciona como una de sus fuentes a Latcham, opina: “La raza araucana era chilena, y una parte de ella ocupaba la vertiente oriental de la Cordillera: los pehuenches y picunches, por ejemplo; pero su ampliación al Oriente es posterior a la difusión del caballo” (“Notas”, p. 311).

Cultura pehuenche

El poema se inicia con la celebración de un *Viñatúm*¹⁰, congreso, asamblea política, en el campamento del cacique Auca Lonco, jefe de los pehuenches¹¹, guerrero insigne elegido por las tribus para el exterminio de los huincas, los blancos. Así asisten, aparte de los indios pehuenches de Neuquén, los picunches (sierras de San Luis hasta el río Colorado), del Norte los rankilches o ranqueles (vecinos de la Cordillera), los puelches (del oriente-sur), los pampas (cercanos a Buenos Aires) y los tehuelches (del sur). Holmberg en este *Viñatúm* aúna a todas las etnias porque, con la excepción de los tehuelches, hablan el araucano, consecuencia del proceso de araucanización del suelo argentino.

Llega al *Viñatúm* un desfile de caciques, guerreros y capitanes de las distintas tribus desplazadas. Antes de la ceremonia, Parnopé o la

⁹ Es interesante destacar que, para este etnólogo, los puelches, como los pehuenches, también eran originarios de las Pampas y destaca: “Se han llamado indios chilenos no porque habitaban el actual territorio nacional, sino porque en aquellos tiempos, pertenecían a la jurisdicción de Chile, las Pampas al otro lado de la cordillera, hasta el Estrecho de Magallanes” (Latcham, *Prehistoria*, p. 68).

¹⁰ Holmberg denomina *Viñatúm* a esta ceremonia (también menciona otras grafías *Huiñatúm*, *Huillatúm*, *Villatúm*, p. 352). En los diccionarios consultados aparece como *nguillatun* (De Moesbach [*Diccionario*, p. 168], Zucarelli [p. 16] y Espósito [p. 62]). Esta autora ofrece dos grafías *ngillatun* y *nguillatun* (p. 62). La descripción de la ceremonia en estos autores es similar a la dada por Holmberg: todos los participantes se sientan en un círculo cuyo centro es un altar; en Holmberg el centro es el caldero donde se van arrojando los agüeros con las partes de los animales sacrificados. La diferencia mayor es que, para Holmberg, no es una ceremonia religiosa, sino que “el *Viñatúm*, por su etimología, es una asamblea en la que se llega a la unidad de opinión” (p. 353).

¹¹ “Gente que habita (habitaba) la región de los pinares, en la actual gobernación de Neuquén” (Nota del autor, p. 342).

Machi, especie de sacerdotisa¹², conversa con la divinidad Ftá-Huentrú. Los héroes de *La Araucana* de Ercilla aparecen simbólicamente para insuflar valor y coraje en la lucha contra el blanco. Así Caupolicán, “el valiente campeón de las chilenas / huestes antiguas” (p. 14) y Lautaro que exhibe “con la sangre de todas sus heridas, / su triste forma del pasado envuelta” (p. 14) y que desde el cielo enciende “el corazón del Indio / que aguanta aún del invasor la férula” (p. 15)¹³.

La ceremonia empieza con el sacrificio de dos caballos, uno blanco, otro negro, (símbolos del día y del misterio de la noche) diez ovejas, dos toros, dos vacas (p. 38), Parnopé o la Machi, vestida de blanco, dirige la ceremonia, y da la palabra a los distintos caciques presentes. El primero es Auca Lonco (Cabeza erguida), el Gran Cacique, quien indignado recuerda a “los crueles invasores / que el suelo patrio con su huella ultrajan” (p. 44), y arroja “en el líquido hirviente” del caldero una “cabeza de ratón quemado / que simboliza el Huinca de mi rabia” (p. 46). Le sigue el sabio Calfú Ketrál (Fuego azul), el cacique supremo que ha educado a Auca Lonco. Su palabra es grave, expresiva y elocuente, reconocida habilidad oratoria de estos indios. Dos enemigos los persiguen, los guerreros, quienes con la espada matan sus cuerpos, y los cobijados en Cristo, que llevan su cruz y les humillan el alma (p. 46). Luego de mencionar a Lautaro, Caupolicán y Colo-Colo, que murieron en cruentas luchas perseguidos por el Huinca, lanza un ala de una lechuza, “triste agüero” para los huincas y una serpiente venenosa

¹² Para los autores consultados, la Machi es una curandera, intermediaria entre los indios y los espíritus; en Holmberg, es una sacerdotisa especie de pitonisa o sibila (p. 335). Rodolfo Lenz expresa que la machi llega a ser adivina, curandera e intermediaria “para elevar sus peticiones al mundo sobrenatural y devolver la contestación”, y agrega que “funciones sacerdotales tiene en sentido muy restricto” (nota en MOESBACH, *Vida y costumbres de los indígenas*, p. 330).

Hay otra diferencia con respecto a los nombres del ser supremo que está en comunicación con la Machi, Ftá Huentrú (*Ftá* ‘grande’, *Huentrú* ‘hombre’, el gran hombre, Dios) nombre que Holmberg ha oído “a los indios pronunciar con suavidad” (p. 330). Para Espósito, el ser supremo entre los mapuches es Nguenechen, que literalmente significa “dueño de la gente”, “amo del mundo” (Espósito, p. 295).

¹³ Las referencias a *La Araucana* a lo largo del poema son constantes (páginas 47, 51, 144, 314, 319, 323, 328, 333). Caupolicán, sacrificado con crueldad inaudita, y Lautaro son “sombras mudas”, espíritus presentes en la ceremonia “inspiradores de la fuerte raza / que de un lado y del otro de los Andes / el anhelo exaltáis de la venganza!” (p. 52).

(pp. 47-49). Le sucede Numillán, hermano de Auca Lonco, quien echa en el caldero una cola de chinga (zorro) que “representa el Huinca de mi rabia” (p. 49).

Le toca el turno al cacique tehuelche quien informa que el campamento *Cari l'aiké*¹⁴ fue nombrado en épocas pasadas por “una joven cuya sangre llevas / en tu cuerpo, Auca Lonco; Soberana / de los valientes, indomables indios, / antepasados de los que hoy comandas, / era tehuelche como yo” (p. 50)¹⁵. Ella deseaba que el pico del Firfil, pájaro marino, “hirviera en un *Vifiatúm* como este” (p. 50). Los hombres que imitan al Firfil, “golpeando el corazón hasta que lo abren / y sus secretos con la carne arrancan / esos, la Reina del Pehuenche, en lo hondo / con todo su furor tehuelche odiaba” (p. 51). El cacique Hualá, araucano, exalta la “perpetua amistad de nuestra raza” que habla la misma lengua¹⁶. Las sombras de Caupolicán y Lautaro jamás se borrarán, porque son los “inspiradores de la fuerte raza / que de un lado y del otro de los Andes / el anhelo exaltáis de la venganza” (p. 52) y arroja la cabeza de un gato en el líquido bullente “símbolo triste de perfidia infame” (p. 52). Otros caciques repiten la ceremonia, el puelche Chicoléo, el pampa Nicokéo, el picunche Collináo, hasta que la escena es interrumpida cuando Parnopé se derrumba en el suelo y es presa de grandes convulsiones. Luego de un trance profético, la Machi anuncia el mensaje

¹⁴En el texto, la palabra es *Cúrri l'aiken*, pero en una nota final, Holmberg advierte que hay un error: el nombre debe ser *Cari l'aiké*, palabra tehuelche, “campamento del médano verde” (p. 319).

¹⁵Aquí, Holmberg considera a los tehuelches antepasados de los pehuenches. Al explicar las distintas tribus pampas en las notas aclara: “Esta incursión por dominios que no son los míos, me ha revelado que no sabemos nada, y que probablemente faltan documentos sobre la dispersión real de las tribus indias en la Pampa al comenzar la conquista” (p. 341).

¹⁶Holmberg utiliza el gentilicio araucano usado en esa época y que fue creado por Alonso de Ercilla al referirse a los habitantes del Arauco. Según Moesbach, el término fue ampliado luego por el abate Molina a los mapuches del sur y poco a poco a todas las tribus de Chile y la Argentina que hablan el araucano o mapuche: los moluches, huilliches, picunches, pehuenches. Aunque no es “una entidad étnica lo que hoy día se llama Pueblo Araucano, en cambio es una perfecta entidad lingüística” (*Diccionario español-mapuche*, pp. 27-28).

Holmberg prefiere el gentilicio araucano a mapuche. Solo en una ocasión en las “Notas”, él menciona a “los Mapuches, en Chile”, cuya lengua difiere en la acentuación del araucano hablado “de este lado de los Andes” (p. 310).

de Ftá-Huentrú (Dios): Lin-Calél, de 18 años, hija del cacique pehuenche Tromén Curá y una cautiva, será la reina del pehuenche andino, una embajada debe ofrecer una dote y traerla al Cari-ló (p. 58). Auca Lonco escoge a Reukenám para que dirija la embajada, por haber sido su padre amigo de Tromén-Curá.

El poema permite rastrear los usos y costumbres de los pehuenches, que Holmberg observó en sus viajes exploratorios y en su contacto directo con los indios. Un tema que ocupa cierta extensión en el poema es el de sus comidas y de los cambios introducidos por su contacto con los huincas, los blancos. Así, cuando Reukenám llega al toldo del cacique Tromén Curá, se le ofrece un banquete en su honor, servido en un mantel sobre un killango con cubiertos y platos, “pan fresco / golosinas y lujos que no aceptan los indios en su aduar” (p. 107). Se suceden fuentes con carne y verduras, caldo, y finalmente “un corderito al asador” al gusto de los huincas, que Reukenám nunca había probado antes. Estos refinamientos preparados por Lin Calél bajo la influencia de su ausente madre blanca contrastan con las rituales comidas de los indios de asados de diferentes carnes (p. 196), venados, mulitas (pp. 223, 225), vacas, yeguas, truchas (p. 249), guanacos, liebres, piches o avutardas (p. 255) rociadas con pulke (p. 197), o mates (p. 220).

Con respecto a las vestimentas, el cacique Auca Lonco cubre su cuerpo con killango de guanaco, pintado con ocre amarillos, y adornos de color bermejo y negro. Una fuerte faja de tela azul cife su cintura sobre una camisa de suave lana para el frío, chiripá oscuro y botas de potro con espuelas de plata completan su atuendo¹⁷. En otros casos, el killango es de avestruz como el que usa el cacique Calfú Ketral. La vincha puede ser símbolo de buenos augurios, el padre de Lin Calél, Trómen-Curá, le regala una a Reukenám después de entregarle la codiciada hija: la vincha bermeja adornada con oro será su recuerdo y protección (pp. 157-58)¹⁸.

¹⁷ Los indios eran excelentes plateros, las mujeres llevaban joyas de plata y los hombres la usaban en las espuelas, los estribos y demás partes de la cabalgadura (MOESBACH, *Vida y costumbres de los indígenas*, p. 215).

¹⁸ Porcel comenta que, por la cercanía con los mapuches, los hombres llevaban ponchos de lana, y calzaban botas de cuero de potro, vaca o huemul, y las mujeres también vestían como las mapuches (p. 24).

Todos los indios son diestros en las tareas pampeanas, Reukenám acepta probar el malacara, regalo de Tromén Curá, en su campo y, después de varias horas, al regresar “lo agasajaron / por su destreza y su pericia” (p. 138). En otra ocasión, Reukenám bolea una tropilla de guanacos, lo que le hace exclamar a Lin Calél: “¡Ah, toro!”, expresión de los huincas, “que adoptaron los indios muy temprano / como grande homenaje” (p. 227). Esta habilidad para tumbar los animales y degollarlos se desarrolla incansablemente, así Reukenám, después de derribar un guanaco, clavó su daga en el cuello rematándolo rápidamente, para inmediatamente volver a montar, enredar un avestruz y arrancarle la vida con su daga (p. 228).

Hay por parte de Reukenám una actitud suasoria hacia Lin Calél con respecto a la vida y especialmente a las destrezas del campo. Así, cuando el pangaré de Lin Calél va a la vanguardia al tiro, el indio le explica que “los cascos / del animal que vive en las montañas / son duros, resistentes; los que habitan / en estos campos de la tierra blanda / no pueden soportar los pedregales” (p. 238), por lo tanto, el pangaré puede mancarsé si lleva cierto peso. Lin Calél responde:

Dicen que el Huinca
 Pone al caballo fierros en las patas
 Cuando tiene un andar por pedregales,
 O trepar por laderas de montañas.
 Ellos hacen las cosas a su modo;
 Pero si el casco es duro, no le faltan (p. 242).

Al horrorizarse Lin Calél de que los pehuenches comen los caballos en caso de que les falte carne, Reukénam responde: “Tus ideas me sorprenden, / casi siempre son justas; pero raras. / Se diría que ignoras el origen / de la carne que comes. ¿No se saca / de un animal que se mató? ¿No vale / lo mismo degollar la yegua zaina / que el gordo pangaré?” (pp. 241-42).

En el viaje de ida y vuelta de la centuria pehuenche desde el toldo de Auca Lonco, cerca de los ríos Neuquén y Limay, hasta el toldo de Tromén Curá en la sierra Yamoidá, se reúnen a descansar alrededor del fogón, allí asan las carnes, ceban mate y relatan cuentos, tradiciones y sus creencias. A veces Reukenám en las marchas refería cuentos y fábu-

las “que los indios inventan, o reciben / a su idioma por otros arregladas” (p. 242). Incluso Lin Calél tiene la posibilidad de encantar con sus narraciones a la centuria con “su maternal tesoro que en su infancia / tan rico se mostró, pues le infundía lo serio deleitando” (p. 242). Hay ecos de las habilidades de la madre de Olimpio Pitango, que también logrará el “ideal pedagógico” de deleitar enseñando en sus relatos a los niños¹⁹. La presencia de Lin Calél, por ser mestiza de madre blanca, infiltra más de una vez la influencia del mundo occidental en la idiosincrasia del indio, adelantándose a procesos posteriores.

Las supersticiones que fueron siempre combatidas por el espíritu científico de Holmberg, aquí inevitablemente, forman parte de las creencias y ritos de los indios y están profundamente encarnadas en Reukenám. Así al final, cuando él y Lin Calél, en dirección a Chile, se refugian en una cueva de la cordillera, un ave, el traro (carancho), se le acerca:

¡Vuela en la noche, y que tus grandes alas
lleven al Cari-ló tu triste agüero,
ya que al final de mi martirio vienes
a renovar la angustia y el tormento!
[...]
¡Enviado del Hualichu! sigue! sigue!
no es para mí tan solo ese funesto
mensaje de la Noche!... ¡Pobre raza!...
¡Eres la maldición!... Presentimientos
han surjido a millares en mi vida
y el último eres tú! ¡Vete! no quiero
que sienta Lin Calél tus tristes alas! (p. 293).

Este mal agüero se cumple al final. Los jóvenes se pierden en medio de una tormenta de nieve, son alcanzados por Auca Lonco y Reukenám se suicida. El funesto mensaje del traro fue, como lo dice Reukenám, no solo para él, sino que es un presentimiento nefasto para su raza.

En la cita de arriba, Reukenám menciona el Hualichu, que la mayoría de los diccionarios define como el genio del mal. En el glosario que acompaña el poema, Holmberg aclara: “El Hualichu no ha sido

¹⁹ HOLMBERG, EDUARDO L. *Olimpio Pitango de Monalia*, p. 181.

jamás el diablo de los cristianos, porque este es la encarnación del mal [...]. La significación que le doy en todo el poema es la de Espíritu de la Naturaleza, algo semejante a lo que invoca Fausto (de Goethe) antes de la aparición de Mefistófeles” (p. 331). Hualichu es el título del canto IX, aquí Reukenám en la cima de la montaña declara al mundo su amor por Lin Calél y en una extensa plegaria al espíritu del aire, del día, del árbol, del hielo, del rayo, de vida, le pide al Hualichu que le sea propicio y muera Auca Lonco (p. 172). Este Hualichu vuela en un rayo de luz hasta el alma de Lin Calél y exalta la pasión (p. 176). Es interesante que, mientras Reukenám elevaba esta plegaria al Hualichu, Lin Calél pedía a la Virgen María por su madre, por el guerrero y, al hacerlo, mezclaba en su plegaria cristiana creencias indígenas.

Cuida al guerrero que en la oscura noche
 su rumbo pierde en la desierta Pampa,
 y no permitas que el Hualichu pérfido,
 la huella borre que a su toldo alcanza.
 Cuida al guerrero cuya sien, confiado
 reposa en la caverna o la montaña
 e impide se le acerque el tinguirica
 que con las rocas al dormido aplasta.
 Preséntale doquiera que cansado
 el regatón apoye de su lanza
 los árboles votivos en que pueda
 cefir un nudo de torcida lana,
 y así el Hualichu favorable agüero,
 veloz le mande, y la flexible rama,
 como un altar del sacrificio, sea
 por los demás que pasan respetada (p. 175).

En estos versos, Lin Calél realiza un sincretismo religioso, en su plegaria la Virgen María va unida al Hualichu y a los tinguiricas, a los cuales aludiré más adelante. Luego durante la marcha encuentran el Árbol del Hualichu, “con piedras junto al tronco amontonadas / y colgajos de todos los colores” (p. 243). Reukenám le explica a Lin Calél que cada vez que un indio pasa por un lugar, si él vislumbra que el Hualichu está próximo, se detiene junto a un árbol o una mata y le ofrece

“tabaco, azúcar, yerba” (p. 244) y, si es pobre, “un guijarro, una fruta, lo que alcanza”, pidiéndole al Hualichu que lo proteja. Lin Calél acota que los huincas se burlaban de esto y, por eso, los indios del Cakél, de donde ella es, “se lo guardaban” y nunca supo por qué hacían plegarias y oraciones. Ahora cree lo que Reukenám le dice y ella misma hace una súplica, luego ambos arrojan piedras al tronco del árbol (p. 244).

El canto X se titula “Tinguiricas”, la palabra *tinguirica* que según los diccionarios mapuches es una piedra de cuarzo, para Holmberg, etimológicamente viene de *tinguiris*, enanos o gnomos, según “la mitología”. Esto le permite a Reukenám explicar a Lin Calél la formación geológica de la Piedra Movediza en Tandil. Según esta leyenda, los tinguiricas, que viven en las rocas y son hijos de la noche, rompieron la montaña y así se formó la Piedra Movediza, que descansa en equilibrio buscando un punto de apoyo (pp. 187-189):

¿Ves esta mole inmensa, sostenida
por un relieve de su base? Busca
donde se apoya, y como tanto peso
descansa en equilibrio en esa punta.
Ellos son los que han roto la montaña
que en el andar del tiempo se derrumba;
cayó la piedra en el convexo lomo
de ingente masa, y en la veta obtusa
buscó descanso al aplastar enjambres
de tinguiricas. ¿Oyes cuál tritura
sus huesos al moverse, y cómo oscila
bajo el miembro robusto que la empuja? (p. 189).

Al descubrir al final del poema que Lin Calél es cristiana, Reukenám exclama:

¡Huinca! ¡tú huinca! Lin Calél, mi vida,
todo mi corazón, toda mi entraña!
¡huinca tú, Lin Calél! ¡maldita seas!
Guarda en tu seno el alma de mi raza,
y en ese abismo en que hundiré mi cuerpo
busca mi corazón que ya no te ama!

Y en el impulso estalló; con salto horrendo
 se lanzó Reukenám de la barranca,
 maldiciendo su amor, pero dejando
 un germen de valor y de pujanza
 el tipo en gestación que en su blandura
 formará grande número en la masa,
 y dócil al modelo que le ofrezca
 debe hundirse en el seno de la crápula,
 o elevarse a las cumbres de la gloria
 con los alientos de virtud atávica.
 ¡Salud, oh germen del futuro incierto!
 ¡Salud, prodigio del amor de patria!
 ¡Esa es la estrella que guiará tus pasos!
 Darás tu sangre a la celeste y blanca,
 porque ese amor te generó la vida,
 porque esa luz modelará tu raza! (pp. 306-308).

Y así termina el poema, anunciando una nueva raza cuyo origen ha sido el amor a la tierra y a la patria. La muerte de Reukenám, aunque implica la desaparición del indio, deja tras de sí “un germen de valor y de pujanza” que se materializará en la Revolución de Mayo de 1810.

Con los versos arriba citados concluye la relación entre ambos jóvenes. Reukenám deslumbra a la joven por su valentía, su vigor, sus destrezas en las tareas del campo y entereza frente a las inclemencias del clima. Él la guía en un aprendizaje y conocimiento del campo y de los secretos de la naturaleza. Ella introduce hábitos y costumbres de limpieza, de higiene, desconocidos entre los indios; su carácter dulce influye tanto en la turba infantil como en los aguerridos capitanes. Frente al conocimiento intuitivo del indio, ella despliega el racional, tiene que ver para creer, racionalismo extraño a la idiosincrasia de Reukenám que cree lo que no ve:

¿Cómo iba yo a creer, si no veía?
 Y ya ves que los ojos me sobran
 –Eso es incomprendible! ¿pero acaso
 no crees en el Hualichu?
 –Mí palabra

no es esa Reukenám. Dije: no he visto
 y entre una y otra cosa hay gran distancia.
 –Siempre con la razón! Siempre triunfante! (p. 240).

La influencia de la madre blanca en Lin Calél se refleja no solo en sus hábitos y creencias, sino también en su espíritu independiente que a diferencia de las indias no acepta “ser vendida” al cacique Auca Lonco. Así solloza ante la idea de que será “vil esclava / de un salvaje sin ley y sin ideas” (p. 251). Reukenám trata de consolarla elogiando su valentía “que en un día atravesó cuatro indios juntos / (y eso estando bebido!) con su lanza” a lo que Lin Calél responde: “¡Qué bárbaro y cruel! ¿Y de ese bruto / la esposa voy a ser?” (p. 251). Más adelante ella le confesaría que lo “amaba con delirio” y sufría ante el presentimiento “de pasar a las manos de Auca Lonco” (p. 296).

La lengua araucana

Holmberg regresa a la lengua nativa, el araucano, para revelar la identidad del mundo colonizado y su cosmogonía. A lo largo de todo el poema, él alude al araucano, la denominación mapudungun está ausente. Actualmente se identifica la lengua araucana con el mapudungun, que es la lengua común a todas las tribus presentes en el *Vĩñatúm* del poema.

En la sección final, “Notas”, aparte de las aclaraciones a las distintas nomenclaturas relativas a la flora, fauna, sistema orográfico y geológico, Holmberg transcribe fonéticamente las palabras del araucano que él escuchó de los indios y expresa que “no haría mal el lector en pasar revista de estas notas antes de leer el poema”, porque al “fin y al cabo no estamos tan familiarizados con los indios de nuestra tierra” (p. 310). Es de destacar la importancia de este glosario que es un estudio del léxico usado en el texto.

Debido a que el araucano/mapudungun fue una lengua ágrafa y la escritura aparece tardíamente, no hay uniformidad en la transcripción fonética²⁰. Por esta razón, muchas palabras recogidas de los indios por

²⁰ El jesuita Luis de Valdivia fue el primero que escribió, en 1606, un tratado sobre el araucano en *Arte y gramática general de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile*. Según Moesbach, la lengua mapuche “ejerce una atracción irresistible [...] por la absoluta regularidad de sus elementos morfológicos y sintácticos, por la increí-

Holmberg, e incluidas en el poema, tienen otras graffias en los actuales diccionarios mapuches.

Según Moesbach, el araucano/mapudungun es una lengua indígena anterior a los mapuches, sus hablantes eran superiores intelectualmente, aunque inferiores a los mapuches en espíritu guerrero²¹. Esta lengua, que tiene un lugar destacado entre las lenguas indígenas de América del Sur, es aglutinante (palabras integradas por un conjunto de morfemas), y polisintética (una palabra acepta la combinación de morfemas con distinto significado para crear una frase)²².

Aunque en las “Notas” Holmberg menciona como fuentes al jesuita Andrés Febrés, autor del *Arte de la lengua general del Reino de Chile* (1765), y el *Manual o vocabulario de la lengua pampa* (1879), de Federico Barbará²³, precisa las diferencias con respecto a sus observaciones. Así cuando aclara el uso de los acentos, según Febrés, quien distingue entre palabras breves las que terminan en vocal y agudas las que terminan en consonante²⁴. Holmberg acota que esta regla rige para “los mapuches, en Chile” (p. 310). Según Holmberg, debido a la influencia del guaraní, al pasar estas palabras a la Argentina se transforman en agudas las palabras terminadas en vocal y las terminadas en consonantes quedan como agudas, suprimiendo frecuentemente la consonante final (p. 341).

Así sucede también con la *v* de los araucanos que se convierte en *f* entre los pehuenches y huilliches de las comarcas argentinas, como en el nombre de la laguna *Lavken* que pasa a ser *Lafken* en Argentina (p. 333); otros vocablos: *Leuvú/Leufú*, *Callvú/Calfú* (p. 333).

Para la creación del nombre del poema *Lin Calél* (*calél* ‘carne’, *lig* ‘blanco, a’), Holmberg sigue las reglas de la eufonía griega y transforma

ble riqueza de expresión de sus verbos y, particularmente, por la inimitable precisión y concisión de que es capaz por medio de sus transiciones y partículas intercalares” (*Vida y costumbres de los indígenas araucanos*, p. 9).

²¹ De MOESBACH, *Diccionario español-mapuche*, pp. 149-150.

²² MALVESTITTI, MARISA. “La lengua mapuche en la Patagonia Argentina”, p. 22.

²³ BARBARÁ, FEDERICO. *Manual o vocabulario de la lengua pampa*. Según este autor, los indios ocuparon durante 350 años los territorios pampeanos (p. 146).

²⁴ FEBRÉS, ANDRÉS. *Gramática araucana. Arte de la lengua general de los indios de Chile*, p. 36.

la *g* delante de *k* en *n*²⁵. Sin embargo, consciente de que *lin* significa cueva caverna y puede crear confusión Holmberg sugiere que también por contracción (*Li* de *Lig* y *n* de *ñancú*, águila) puede significar carne de águila blanca (pp. 334-335)²⁶. Los nombres de ambos jóvenes tienen un significado simbólico, Reukenám (*réuke*, de *chéuke*, chimango, *nám*, contracción de *manki*, cóndor), explica Holmberg en el glosario, es “la encarnación del alma del Indio, como Lin Calél lo es de la raza nueva” (p. 347).

Con respecto a los nombres propios, que Holmberg estudia para elaborar la nomenclatura de sus héroes, aclara que, como los nuestros, contienen dos elementos: el nombre de pila y el apellido, aglutinados en uno, que en el trato diario pueden quedar reducidos a “una letra del apellido” (p. 338). Y como ha venido haciendo, refuta ahora lingüísticamente fuentes previas sobre la etimología de los nombres²⁷.

¿Presenta Holmberg una visión idealizada del pehuenche? Este poema parecería refutar la literatura anterior que describe a los indios como incivilizados, ladrones, bárbaros, alcohólicos. Aquí aparecen diestros en todas las faenas del campo y en algunas superan al blanco como en la doma del caballo. La vida heroica llena de riesgos del indio en la pampa, las inclemencias y rigores del clima, su vida combatiente,

²⁵ Ya otros lingüistas anteriores a Holmberg trataron de establecer analogías del araucano con el latín y el griego, como el abate Molina, “pero las mira, con razón, como puramente casuales” (MEDINA, p. 105).

²⁶ Aunque este nombre parece ser inventado por Holmberg, en algunos diccionarios aparece con otra acepción: “*lin calel*: macizo de plata” (Espósrro, *Diccionario mapuche-castellano*, 44).

²⁷ El nombre *Puelman*, según Barbará, Felipe Mariano Rosas lo descifró como “Hombre de suerte” (*puel*, suerte, *man*, hombre) lo que origina la ironía de Holmberg si Mariano Rosas sabía inglés. Holmberg llega a la conclusión de que *Puelman* significa ‘Cóndor del Oriente’, al ser *man* una abreviatura de *manki*, cóndor (p. 339). Holmberg, en muchos aspectos, no está de acuerdo con Barbará, militar encargado de propagar la misión de progreso del gobierno, y que, aunque conoció y estudió a los indios, su lengua y su cultura, lo presenta como incivilizados. Barbará, en 1879, elogia las acciones del gobierno: “Sus principales caciques, los hermanos Catriel, Pincen, Epumer Rosas, Raniqueo y otros, están en poder del Gobierno —el que, en obsequio de la verdad, hace por ellos cuanto le permiten sus recursos. Sus familias son bien tratadas, alimentadas y vestidas— por las caritativas y filantrópicas damas argentinas. En una palabra, la suerte de los indígenas ha mejorado desde que han entrado á formar parte de la gran familia argentina” (p. 146), y más adelante exclama: “¡Honor al Gobierno y al pueblo argentino por esta hermosa conquista de la humanidad y civilización” (p. 147).

sus faenas, fatigas y privaciones se aúnan a sus virtudes: serenidad, valentía, coraje, integridad, honestidad que se anidarán más tarde en el carácter del gaucho e inspirarán la literatura nacional en defensa del valor del gaucho en *El payador* (1916), de Leopoldo Lugones, y *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes²⁸.

Con *Lin Calél* Holmberg resulta un precursor en la Argentina de la recreación literaria de la cultura y tradiciones pehuenches y especialmente de contribuir a la descripción lingüística del mapudungun hablado en la Argentina. Por otro lado, este libro, como muchos anteriores de Holmberg, tiende un puente entre el siglo XIX y la modernidad del siglo XX, al tener conciencia de la coexistencia de una pluralidad de voces y de culturas en la Argentina y, en este caso específico, reconocer abiertamente el mestizaje en la idiosincracia argentina. Holmberg vuelve al pasado para encontrar las raíces étnicas que no solo el aluvión inmigratorio amenazaba destruir, sino el proceso de europeización, universalización y secularización que se vivió a fines del siglo XIX.

Gioconda Marún
Department of Modern Languages and Literatures
Fordham University, New York

Bibliografía

- BARBARÁ, FEDERICO. *Manual o vocabulario de la lengua pampa*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1879.
- BECHIS, MARTHA. "The Last Step in the Process of 'Araucanization of the Pampa' 1810-1880: Attempts of Ethnic Ideologization and 'Nationalism' among the Mapuche and Araucanized Pampean Aborigines". En BRIONES, CLAUDIA Y LANATA, JOSÉ LUIS (EDITORES). *Archaeological and Anthropological Perspectives on the Native Peoples of Pampa, Patagonia, and Tierra del Fuego to the Nineteenth Century*. Westport, CT: Bergin & Garvey, 2002, pp. 121-131.

²⁸ He estudiado las similitudes entre estas obras en mi artículo, "La filología, Renán y el nacionalismo literario de L. Lugones y R. Rojas", pp. 267-279.

- BENGOA, JOSÉ. *La emergencia indígena en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ERCILLA, ALONSO DE. *La Araucana*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 1984.
- ESPÓSITO, MARÍA. *Diccionario mapuche-castellano, castellano-mapuche*. Edición de Oscar Armayor. Buenos Aires: Guadal, 2003.
- FALKNER, THOMAS, S. J. *A Description of Patagonia and the Adjoining Parts of South America*. Chicago: Armann & Armann, 1935.
- FEBRÉS, ANDRÉS. *Gramática araucana. Arte de la lengua general de los indios de Chile*. Edición de Juan M. Larsen. Buenos Aires: Juan A. Alsina, 1884.
- FERNÁNDEZ, CÉSAR A. *Cuentan los mapuches*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Siglo, 1995.
- HOLMBERG, EDUARDO L. *Lin Calél*. Poema con ilustraciones de Eduardo Alejandro Holmberg (h). Buenos Aires: Rosso y Cía, 1910.
- . *Carlos Roberto Darwin*. Buenos Aires: El Nacional, 1882.
- . *Olimpio Pitango de Monalía*. Edición, introducción y notas de Gioconda Marún. Buenos Aires: Solar, 1994.
- LATCHAM, RICARDO E. *Prehistoria chilena*. Santiago de Chile: Oficina del libro, 1936.
- LENZ, RODOLFO. *Estudios araucanos; materiales para el estudio de la lengua, la literatura i las costumbres de los Indios Mapuches o Araucanos*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1895.
- MALVESTITI, MARISA. “La lengua mapuche en la Patagonia Argentina”. En *Diccionario mapuche-español, español-mapuche. La cultura mapuche. Costumbres. Ceremonias. Medicina y Mitos. Toponímicos indígenas patagónicos*. Argentina: Ediciones Caleuche, 1999.
- MANSILLA, LUCIO V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Edición de Saúl Sosnowski. Miami, Fl: Stochero, 2007.
- MARÚN, GIOCONDA. “Darwin y la literatura argentina”. En *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, Año III, N.º 9, julio-setiembre de 1998, pp. 551-577.
- . “La filología, Renán y el nacionalismo literario de L. Lugones y R. Rojas”. En *Río de la Plata* 20-21, Celcirp-Fordham University, 1999-2000, pp. 267-279.

- MEDINA, JOSÉ TORIBIO. *Los aborígenes de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1952.
- MOESBACH, ERNESTO WILHEM DE. *Diccionario español-mapuche*. Buenos Aires: Siringa Libros, 1978.
- . *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Prólogo, revisión y notas del Dr. Rodolfo Lenz. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1936.
- NAVARRO FLORIA, PEDRO; NICOLETTI, ANDREA Y APOLONIO, RUBÉN. *El gran libro de la Patagonia*. Buenos Aires: Planeta, 1977.
- PORCEL, ROBERTO EDELMIRO. *La araucanización de nuestra pampa. Los tehuelches y pehuelches. Los mapuches invasores*. Buenos Aires: Sociología de la Cultura, 2007.
- RAY, LESLIE. *Language of the Land. The Mapuche in Argentina and Chile*. Copenhagen, Denmark: International Work Group for Indigenous Affairs, 2007.
- RATTO, SYLVIA. “Una experiencia fronteriza exitosa: el negocio pacífico de indios en la provincia de Buenos Aires (1829-1852)”. En *Revista de India*, Vol. LXIII, N.º 227, 2003, pp. 191-222.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. *Darwin: síntesis de la evolución del pensamiento laico*. Buenos Aires: Sociedad Luz, 1934.
- SOSNOWSKI, SAÚL. “Prólogo” a *Una excursión a los indios ranqueles*. Miami, Fl: Stochero, 2007.
- ZUCARELLI, CARMEN; MALVESTITI, MARISA; IZAGUIRRE, RAÚL Y NAHUEL, JORGE. *Diccionario mapuche-español, español-mapuche. La cultura mapuche. Costumbres. Ceremonias. Medicina y Mitos. Toponímicos indígenas patagónicos*. Argentina: Ediciones Caleuche, 1999.

LA INFLUENCIA DE ÉMILE ZOLA Y LAS DIVERSAS FORMAS
DE LA ENFERMEDAD MENTAL
EN EL *LIBRO EXTRAÑO*, DE FRANCISCO SICARDI

Médico y escritor, Francisco Sicardi es autor de una obra considerable en los géneros narrativo, lírico y dramático. Como tantos autores del siglo XIX, permanece olvidado, a la espera de la valoración crítica que ahonde en los nuevos rumbos que su producción impuso a la época en que le tocó vivir y escribir.

La producción literaria de Sicardi está integrada por dos novelas (*Libro extraño* –en cinco tomos, publicados entre 1894 y 1902– y *Perdida* –1911–), dos libros de poesía (*La inquietud humana* –2 tomos, 1912– y *La canción del insomnio* –1918–), siete obras dramáticas publicadas en un tomo en 1919 (*Misericordiosa; Abuelo Frénesen; Soledadita, Ramiro, el Rey; La hora heroica; La virtud mata y La fuente generosa*) y un libro difícil de caracterizar genéricamente, aunque “se acerca a las memorias”¹: *Horas de evolución*, de 1926, publicado en 1938.

Hasta el momento, esta considerable y polifacética obra ha merecido un solo estudio de conjunto, el de Emma Napolitano, aparecido en 1942, catorce años después de la muerte del escritor, en las publicaciones del Instituto de Literatura argentina Ricardo Rojas. De las ciento cuarenta páginas del estudio, ochenta y tres corresponden a la biografía de un autor evidentemente admirado. Las cincuenta y siete restantes trazan un panorama, lúcido y comprensivo, de la obra de Francisco Sicardi que constituye una incitación a profundizar en el estudio de este sector de nuestra literatura.

¹ NAPOLITANO, EMMA. *Francisco A. Sicardi*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1942, p. 517. Instituto de Literatura Argentina. Sección de crítica. Tomo II, N° 6. Véase también POSADAS, ABEL. *El «Libro extraño» de Sicardi*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, c. 1968.

En 1962, Alberto Oscar Blasi² sintetiza las observaciones de Napolitano e incluye a Sicardi no solo entre los fundadores “de nuestra novelística, bajo la influencia de Daudet y de Zola, en algunos casos de Dickens” (p. 13), sino que afirma rotundamente: “Las pretensiones cíclicas y épicas de Sicardi son de nítida filiación zoliana” (p. 17).

Seis años después, Abel Posadas publica un tomito de sesenta y tres páginas titulado *El “Libro extraño” de Sicardi*. Allí, suma a la obra de Sicardi registrada por Emma Napolitano un cuento (“Un anónimo más”, publicado en *Nosotros*, en 1907) y califica de ensayo a *Horas de evolución* (p. 7). Además de una “Cronología de Sicardi” y de señalar como constantes de su obra “la dispersión y la impulsividad” (p. 8), aporta interesantes observaciones –sistematizadas en cuadros– sobre sus ideas estéticas y sobre los grupos sociales que aparecen recreados en el *Libro extraño*, haciendo hincapié en el hecho de que “la técnica naturalista está aplicada a grupos y personajes que el autor considera negativos” (p. 57). Su estudio concluye con la siguiente observación, que avala la realización de este trabajo: “Resulta inexplicable que Francisco Sicardi sea en la actualidad un autor olvidado. Y más inexplicable todavía que *Libro extraño*, su novela más conocida, no haya sido reeditada luego de 1910”³ (p. 59).

Integrante de la Generación del Ochenta –aunque todavía imbuido de las ideas del 37–, nacido y muerto en Buenos Aires (1856-1927), Francisco Sicardi estudió en Italia y prosiguió sus estudios de Medicina en Buenos Aires, donde obtuvo su título en 1876. Intervino eficazmente en la lucha contra el cólera en su condición de director del Lazareto de Flores (1886). En 1910 abandona el ejercicio de la medicina.

² Véase BLASI, ALBERTO OSCAR. *Los fundadores; Cambaceres, Martel, Sicardi*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, c. 1962 (pp. 87-108).

³ En 1994, la Secretaría de Cultura de la Nación (en su Colección Identidad Nacional) publica –con prólogo de Josefina Delgado– una selección (aunque no aclara que lo es) de las partes más logradas de *Libro extraño*. Al finalizar el prólogo, señala Josefina Delgado: “La literatura argentina le debe [a Francisco Sicardi] [...] el haber sido el primero que quiso poner su proyecto literario a la medida de una sociedad en crecimiento, sin dejar por eso de soñar con un mundo en el que los males que él mismo denunció dejaran paso a una idea moral de solidaridad, amor y honradez. Su idea de un arte que señalara el camino para conseguir estos valores no era nueva, pero entre nosotros marcó los albores de lo que vendría después” (p. 14).

Dentro de su heterogénea producción literaria, *Libro extraño* es su obra de mayor aliento, "... inscripto dentro del realismo naturalista y culminación de un proceso narrativo que suma los aportes del romanticismo a los del verismo finisecular"⁴.

En relación con el tema de este trabajo, se lee en Orgambide-Yahni: "Al modo de Zola, Sicardi concibe el proceso biopsicológico de sus personajes dentro de un ciclo evolutivo que funciona bajo presiones de orden histórico, social y de herencia familiar inmediata".

Calificado por Blasi como una especie de *roman ruisseau*⁵, *Libro extraño* (titulado así por sugerencia de Mariano de Vedia⁶) consta de cinco tomos: *Libro extraño* (1894); *Genaro* (1896); *Don Manuel de Paloche* (1898), *Méndez* (1900) y *Hacia la justicia* (1902). El año del centenario, Sicardi viaja a Europa y, a su paso por Barcelona, edita por segunda vez el *Libro extraño*, refundiendo en dos los cinco tomos: *Libro extraño* y *Genaro* en el primero; *Don Manuel de Paloche*, *Méndez* y *Hacia la justicia*, en el segundo⁷.

En esta obra de estructura dispar y desordenada, Sicardi se propuso "narrar a manera de epopeya los sucesos más importantes del acontecer nacional, empujado por la imperiosa necesidad de contribuir a la formación de la cultura argentina"⁸.

Influido sin duda por el vasto friso novelesco de *Les Rougon-Macquart* —a través del cual Émile Zola presentó la historia de dos familias bajo el Segundo Imperio poniendo el acento en las taras hereditarias de los descendientes de un loco y un alcohólico— Sicardi presenta en su *Libro extraño* personajes en su mayoría "psicópatas que se organizan por familias. Una familia de suicidas: Carlos Méndez, su hijo Ricardo y el padre de aquel. La familia Paloche: Don Manuel, un megalómano que sueña con encontrar una panacea universal; una de sus hijas, Clarisa, erotómana; la otra, Adela, mística, y se completa la familia con un perseguido, Juan Paloche, hijo de Don Manuel. Alrededor de estos hay

⁴ *Enciclopedia de la literatura argentina*. Dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, c. 1970, p. 573.

⁵ BLASI, ALBERTO OSCAR. *Los fundadores...*, p. 93.

⁶ Véase NAPOLITANO, EMMA. *Francisco...*, pp. 404-405.

⁷ Véase BLASI, ALBERTO OSCAR. *Los fundadores...*, p. 93.

⁸ BLASI, ALBERTO OSCAR. *Los fundadores...*, p. 93.

personajes aislados con otras psicopatías: Genaro, alcoholista hereditario y homicida, y locos morales como Enrique Valverde”⁹.

El objeto de este trabajo es precisamente el estudio de este grupo de personajes, calificados por el narrador en una especie de explicación preliminar –en cursivas– al quinto tomo de la primera edición, titulado “Hacia la justicia”, como *pobres fronterizos*¹⁰. Es en estos personajes donde se advierte el empleo de las técnicas de la novela experimental, aunque combinadas con elementos realistas y románticos. De todos ellos, los mejor tratados son Carlos Méndez, el protagonista, y Genaro.

La familia Méndez

Familia de suicidas es el calificativo que Emma Napolitano aplica con razón a la familia Méndez. Pero, salvo el abuelo –apenas tratado en el presente de la narración y del que solo sabemos que se suicidó– Carlos y Ricardo Méndez protagonizan un solo intento de suicidio y eligen el camino de la vida, redimidos, el primero por la formación de una familia, y el segundo por su entrega al catolicismo activo, ambos pilares de la superación de los males del país en las últimas décadas del siglo XIX, según el pensamiento de Sicardi.

Carlos Méndez

Configurado plenamente en el cuarto tomo de la primera edición de *Libro extraño* (o segundo libro del segundo tomo en la edición de Barcelona), titulado precisamente *Méndez*, el personaje central de la novela está también presente en las cuatro partes anteriores y, como médico, amigo o benefactor, en las vidas de los otros enfermos mentales que trataré en particular.

El mismo narrador define su vida en la novela como “la historia de un redimido por el hogar, un poeta suicida que encuentra estrofas en los gritos de las chimeneas prendidas y canta las quimeras, los ensueños

⁹ NAPOLITANO, EMMA. *Francisco...*, pp. 482-483.

¹⁰ “Hacia la justicia”. En *Libro extraño*, por Francisco A. Sicardi. Barcelona: F. Granada y C.ª, Editores. 2 Tomos. En adelante, citaré por esta edición. Tomo II, p. 381.

y las esperanzas de la familia en marcha” (Tomo II, “Hacia la justicia”, p. 393).

Presentado desde las primeras páginas de la novela¹¹, Carlos Méndez es un personaje en el que abundan los elementos autobiográficos (principalmente su doble actividad de médico y escritor y las figuras de la madre, la esposa y los hijos)¹². Sin embargo, no es este aspecto el que me interesa, sino el estudio de la evolución de un personaje rotundo, dinámico, muy bien logrado y que “resuelve su fatalismo nihilista por el lado del hogar”¹³.

La novela se abre con las referencias del narrador a Carlos Méndez, un solitario médico rural y poeta, enfermo del *tedium vitae*:

La criatura humana era una sombra triste, sin fe y sin esperanzas, vagando sin rumbos, ni objetivos por el espacio. Tenía tedio, disgusto de todas las cosas, tedio negro e implacable, esa inercia gigantesca, que desgasta y contamina átomo por átomo (pp. 14-15).

La transcripción de sus poemas en prosa (impregnados del sepulcralismo romántico) prepara el intento de suicidio, su primera acción en la novela:

Sonó un tiro y él se precipitó con su cuerpo convulso en medio de aquel fúnebre torbellino, cayendo sobre la baldosa del balcón, mientras sentía que el frío de la salvaje escena le trituraba los huesos y le quitaba la vida (p. 18).

Durante la convalecencia, el retrato del personaje central de *Libro extraño* es hecho a través de la mirada de su madre, Catalina Méndez:

Miraba su tez cobriza y recia, sus ojos grandes y castaños y el surco aquel de la frente tan hondo y tan movable (p. 37).

¹¹ Véase Tomo I, Libro Primero, “Carlos Méndez”.

¹² Véase NAPOLITANO, EMMA. *Francisco...*, pp. 470-471.

¹³ POSADAS, ABEL. *El «Libro extraño»...*, p.52.

El surco aquel de la frente tan hondo y tan movable... es el signo externo de la enfermedad que el mismo personaje define –sintomática o metafóricamente– reiteradas veces a lo largo de la trama y que, clínicamente se identifica con la melancolía: *demonio interior* (tomo I, p. 471); *desequilibrio ingénito* (p. 472); *cadena de galeote* (p. 473); *alma mala* (tomo II, p. 232); *quimeras* (p. 262); *desalientos profundos* (p. 263); *espíritu tétrico* (p. 263), *hastío* (p. 368) o *enfermo del espíritu* (p. 368).

Después del intento de suicidio, Carlos Méndez reencauza su vida y forma una familia con Dolores del Río, el tipo de la mujer-ángel del romanticismo. La descripción de la nueva casa de Méndez instala, con el *locus amoenus*, la atmósfera de felicidad:

Méndez entró en su casa transformada en un pequeño paraíso. Es linda y aseadita con su patio grande de baldosas rosadas y nítidas. Tiene dos corredores divididos por un ancho pasaje de piedra cuadrada, y él la solía contemplar á veces sentado en el rincón fresco del corredor á la izquierda, mientras el sol la baña en la frente. Desde allí, veía a través de los árboles del jardín, rasgos de cielo azul á lo lejos, y los cerros cándidos, como un montón de tules que vagan y se mecen y ondean en la luz.

Abajo, cerca de la pared que la enredadera tapiza con sus barbas, el arco de hierro, de donde cuelga la roldana del algibe [sic] y engasta en medio círculo de sol diez perales, que son todo su bosque delicioso y verde, blanco de flores y lleno de cuchicheos y murmullos [...] Después, diseminadas en el césped [...], las flores [...] hablan el idioma de las caricias perfumadas, que se arrojan las unas para las otras, cuando el día nace (tomo I, p. 170).

Sin embargo, el personaje ve la existencia desde un determinismo fatalista¹⁴ que explica la repetición de las crisis depresivas ante los embates de la vida: la muerte de su primer hijo varón y la de su madre. Cuando tiene la certeza de la muerte del niño, dice a su madre:

¹⁴ A propósito de la triste vida de Genaro, piensa Méndez: “Hay quien nace para enquirse y horadar la muralla de bronce que las cosas de la vida arrojan sobre nuestro camino, y algunos que traen de la cuna los gérmenes fatales de todos los desmoronamientos” (tomo I, p. 202).

–¡Mi madre santa –exclamó Méndez, con los ojos llenos de lágrimas–, antes que él, todos mis sueños y mis sacrificios... que se borre todo y muera todo... que yo sea estéril, como un desierto, inerte como una cosa vulgar y que yo vague dentro de las sombras de la demencia... y muerto, muerto!... (tomo I, p. 173).

En el libro III del tomo I –titulado “Genaro”–, el diálogo de Méndez con el Dr. Adonis recuerda el escepticismo doloroso del poema “Lo fatal”, de Rubén Darío:

–Usted no ha vivido, doctor Adonis; es muy joven: por eso perdona tan poco [...]. Mejor para usted, que no se ha apercebido de las hondas torturas que labran la mente humana [...] Duele mucho [...] pensar que uno va á desaparecer para siempre, y cuando llegue su hora, se va usted á apercebir cómo taladra ese verme y cómo labrega por romper la tiniebla y surgir, roe y carcome las vísceras en los profundos silencios del soliloquio. Yo no le deseo esto, porque usted es mi amigo. Mejor es no saber, no ver y no vivir; pero usted es hombre, y éstas son pasiones de hombres” (tomo I, pp. 397-398).

La lucha entre el hombre viejo y el hombre nuevo se resuelve a favor de este último y en el libro cuarto (titulado “Méndez”) un nuevo retrato del personaje, a los cincuenta años, revela su evolución:

Tenía Carlos cincuenta años. Era alto de estatura, de miembros enjutos, rígido andar y fisonomía recia. Su barba era gris y blanco casi su cabello. Entró con la frente contraída y arrugado y profundo el ceño. Los ojos grandes, un poco abovedados y castaños, habían perdido su brillo y, á pesar de eso, eran extraordinariamente elocuentes [...] llegó a los cincuenta años, sin creer en el conventillo, sin amar ya la caridad y sin encontrar poesía en la suciedad y en la pobreza [...]. Se hizo un tranquilo y un estoico á la vez. Ya no luchó más y su vida se transformó en una resistencia pasiva sobre todo después que había con su trabajo constituido el porvenir de la familia (tomo II, pp. 334-335).

En los momentos finales de su vida en la novela, interesan los consejos que da a su hijo Ricardo y su confesión. En el primer caso, las

armas para vencer el hastío (que Ricardo ha heredado de su padre) son el amor a la familia y al trabajo. (Véase tomo II, p. 368). En el segundo caso, la confesión de Carlos Méndez resume las características de su temperamento –que él atribuye a la falta de fe–; no obstante, el sacerdote le ofrece el consuelo de la misericordia divina.

La descripción de la muerte de Carlos Méndez es –como otros momentos de su vida– un ejemplo de la influencia del naturalismo:

Nadie habló en el cuarto por un rato. Se sentía el gorgoteo de la sangre en la garganta del médico. Sus extremidades estaban frías y violáceas...

[...] Un violento vómito de sangre le cortó la palabra.

Quedó con los ojos fijos y abiertos y las pupilas dilatadas, mirando á Dolores... Tuvo un estertor y un poco de fatiga. Después hubo silencio.

¡Había muerto!... (tomo II, pp. 376-377).

A pesar de este tributo a la crudeza naturalista, resulta evidente que el pensamiento de Sicardi supera las limitaciones de la escuela y, por eso, deja un saldo esperanzador. Así lo revelan la presencia de Carlos Méndez en el recuerdo de los suyos y su enseñanza de vida contenida en el testamento: cristiano, hizo todo el bien que pudo; perdonaba y pedía perdón; defendía el trabajo, la justicia, el respeto por los principios, la libertad y la familia.

Ricardo Méndez

La lección existencial del padre guía la vida del hijo, quien también evoluciona desde una actitud negativa y desesperada –que hace crisis en un intento de suicidio por un amor no correspondido– hasta el encuentro del sentido de la vida en el catolicismo activo, contextualizado en el último libro (“Hacia la justicia”) en la lucha contra el anarco-socialismo y a favor de la justa reivindicación del obrero, que supone el respeto por la dignidad de la persona.

La familia Paloche

Tratado en diversas partes de la obra, don Manuel de Paloche padece una monomanía: la de encontrar una panacea universal para las enfermedades, panacea que primero cree hallar en los masajes y luego en la homeopatía. Don Manuel –a través de cuyas palabras el autor implícito canta a la Argentina como un crisol de razas– es un personaje patético, no solo por su propia locura –que lo lleva al punto de escribir un poema sobre el masaje–, sino por la de su familia: la esposa, parálitica, muere loca y sus hijos ejemplifican tres severas psicopatías.

Clarisa, después de haber sido deshonrada por Enrique Valverde, un amoral, se entrega a la prostitución. Esta “pobre perdida de los barrios oscuros” (tomo I, p. 409) enloquece porque Genaro no corresponde a su amor y se suicida. La descripción del suicidio de Clarisa oscila entre el naturalismo y el romanticismo:

[Clarisa] Llega a la punta del muelle y empieza á tararear un avemaría, y se arrodilla al lado del parapeto como si fuera un altar. Se arrodilla, canta la loca y las notas tiemblan en el aire sin viento...

En seguida abraza la maceta, besa las flores [símbolo del amor de Genaro] y trepa. Su silueta se eleva como un largo espectro y describe en el vacío una violenta parábola. Zumba en el brusco descenso, despedaza el agua, que se lanza en chorros de aquí para allá con violencia, que rebulle, borbotea y la cubre. Un rato después boya todavía abrazada de su maceta y cae lentamente al fondo ya sin ruidos, en la noche oscura [sic] de las aguas que ven pasar su bulto negro, mientras por arriba el aire está quieto, sereno el cielo, el muelle desierto y sobre la planicie del río, casi inmóvil, resbala el bote como un fúnebre alción que moviera sus alas para el eterno viaje, y cantan la melancólica barcarola los marineros, cantan... (tomo I, p. 469).

La locura mística de Adela Paloche es otro ejemplo de la relación medicina-literatura en el *Libro extraño*. La siguiente descripción del ataque histérico de Adela, después de sufrir una alucinación en la que cree ver a Jesús, es francamente naturalista:

Con la frente crispada y espectral, la boca en una mueca satánica, empezó a dar saltos por el suelo, sacudiendo en desorden brazos y piernas,

mientras los dedos de sus manos corrían rígidos y contracturados á su cuello. Ella busca con desesperación arrancarse el nudo que le comprime la garganta y la asfíxia, mientras los ojos giran en la órbita, de aquí para allá, como péndulos vertiginosos y de su boca salen palabras ininteligibles como silbando. Un momento después arquea su cuerpo con extraordinaria violencia, con la cara tocando el suelo, mientras se apoyaba por otro lado sobre la punta de los pies [...]. Estaba lívida. De repente empiezan sus caderas un balanceo suave y rítmico de arriba abajo [...] y sobre su cara aparecen los signos de un desenfrenado deleite [...], y estallaban hondos suspiros, para terminar toda la brutal escena en una carcajada sonora y larga con notas estridentes (tomo II, pp. 347-348).

Juan Paloche representa otra forma de demencia, la nacida del temor (a la oscuridad, a la muerte y al infierno) y de la obsesión homicida que termina con la vida de Genaro, a quien odia porque Alma (novia de Genaro) no le corresponde.

Genaro

Genaro es el personaje más conmovedor de *Libro extraño*. Presentado como el cochero de Carlos Méndez en el primer capítulo de la novela, este es el mejor momento de su existencia en la trama y así lo revela su retrato físico-moral, aunque la antítesis final anticipa una forma de desequilibrio:

Genaro tenía veinte años, el organismo robusto y alto y los ojos grandes, serenos y serios. Hablaba poco y había en su carácter *dulzuras y abnegaciones é intrepideces terribles*¹⁵.

¹⁵En reiteradas oportunidades, las observaciones del narrador resemantizan, en función del contexto, la significación de intrepidez y más que temeridad o tendencia a obrar sin reflexión, la palabra apunta a explicar la siguiente prolepsis: "... sobre [el corazón de Genaro] la desventura ya se cernía con las garras de sus tempestades y sus venganzas de muerte" (tomo I, p. 26). El mismo valor de adelanto tienen los pensamientos de Genaro, cuando no comprende el intento de suicidio de Carlos Méndez: "¿Por qué morir sin razón tan joven... porque solamente se debe hacer eso cuando uno está deshonorado y las gentes cuchichean en voz baja, cuando pasan y nos señalan con el dedo las manchas sucias que llevamos en la cara... entonces sí... se clava uno el puñal en el corazón, y se acabó todo..." (p. 25).

Genaro es el tipo del gaucho cantor y también en los primeros capítulos su canto es reflejo de la alegría de vivir; hablando de su guitarra, dice: "... la quiero como si fuera otra hermana que yo tuviese y sé todas las canciones del barrio y á veces me siento á tomar mate con los gauchos, bajo las carretas de noche al lado de la fogata y les aprendo todo lo que cantan" (tomo I, p. 90).

Cuando Genaro intuye que Enrique Valverde acecha a su hermana Santa, se inicia el descenso interior del personaje que terminará en la demencia. El descenso comienza con la negligencia reflejada en su aspecto y en el descuido del coche de Carlos Méndez:

Perdió sus alegrías, y su traje mugriento y deshilachado en los codos y todo su cuerpo tuvo la piel áspera y granujienta del desaseo. El coche empezó a tener manchas cenicientas y rasgos largos y angostos y glomérulos aquí y allá de barro seco, que salpicaban del pavimento de las calles (tomo I, p. 178).

Cuando Méndez lo despide, Genaro confirma ante Dolores la realidad de su derrumbe:

—Gracias, niña Dolores; pero yo no entro más á esta casa, porque tengo como una lastimadura en la cabeza y cualquier palabra me ofende y me enloquece [...]. Y después yo siento que ya no soy bueno como antes [...]. **Yo estoy perdido para siempre**, niña Dolores (p. 182. El realzado es mío).

Más adelante, se perfila ya como un alcohólico cuando le dice a la madre:

—Y me emborracho [...] y tengo mala bebida, y veo todas las cosas tambalearse conmigo por la calle y dar vuelta como un remolino, y si los encontrara a los dos [a Valverde con su hermana Santa] entraría como un asesino á degüello, y sufro como una batalla adentro, cuando estoy sano, porque la cabeza me dice que son cosas que no deben hacerse y así no... porque bebo y bebo, y siento todas las bárbaras corazonadas [...] y me hundo cada vez más adentro de todas esas vistas que parece que lloran a gritos una gran desgracia [...] nosotros los pobres cuando

tenemos penas nos emborrachamos y nos escondemos dentro de la bebida, como aturdidos y locos (pp. 186-187).

El descenso interior del personaje recorre los más diversos grados. Vagabundo y degradado, en el delirio que lo lleva a confundir a Santa con Clarisa Paloche, también degrada su canto:

... Pasaba á través de su embriagada inteligencia la fantasmagoría extraña que aterroriza, y vibraban de las cuerdas roncós y pavorosos acordes. Cantó la leyenda sucia del carancho, que [...] olfatea el animal muerto, y cae con las alas extendidas sobre el lomo rojo de músculos á posarse con sus garfios y pica y pica y desgarrá apurado en el bestial banquete, y desnuda el arpa curva y hedionda de los huesos blancos [...] como la desgracia que le pudre y le raja al hombre la ropa y se la hace caer á pedazos, y le come poco á poco la carne y uno se seca al fin y lo echan á la fosa... (p. 193).

“Sonámbulo de la idea fija” (p. 210), mata a Santa y promete vengarse del burlador de la honra de su hermana. Cuando muere la madre, Genaro – “pasión dolorosa que se perdía en la noche lóbrega” (p. 253)– se vuelve loco y, finalmente, mata a Valverde.

El libro titulado “Genaro” comienza con un Preludio, en cursiva, que repite en forma anafórica la siguiente frase: “Las cuerdas de la guitarra suenan; Genaro canta” (pp. 343-344). El siguiente párrafo resume la vida del personaje en el Libro primero y adelanta su trágico final:

Genaro canta. El himno al alcohol, la brusca fantasmagoría del delirio, el lastimero recuerdo de Santa, el estrago de la carne arrojada como cosa miserable á morir, los propósitos homicidas y en la cavilación perenne, la sangre y el puñal con su línea aguda y larga.

¡Genaro siempre! y como en el primer libro, homicida siempre (tomo I, p. 346).

Internado en el hospital después de haber sido herido como sargento del ejército es presa sucesivamente de delirios febriles, intoxicación por alcohol y ataques epilépticos. En la p. 352, la descripción de su ataque de *delirium tremens* es un ejemplo más del empleo de las técnicas

naturalistas en la novela, manejadas por un narrador detrás del cual hay un médico escritor acostumbrado al trato con el dolor humano. El retrato que precede a la descripción del ataque contrasta con el primer retrato del personaje:

Era un espectro. La barba negra, inculta y enredada, puebla su mejilla hasta el pómulo y se hunde en las excavaciones de la flacura enferma y desciende hasta el pecho, que blanquea rodeado de vendas. Todo su rostro macilento aparece como matizado de aquella zona oscura [sic] que entra más tenebrosa entre las arrugas precoces de la frente, mientras el ojo vaga aquí y allá, turbia y verdosa la esclerótica. El delirio lo ha sobrecogido; tiene una expresión en la efigie de feroz imbecilidad. De repente fija la mirada, da un grito estridente y se sienta de un brinco en la cama. [...]

—¡La rata! ¡La rata! [...] ¡ay! se sube por la cama [...]. Me va á morder la pierna en la herida. ¡Ay! me hinca los dientes, la maldita puerca [...]. Los gritos de Genaro corren de un lado á otro con extrañas y violentas sonoridades y entre sus notas tiemblan los chuchos y los impulsos del miedo impotente, y todas las desesperaciones de la fuga se apoderan de su escuálido cuerpo, mientras los ecos del salón rectangular van y vienen anhelantes y se chocan en medio del repentino y dilatado silencio profundo (p. 351).

Cuando muere Alma, su novia, Genaro entona un canto de despedida en una atmósfera netamente romántica:

Por la noche, bajo el cielo sin estrellas, se oyó en el cementerio el trinar de una guitarra y una voz pura. Era una melodía que saturaba de tristeza la blanca ciudad de mármol [...]. Era Genaro, sentado debajo del sauce y envuelto en la sombra [...]. Él ya no existía. Todo aquello que llevaba consigo era una larva moribunda. Lo tomaron de un brazo y lo echaron. Estaba borracho y dejó hacer. Empezó entonces su última noche vagabunda [...] perdiéndose hacia el suburbio, y su marcha no se vió [sic] entre la tiniebla honda bajo aquel cielo sin estrellas (p. 493).

En claro contraste, su última canción es desgarradora y cruel, impregnada del léxico propio de la escuela naturalista cuando Genaro se refiere a sí mismo:

Yo soy la osamenta, decían las décimas, la osamenta podrida en los caminos... [...] He quemado los pastos que crecían bajo mi cuerpo y la tierra sepulta mis pedazos y se ennegrece... Los gusanos viborean blancos como la luz á millares culebreando y me devoran las tripas... porque Alma ha muerto, como el olor de las rosas que se va y no vuelve, pura como los lirios, santa como las vírgenes del altar (pp. 501-502).

En los últimos tramos de su anunciado duelo con Juan Paloche, Genaro recuerda que Alma le pidió que no matara a Juan y es muerto por él:

Entonces abre los dos brazos con el puñal rojo , avanza intrépido, con los ojos extraviados en el arrobamiento del éxtasis y la cabeza moribunda echada para atrás, hacia el ángel enamorado que lo mira del cielo, y no ve la punta del arma enemiga que se acerca ciega de rabia. Su cuerpo todo se dobla al fin y su frente choca contra el tórax de Juan. La cuchilla le ha entrado hondo en el pecho, larga y fría hasta el mango... Ha muerto. Está tirado boca arriba con los ojos abiertos, todavía serenos y fijos... (p. 507).

Conclusiones

Desde lo metatextual, las palabras del narrador después de la muerte de Genaro marcan la diferencia esencial entre el mundo sórdido del maestro de Medan y el humanitarismo de Sicardi, que hace suyas las palabras de Jesús cuando pidió al Padre perdón para sus asesinos. Esta es la óptica desde la que el médico-escritor argentino incorpora a su novela los tristes casos de psicopatía que revelan su adhesión a la escuela naturalista y, al mismo tiempo, su distancia frente a ella. El tratamiento detenido de los personajes manifiesta una piadosa comprensión de las miserias humanas nacida del dolor de quien, como médico, luchó por paliar los sufrimientos de toda índole:

... mientras el escritor, que ha concluido su libro, deja la pluma cansada y negra y acuesta su cabeza dolorida sobre los antebrazos tendidos en el escritorio. No duerme. Vaga su cerebro en el ensueño y piensa que desde que Dios ha escuchado las plegarias de la gente sencilla [...] es posible que los hombres también usen misericordia y perdonen á esos mártires inconscientes de sus lúgubres quimeras que no tienen la culpa y no saben lo que hacen... (p. 507. El realzado es mío).

Mabel Susana Agresti

USOS Y CONSTRUCCIONES COLOQUIALES Y SEMIFORMALES CON EL VERBO “HACER” EN EL ESPAÑOL GENERAL

Introducción

Los distintos usos dialectales orales del español –pero también de la mayoría de las lenguas, de acuerdo con su estructura cultural– son producto de la creación del hablante o usuario de la lengua, único (refiriéndonos, por supuesto, a la globalidad de hablantes y no a alguno en particular) que la *crea* y *re-crea* con todos los elementos que el sistema y la norma le proporcionan, según afirma Eugenio Coseriu en su teoría de la *Lingüística del hablar* (Coseriu, 1977a y b, 1978, 1986 y otros).

Es así que la lengua oral, en lo que atañe a la comunicación cotidiana y espontánea, es la encargada de fijar los usos lingüísticos consagrados por los hablantes. Tales usos –que más adelante son recogidos por las entidades académicas y registrados en diccionarios y gramáticas– se organizan, como decíamos, dentro de los parámetros que ofrece el sistema, pero también de acuerdo con las reglas de la normativa. Esta es conocida, aunque sea mínimamente, por los hablantes legos que no han tenido acceso a la enseñanza formal de la lengua. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que la comunicación no solamente se realiza con los recursos lingüísticos de que se dispone, sino, por otra parte, se nutre de los no lingüísticos, también denominados pragmáticos, a saber: los gestos, la postura corporal, la entonación y la situación físico-cultural en la que se desarrolla la comunicación.

Todos los usuarios de la lengua no solo conocen sus reglas y recursos lingüísticos, sino además –con una adecuada competencia– los no lingüísticos, que les permiten una comunicación apropiada con sus interlocutores. Esto es posible porque han aprendido su lengua materna

desde muy pequeños y han adquirido, con su uso en cada una de sus etapas de aprendizaje, esa competencia comunicativa.

Consecuentemente, es preciso tener en cuenta los recursos lingüísticos para realizar un análisis apropiado; pero no se pueden dejar de lado los elementos extralingüísticos o pragmáticos arriba señalados. El hacerlo implicaría parcializar el acto de la comunicación y hasta distorsionar el mensaje.

Por otra parte, la competencia extralingüística de los usuarios permanece a disposición de cada uno de ellos, en su cerebro, para ser utilizada en el acto comunicativo. A esta competencia Coseriu la denomina *gramática del hablar*, en la que incluye no solamente los elementos lingüísticos, sino asimismo los extralingüísticos mencionados. Ambos recursos son utilizados en forma combinada. En algunos casos, predomina el procedimiento lingüístico; en otros, el extralingüístico. Por ejemplo, cuando en una cafetería colmada de gente se quiere pedir un café urgentemente, estando el mozo o camarero lejos, se le hace un gesto con los dedos pulgar e índice para indicar que se solicita un pocillo de café. También es elocuente el gesto de una foto de enfermera en los hospitales que, con el dedo índice sobre sus labios, invita a respetar el silencio. En ambos casos solo actúa lo pragmático, sin intervención de lo lingüístico.

En resumen, los usuarios de la lengua hacen uso de todos estos recursos, de acuerdo con su competencia comunicativa, para producir un mensaje exitoso. Cada uno de los usuarios de la lengua, sobre todo los nativos, posee la competencia comunicativa necesaria para emitir y recibir mensajes adecuados y entendibles.

Aplicación de la teoría del caos al hablar espontáneo

Este trabajo intenta explicar los hechos lingüísticos y extralingüísticos, en él analizados, a la luz de la *teoría del caos aplicada al hablar espontáneo*. Por ello será preciso, en forma sucinta, informar sobre esta propuesta para poder analizar las construcciones coloquiales del verbo *hacer*, objetivo de estas líneas. La propuesta, formulada por mí en 1997, presentada en el XIII Encuentro de la Asociación de Jóvenes Lingüistas de España en la Universidad de Salamanca (publicada en 1998 en *Interlingüística*, 9, y luego en *Notas y Estudios Filológicos*, 14, de la

Universidad Nacional de Educación a Distancia de Navarra), se basa en la teoría formulada, entre otros, por Edward Lorenz.

Según ella, el caos –que hasta no mucho tiempo atrás era considerado como algo informe, sin reglas ni orden– ahora se concibe como *precursor y socio del orden*, según Katherine Hayles (1993), por lo que se afirma que dentro del desorden hay un orden, con sus propias reglas, que pueden ser descubiertas. Entonces, la teoría del caos se presenta como un *amplio frente de investigación interdisciplinaria* que se ubica en la dinámica no lineal, la termodinámica, la meteorología y la medicina, entre otras. Hayles, luego de una medulosa investigación de varios años, aplica la teoría del caos a la literatura y a la teoría de la información, que se gestó a partir de la Segunda Guerra Mundial. En efecto, *la gran movilización de tropas y pertrechos* durante ese acontecimiento, afirma Hayles, permitió que la información se convirtiera en un factor muy importante para la estrategia militar.

Para Lorenz (1994), el caos tiene un *comportamiento determinista o cuasideterminista* si se da en un sistema tangible con leve grado de aleatoriedad. Otra característica es el *equilibrio inestable* mediante el cual puede pasar fácilmente de un estado a otro. Este equilibrio se puede entender fácilmente con el siguiente ejemplo. Un conductor de automóvil que maneja su coche por la ruta en una noche tormentosa, con una lluvia que no deja ver a más de dos metros de distancia, está sometido a esa situación. Por una parte, su experiencia y competencia para conducir le otorgan un *equilibrio* para el manejo. Pero la situación extrema a la que está sometido (poca visibilidad, el agua que inunda la ruta, la imprevisibilidad del camino no muy visible) convierten dicho *equilibrio* en *inestable*: cualquier equivocación, derivada de esos factores extremos, lo colocará en peligro. Si una rueda muerde la banquina, puede ser que logre dominar el vehículo y no vuelque, causando una catástrofe, o bien existe la posibilidad de que toque el lugar exacto que provocará el vuelco. De este modo, la inestabilidad podría provocar un cambio tremendo que se convertiría en tragedia.

El equilibrio inestable está relacionado con el concepto de *dependencia sensible*; las dos suponen la amplificación, en cierto estado, de diferencias inicialmente pequeñas: estados próximos entre sí terminan por divergir, aunque las diferencias iniciales hubieran sido ínfimas. Además, se destaca la *ubicuidad* del caos dado que se lo encuentra en

las más diversas situaciones. La *no linealidad*, por otra parte, está presente en cualquier sistema caótico: en él las más pequeñas diferencias pueden llevar, en otro momento, a las mayores diferencias que puedan darse. Por fin, relaciona el caos en las manifestaciones humanas con el *libre albedrío*. Si no existiera este en nosotros –razona– no podríamos culpar a nadie de crímenes porque, desde una concepción determinista, se estaría predestinado a obrar de tal manera. Por ello concluye que debemos *creer en el libre albedrío*. Dicha cualidad tiene vital importancia en la aplicación de esta teoría al hablar espontáneo.

Por otra parte, mi propuesta se basa en el hecho de que el hablante espontáneo, en el acto de comunicación, cuenta con sus propios recursos y reglas (los que se ubican en la *gramática del hablar* citada), además de los convencionales emitidos por los académicos. En efecto, respecto de las características propias de este tipo de hablar –que con frecuencia se aleja de las normas lingüísticas escritas–, cada uno de los usuarios del lenguaje sabe (aunque de un modo no razonado, sino inconsciente) que tiene a su disposición diferentes recursos, no inventariados por las gramáticas, para potenciar su mensaje.

Tengamos en cuenta, por ejemplo, el repertorio de gestos cuyo sentido y oportunidad de utilización se encuentra en su cerebro: mientras se habla, los brazos y los gestos del rostro están en permanente movimiento para refrendar, enfatizar o dar a entender, al interlocutor, algunas particularidades del mensaje, importantes en pos de una comunicación exitosa, claro objetivo de quien emite un mensaje. Una afirmación enfática estará acompañada de algunos gestos de la mirada, con movimientos de la cabeza hacia abajo, como también con la ayuda de los brazos ligeramente extendidos y con las manos abiertas hacia arriba, todo lo cual se complementará con una entonación que se ocupe de poner en evidencia la convicción de que el emisor posee sobre esa afirmación enfática. Además, la postura corporal, asimismo, denunciará la total certidumbre que siente el emisor, la que pretende sea compartida por su interlocutor. *¿No te das cuenta de que esta es la verdad?*, le transmitirá con seguridad, luego de una argumentación lingüística con la que procura convencerlo.

Los elementos enunciados no se encuentran explícitamente como recomendaciones en ningún manual lingüístico: todos sabemos cómo, cuándo, dónde y en qué ocasiones será oportuno emplearlos.

Ahora bien, surgen, luego de estas consideraciones, algunas preguntas sobre los recursos que utilizamos para la elaboración de nuestro mensaje: ¿ellos se originan espontáneamente en el cerebro cuando se los necesita? ¿Son producto del azar o bien responden a algún tipo de organización interna? Su aparición en el momento necesario, ¿se cifié a determinadas reglas? Si estas existieran, ¿qué tipo de reglas serían? ¿Podrían ser clasificadas e identificadas como cualquiera de las convencionales? Además, si no están escritas explícitamente, ¿son conocidas por todos los usuarios de la lengua o solamente por algunos? ¿De dónde surgen y cómo se instalan en el hablante? ¿Quién las impone y qué tipo de consenso tienen entre los usuarios de la lengua?

Estos y muchos otros interrogantes inquietan a los estudiosos de la comunicación en un intento de abarcarla y poder transmitir sus arcanos. Pero también a más de un hablante, seguramente, acuciarán en procura de una respuesta satisfactoria.

Procuraremos reflexionar sobre dichas respuestas partiendo del siguiente presupuesto: el usuario adulto de la lengua es un *hablante competente* que tiene a su disposición todos los elementos necesarios para producir, pero también para comprender en forma total, una comunicación.

Este presupuesto no es gratuito. Si tomamos como base de su comprobación la experiencia propia, nos daremos cuenta de que, ante cualquier comunicación que abordemos, somos capaces de transmitirla a otro hablante competente adulto, con la seguridad de que lograremos ser entendidos. Esta es la convicción que nos acompaña en el acto comunicativo. El período de aprendizaje de la lengua materna, más el permanente uso que de ella hacemos, nos han otorgado la competencia necesaria para que tengamos, en cualquier momento, la seguridad de comunicarnos con solvencia y de ser interpretados por los demás sin temor a equivocación, salvo algunas lagunas de incompreensión que, por lo general, son salvadas casi inmediatamente. También nos damos cuenta de que, ante un hablante que posee un código idiomático distinto, o bien de otro no nativo que ha aprendido o que está aprendiendo la gramática de nuestra lengua, habremos de utilizar recursos adecuados a su capacidad para que pueda comprendernos. Ante ello, trataremos de hablar lentamente, remarcando las palabras y acompañándolas con gestos que colaboren con la comprensión del interlocutor. La mayoría

de usuarios legos de una lengua jamás estudió, al menos formalmente, este tipo de comportamiento para una situación como la descrita; pero todos ellos sabrán, medianamente, cómo obrar ante ella.

Vayamos ahora a contestar las preguntas en el orden de su presentación.

Los que llamaremos *recursos pragmáticos de la comunicación* no nacen en nuestro cerebro por generación espontánea. Son producto de un entrenamiento que comienza en los primeros días de vida. Este entrenamiento se realiza a medida que se desempeña la función de *comunicarse* con el otro. Las referidas reglas o recursos se van instalando en nuestra conciencia mientras nos comunicamos y vamos adquiriendo experiencia en el *modus comunicandi* de los demás, pero también en el propio.

En lo que respecta a *si son productos del azar o si tienen reglas*, queda claro que poseen alguna organización en la medida en que se internalizan en nuestra conciencia y son utilizadas por nosotros. Y son, en cierta manera, reglas porque hay una continuidad compartida de utilización, por parte de todos los usuarios de la lengua (entre quienes se suscribe un *contrato tácito*) que componen una comunidad lingüística determinada, con propósitos claros de producir mensajes exitosos.

En lo que atañe al *momento de su aparición*, al estar a disposición del usuario, cada recurso emerge del cerebro en el momento oportuno y le proporciona lo necesario en forma inmediata, de modo que pueda producir un mensaje adecuado.

Respecto de las *reglas o normas* que podrían organizar estas operaciones, es preciso aclarar que se las concibe en forma contrastiva con las que emiten los cuerpos académicos. De todos modos, estas no se formulan al igual que aquellas, sino que se las infiere según cómo se manifiestan en el acto de comunicación, con una determinada regularidad en situaciones similares.

Por otra parte, para responder a las preguntas sobre *de dónde y cómo surgen*, pero asimismo respecto a *quién las impone y qué tipo de consenso logran entre los hablantes*, aparecen en su conciencia ante la necesidad de algún recurso que se precisa en una situación comunicativa y son utilizadas inmediatamente. Toda esta operación se produce automáticamente y sin que el hablante tenga conciencia de ella. Lo importante (lo cual aparece en la conciencia del individuo) es la seguridad

de que su producción comunicativa ha sido apropiada y que ha cumplido el objetivo buscado.

Observemos, a continuación, el sustento teórico de esta propuesta (Fernández, 1999). Lorenz, al iniciar estas consideraciones sobre el caos, afirma que las palabras no son seres vivos, pero que pueden vivir vidas únicas. Nacen, quizá, con un único significado pero poco a poco van adquiriendo otros nuevos (en realidad serían nuevos sentidos, según Coseriu). Por ejemplo, conocemos los de *caliente y frío*; pero, a medida que maduramos, descubrimos que *persecución en caliente y fría comodidad*, o bien, *negación ardiente o fría recepción*, no son objetos cuya temperatura pueda medirse. Se trata, evidentemente, de metáforas creadas, válidas y aceptadas, para referirse a realidades distintas a las que apuntan en su significado original. Otro ejemplo: sabemos lo que significa *beber*; sin embargo, ya mayores, si escuchamos: *¡Has estado bebiendo!*, entendemos, aunque no se exprese, que solo se refiere al alcohol. Lorenz, en estas reflexiones, y quizá sin quererlo, instala el problema del cambio lingüístico en la teoría del *caos*.

Interpreto que las elecciones realizadas por el hablante, en estos cambios de sentido de una palabra o signo, no pertenecen precisamente al azar, sino que surgen de acuerdo con ciertas normas de orden psíquico-lingüístico que organizan la elección, proporcionando al emisor, que crea dicho cambio, un marco de seguridad.

Con el propósito de ampliar esta perspectiva, mencionaré ejemplos del corpus de 55 sustantivos que indican la *acción que realiza el verbo* en mis publicaciones de 1998 y 1999, numerados en ese orden en la lista que tienen en su poder. En este corpus se mencionan seis posibilidades de formación en cada uno de ellos, que son: a) la desinencia *-iento (acercamiento)*; b) la desinencia *-ción (alineación)*; c) la primera persona del singular del presente activo del indicativo (*adelanto*); d) la tercera persona del singular del presente activo del subjuntivo (*viaje*); e) la tercera persona del singular del presente activo del indicativo (*cura*); y f) el participio (*producido*). Si no es una lista exhaustiva, por lo menos son las formas más usadas.

El sistema ofrece, al menos, estas seis posibilidades de formación, pero la norma no registra a todas para cada sustantivo: solo para algunos. Para el primer ejemplo, por caso, solo tiene vigencia la primera posibilidad. Para el segundo, hay dos posibilidades más: *alineamiento*

y *alineado*. En forma sucesiva podemos comprobar que para algunos existe una sola posibilidad, mientras que para otros hay dos o más.

Ante lo que ofrece el sistema, el hablante elige —de acuerdo con distintos procedimientos o reglas—, de manera *aparentemente caótica*, los que tienen o tendrán vigencia. Aunque esas elecciones parecieran ser demasiado dispersas y particulares, sin embargo podemos darnos cuenta de que responden, en general, a algunas reglas o, más bien, *tendencias* no solo lingüísticas, sino que tienen que ver con la necesidad de generar *unidades léxicas aceptables* para todos los usuarios, de modo que sean capaces de *designar adecuadamente la realidad*, so pena de perecer en el intento.

Enunciaré, a continuación y en forma sucinta, algunas de esas *constantes* a que apela el hablante para efectuar su creación según determinados criterios: a) *Psicolingüístico*: se elige una palabra que connotativamente tiene mayor fuerza expresiva para el interlocutor; como ejemplo, en el concepto 18, en lugar de optar por *compra*, se prefiere *compre* (el *compre argentino*) en una evidente búsqueda de la función conativa. Algo similar sucede en la esfera del agro con la palabra *rinde*, en lugar de *rendimiento*. b) *De analogía*: se utiliza con mayor frecuencia; mediante ella, se crea relacionando palabras o formas conocidas de la lengua o bien situaciones de la vida real (voces *onomatopéyicas*: en este caso, prima un criterio de *analogía fonética*). La palabra *vagabundo* (= *mundo*) podría ejemplificarla. Otro, el mayor porcentaje de sustantivos con el sufijo *-iento* se sustenta en esta figura. c) La *contraanalogía*, sería el proceso contrario al anterior: la creación se aleja de una forma muy usada y conocida. En el caso de *rinde* y *rendimiento*, para conceptos muy cercanos, se aprecia ese alejamiento de la forma más usada. d) Criterio *estético auditivo*: la opción lingüística se basa en el *buen sonido* de una palabra. Muchas veces se eligen nombres de pila para un bebé con este criterio: *Jesica* (*yésical*). e) El criterio *estético visual* tiene que ver con la aparente *buena imagen* escrita. Esta figura aparece cuando, sin motivo fonético alguno, se agregan a nombres (comerciales, por ejemplo) consonantes que no corresponden a ellos: *Rapidmoto*, *Anabella*. f) El de la *economía lingüística*: porque el mensaje se produce con la menor cantidad posible de signos para que sea eficaz y claro: *baño*, en lugar de *cuarto de baño*; *profe*, en vez de *profesor*. Ídem con *viaje*, *rinde*, *recupero* y otros. g) El criterio *afectivo*, al crear, pretende mostrar un cariño especial por lo designado. La palabra *izamiento*, referido a la bandera, en lugar de otras opciones (*ice*, *izado*, *ización*), podría

encerrar dicho criterio. h) Además, en muchas ocasiones *se combinan dos o más criterios* para redondear una opción.

Como conclusión de todo lo anterior, destaquemos: 1. En las creaciones no resalta, precisamente, un orden determinado (reflejo fiel de un sistema), sino el *germen de una evolución dinámica*: la lengua avanza en el tiempo respondiendo a las realidades humanas de cada momento, *recreándose* permanentemente para ser más eficaz. 2. Sin embargo, este aparente desorden se muestra sujeto a ciertas reglas o tendencias, como las que contemplamos arriba, en continua actualización. 3. Se concibe, entonces, a la lengua como en un *equilibrio* no estático, sino *dinámico*, según Coseriu (1978), pero a la vez *inestable*, que la ubica en la esfera del caos. Esta *inestabilidad* ha otorgado *vida y dinamicidad* a la creación lingüística, lo que garantiza su funcionalidad.

Por otra parte, en cuanto a las características del caos enunciadas por Lorenz, la *no linealidad* aparece claramente en el hablar espontáneo puesto que no se rige por las normas convencionales, sino por las reglas o tendencias explicadas anteriormente. Su *ubicuidad* (que está en todas partes) hace referencia a que se manifiesta en distintas realidades (ciclos económicos, tonos musicales, los fractales en el arte). Esta cualidad también se manifiesta en la lengua, en especial en los cambios léxicos, pero a la vez a veces en los morfológicos y sintácticos, aunque no abundan tanto como aquellos. A su vez, el *libre albedrío* justificará que la actividad lingüística espontánea sea esencialmente creativa.

Construcciones coloquiales con el verbo *hacer*

En español varios verbos funcionan con *flexibilidad semántica* para designar distintas realidades o simplemente, en aras de la economía del lenguaje, producir alternativas coloquiales rápidas y comprensibles.

Un ejemplo de esa flexibilidad es el verbo *haber*, el principal auxiliar en español, que se destaca con diversas locuciones como *haber lugar*, *haber menester*, *habérselas*, *habida cuenta* (*Diccionario panhispánico de dudas*, 2005: 329–332). Otro ejemplo lo constituye *dar*, irregular, transitivo. Locuciones: *dar en la tecla* (acertar); *dado que* (con valor de *a propósito de*, *teniendo en cuenta*); *dar de alta*; *dar de comer*; *dar la gana...*

Ahora bien, enfocando el objetivo de este trabajo, el verbo *hacer*, significa básicamente (DRAE, 2001: 1184–1185) *producir o fabricar y realizar o ejecutar*, como transitivo; como pronominal, *convertirse en algo o llegar a ser algo* (*se hizo médico; se hizo el muerto*: con sentido de *simular*); como intransitivo no pronominal, seguido por *de*, *representar un papel* (*En la obra hacía DE reina*); pero acompañado por la preposición *por*, significa *procurar hacer algo* (*Hizo POR venir, pero no llegó a tiempo*). En su calidad de intransitivo pronominal, seguido de un complemento precedido de *con*, significa *apoderarse de algo* (*Se hizo CON toda la plata*) y cuando va seguido de un complemento precedido de *a*, *acostumbrarse a algo* (*Pronto se hizo A su nueva casa*).

Tiene muchas locuciones muy utilizadas en el lenguaje oral, pero no solo en él: *hace frío, calor; hace tiempo, hace mucho; hacer que* (con sentido de obligación: *Hizo que la gitana se fuera*); *hacerse de rogar; hacer bien o mal* (con sentido de obrar); *qué se le va a hacer*; y muchas otras (*Diccionario panhispánico de dudas*, 2005: 332–333).

Algunos usos de *hacer*, en particular, que son coloquiales o propios de distintas jergas (sobre los cuales efectuaremos un análisis desde la óptica de la teoría del caos aplicada al hablar espontáneo) son los siguientes:

Hacer a (la situación): con el sentido de *tiene que ver con, está relacionado/a con*, es muy utilizado, tanto en la lengua informal espontánea, como también en la semiformal y en la escrita. *Este escrito hace a la relación de los empleados entre sí. La sana convivencia hace a la vida institucional del país.*

Hacer agua: de la jerga marinera, indica que a una embarcación ingresa agua por una rotura de su casco. Sin embargo, se ha extendido, con el sentido de *fracasar o comenzar a fracasar*, en general, a otros ámbitos: *Este proyecto hace agua.*

Hacer la cama: *tenderla*. También puede tener un sentido metafórico: *preparar una trampa.*

Hacer las cosas: trabajar en las tareas de la casa, como la preparación de la comida, la limpieza y otros quehaceres domésticos. Esta dicción genérica en ambos sustantivos es muy habitual particularmente en amas de casa. Al ser genérica y no específica de una actividad concreta, es muy abarcativa.

Hemos destacado la dispersión semántica de *hacer*, pero también es preciso señalar lo mismo para el sustantivo genérico *cosa*. Si se une a ambos solidariamente, nace esta expresión que soluciona otra u otras más explícitas. Lo importante es que el interlocutor, al compartir el dicho con el emisor, sabe a qué se refiere este.

En idéntico sentido de *construir*, este verbo muestra varias locuciones populares, con el afán de facilitar dicciones de mucho uso en consonancia con la *economía del lenguaje*: *hacer fuego*, *hacer asado*, *hacer la comida*, *hacer fiaca*, *hacer* (convertir en) *señor a alguien*, *hacer la guardia*, *hacer el amor*, *hacer el ridículo*, *hacer bulla*, *hacer lo imposible*, *hacer oídos sordos*, *hacer uso de*, *hacer burla*, *hacer tiempo*, *hacer intervenir* (en diversas construcciones con verbos) y podría seguir una larga lista.

En estos casos se aprecia la vía del facilismo que podría evitarse con otros verbos o dicciones como estos: *encender*; *asar carne*; *cocinar*, *custodiar*, *actuar ridículamente*, *ocasionar ruido*, *esforzarse al máximo*, *no escuchar*, *utilizar o usar*, *burlarse*, *esperar*, *dar intervención*... Al hablar del facilismo, algo normal en el hablante espontáneo, nos referimos a la utilización de la vía más rápida que este usa para expresar algo. Por lo general, aparece inmediatamente en su memoria una palabra *comodín* que soluciona el problema sin buscar alternativas más válidas o cultas.

Otras dicciones construidas con *hacer* van acompañadas con el *se* pronominal, impersonal o reflexivo y suplen a otros verbos con los cuales podrían construirse:

Hacerse el gracioso, *el oso*, *el vivo*, *hacer(se) pipí*, *hacerse presente*, *hacerse compañero de andanzas*, *de camino*, *hacerse el loco*, *el santo*, *el muerto*, *hacerse humo*.

Vamos a centrarnos en analizar algunas de estas manifestaciones lingüísticas del verbo *hacer* a la luz de la teoría arriba mencionada. A título de muestra, incluyo las más importantes acepciones que, según el *DRAE* (2001: 1184–1185), están en vigencia en la actualidad:

Hacer es *producir algo*, *darle el primer ser*. 3. *Ejecutar, poner por obra una acción o trabajo*. 4. *Realizar o ejecutar la acción expresada por un verbo enunciado previamente (¿Escribirás esta noche? Lo haré)*. 5. *Dar el ser intelectual, formar algo con la imaginación o concebirlo en ella*. 6. *Contener, tener capacidad para (Esta tinaja hace*

100 arrobas de aceite). 7. *Causar, ocasionar (Hacer humo, sombra)*. 8. *Fomentar el desarrollo o agilidad de los miembros, músculos, etc., mediante ejercicios adecuados (Hacer piernas)*. 9. *Disponer, componer, aderezar (Hacer la comida)*. 10. *Componer, mejorar, perfeccionar (Esta pipa hace buen vino)*. 11. *Dar un determinado aspecto (Esta camisa te hace más joven)*. 12. *Juntar, convocar (Hacer socios)*. 13. *Habituar, acostumbrar (Hacer el cuerpo a las fatigas)*. 14. *Cumplir una determinada edad (Mañana mi hijo hace diez años)*. 15. *Recorrer un camino o una distancia (Hacer 10 kilómetros)*. 22. *Crear o suponer (Yo lo hacía a Juan contigo)*. 27. *Fingir (Hace que estudia)*. 38. *Importar (o convenir): No hace al caso*. 47. *Volverse, transformarse (Hacerse vinagre el vino)*. 50. *Hacer ostentación de algo (Hacerse el valiente)*. 56. *Llegar un determinado momento o pasar el que era oportuno para algo (Se me hace tarde)*.

Antes de pasar al análisis, es importante remontarse al origen del verbo. En latín, su significado y sentidos no variaban mucho de los que tenemos en español (Macchi, 1948: 204–205): *hacer // edificar // establecer, fijar, poner // levantar // inspirar // dar, proporcionar // experimentar // causar // cometer // conciliar // excitar, provocar // ser partidario de // obrar // sacrificar // aparentar // comparecer // ser y*, en pasado, usado como unipersonal, *sucedee, ocurrir*. Además, reunía una riqueza de locuciones que lo asemejan, en cierta manera, a las nuestras por lo que se infiere que su dispersión o riqueza expresiva viene heredada del latín.

Se puede apreciar cómo, a partir de sentidos básicamente unívocos (*producir, ejecutar*), deviene una *dispersión semántica* importante. Observemos las 56 acepciones que figuran en el *DRAE* y daremos la razón a esta afirmación. La situación es perfectamente identificable con el *equilibrio inestable*, característica principal del caos a la que, recordamos, Coseriu denomina *equilibrio dinámico*. En efecto, existe un equilibrio en la base semántica del verbo, pero es inestable a la vez que dinámico: se ha dispersado, a lo largo del tiempo, en innumerables sentidos, muchos de los cuales se han alejado del original (por ejemplo, *apoderarse de algo, acostumbrarse, obligar, causar, convenir, transformarse, fingir*). Pero, además, es posible que esa dispersión continúe a medida que los usuarios de la lengua realicen sus creaciones. A la vez, a partir de estas derivaciones o *ramas* del sentido inicial, se originan

otras que, poco a poco, van divergiendo del sentido original y de sus derivados.

Por otra parte, aunque muchos de los actuales sentidos se han alejado de los originales, es posible inferir, en la univocidad de este verbo, el germen de esa dispersión: en *hacerse el valiente* (*ostentar valentía*), por ejemplo, se encuentra la idea de que el sujeto *produce y saca*, desde dentro de sí, una virtud que, aunque fuera solo en un determinado momento, no la tiene. Asimismo el verbo *hacer*, que tiene la virtud, gracias a su dispersión semántica, de generar distintos sentidos no solo en el hablante, sino también en el consenso de sus interlocutores, está fácilmente a disposición de ambos para que sean capaces de crear nuevos sentidos con una palabra multívoca y de fácil uso.

Además, en estas y otras creaciones no existe un orden convencional: aparecen, en primera instancia, como producto del azar. Sin embargo, con una reflexión e indagación más profundas es posible descubrir (o al menos inferir) en ellas algunas *reglas* o *tendencias* mediante las cuales se justifica o explica el acto creativo.

Luego de este análisis, ejemplificaré brevemente los conceptos con algunos de las acepciones coloquiales de *hacer*.

Hacerse (médico, el muerto, el loco y otros similares): En estas expresiones está presente, en primera instancia, el sentido original de *producir* (un cambio imaginario en la persona, desde la perspectiva del interlocutor). Mas también se puede encontrar, en otras derivaciones semánticas, *convertirse en*, *llegar a ser*, incluso la de *representar un papel* o de *apoderarse de algo* porque en cada una de ellas está el germen de aquel sentido original.

En la obra hacía de reina: *Actuaba, personificaba*. *Hacer de* es una forma cómoda y rápida para expresar esta situación y otras similares que tengan el sentido de *imitar, simular*. La riqueza expresiva que mora en la raíz de este verbo (captada intuitivamente por todos los usuarios de la lengua) permite elegir este tipo de compuestos.

En los casos impersonales de *hace frío, calor, hace tiempo, hace mucho*, cada una de estas manifestaciones en tercera persona del singular, *adoptan* –tanto en *haber* como en *hacer*– *construcciones iguales a las de los verbos que expresan fenómenos de la naturaleza* (*Hubo fiestas, Hace calor, Es temprano*) *donde las palabras fiestas, calor, temprano, son complemento de los verbos respectivos* (RAE 1981: 384).

En ellas el sujeto está indeterminado. Agrega el *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (RAE 1981: 384–385) que, como *haber*, *hacer* indica existencia o presencia análoga a la que corresponde a los verbos *ser* y *estar*: *Hace mucho frío*. Esto justifica, sobre todo en Hispanoamérica, el uso del plural en estos verbos impersonales, como si fueran personales, en la instancia coloquial, llevada por algunos autores a la literatura: *Hicieron grandes heladas*, *Hacen días que está en nuestro poder...*, lo que está estigmatizado en el nivel culto.

Estos últimos usos –en especial los relacionadas con el tiempo– han nacido, según Salvador Fernández Ramírez (1986: 129–138), del *desalajo* del verbo *haber* y su sustitución por *hacer*: *Un año ha que no viene por aquí* cambió por *Hace un año que no viene por aquí*.

Por fin, consideremos algunos de estos usos expresivos de *hacer* desde la perspectiva del caos aplicado al hablar espontáneo.

Dice el *DRAE* respecto al significado del verbo: ‘producir algo’, ‘darle el primer ser’. Sabemos que los académicos recogen el uso de la gente común, usuaria genuina del idioma. El que lo crea o recrea intuye ambos sentidos, en especial aquel de *darle el primer ser* y se lo aplica a las situaciones de la realidad cuya designación considera adecuada: el de *construir*, al que apreciamos en la mayoría de las dicciones propuestas como ejemplo. Por otra parte, *darle el primer ser* aparece, por ejemplo, en *hacer un hijo*, *hacer hijos*, *hacer el amor*, *hacer tiempo*, en mi interpretación. En efecto, *hacer un hijo* se refiere a un acto primigenio de la naturaleza humana, como también, relacionado estrictamente con este, *hacer el amor*. Por otra parte, en la expresión *hacer tiempo*, que pareciera relacionarse con la “fabricación del tiempo”, identifico un sentido cercano a *darle el primer ser* del *DRAE*, por estar ligada al concepto bíblico con el que se abre la Creación.

Hay que tener en cuenta, de todos modos, que la aleatoriedad –que se manifiesta claramente en las dos primeras elecciones– no está presente en muchas otras, como la relacionada con el tiempo, lo cual es propio de una manifestación caótica, según Lorenz. *Hacer tiempo*, efectivamente, no muestra aleatoriedad con respecto al sentido dado por el hablante, como sí lo manifiestan las dos primeras expresiones.

Con respecto a otro sentido genérico que detecta en este verbo el *DRAE* –*dar el ser intelectual*, *formar algo con la imaginación o con- cebirlo en ella*– también hay ejemplos que se afirman en dicho sentido

genérico: *hacer poesía, hacer música, hacer arte, hacer pintura, hacer ciencia*, configuran dicciones de sentidos menos genéricos, pero no particulares, que se refieren a la creación intelectual. En cambio, *hacer un verso, hacer una canción, hacer una pieza escultórica, hacer un cuadro, hacer una contribución a la Física*, especifican situaciones creativas particulares.

Por último, comprobamos que algunas acepciones leídas en el *DRAE* no se usan en nuestro dialecto del español, como por ejemplo *hacer* con el sentido de *cumplir*: *Mañana mi hijo hace diez años*. Lo mismo sucede con la acepción 6: *Contener, tener capacidad para (Esta tinaja hace 100 arrobas de aceite)*. No las identificamos como nuestras, lo cual sucede, seguramente en otros dialectos, con respecto a ciertos usos del nuestro.

Conclusiones

Para cerrar esta disquisición sobre este multívoco verbo, destacaré en forma sintética los siguientes aspectos a tener en cuenta para su mejor conocimiento desde la perspectiva de la *aplicación de la teoría del caos al hablar espontáneo*:

1. *Hacer*, según lo testimonia la experiencia del uso recogido por las academias y lingüistas –pero también de acuerdo con la experiencia propia del hablante lego–, tiene características propias de una palabra multívoca que, en consecuencia, acusa una importante dispersión semántica. Estas características le otorgan la posibilidad de designar múltiples situaciones de la realidad, de un modo adecuado, sobre todo en el nivel de expresión coloquial del hablante. Tal particularidad multidesignativa es compartida gracias al uso que de ella realiza cada uno de los usuarios. El consenso se establece de esta manera, legitimando un *contrato tácito* celebrado entre ellos.
2. Los usuarios de la lengua coloquial o espontánea, en especial los que no poseen una formación lingüística sistemática –sin tener plena conciencia de ello, aunque con total competencia y capacidad–, manejan su competencia comunicativa apoyados en lo que Eugenio Coseriu denomina la *gramática del hablar*, un conjunto de normas y reglas internas y no escritas, compartidas por todos los miembros de

una comunidad dialectal, que apuntan a una comunicación exitosa en el sentido de ser cabalmente interpretada por todos ellos.

3. Estas normas y reglas no son únicamente lingüísticas sino, en especial, extralingüísticas, incluyendo gestualidad, entonación, situación o entorno de la comunicación, postura corporal y otras. Mediante ellas es posible interactuar en forma oral prácticamente sin ninguna interferencia.
4. La *aplicación de la teoría del caos al hablar espontáneo* procura identificar estas reglas o *tendencias* con el fin de analizarlo, estudiarlo y arribar a conclusiones que aporten a un conocimiento más adecuado de la comunicación oral.
5. Se proponen, como posibles *tendencias normativas* que apoyan al hablante en el acto de la comunicación (aclarando que no se trata de un listado exhaustivo), las siguientes: a) la *analogía*; b) la *contraanalogía*; c) el criterio de la *economía lingüística*; d) el criterio *estético auditivo*; e) el criterio *estético visual*; f) el criterio *afectivo*; y g) la *combinación*, en algunas situaciones, de más de uno de los criterios enunciados.
6. Se encuadran los distintos fenómenos del hablar espontáneo en las características propias de la teoría del caos especialmente el *equilibrio inestable* o *dinámico*, la *ubicuidad* y la *no linealidad*, anteriormente explicados. A estas se agrega el *libre albedrío*, característica netamente humana que determina el funcionamiento creativo del hablante, complementado con el *consenso* que recibe de los demás.

Esta propuesta pretende generar, en los estudiosos de la lengua oral especialmente, inquietudes que los incentiven para investigar este campo tan intrigante y, a la vez, lleno de misterios por descubrir relacionado con el hablar espontáneo, verdadero germen de la lengua técnica y literaria.

Francisco Jesús Fernández

Bibliografía

BOSQUE, IGNACIO y DEMONTE, VIOLETA. 2000. *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa.

- COSERIU, EUGENIO. 1977a. *Estudios de lingüística románica*. Madrid: Gredos.
- . 1977b. *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos.
- . 1978. *Gramática, semántica, universales*. Madrid: Gredos.
- . 1986. *Lecciones de lingüística general*. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ, FRANCISCO. 1998. “Aplicación de la teoría del caos al hablar espontáneo”. En *Interlingüística*, Volumen 9, pp. 105–110.
- . 1999. “Aplicación de la teoría del caos a la lingüística del hablar de Eugenio Coseriu (¿Existe el caos en el cambio lingüístico?)”. En *Notas y Estudios Filológicos*, Volumen 14, pp. 45–62.
- FERNÁNDEZ RAMÍREZ, SALVADOR. 1986. *Gramática española. 4. El verbo y la oración*. Madrid: Arco/Libros.
- HAYLES, N. KATHERINE. 1993. *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*. Barcelona: Gedisa.
- MACCHI, LUIS. 1948. *Diccionario de la lengua latina*. Buenos Aires: Sociedad Editora Internacional (SEI).
- MARTÍNEZ DEL CASTILLO, JESÚS. 2005. *Eugenio Coseriu in memoriam II*. Granada: Granada Lingüística.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1981. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- . 2001. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- . 2005. *Diccionario panhispánico de dudas*. Bogotá: Santillana.

IDENTIDAD Y MODERNIDAD EN LA PERSPECTIVA REGIONALISTA DE BERNARDO CANAL-FEIJÓO*

El pensamiento del ensayista, poeta y dramaturgo Bernardo Canal-Feijóo mantiene en nuestros días inusitada vigencia; es más, en muchos de sus planteos básicos hace gala de una capacidad anticipatoria que, si no fue suficientemente reconocida hasta el momento, es debido a la todavía escasa difusión de su obra. Su comprovinciano Octavio Corvalán le adjudica el carácter de “adelantado”¹, por sus ensayos sobre la idiosincrasia cultural de Argentina y de Latinoamérica (y de su patria chica santiagueña), en los que hace gala de la originalidad de sus enfoques e interpretaciones². Además es de destacar el tesón y la fidelidad con que encaró su tarea de “rabdomante del espíritu nacional” –según la feliz caracterización de Luis Emilio Soto³–.

Efectivamente, en nuestros tiempos signados por la *globalización* y por las problemáticas que ha traído aparejadas –en particular la referida a la jaqueada pervivencia de la *identidad* cultural de los pueblos–, temas como el de la interrelación hombre-espacio y espacio-historia, sugestivamente tratados por Canal, han cobrado especial relevancia. Me atrevería a afirmar que el parámetro axial de las reflexiones de este autor es precisamente la cuestión espacial, o dicho de modo más explícito, la incidencia insoslayable del espacio, en tanto hábitat ineludible, en los modos de producción cultural de hombres y pueblos y en la proyección

* Este trabajo fue elaborado como ponencia para las II Jornadas “Literatura de las Regiones Argentinas”, Mendoza 2007. No llegó a leerse en la ocasión, por circunstancias accidentales.

¹ En CORVALÁN, OCTAVIO. *Bernardo Canal-Feijóo o la pasión mediterránea*. Universidad Nacional de Santiago del Estero, 1988. 113 p.

² Está en prensa un trabajo de mi autoría sobre este aspecto: “Bernardo Canal-Feijóo, una voz de avanzada”, estudio preliminar de la antología *Ensayos*. Buenos Aires: La Crujía. (Colección Biblioteca del Norte).

³ En *Crítica y estimación*. Buenos Aires: Sur, 1938. p. 75.

de su parábola histórica. Este eje, presente en toda su obra ensayística referida a la temática nacional y americana, da cuenta de una visión sumamente personal, cuyas particularidades me interesaría puntualizar en estas consideraciones.

Desde sus primeros ensayos, aparecidos en la revista *Ñan* (de la que se editaron dos números, entre 1932 y 1934)⁴, nuestro ensayista, puesto en intérprete de la realidad cultural de su entorno santiagueño, fundamenta sus apreciaciones en una serie de postulados sobre lo que designa como *nivel de historia*, y que no es sino el modo de concebir, desde su perspectiva geocéntrica, o mejor tal vez, “situada”, los hechos históricos. Desde esta perspectiva, Canal sostiene que “[t]oda historia, cada historia, ocurre en un lugar, –y no en cualquier lugar, sino en un lugar muy preciso siempre: tiene ‘su’ geografía” (1934: 18)⁵. Esta circunstancia predeterminada –por así decirlo– da pie a una relación particular en cada caso específico, entre los *hechos*, o “factores naturales” (“físicos” –la tierra–, “étnicos”, “demográficos”) y los *actos*, o “factores artificiales” (producto de la acción humana), como el propio autor los denomina. Este “juego sinérgico” –según designación suya también– supone una progresiva “artificialización” de la historia, que a la postre, la “redimirá” de la geografía (NH: 17). El puntualizado *nivel de historia* indicaría el estado de ese proceso. Tal dinámica histórica en esta parte de Hispanoamérica que nos fue dado habitar a los argentinos, asumiría, desde el encuentro inicial de los conquistadores con su realidad “baldía” (NH: 21) e incommensurable, características muy particulares, que nuestro autor irá puntualizando a lo largo de sucesivos análisis e interpretaciones.

En textos posteriores a su inicial *Nivel de historia*⁶, particularmente en su más tarde reelaborado *Proposiciones en torno al problema*

⁴ Revista elaborada en soledad, pese a haber sido planeada bajo la consigna de una convocatoria a la intelectualidad santiagueña. El primer número, publicado con el sello de La Brasa y con el subtítulo *Revista de Santiago*, apareció en 1932. El segundo, que toma el título del primero de los ensayos del volumen, *Nivel de historia*, con el agregado de *y otras proposiciones*, es designado como *Ñan 2* y se edita con el aval del diario *El Litoral*, en 1934.

⁵ *Nivel de historia* (véase nota anterior). En adelante se citará por esta edición y por la sigla NH.

⁶ Véase nota 3.

*de una cultura nacional argentina*⁷, Canal apuntará otros postulados fundamentales sobre su concepción del fenómeno de la cultura, focalizándolos en el caso de Hispanoamérica y de Argentina en particular. En esta obra, luego de afirmar:

... no hay, no ha habido nunca culturas abstractas; toda cultura se debe a una realidad fundamental que abarca desde las relaciones inmediatas del hombre con el medio físico hasta las formas más sublimadas de la expresión espiritual, mística o estética (PPCNA: 10),

define el *regionalismo* como

... diálogo inmediato del espíritu con la realidad *localizada* de la naturaleza y de la historia (NH: 14; dest. mío),

y llega a sostener:

En cierta última instancia, la justificación de la cultura puede requerir incluso la forma más circunscripta del *regionalismo* (PPCNA: 13-14; dest. mío⁸).

Esta premisa sustenta su personal concepción acerca de la “dinámica de la cultura” y se conecta con lo que podríamos denominar, por extensión, la “dinámica de la historia”, enfocadas en esta instancia no sólo en sus manifestaciones particulares, sino en cuanto al proceso de intercambio de unas culturas con otras. (Proceso que el autor aborda, en relación con nuestra historia nacional, a partir de los que designa como “contactos culturales” [PPCA: 17]⁹).

⁷ Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1944 (se citará por esta única edición y por la sigla PPCNA); texto luego reelaborado y publicado bajo el título *Confinés de Occidente. Notas para una sociología de la cultura americana* (1954); versión reeditada más tarde como *En torno al problema de la cultura argentina* (1980). Se recurrirá a esta última edición, bajo la sigla PCA.

⁸ En la reelaboración de *Confinés de Occidente/ En torno al problema de la cultura argentina*, esta cita es llevada a las páginas finales (p. 118).

⁹ Hay que apuntar que este texto clave de Canal –habida cuenta de las reelaboraciones y reediciones posteriores (véase nota anterior)– nació como respuesta a una invitación de José Luis Romero, para integrar un volumen, conjuntamente con un

Tal intercambio, producto o resultado de esa dinámica de la cultura y de la historia, se rige, conforme a la visión de Canal-Feijóo, por una “razón de verticalidad/horizontalidad”. Esta suerte de coordinada directriz da cuenta del hecho de que, llegado a su plenitud el proceso de una cultura; esto es, cumplida la etapa signada por la “razón de verticalidad” (en la que tendría lugar el antedicho “juego sinérgico” entre los factores *naturales* y *artificiales*, propios del llamado *nivel de historia*), esa cultura asume la “razón de horizontalidad”; es decir una dirección expansiva, que la proyecta hacia otros ámbitos territoriales, en los que tal dinámica reiniciará su curso.

Basándose en este andamiaje teórico, nuestro autor elabora lo que podría considerarse un diagnóstico de las modalidades particulares de la cultura y la historia argentinas –e hispanoamericanas en general– debidas a ciertas anomalías que, según su ángulo de apreciación, habrían regido el desarrollo de esta dinámica entre nosotros.

A partir del “primer contacto”, el del conquistador español con el mundo aborígen, ya se habría generado una como matriz anómala, en la relación distorsionada que se da entre la aludida geografía “baldía” o “vacante” –como la llama también el autor (*NH*: 21)– y el recién llegado, impulsado por una “razón de horizontalidad”. Ocurre que este “encuentro” (*PPCNA*: 35; *PCA*: 32) (como lo califica Canal cincuenta años antes del Quinto Centenario de este hito histórico y sus reformulaciones hermenéuticas y taxonómicas) no da pie a que, desde este lado del océano, continúe su curso la señalada “dinámica de la historia y de la cultura”; se produce más bien una interrupción o hiato en dicho proceso. Es que “[a]poderarse de algo que está en manos de alguien [...] [apunta en el ensayo mencionado en primer término] es una linda prueba para la personalidad. Pero apoderarse de algo totalmente vacante es una tontería peligrosísima”, pues “no se ejerce dominio de un espacio vacío sino llenándolo”. El ensayista aclara –en estas reflexiones iniciales– que no se puede hablar de una relación con las “razas aborígenes”, “porque cuando vinieron las “nuevas” eran ya casi metafísicas de tan agotadas y desentendidas de su mundo...” (*NH*: 20); pero es interesante apuntar que, ya en el texto de las *Proposiciones*, esta apreciación aparece muy

trabajo de él mismo y otro de Augusto Raúl Cortazar, sobre el tema específico de los “contactos culturales”.

matizada. Pese a que el autor considera “todavía” como “semicultura” a la aborigen (*PPCNA*: 24) (su visión sobre el aborigen sudamericano irá evolucionando muy manifiesta y anticipatoriamente, una vez más¹⁰), señalará: “... solo en el encuentro del español con el indio se produce el fenómeno del contacto de culturas en la historia americana. Junto a ese fenómeno se produce otro de contacto de la cultura conquistadora con la naturaleza inocuada, con el nuevo ámbito físico” (*PPCNA*: 35).

Esta situación inicial desembocaría en un una suerte de “triumfo” de la geografía sobre la historia (*NH*: 22), que comienza a imponer al potencial sujeto de una nueva e incipiente parábola cultural, su propia impronta. Ésta determinará además pautas hacia el futuro, con diversas manifestaciones y alcances. Canal apunta incluso que “toda nuestra historia podría quizás caer muy bien dentro de una especie de *teoría geográfica*” (*NH*: 23; dest. mío), y explica el episodio de la anarquía y el caudillismo con apreciaciones como éstas: “El punto de partida, el “aliento” del gran movimiento provincializante, tal vez el fin mismo, era *geográfico*. No podía ser otro entonces”, dado que

... la independencia era una bella palabra que tenía que aplicarse a un país demasiado grande y ya sin unidad formal rigurosa. Entonces se inició forzosamente en los sentidos locales: se tradujo la independencia al “cordobés”, al “tucumano”, al “santiagueño”, etc. (*NH*: 24; dest. mío).

Pero advenida la etapa de la “organización nacional”, la parábola que describe el que nuestro autor denomina “gran codo histórico” (*PCA*: 60), ofrecerá rasgos de una singularidad absoluta, para la caracterización de nuestra historia política y cultural. En relación con este período, Canal acuña una serie de categorías y metáforas sumamente operativas y sugerentes para su comprensión y análisis, que yo misma rescaté en varias oportunidades¹¹. Puntualiza así, fundamentalmente, como re-

¹⁰ Véase mi tesis doctoral, *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*, cap. III.2.4. “El silencio de la co-raíz indígena, según Bernardo Canal-Feijóo”.

¹¹ En el libro mencionado en la nota anterior y en “Bernardo Canal-Feijóo o el reverso de la antinomia sarmientina”; “Aportes para una teoría del discurso ensayístico”; “El juego de la metáfora en el ensayo argentino” y “Algunos ejes clave en la ensayística de BCF”.

sultado de una curiosa postura “antitelurista”¹² y “antihistoricista” (de rechazo conjuratorio del propio suelo y del pasado colonial y aborígen, a contrapelo incluso de los postulados románticos de la hora), lo que califica de “licenciamiento histórico del país” (*PPCNA*: 46), en función del agenciamiento de una “superestructura”. (*PCA*: 62). Esta actitud supone además una voluntad “constructora”, “arquitectónica”¹³, sin parangón en la historia del continente y aún más allá de él, en apreciación de Canal¹⁴, y una singular teoría “civilizadora”, acorde con los dictados de la época: la de que “la planta de la civilización prende de gajo”, según el postulado alberdiano (*Bases*, cap. XV) (*PCA*: 61-66).

Esta voluntad tenaz e imperiosamente “constructora” resulta también “desrealizadora” (“abstractizante”, la califica el autor [*GMN*: 273; *FFHA*: 107]), en tanto se propone suplantar el “país licenciado” por la “nación proyectada”, y dará lugar a una performance histórico-política que Canal caracteriza a través de la metáfora para mí más sugestiva de su repertorio ensayístico, la de la *levitación* o el *vuelo*. Tomada de la definición de *nación* propuesta por el mismo Alberdi (referente fundamental en la bibliografía del pensador santiagueño), es curioso señalar que Canal no la cita textualmente, en el lugar en el que la rescata con este fin¹⁵ (al haberlo hecho sin duda de memoria); se trata del discurso de recepción como académico de la Academia Argentina de Letras: “La gran metáfora nacional. ¿Dónde estamos?”, veinte años posterior a *Confines de Occidente* –el texto reelaborado de las *Proposiciones* que sirvió de referencia en los párrafos anteriores–. Canal retomará la definición de Alberdi de *nación*: “enjambre de abejas *flotando* en el aire, sin desmembrarse” (1900: 586)¹⁶, como “enjambre de abejas *volando*...”

¹² Variante *avant la lettre* de la hoy tan meneada “desterritorialización”

¹³ “Pigmaliónica”, diríamos, como varios años más tarde lo postularía Marco Denevi, en *El país de Trapalanda*. Buenos Aires: Corregidor, 1989, cap. 7.

¹⁴ Véase “La gran metáfora nacional. ¿Dónde estamos?” (p. 274). Este discurso se reproduce con escasas variantes en los capítulos “El ser argentino” y “Filosofía y metáfora constitucional”, de *Fundación y frustración en la historia argentina, 1977* (pp. 106 y 108). (Se citará respectivamente por las ediciones correspondientes a esos años y por las siglas GMN y FFHA).

¹⁵ Sí lo hace en cambio, remitiendo a la fuente en esa oportunidad, en *Alberdi y la proyección sistemática del espíritu de Mayo*, p. 181.

¹⁶ ALBERDI, J. B. *Escritos póstumos*. Tomo VII. Buenos Aires: Imprenta J. B. Alberdi, 1900.

(GMN: 269; FFHA: 104), con lo que la imagen “apócrifa” se adecua mejor aún a la caracterización que él postula.

Efectivamente, el ensayista puntualiza, desde el polo opuesto a la anterior caracterización de la cultura argentina, en tanto regida por la “geografía”, que a partir de la apuntada voluntad “arquitectónica”, “constructora” y “abstractizante”, presente en los hombres de la organización nacional –herederos de las premisas de los primeros románticos– “el destino argentino ha “volado” por espacio de más de un siglo *en alas de una inspirada abstracción creadora*” (GMN: 277; FFHA: 110; dest. mío). Pero cabe aclarar que esta otra vertiente caracterizadora del espectro histórico-cultural argentino no supone una contradicción con respecto a los postulados puntualizados anteriormente; indica más bien la otra vía que se genera como respuesta a la acechanza o los condicionamientos siempre presentes de la “geografía” patria. Además es interesante destacar que Canal reconoce, por una parte, que “el *gran vuelo* cubrió buena parte de la larga etapa con decoro, y en algún momento hasta con brillo” (GMN: 277; FFHA: 110; dest. mío), y por otra, que “cierto *pulso levitativo* característico entre un ‘americanismo’ rechazado o reprimido o contenido, y un ‘europelismo’ imposible (imposible fuera de Europa) [...] parece ser el carácter y excelencia de lo argentino, su verdadera originalidad y medida cualitativa...” (PCA: 21).

Es decir que sus apreciaciones, su “diagnóstico”, vale así llamarlo, no implica en modo alguno condenas, o enjuiciamientos reprobatorios, como ocurre habitualmente en la tradición ensayística argentina. Canal reconoce “anomalías” –el término me pertenece– que invita a superar. Es más, como lo señalé en otras ocasiones¹⁷, el crítico y poeta santiagueño modaliza su discurso con lo que calificué como “mayéutica cortés”, a través del uso del potencial y de los adverbios de duda especialmente (quizá, tal vez) o expresiones equivalentes (¿no será?), matizando sus juicios y propuestas e invitando implícitamente a un diálogo.

¹⁷ En algunos de los trabajos mencionados en la nota 6, y más específicamente en “La modalización del discurso en tres ensayistas de la *argentinidad*” (ponencia presentada en las III Jornadas de Literatura Argentina e Iberoamericana, Rosario, 1990), y en los trabajos de autoría compartida con Alicia Chibán, “Discursividad e interpretación histórica en tres ensayistas de la *argentinidad*” (1994), y con la misma autora y Susana Saicha de Ocaña, *El perfil nacional en el discurso de los ensayistas de la década del 30. Diagnóstico y autocrítica* (inédito).

Por ello he enmarcado estas consideraciones sobre el pensamiento de Canal-Feijóo apelando, copulativa y no disyuntivamente, a los parámetros de *identidad* y *modernidad*, propuestos por Eduardo Devés Valdés en *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*¹⁸; parámetros que nuestro ensayista rescata por igual, sin dar lugar a las clásicas dicotomías propias de nuestra cultura política. Sus propuestas no son sino caminos en procura del equilibrio no alcanzado y no le impiden reconocer las conquistas obtenidas, aun dentro de un contexto aquejado de exclusiones y falta de “autenticidad”.

Esta es otra de las coordenadas clave en la ensayística del autor¹⁹. Sus anteriores postulaciones en cuanto a la necesidad de un *regionalismo* como justificación de la cultura apuntaban precisamente al hecho de que

... [n]o hay culturas despaisadas o despatriadas. Tanto da que [...] este imperativo de asunción central en profundidad [...] [consista] en que el nuevo continente haga suyo el contenido de cultura que se le ha impuesto en superficie, como que la cultura tenga que hacer suyo el nuevo continente. No pueden sino suponerse recíprocamente la una con el otro (PPCNA: 12),

según lo afirma así en sus *Proposiciones*. En las páginas agregadas en *Confines de Occidente* –el texto en el que reelabora estas *Proposiciones*, como se puntualizó párrafos atrás–, el autor intensificará esta idea focalizándola en el rol del sujeto cultural, en tanto búsqueda de *identidad*, que no excluye en modo alguno la aspiración a la universalidad. Precisamente, junto a la anterior referencia al *regionalismo*, el autor apuntaba: “Lo universal es la cifra absoluta de la ubicación del hombre” (PPCNA: 13).

El impulso de *modernidad* en tanto búsqueda acuciosa del progreso y apertura hacia los países considerados los más avanzados del

¹⁸ En este texto el autor sostiene que la historia del pensamiento latinoamericano puede seguirse a través de la oscilación –o alternancia– entre “la búsqueda de la modernización o el reforzamiento de la identidad” (p. 15), propuesta con la que intenta formular “una teoría explicativa para la evolución intrínseca” de dicho pensamiento (p. 19). Desde un enfoque similar podrían postularse fórmulas complementarias como *regionalismo/universalismo, tradición/progresismo*.

¹⁹ Me ocupé en particular de esta línea del pensamiento de Canal en “Bernardo Canal Feijóo: la “autenticación” de la cultura”. <<http://www.ensayistas.org>>.

mundo, hacia mediados del siglo XIX, habría configurado una aventura histórico-político-sociológica “abstractatizante”, por parte de los liberales románticos y sus continuadores, los gestores de la “organización nacional”, como se señaló; pero Canal, coincidiendo hasta en el lexema utilizado, con el diagnóstico de *Radiografía de la pampa*, al calificar de “superestructura” el proyecto de *nación* “construido” sobre el “país licenciado” (cfr. p. 4), no condena ni desestima este impulso ni la vocación “constructora” que lo anima²⁰; él comprende y contextualiza cada vicisitud de nuestra trayectoria histórico-política, pero señala sus falencias y desviaciones. En este caso, su consecuencia: la falta de *autenticación*²¹.

El impulso pretendidamente *universalizante* del proyecto modernizador decimonónico adhirió a la condición abstractiva propia de una cultura ya advenida a la “razón de horizontalidad” –es decir a la dimensión irradiadora–, antes de lograda su propia asunción en “razón de verticalidad”; es más, frenándola o distorsionando su proceso. Canal considera que, del mismo modo que el aborigen de esta parte más austral de América estaba completamente “desentendido de su mundo” (cfr. p. 3), el conquistador hispano y luego sus descendientes criollos y mestizos no alcanzaron a poseerse totalmente a sí mismos. Y a este sustrato étnico se sumaría luego –en nuestro caso– el aporte inmigratorio, “la segunda colonización”, que “mostrará un despaisamiento mucho más agudo que el español” (*PCA*: 68). “Culturalmente –dictaminará el autor– el americano no acaba de *ser* donde *está*” y, en consecuencia “[d]espués de cuatro siglos el estado de la cultura sigue siendo todavía proceso” (*PCA*: 27).

No obstante –como se señaló– esa constatación lo lleva por otro lado a plantearse si precisamente ese aparente desasimiento de la propia realidad no habrá llegado a constituir “el carácter y excelencia de lo argentino” (cfr. p. 5). Y también a admitir “la doble polaridad de su

²⁰ Es de apreciar además cómo, haciendo nuevamente gala de su capacidad anticipatoria, Canal utiliza conceptos que desde hace poco más de dos décadas empezaron a manejarse para categorizar a las naciones como *constructos*, o entidades *imaginadas*.

²¹ El ensayista no llega a calificar directamente de “inauténtica” –pese a las reiteradas puntualizaciones en tal sentido– a la cultura argentina, pero apunta explícitamente como intención de su obra “... la busca de una *autenticidad* en el ser y la historia argentinos” (*Teoría de la ciudad argentina*, p. 251).

razón de ser”, en tanto “el ser nacional [tiene] necesidad de definirse, [...] [en] el caso argentino, en una tensión particular de ser requerido entre una razón interna de integración y de forma propia y una razón exterior de existir desde el vamos en trama de mundo”. Incluso sostendrá: “... el problema de la cultura como libertad implica [para el argentino] al mismo tiempo que el deber de ciudadanía nacional cierto imperativo de ciudadanía mundial, por así decir” (PCA: 21-22).

“Pasión de equilibrio”, la calificó alguna vez (casi oximorónica-mente) a la de nuestro autor, en el sentido que orienta estas consideraciones²², pues ante el reconocimiento de esta suerte de disociación en la identidad y la cultura argentinas, Canal aspira e incita a la integración y asunción de los sustratos ausentes. “Pasión mediterránea”, le adjudica Octavio Corvalán, su comprovinciano y primer estudioso de su obra, en el libro que a ella le dedica²³. Es que precisamente, como hombre del interior mediterráneo del país, nuestro ensayista descubre, además de la señalada no asunción como propia, de la naturaleza americana y la consecuente “no autenticación” cultural, la desarticulación de la geografía patria, en tanto espacio político-administrativo. Esta evidencia lo llevará a postular, en coherencia con la postura hasta aquí analizada, metáforas caracterizadoras, por un lado, y una vía de superación, por otro. Las metáforas son las de “país de un solo frente biológico” y “país

²² En *El perfil nacional en el discurso de los ensayistas de la década del 30. Diagnóstico y autocrítica* (véase nota 11).

²³ Véase nota 1. En los últimos años se publicaron varios estudios sobre el pensamiento del autor, particularmente en relación con los sustratos identitarios santiagueños; al final de la Bibliografía, se incluyen títulos no citados en función de este trabajo, o aparecidos con posterioridad a su redacción. VIDELA DE RIVERO, G. “Los problemas de la cultura argentina según Bernardo Canal-Feijóo”. En *Revista de Literaturas Modernas*, Tomo XVI, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 1983; LEONI PINTO, R. A. *Obra y pensamiento historiográfico de Bernardo Canal-Feijóo*, Santiago del Estero: Facultad de Filosofía y Letras, UNT/ Barco edita, 1997. (Incluye la biobibliografía más completa hasta el momento). MARTÍNEZ, A. T.; TABOADA, C. y AUAT, L. A. *Los hermanos Wagner: entre mito, ciencia y poesía. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero*. Santiago del Estero: UCSE, 2003. OCAMPO, B. *La ciudad interior: Canal, Di Lullo y los hnos. Wagner: el discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Antropofagia, 2004, además de los mencionados en la Bibliografía.

triangular y convergente”²⁴, que dan cuenta del crecimiento desmesurado de Buenos Aires en desmedro del resto del país²⁵. Tanto en esta como en las anteriores caracterizaciones, puntualizará que las anomalías o desequilibrios que se detentan en la cultura y la trayectoria histórico-política del país, se deben en buena medida al desarrollo desmedido de los proyectos provistos, más que al diseño de los mismos.

Y el camino propuesto para revertir tales falencias y lograr la necesaria “autenticación”, se condensa en una cita, que vengo reiterando en distintas ocasiones, y es esta –marcada también por la antedicha cortés modalización dubitativa–:

¿No será que es llegada la hora de cambiar de metáfora y de filosofía, y urdir la que en vez de proyectarnos hacia fuera, hacia lejos, en embriagueces de vuelo trascendente, nos obligue hacia abajo, hacia adentro, en afanes de profundidad y reasunción en cuerpo y alma? (1975: 281; *FFHA*: 115)²⁶.

Postulación que remite, en su proyección reivindicadora de las reservas del interior a las de ensayistas contemporáneos, como el aludido Ezequiel Martínez Estrada o Eduardo Mallea (los otros dos “rbdoman-tes del espíritu nacional”, al decir de Soto). Pero hay diferencias evidentes entre uno y otros: la invitación a “asumir” –a poseer– la tierra, el espacio propio, no tiene en Canal ni el signo de filiación psicoanalítica, que lo perfila como una especie de condena a aceptar, en el primero, ni la dimensión erótica que identifica a la patria con una mujer amada, en el segundo (aunque hay algunos textos del santiagueño con connotaciones de este tipo). Canal postula una asunción renovadora y fecundante del propio suelo, pero siempre con la mirada alerta y abierta al horizonte del mundo y del ámbito universal de la cultura.

Un estudioso de la Universidad de Quilmes, Adrián Gorelik, destaca la voluntad “transformadora” de Canal, que lo lleva a ubicarlo dentro del pensamiento “planificador” –según las categorías que propone–, en

²⁴ En *Teoría de la ciudad argentina*, p. 128.

²⁵ Con posterioridad, el autor retomará esta problemática en “El cefalópodo nacional”.

²⁶ En la versión de 1975 se consigna “vuelo transmarino”.

tanto artífice de una propuesta “reformista/ progresista”²⁷. No podemos olvidar al respecto que el ensayista santiaguense fue, además de un intelectual y poeta, un gestor de proyectos culturales y de promoción regional²⁸. El citado Octavio Corvalán caracteriza el discurrir de su pensamiento como una “dialéctica de raíces y de alas” (*BC-F o la pasión...* p. 113); creo que, de algún modo, esta poética definición de su provinciano encierra la dimensión a la vez identitaria y modernizadora de su regionalismo universalista.

Leonor Arias Saravia

Bibliografía citada

De Bernardo Canal-Feijóo:

“Nivel de historia y otras proposiciones”. En *Ñan*, N.º 2, Santiago del Estero, El Liberal, 1934.

Proposiciones en torno al problema de una cultura nacional argentina. Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1944.

De la estructura mediterránea argentina. Buenos Aires: Edición del Autor, 1948.

Confines de Occidente. Notas para una sociología de la cultura americana (reelaboración de *Proposiciones en torno al problema de una cultura nacional argentina*). Buenos Aires: Raigal, 1954.

Teoría de la ciudad argentina. Idealismo y realismo en el proceso constitucional. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.

²⁷Y lo define además como “un hombre del interior, convencido de la potencialidad simbólica que encierra su ciudad natal”, a la vez que como “una personalidad cosmopolita y moderna, reacia al tradicionalismo en que iría a derivar buena parte de la intelectualidad [comprometida] con las mismas causas” (GORELIK, ADRIÁN. “Mapas de identidad. La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal-Feijóo”. En *Prismas. Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Año 5, N.º 5, 2001, pp. 283-312.

²⁸Tales como *La Brasa* (véase Marta Cartier de Hamann. «*La Brasa*: una expresión generacional santiagueña) y la *PINO A* (Planificación integral del Noroeste argentino). (Véase el Apéndice de CANAL-FEIJÓO, BERNARDO. *De la estructura mediterránea argentina*).

Alberdi y la proyección sistemática del espíritu de Mayo. Buenos Aires: Losada, 1961.

“El cefalópodo nacional”. En ASTRADA, CARLOS. *Claves de historia argentina*. Buenos Aires: Editorial Merlín, 1968.

“La gran metáfora nacional. ¿Dónde estamos?”. Discurso de recepción como académico en la Academia Argentina de Letras. En *BAAL*, Tomo XV, N.º 157-158, julio-diciembre, 1975.

Fundación y frustración en la historia argentina. Buenos Aires: Juárez Editor, 1977.

En torno al problema de la cultura argentina (reedición, sin variantes, de *Confinos de Occidente. Notas para una sociología de la cultura americana*; no hay advertencia del editor en tal sentido). Buenos Aires: Docencia, 1980.

Sobre Bernardo Canal-Feijóo y complementaria:

ALBERDI, J. B. *Escritos póstumos*. Tomo VII. Buenos Aires: Imprenta J. B. Alberdi, 1900.

ARIAS SARAVIA, LEONOR. “Bernardo Canal-Feijóo o el reverso de la antinomia sarmientina”. En *Actas del I Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Tucumán: Dirección General de Cultura, 1980.

—. “Algunos ejes clave en la ensayística de Bernardo Canal-Feijóo”. En AA. VV. *Hombre y cultura en Hispanoamérica*. Miscelánea en homenaje a Augusto Raúl Cortazar. Universidad Nacional de Salta, 1997.

—. “El juego de la metáfora en el ensayo argentino”. En *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Tomo VI. Gran Bretaña: Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998.

—. *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

—. “Bernardo Canal-Feijóo: la “autenticación” de la cultura”. <<http://www.ensayistas.org>>.

— y CHIBÁN, ALICIA. “Discursividad e interpretación histórica en tres ensayistas de la argentinidad”. En *Actas de las II Jornadas Regionales de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, 1994.

- CARTIER DE HAMANN, MARTA. *«La Brasa»: una expresión generacional santiagueña*. Santa Fe: Colmegna, 1977.
- CORVALÁN, OCTAVIO. *Bernardo Canal-Feijóo o la pasión mediterránea*. Universidad Nacional de Santiago del Estero, 1988.
- DEVÉS VALDÉS, EDUARDO. *Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- GORELIK, ADRIÁN. “Mapas de identidad. La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal-Feijóo”. En *Prismas. Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Año 5, N.º 5, 2001.
- SOTO, LUIS EMLIO. *Crítica y estimación*. Buenos Aires: Sur, 1938.

Bibliografía referida a Canal-Feijóo, no citada en el presente trabajo:

- LEONI PINTO, R. A. *Obra y pensamiento historiográfico de Bernardo Canal-Feijóo*. Santiago del Estero: Facultad de Filosofía y Letras, UNT/ Barco edita, 1997. (Incluye la biobibliografía más completa hasta el momento).
- MARTÍNEZ, A. T.; TABOADA, C. Y AUAT, L. A. *Los hermanos Wagner: entre mito, ciencia y poesía. Arqueología, campo arqueológico nacional y construcción de identidad en Santiago del Estero*. Santiago del Estero: UCSE, 2003.
- OCAMPO, B. *La ciudad interior: Canal, Di Lullo y los hnos. Wagner: el discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*. Buenos Aires: Antropofagia, 2004.
- VIDELA DE RIVERO, G. “Los problemas de la cultura argentina según Bernardo Canal-Feijóo”. En *Revista de Literaturas Modernas*, Tomo XVI, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literaturas Modernas, 1983.

FUNDAMENTO ESTÉTICO DEL INTERIORISMO. CONCIENCIA, INTERIORIDAD Y CREACIÓN

“Dado que en un punto determinado la trama del Universo posee una cara interna, resulta indiscutible que es bifaz por estructura, es decir, en toda región del espacio y el tiempo... coextensivo a su exterior, existe un interior de las cosas”
(Pierre Teilhard de Chardin).

Contemplación, intuición y creación poética

Cuando el hombre comprendió que tenía el don del lenguaje, de la creatividad y la reflexión, se dio cuenta de que poseía un poder formidable, cifrado en la energía interior de la conciencia, para fecundar sus inclinaciones intelectuales, morales, estéticas y espirituales. El concepto del *Logos*, intuido por Heráclito como la clave de la conciencia, junto al de *Energeia*, concebido por Aristóteles como energía creadora, sustenta la convicción mediante la cual podemos canalizar un ideal de vida. Concitado por esa certeza de la conciencia y motivado por la inspiración de un ideal con sentido, emprendimos la gestación de un movimiento literario cuyos principios, técnicas e imágenes convocan el despliegue de la inteligencia y la sensibilidad en pos de la verdad que ilumina y la belleza que deslumbra.

En 1990 entendí la necesidad de formular un nuevo ideario estético destinado a promover una literatura trascendente y entonces intuí algunos conceptos que formalicé en la *poética interior*. Entre esas intuiciones está el *principio de la interiorización* como mecanismo de la creación para expresar el impacto que lo real produce en la conciencia. Se trata del *sentido trascendente*, que en la *vida interior del espíritu* tienen el sentido de la belleza, la valoración de la verdad y el asombro ante el misterio.

Como movimiento literario, el interiorismo enfoca la dimensión de la realidad trascendente, la huella de lo real en la conciencia y el sentido profundo vinculado al desarrollo de la sensibilidad espiritual y estética¹.

Para entender el fundamento literario del interiorismo, hay que reconocer tres manifestaciones claves para la sensibilidad espiritual y estética:

1. LA CONCEPCIÓN DE LA REALIDAD TRASCENDENTE.

Al hablar de la realidad hay que especificar que aludimos a la faceta interior de lo real, ya que podemos enfocar la *realidad real*, como la dimensión objetiva y sensorial de lo existente, que han privilegiado los movimientos realistas, como el clasicismo, el realismo o el criollismo; la *realidad imaginaria*, como la dimensión subjetiva y personal de las invenciones de la imaginación, que han desarrollado los movimientos imaginativos, como el surrealismo, el simbolismo o el creacionismo; y la *realidad trascendente*, como la dimensión interna y metafísica de lo real, que han tomado en cuenta los movimientos metafísicos y místicos, como el misticismo, el trascendentalismo y el interiorismo.

2. LA EXISTENCIA DE LA DIMENSIÓN ESPIRITUAL DE LO EXISTENTE.

Además de la dimensión sensible, aspecto de la realidad que percibimos mediante el concurso de los sentidos físicos, existe la dimensión suprasensible de lo real, faceta que captamos mediante el concurso de los sentidos metafísicos. Tal la connotación interna y esencial de lo existente.

3. LA GESTACIÓN DE LA VIDA INTERIOR DE LA CONCIENCIA,

que se manifiesta en la capacidad humana para entrar en comunión con las diferentes vertientes de lo real, habitar el interior de la cosa y desarrollar la energía espiritual de la conciencia, que canaliza el contenido profundo de cosas y palabras, cifrado en la virtualidad del Logos.

¹ Véase CANDELIER, BRUNO ROSARIO, *Poética interior*. Santiago, Rep. Dominicana: Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, 1992. El tema de los movimientos literarios pone a prueba la formación intelectual de escritores y poetas, en razón de que pocos conocen las características estéticas de las tendencias literarias. De ahí la pertinencia de conocer los rasgos de los movimientos literarios, para no confundirlos con escuelas, generaciones o grupos. Aquí sintetizo la estética del interiorismo, que me correspondió crear como ideario literario del Ateneo Insular, la organización de escritores que la asume y promueve entre sus creadores.

Paralelamente, la creación literaria reclama la coparticipación de tres factores concurrentes:

1. **El sujeto contemplativo** o el creador de la obra con la capacidad para establecer, mediante los sentidos físicos y metafísicos, una relación empática con lo existente desde su sensibilidad sensorial y trascendente.

2. **El objeto contemplado**, la faceta de la realidad o la sustancia inspiradora de la contemplación cuya dimensión interna y esencial encierra una connotación profunda que atrae la atención de la persona con sensibilidad trascendente.

3. **El vínculo entre el contemplador y lo contemplado**, que se establece entre el sujeto y la realidad circundante o entre el creador y la cosa, lo que genera una actitud de coparticipación con un efecto iluminador en la conciencia y una motivación generadora de la creatividad.

La estética interiorista promueve el desarrollo de la creatividad desde la propia sensibilidad del creador en atención a sus peculiares condiciones intelectuales, afectivas y espirituales. Cuando la persona entra en relación con lo existente, lo real produce un impacto en la sensibilidad y la conciencia. La dimensión sensorial y la faceta subyacente de la cosa concitan un contacto y genera un sentido. En tal virtud, cada uno puede testimoniar su percepción de lo real de acuerdo con su particular talante, que marca la manera de percibir y recrear su relación con la cosa, operación que se realiza con la intuición, el lenguaje, la imaginación, la memoria y las vivencias personales.

Si al sujeto creador le gusta plasmar la vertiente sagrada de lo real, con el influjo que las creencias generan en la imaginación, puede asumir una línea de creación inspirada en el mito, operación que propicia la búsqueda de los arquetipos del imaginario personal, social o cultural; si le atrae la vertiente esencial de las cosas en su hondura filosófica, puede canalizar una creación metafísica, operación que propicia la búsqueda del sentido; y si le concita la dimensión interna y espiritual de lo viviente, puede hacer una literatura mística, operación que propicia la búsqueda de lo divino. Para crear hay que sentir y cada persona es un pozo fecundo del “dolorido sentir” de que hablaba Garcilaso, que alienta la inspiración creadora.

La creación poética es un producto de la sensibilidad espiritual y estética. Mediante la intuición, el lenguaje y el talento creador, los poe-

tas canalizan la creación que ausculta el sentido sutil de lo viviente, con los hallazgos de la conciencia y la revelación de las verdades metafísicas provenientes de la cantera del infinito, que la poesía trascendente formaliza con las imágenes arquetípicas y la forma estética del arte.

Podemos hablar, en consecuencia, de cuatro tipos de creación: 1. La que expresa un testimonio de la propia percepción de la realidad sensible, según el sujeto contemplativo. 2. La que plasma las vivencias interiores del sujeto creador. 3. La que capta la vertiente metafísica o mística de lo existente. 4. Y la que canaliza las revelaciones trascendentes provenientes de la sabiduría universal de la memoria cósmica.

La creación literaria se puede inspirar en cualquiera de esas vertientes de la creatividad. Consecuentemente, podemos hablar de cuatro vertientes interioristas de la creación:

1. **Expresión del impacto que lo real produce en la conciencia**, asumido desde el hondón de la sensibilidad, con la disposición espiritual y estética de intuir y expresar, desde la voz personal, las verdades poéticas.
2. **Enfoque de la dimensión interna y esencial de cosas y fenómenos** a cuyo través se expresa su dimensión trascendente con su connotación metafísica para ver “un mundo en un grano de arena”.
3. **Valoración de la dimensión interna y mística de lo viviente**, asumida mediante la pauta espiritual de intuir una visión iluminada de la realidad, percibida como creación o expresión de lo divino.
4. **Plasmación de los effluvia del Universo como expresión de la sabiduría espiritual de la memoria cósmica** con las verdades reveladas mediante la voz universal que el Logos fecunda en la conciencia.

Cada creador elige, en sintonía con su sensibilidad, formación intelectual y su cosmovisión, la vía más afín a su talante personal, razón por la cual hay muchas maneras de sentir y plasmar la creación literaria. En el más alto estadio de la vivencia espiritual, la experiencia mística puede alcanzar una dimensión extática, que se inspira en el arrebató de la conciencia y que puede plasmarse en creaciones poéticas, narrativas o dramáticas. Puede crearse también una literatura mística que no implique el arrobamiento de los sentidos, sino la valoración de lo existente como expresión de lo divino. Es decir, una persona con capacidad contemplativa, sensibilidad espiritual y sentimiento de lo divino, tiene

la disposición interior y afectiva para experimentar una vivencia trascendente en cuya virtud puede crear una literatura mística, que siempre se funda en la búsqueda de lo divino. Evelyn Underhill ha dicho que “el sentimiento místico es connatural a todos los seres humanos, aunque se desarrolla especialmente en el místico”².

La comprensión del sentido de una obra requiere formación intelectual, espiritual y estética para entender la dimensión profunda de lo viviente y, sobre todo, los efluvios trascendentes. El desarrollo de la sensibilidad trascendente implica *sentir en el espíritu* la dimensión interna y mística de lo existente. Para plasmar las singulares vivencias del espíritu han de mediar ejercicios de silencio interior, contemplación espiritual, meditación intelectual y escritura creativa. La tradición de la literatura trascendente y la creación de los iluminados, constituyen una guía, como la aportada por Platón, san Agustín, Jalaludín Rumi, santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, fray Luis de León, Rabindranah Tagore, Jalil Gibrán, Gabriela Mistral, Pierre Teilhard de Chardin, Thomas Merton, Nikos Kazantzakis, Jorge Luis Borges, Francisco Matos Paoli y Karol Wojtyła, entre otros valiosos escritores de las letras universales. Si el creador dispone de una sensibilidad espiritual, empática y fecunda, tiene la primera condición para escribir una obra mística. La meta más hermosa es hacer una obra en sintonía con el hondón de la sensibilidad espiritual y estética.

Interiorización, sensibilidad y creación

La obra interiorista es producto de una contemplación espiritual y estética mediante un proceso de compenetración con la sustancia de la creación. Ese proceso de interiorización implica:

1. Liberar los sentidos de las distracciones sensoriales para garantizar la atención de la mente en la vivencia estética. La vivencia estética es un ejercicio de la vida interior de la conciencia en estado contemplativo.

2. Centrar la percepción de los sentidos corporales en un aspecto específico de la realidad circundante cuya bondad nos apele o encante.

² Véase UNDERHILL, EVELYN. *La mística: Naturaleza y desarrollo espiritual de la conciencia*. Madrid: Trotta, 2006, p. 69.

(Si digo *bondad* es porque todo entraña un bien, una belleza y un sentido).

3. Dirigir el enfoque de los sentidos corporales hacia el interior de las cosas en procura de la comprensión de su esencia y su significado.

4. Dejarse penetrar por los efluvios de las cosas hasta sentir sus manifestaciones singulares. El producto de esa compenetración puede impactar al lector como copartícipe de la *emoción estética*.

5. Experimentar el estado de compenetración con la sensación de sentirse uno con la cosa en virtud de una identificación sensorial, intelectual, imaginativa, efectiva y espiritual con lo viviente. En ese estado fluyen el placer estético, la fruición de lo contemplado y la creación interiorista.

6. Recrear la vivencia del estado contemplativo para sentir y expresar lo que concita percepción de la intuición y la sensibilidad. Ese estado contemplativo es indispensable para lograr la creación de la imagen trascendente, el tono unitivo y la técnica de creación afines al proceso de interiorización que den cuenta de la vivencia emocional, imaginativa y espiritual de la persona lírica.

7. Plasmar la vivencia interiorizada con el sentido de lo contemplado. La creación entraña una percepción múltiple y simultánea de una misma cosa. Asumir la realidad contemplada implica revivir la vivencia sensorial, intelectual, imaginativa, afectiva y espiritual con su valor o su sentido.

8. Asumir y expresar el efecto que lo real produce en la conciencia previa la compenetración entre el sujeto y la cosa contemplada. El sujeto creador trasciende la cosa, se trasciende a sí mismo y evoca la cosa para expresar la vivencia de lo contemplado. Lograda la compenetración con lo real, el contemplador trasciende lo contemplado y puede testimoniar la vivencia espiritual y estética que experimenta en su interior. Ese proceso entraña instalarse en el interior de la cosa para recrear lo que concita la sensibilidad y la conciencia.

9. Sentir la dimensión interior de lo viviente entraña la conciencia del estado de coparticipación e identificación emocional y espiritual con lo contemplado, vivencia que genera la emoción de *sentir en el espíritu* la dimensión interna y esencial de lo existente.

10. La vivencia del proceso interior de la conciencia, mediante la contemplación y la fruición de lo contemplado, es indispensable al acto

de la creación para expresar, mediante el lenguaje de la intuición, la vertiente estética y espiritual del contenido de la conciencia.

El proceso de interiorización conlleva los siguientes presupuestos:

1. **Comunicación entrañable con la esencia de fenómenos y cosas** en procura de la faceta esencial de lo viviente, base de la relación empática que genera el tono unitivo de la creación interiorista.
2. **Identificación con el rasgo peculiar y singular de lo existente**, como expresión de su esencia distintiva, fuente de los valores trascendentes.
3. **Coparticipación del sujeto creador en lo contemplado para captar**, mediante la contemplación correspondiente, la voz del ser, el valor de lo existente y el sentido trascendente.
4. **Búsqueda de la dimensión prístina de lo viviente para plasmar**, desde la esencia de la cosa, la visión interior de lo existente.

Respecto a la asunción de tendencias estéticas, podemos decir que todos los creadores pueden ser clásicos, realistas o románticos, pero no todos pueden ser surrealistas, místicos o interioristas. Para ser un escritor interiorista, se requieren singulares condiciones espirituales, ya que el creador interiorista ha de realizar tareas que entrañan profundizar en el interior de la cosa desde la vertiente de la conciencia.

Para realizar lo que propone el interiorismo, el creador interiorista:

1. Enfoca la dimensión interior y esencial de lo existente.
2. Procura la verdad subjetiva, interna y profunda de las cosas.
3. Canaliza su percepción como certeza de la conciencia mediante el lenguaje de la intuición.
4. Procura el sentido originario y prístino de lo viviente.
4. Propone el lenguaje simbólico para la interpretación de la dimensión trascendente de lo real.
5. Crea bajo la inspiración de la iluminación interior de las cosas, a la luz de la faceta trascendente.

Para la creación interiorista, el creador se abre con empatía amorosa hacia las cosas; atrapa la voz interior y la voz universal; procura la esencia y el sentido trascendente de las cosas; encauza la voz honda del ser y plasma la voz profunda de las revelaciones trascendentes. Al recrear la dimensión interna y esencial de lo existente, el Interiorismo recupera el carácter simbólico de la palabra y promueve el sentido trascendente.

El proceso de interiorización responde a tres aspectos concurrentes:

1. El sujeto contemplativo, la persona lírica o el creador interiorista, mediante el concurso de los sentidos interiores, establece una relación de empatía con la cosa en virtud de su sensibilidad empática.

2. El creador interiorista advierte que la cosa contemplada, el objeto sensible o la realidad objetiva tiene una dimensión sutil, interna y esencial, cuya connotación interior le provoca una valoración trascendente.

3. Entre el contemplador y la realidad contemplada se produce un vínculo entrañable que genera una actitud de coparticipación con un efecto iluminador y trascendente.

El proceso de interiorización, por tanto, es el más apropiado para el desarrollo de la conciencia trascendente y, en particular, para la conciencia mística y, desde luego, para la creación de una literatura mística, una opción preferencial en la línea creativa de la estética interiorista. La realidad sensorial y, sobre todo, su dimensión interna y profunda, impacta la sensibilidad del sujeto. Cuando contemplamos la sensorialidad de las cosas, tendemos a la interiorización de lo existente. En esa interiorización fluye la creación, el sentimiento trascendente y el sentido de lo divino. La literatura mística es un producto de la interiorización en tanto expresión de la dimensión divina del logos de lo viviente.

La mística entraña el desarrollo de la conciencia trascendente. Entre los dones que recibimos con la vida, figuran el lenguaje, la intuición, la empatía y la capacidad de reflexión con las inclinaciones intelectuales, morales, estéticas y espirituales. Mediante el Logos que nos define, tenemos poderes sensoriales, afectivos, imaginativos, intelectuales y espirituales. La mística, un modo privilegiado de la creatividad humana, se ha manifestado creadoramente en literatura, música, pintura, escultura, arquitectura y arte vitral. Y por supuesto, en el pensamiento teológico y en la reflexión filosófica. Por eso, podemos hablar de pensadores y creadores místicos. Ahora bien, aunque la creación teopoética por excelencia se funda en la experiencia mística, el arrebato de la conciencia no es indispensable para la creación de una poesía mística, sino sentir en el espíritu el sentimiento de lo divino.

La intuición que manifiesta la voz interior de la conciencia canaliza la percepción de nuestra sensibilidad profunda, nos conecta con la sabiduría espiritual del Universo, que es lo mismo que decir, con la memoria cósmica de la que hablaban Heráclito de Éfeso en la antigua

Grecia y en los tiempos modernos, el Inconsciente Colectivo, del que habló Carl Jung.

Mediante la intuición podemos descubrir que: 1. Hay una realidad trascendente que es distinta a la realidad personal y de la realidad objetiva. 2. Se establece un vínculo entrañable entre la naturaleza humana y la naturaleza metafísica de la realidad trascendente. 3. Existe una apelación trascendente con un instinto místico al que alguna vez nos sentimos llamados en virtud de las intuiciones trascendentes. 4. La vida humana tiene una historia y un derrotero vinculado a un destino final que a todos nos aguarda. 5. La unión mística que alcanzan iluminados y contemplativos es el más alto estadio del desarrollo espiritual de los seres humanos.

Principios de interiorización y creación interiorista

En el fuero de la creación interiorista, una obra literaria calificada desde el punto de vista de las exigencias intelectuales, estéticas y espirituales del interiorismo, requiere la aplicación del proceso interior de la creación, que entraña tres estadios:

Primero, *habitar el interior de lo contemplado*, para crear desde el interior de la cosa, única manera de establecer una *comunidad con lo viviente*, indispensable para realizar una genuina creación interiorista.

Segundo, *crear desde la sensorialidad de lo viviente*, que es lo mismo que decir desde la experiencia de la vivencia personal, única manera de articular *imágenes sensoriales y persuasivas* que reflejen la dimensión peculiar de las cosas, indispensable para conmover la sensibilidad del lector y provocar la *emoción estética*.

Tercero, *crear desde la dimensión de la sensibilidad profunda* al calor de la vivencia trascendente, única manera de recrear la apelación interior de la conciencia que hace *sentir en el espíritu*, atributo de las grandes obras de las letras universales.

Los genuinos creadores escriben desde la interioridad de sus vivencias, pero la aplicación de ese hecho en sí no los convierte en creadores interioristas. Creador interiorista es aquel que regresa de su vivencia entrañable con la *imagen* que refleje una vivencia interior canalizada mediante el *tono* correspondiente al vínculo con la cosa y la *técnica*

apropiada a la interiorización. La obra interiorista conlleva, por tanto, la aplicación de los siguientes principios:

1. **PRINCIPIO DE INDIVIDUACIÓN**, mediante el cual apreciamos el valor intrínseco de lo existente, para posibilitar el cultivo de los valores interiores.
2. **PRINCIPIO DE INTERIORIZACIÓN**, mediante el cual profundizamos en el ser interior de lo existente, base de la búsqueda del sentido trascendente.
3. **PRINCIPIO DE COMPENETRACIÓN**, mediante el cual establecemos un vínculo o comunión relacionante entre el contemplador y la sustancia de lo contemplado, clave para la formulación de la imagen, el tono y la técnica interioristas.

El proceso de la creación interiorista reconstruye la percepción de la dimensión interna de cosas y fenómenos, al recrear el interior de lo viviente y recuperar el carácter simbólico de la palabra con la vivencia del sentido trascendente. La literatura interiorista se funda en una creación que requiere la comprensión de los siguientes postulados estéticos:

1. **CONCEPCIÓN DE LA REALIDAD TRASCENDENTE**, base de la dimensión interna y esencial de lo existente, cuyo sentido funda la vertiente metafísica de la realidad. El concepto de la realidad trascendente explica la incursión creadora en el interior de lo existente.

2. **AUSCULTACIÓN DEL INFLUJO DE LO REAL EN LA CONCIENCIA**, base de la creación de imágenes sobre el impacto de la belleza y el misterio. Se trata de la expresión del impacto interior que experimenta la sensibilidad profunda. Todo genera una reacción en el interior de la conciencia, que el creador interiorista comunica en su obra.

3. **INTERIORIZACIÓN EN LA ESENCIA DE LO REAL**, base de la conciencia trascendente que hace posible la creación interiorista. La interiorización despierta la conciencia espiritual a cuyo través fluye la creación mística, fruto de la convicción de la fluencia divina en la conciencia. Con la interiorización fluye la conciencia trascendente, base de la creación interiorista. En tanto búsqueda de arquetipos, la creación mitológica, metafísica y mística constituyen una rica veta de la creación interiorista. La creación mitológica se inspira en el imaginario de las creencias ancestrales. La creación metafísica es una veta de la concien-

cia trascendente, inspirada en la búsqueda del sentido. Y la creación de una literatura mística, como búsqueda de lo divino, es una veta de la creación teopoética.

4. RECREACIÓN DE LA VOZ INTERIOR DE LA CONCIENCIA mediante el lenguaje del yo profundo. A través de la voz personal, producto de la intuición, el creador expresa verdades intuitas, que suelen ser verdades poéticas. La *voz interior* funda la *voz personal*, mediante la cual podemos expresar verdades intuitas por la conciencia, mientras que la *voz universal*, que expresa verdades reveladas, canaliza señales y revelaciones trascendentes.

5. VINCULACIÓN DEL CREADOR CON LA DIMENSIÓN INTERIOR DE LO EXISTENTE, expresión de una compenetración sensorial, intelectual, emocional, imaginativa y espiritual entre el contemplador y lo contemplado. El lenguaje interior del yo profundo revela el vínculo que establece el sujeto como contemplador y la realidad como cosa contemplada, hecho que inspira el sentimiento de empatía del creador con lo contemplado y, desde luego, el tono unitivo de la creación interiorista.

6. CREACIÓN DE LA IMAGEN INTERIORISTA. La imagen interiorista expresa la vivencia que la faceta trascendente o la dimensión sutil de lo existente que produce en la conciencia del creador mediante la imbricación de datos sensoriales y alusiones suprasensibles. La imagen interiorista fusiona la percepción del dato objetivo con lo real subjetivo para sugerir la vertiente trascendente de la realidad. Para hacer *sentir en el espíritu* la dimensión esencial de lo existente, tras habitar el interior de la cosa, el creador recrea su percepción en la palabra. Por tanto, la imagen interiorista sugiere la dimensión sutil de lo existente mediante la correlación de aspectos sensoriales y suprasensibles que reflejen la relación empática del creador con el interior de lo existente. En tal sentido, la palabra se asume como símbolo trascendente o símbolo interior de la conciencia. La imagen interiorista hace sentir la dimensión trascendente en virtud de la comunión espiritual, imaginativa y emocional del contemplador con lo contemplado.

7. PLASMACIÓN DEL TONO UNITIVO. La creación interiorista postula el *tono unitivo*, como resultante de la relación empática que genera el sentimiento de identificación del sujeto creador con los rasgos peculiares de cosas, fenómenos y elementos. La imagen interiorista y el

tono unitivo dan cuenta del vínculo entrañable entre el contemplador y lo contemplado durante el proceso de contemplación. Ese tono unitivo refleja el sentimiento de identificación empática del sujeto creador con la cosa contemplada.

8. EMPLEO DE UNA TÉCNICA DE INTERIORIZACIÓN.

Mediante el proceso de instalación en el interior de la cosa el creador procura conocer la esencia de lo real y apreciar la vivencia espiritual y estética que el arte genera en la conciencia como expresión de la compenetración interior. La técnica interiorista asume y recrea, desde su vertiente profunda, el sentido y el valor de lo existente. De ahí el procedimiento interiorista de habitar el interior de la cosa para dar con su esencia y su valencia.

9. EXPRESIÓN DE VERDADES POÉTICAS. Son las verdades existenciales, verdades de vida o verdades metafísicas que, como resultado de vivencias personales, plasman una verdad profunda, una belleza interior o una revelación de la intuición canalizada mediante una empatía espiritual con autenticidad y armonía, entre otros valores que secundan el crecimiento de la conciencia. Mediante el proceso de sensibilización interior, desde la cual el sujeto lírico da el salto de lo físico a lo metafísico, el creador procura la connotación simbólica y trascendente de las cosas a la luz de la verdad profunda o la belleza sublime.

10. COMPENETRACIÓN CON LA DIMENSIÓN ESENCIAL DE LAS COSAS. El sujeto creador se coloca en el interior de la cosa en busca de la comprensión interna, metafísica o mística de la sustancia de la creación para captar y expresar la verdad poética o la belleza que ilumina. Cuando el creador procura habitar el interior de la cosa³, pretende conocer su esencia para apreciar la verdad, la vivencia espiritual o la sabiduría que el arte genera en la conciencia como expresión de la emoción estética que genera la compenetración interna con la cosa.

Mediante la estética interiorista podemos asumir y expresar, desde el lenguaje del yo profundo, la voz interior de la conciencia; desde la óptica de la metafísica, el sentido de hechos, fenómenos y cosas;

³ El concepto "habitar el interior de la cosa", propuesto por el creador interiorista Pedro José Gris, es clave para emprender una creación inspirada en el interiorismo.

desde la vertiente de la mística, las sensaciones de lo viviente con su connotación divina; desde la percepción de los efluvios trascendentes, la voz de la revelación. Por tal razón, el interiorismo enfatiza el sentido espiritual que las cosas connotan; la captación de la verdad, la belleza y el bien que el ser contiene; en fin, la expresión de la interioridad de lo existente.

La estética interiorista implica la coparticipación de estas instancias:

a. Conciencia de la sensibilidad trascendente, base de la conciencia superior, hecho que entrafía la capacidad para penetrar y entender los niveles y costados profundos de la realidad.

b. Certeza de integración de todo en el Todo, en virtud del hecho de que todo forma parte de la totalidad de lo existente. (“Una misma sustancia conforma la esencia de todo lo viviente”, consignó Pitágoras en la Antigüedad. “Una misma sustancia estelar conforma todo lo que existe, desde los minerales hasta las estrellas”, consignó Carl Sagan en nuestro tiempo), concepto que han intuido, en sus respectivos momentos y culturas, iluminados y contemplativos de la talla de Platón, Jalal-Udin Rumi, san Juan de la Cruz, Leonardo Da Vinci, León Tostoy, Pierre Teilhard de Chardin y Karol Wojtyła, entre otros.

c. Comunión espiritual con lo viviente. “Todo viene del Todo y todo regresa al Todo”, dijo Heráclito, inspirado en su intuición del Logos, concepto que han reiterado otros iluminados del espíritu.

d. Convicción de que en la palabra fluye el sople del espíritu en cuya virtud el creador es un amanuense de la sabiduría espiritual de la memoria cósmica.

e. El lenguaje interior del yo profundo. Ese lenguaje revela el vínculo que establece el sujeto como contemplador y la realidad como cosa contemplada, hecho que inspira el sentimiento de empatía del creador con lo contemplado y, desde luego, el tono unitivo de la creación interiorista.

f. La formalización de la imagen interiorista. La imagen interiorista expresa la vivencia que la faceta trascendente o la dimensión sutil de lo existente produce en la conciencia del creador mediante la imbricación de datos sensoriales y alusiones suprasensibles.

g. La relación empática de la imagen interiorista y el tono unitivo. La imagen interiorista y el tono unitivo dan cuenta del vínculo

entrañable entre el contemplador y lo contemplado durante el proceso de contemplación.

h. Instalación en la interioridad de lo existente. Mediante ese proceso el creador procura habitar el interior de la cosa para conocer la esencia de lo real y apreciar la verdad o la vivencia espiritual y estética que el arte genera en la conciencia como expresión de la compenetración interior.

i. Sensibilización interior de lo existente. Mediante la percepción de la dimensión sensorial, desde la cual el sujeto lírico da el salto de lo físico a lo metafísico, el creador procura la connotación simbólica y trascendente de las cosas a la luz de la verdad profunda o la belleza sublime.

j. Conceptualización del lenguaje de la intuición. El creador procura la expresión de la imagen o el concepto que haga comprensible la vivencia espiritual y estética.

Desde el vórtice de nuestra sensibilidad, podemos establecer un punto de contacto con el Universo, lo que permite desarrollar nuestra facultad creadora mediante la intuición, el lenguaje y las vivencias, con un sentido trascendente. La vivencia estética es un fenómeno de la sensibilidad que se funda en el contacto sensorial con lo viviente y la experiencia mística es un fenómeno de conciencia que trasciende la experiencia sensorial. Como expresión de la dimensión espiritual de la conciencia, está al alcance de todos ya que responde a una inclinación de la conciencia humana.

La sensibilidad estética despierta el sentido estético cuando sentimos el impacto interior de la belleza. Mediante esa faceta de la sensibilidad, las personas sensibles al arte suelen plasmar las manifestaciones de la interioridad, como hacen los poetas, músicos y pintores. La sensibilidad trascendente constituye un estadio superior de la conciencia. Cuando la sensibilidad estética profundiza en la conciencia, se despierta el sentido cósmico que, al decir de Pierre Teilhard de Chardin, responde al asombro que produce el esplendor de lo viviente. Además del sentido estético y el sentido cósmico, existe el sentido místico, que perfila la connotación espiritual de lo existente. El sentido místico entraña la conciencia de lo divino. Si contemplamos la realidad de las cosas, podemos apreciar su dimensión interna, esencial y mística. Para apreciarla es

necesario que se despierte en nosotros la capacidad de mirar más allá de lo aparente, que es la vertiente interior de lo existente.

Según Evelyn Underhill, el místico es la persona que toma conciencia de la necesidad de lo divino⁴. El cultivo de la mística entrafía el desarrollo de la sensibilidad trascendente, que conlleva una conciencia de lo Absoluto, el sentimiento de amor divino, la percepción de la connotación espiritual de lo viviente, la convicción de nuestra coparticipación en la energía divina de la Creación y la aprehensión de lo real con un sentido de iluminación mística.

Aporte del interiorismo

El aporte del Interiorismo en la creación literaria se funda en la gestación de una conciencia orientada a comprender el alcance de la literatura trascendente, que a partir de la Poética Interior ha significado la ponderación que lo real produce en la conciencia, así como la visión interna y mística de lo viviente en conexión con la sabiduría espiritual y cósmica. Asimismo, ha activado la creación de grupos literarios promovidos en el país por el Ateneo Insular, hecho que ha conllevado un incentivo no solo del potencial creador de jóvenes con vocación literaria, sino que ha revalorado la tradición literaria nacional. De igual manera, al tiempo que ha gestado una nueva corriente estética y espiritual en las letras dominicanas, el interiorismo ha contribuido a valorar el rol de la palabra y de la creatividad en el desarrollo del espíritu.

Al evaluar el aporte intelectual, espiritual y estético del interiorismo, hay que tomar en cuenta las contribuciones conceptuales y creativas. Entre esos aspectos, señalamos las siguientes:

- 1. Conceptualización de la Realidad Trascendente** como dimensión interna y esencial de lo existente en cuya virtud fundamos un nuevo modo de ficción, el *modo de ficción trascendente*.
- 2. Valoración en la dimensión interna y mística de lo viviente**, base de la creación inspirada en los valores trascendentes.
- 3. Ponderación de las verdades poéticas y la belleza sublime como expresión del sentido trascendente**, en cuya virtud opera el crecimiento del espíritu.

⁴Véase UNDERHILL, EVELYN. *La mística...*, pp. 37 y ss.

4. **Cultivo del espíritu en procura del desarrollo de la conciencia**, hecho que propicia el crecimiento intelectual y espiritual del sujeto creador.
5. **Valoración de la contemplación y la trascendencia** en procura de la connotación interna y mística de lo viviente.
6. **Formulación del principio estético de habitar el interior de la cosa**, en aras de la interiorización en la que fluye y opera la conciencia y, desde luego, la creación de un arte trascendente.
7. **Empleo de la voz personal como expresión de la verdad interior**, que comprende la verdad poética o verdad intuita por la conciencia.
8. **Atención a la voz universal como expresión de la verdad revelada**, proveniente de la sabiduría espiritual del Universo.
9. **Búsqueda de la verdad interior, la belleza sublime y la sabiduría** que ilumina y edifica, como expresión de la energía interior de la conciencia.
10. **Creación de la belleza del concepto** como expresión de la hermosura interior implicada en la conceptualización de verdades trascendentes⁵.

Crear desde la voz interior de la conciencia, como lo hicieron en el pasado autores de la talla de Heráclito, Platón, Jalal-Udin Rumi, san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús, fray Luis de León, William Wordsworth, Frederick Hölderlin, Rainer María Rilke, Emily Dickinson, Paul Valery, Federico García Lorca, Gerardo Diego, Rabindranah Tagore, Jalil Jibrán, Gabriela Mistral, Dulce María Loinaz, Francisco Matos Paoli, Karol Wojtyła, Jorge Luis Borges y otros cuyo modo de escribir sintetiza los ideales de la Poética Interior.

Entre los dominicanos que han aplicado la estética interiorista figuran obras de Bruno Rosario Candelier, Pedro José Gris, José Frank

⁵ La verdad poética, fundada en la experiencia personal, es diferente de la verdad histórica y la verdad filosófica, como enseñó Aristóteles. La verdad filosófica es una certeza razonada. La verdad poética es una certeza intuita. Por tal razón, hay una *verdad de hecho*, que es objetiva y constatable, diferente de la *verdad de juicio*, que es subjetiva y personal. Por su parte, el concepto de *voz universal*, producto de la revelación, canaliza sueños, inspiraciones y revelaciones. Desde Heráclito, el concepto de *logos* se asume como la energía interior de la conciencia y puente que canaliza las verdades provenientes de la sabiduría espiritual de la memoria cósmica, vinculada al Inconsciente Colectivo ideado por Carl Jung.

Rosario, Freddy Bretón, Tulio Cordero, Iki Tejada, Sally Rodríguez, Ramón Antonio Jiménez, Oscar de León Silverio, Guillermo Pérez Castillo, Ángel Rivera Juliao, Carmen Pérez Valerio, Carmen Comprés, Argelia Aybar, Fausto Leonardo Henríquez, Manuel Salvador Gautier, Ofelia Berrido, Pura Emeterio Rondón, José Acosta, Emilia Pereyra, Leopoldo Minaya, Teresa Ortiz, León David, Noé Zayas, Fari Rosario, Farah Hallal, Miguel Solano, Henry Santos Lora, Johanna Goede, Roberto José Adames, Valentín Amaro, Oscar Holguín-Veras, Eduardo Gautreau de Windt, Melania Rondón, Pura Emeterio Rondón, Arsenio Díaz y Sélvido Candelaria, entre otros. Entre los españoles citamos a Teodoro Rubio, Juan Miguel Domínguez, Gonzalo Melgar, María del Carmen Soler, José Félix Olalla, José Nicás, Emilio Rodríguez González y María José Rincón; los norteamericanos Paul Dupuis (fray Pablo de Jesús) y Berta Graciano; el peruano Marco Martos; el salvadoreño David Escobar Galindo; las hondureñas María de los Ángeles López Alfaro y Conny Palacios; los haitianos Gashton Saint-Fleur y Katia San Millán; las jamaiquinas Anne-Marie Bankay y Paulette Ransay; los puertorriqueños Roberto Fernández-Valledor y Luce López-Baralt; las cubanas Teresita Hernández, Ana Luz García y Miladis Hernández Acosta, entre otros interioristas de América.

Entre los poemas que ilustran la estética interiorista, figura “Oda al Padre”, de Pedro José Gris⁶:

Del vaho de la tierra palpitante de noche
 asciende vaporoso jugo letal de angustia
 y turba mi cabeza,
 en su origen de sangre primigenia,
 esa extensión inmensa de sangre
 y de criaturas subterráneas...
 El gris, acerado sentimiento, me obliga
 a entrar al agua a refrescar un poco la existencia
 En un baño de espadas disueltas
 en luna líquida y en agua
 he empezado a nacer de nuevo

⁶ Los poemas citados proceden de las antologías poéticas publicadas por el autor de esta ponencia con el sello del Ateneo Insular en diferentes fechas y localidades.

desnudo en la sal, en la consumación de la blancura
La vida se vierte, meditabunda, se pierde, se perfuma
se embriaga...
la noche es un aroma de muy viejos rosales
y un viento muy sabio de adolescentes labios
que besan, que besan, que besan...
La tarde, simplemente, se hace olvido...
El Mar, el Mar, el Padre de estos seres,
impasible y agónico enciende misterioso
sucesivo alborozo de silencio...
Nada... más que vivir la vida se presente...
La tarde lentamente...nos suma a su memoria
es decir, a su luz, a su música, a sus rosas...
¡Y más allá del Tiempo,
de la sucesión misteriosa del oleaje,
la eternidad resplandece en su hondura intangible!
¡Hacia ti convergen la inmediatez del Tiempo,
la agonía del agua, el sopro de la luz en la Nada Perfecta
más allá de la Forma y de la Belleza!
¡Epifanía pura de cristales de instantes!
¡Marejada del Uno mágico y derramado en cristales eternos!
¡Oleaje esencial sin distancia, sin Tiempo!
Oh Mar, oh Padre de los siglos,
Padre de estos seres vibrantes
que ahora toco en mi dispersión,
en su fluir viviente, en su latir cósmico.
Oh Mar, oh Padre mío desde la noche; desde la sal,
desde la consumación de la blancura!
Oh dicha de este hijo en tus noches extrañas
donde se escuchan vuelos, donde el Padre medita
el abismo que acecha a todo hombre...
y desde su meditación se elevan truenos.
Oh Padre, sosegad a la noche
hasta hacerla imagen del pasado.
Oh Padre, sosegad esta visión de sangre que me abruma;
abre tu inmensidad, mira sangrar mi cuerpo herido en tu dolor,

en tu belleza ahogado en tu clarísima tristeza...
Oh vasta tumba azul donde los siglos mueren.

En “Cementerio de la tarde”, Guillermo Pérez Castillo proyecta la compenetración emocional, intelectual, imaginativa y espiritual del sujeto contemplador con lo contemplado:

Un vaho blanquecino entre árboles dormidos
y un leve sol desparramado me entrafía.
El mito de la tarde aún existe...
Algo hay de mí en sus verdes apagados
en esas manchas solitarias
en ese gris transido en rostros.
Pretendo la soledad pero todo me asiste:
solo entre ramas y azahares hay una multitud insólita.
Ahora todo mi universo es fronda
silabario ancestral
brumas desdibujadas y pausas...
¿Es vivir ser parte de las cosas?
¿Es el rocío más bello que el océano?
Busco la utopía
las moradas donde asirme
como quien se niega a sucumbir
y sigo con la tarde descrita en luz de luciérnagas
que transitan horadando la oscuridad.
Mis unicornios asidos de dioses cabalgan
y todavía la tarde es luz podrida
cementerio azul ráfagas inmóviles de alas.
Y retengo entre mis manos la tarde abrevada pero cierta
llena de mariposas sombrías, cocuyos fugaces
y un tropel de alas en el sueño
en las lindes de mis ángeles...
Tarde que es un espejo
un pasadizo por donde huyo a encontrarme
con mis dioses de altares prohibidos.
La tarde que urdo y despojo en arco iris extintos
es esta de luz fallida

de soles oscuros que fulguran los espejos
 tiempo detenido que mitiga la luz
 la célibe tristeza de los ojos que estrenan sus soles
 sus cirios apagados.

Ojos de una instancia errada
 donde todo es el chasquido de hojas magulladas
 desde antes que el tiempo creara su tortuga
 su horóscopo de sangre.

¿Qué tiempo no ha existido aniquilándose?

¿Qué tarde no fue esta tarde

solo porque mis ojos la negaron?

En “A veces la noche y sus espejos”, Tulio Cordero canaliza el sentimiento de integración con lo viviente, al tiempo que revela una singular manera de vivir el amor con la iluminación mística de su conciencia, conforme el postulado de la estética del interiorismo:

Sobre el pináculo de este día
 cuelga su halo el azul. Se postra.
 Todas las gotas de agua en mil fuentes salpican.
 Y el miedo se repliega.
 ¿Eres Tú que te acercas?
 Tarde la vida en esta esquina bosteza.
 Y tiembla la llama azul de la vela en la mesa.
 ¿Eres Tú que te asomas?
 Espejo que son los vientos...
 Jadea la brisa y se espanta.
 ¡Tardaste tanto! ¡Tardaste tanto!
 Un ángel duerme en la puerta que nadie toca.
 Espera. Dime, ¿eres Tú que vienes a buscarme?
 Pura como piedra en el arroyo va la noche.
 A medio vestir la luna calla.
 Grillos se despiertan.
 Viento zarandea puertas que no abre.
 Viento alguna flor desnuda.
 Canto de cristal la noche es.
 Cada cosa está en el mismo lugar

donde la dejara el viento.
 Duerme la noche.
 (Era necesaria esta quietud para despertar los sueños).
 Espera la luna que esa nube pase para acercar su lumbre
 y desnudar bosques donde ya nadie va.
 La luz espera para reunir los pétalos
 que el viento nocturno ha de dispersar.

En “Para despertar la noche”, Ángel Rivera Juliaio se compenetra con la connotación esencial de lo viviente, en un canto expresado desde su visión contemplativa y luminosa:

A veces pienso que la noche
 es un mar inmenso
 y que mis ojos son su puerto.
 Porque la noche también navega;
 es una nave cargada de estrellas
 esperando detenerse.
 Yo le ofrezco mis ojos para que ancle
 y ella, cansada, se detiene.
 No sé cómo cabe tal océano en dos lagos tan pequeños.
 Navegando entre la sombra va la noche.
 Su puerto es la luz.
 Detrás de esta noche
 hay otra noche esperando;
 una noche de la que aún no tengo las estrellas.
 Porque cada noche es madre de la sombra
 y la sombra se intimidada cuando nace.
 Se ovilla formando los abismos y se desata.
 Es noche pensada,
 entretejida tras los ojos al acecho.
 Noche que una simple lágrima revive
 pero pienso que no hay lágrimas simples.
 Cuando se cierran los ojos
 la noche queda a la deriva.
 ¡Cuántas veces su naufragio se estrella contra el día!
 Cuántas veces el sueño, ese mar tranquilo,

nos arroja a otra noche más serena:
 la muerte, ese comienzo, ese ir hacia la luz.
 Cuántas veces los ojos ciegos ni mueren... ni sueñan.
 Solo la eterna quietud de la noche
 en el cielo vacío de las cuencas.
 Y el alma, inquieto huésped, que dentro habita
 cual clara sombra de su ser tan propio
 desde el fondo oscuro del pozo,
 mira como si tuviera ojos.
 ¡Oh la noche naufraga en el mar de las pupilas!

En “Un tigre duerme”, Iki Tejada se integra a las cosas mediante el proceso de coparticipación con lo viviente para expresar el sentido simbólico y trascendente, afín al ideario interiorista de la creación:

Rabiosos bosques y voces
 de remotos soles despertaron al tigre
 pero, como el mar,
 lleva en sus ojos la noche sin salir de la fuente.
 Abierto a la entrega
 el poderoso animal es un niño
 en su seno materno.
 Solo nosotros buscamos la salida
 de un claustro
 donde eterna corre una fuente.

“Descubrimiento”, de Paul Dupuis (fray Pablo de Jesús), revela el sentimiento del poeta que asume la naturaleza humana bajo la fragua de lo divino, conforme la pauta interiorista de la creación:

Descubrí dentro de mi corazón
 una rosaeda
 donde lo que florecía
 eras Tú
 Descubrí dentro de mis ojos
 un lirio del campo
 cuya sencillez

eras Tú
Descubrí dentro de mi mano
un girasol cuya robustez
eras Tú
Cuando respiras en mí, vivo
Cuando fluyes en mis venas,
me despierto
Cuando tu linfa abre
el apetito de mi sangre,
me vivifico
Porque penetras las paredes de mis labios
con el umbral del Verbo tuyo,
devengo inseparable del rosetón
que besa el sol de Tus fuegos.

En “Temblor de la blancura”, Juan Miguel Domínguez Prieto, con la iluminación mística que le asiste, ausculta el meollo de las cosas para dar con la Voz del que Es, una línea de creación al ideario interiorista:

Antes de entrar, de antiguo,
un aire de majada,
para guardar rebafios y la vista infinita.
Junto al silencio, estuvo la mirada
perdida de pastores
—¿y encontrada mirando para lirios?—
No está escrita en su limpia quietud,
en la oblación inmóvil de sus años,
en su ensimismamiento sin contiguo mundo:
la infinitud está ahí, total y recogida
—olvido de lo hermoso—.
A un Omega con lirio
está mirando siempre el que apacienta.
Tendrá también la Madre su martirio
en pacer escondida y en la mirada atenta.
Y toda infinitud se hará el Esposo.

En “Memoria de una madre”, Teodoro Rubio plasma verdades poéticas al cantar su visión espiritual de lo viviente desde la onda interior de su música entrañable, una forma de la búsqueda de lo divino que lo concita:

Si perdemos el mundo a cada instante,
nos perdemos nosotros que no somos
ya los mismos. Cambiamos nuestra forma
quizá como la luna cada noche.
Sentirse diferente a cada golpe de reloj,
a cada hora desprovista de luz,
de paraísos de sosiego disponible de sombras,
provocando el eco y la aridez de mi silencio.
Sentirnos más inquietos que los pájaros,
más viejos que los árboles del río
movidos por el ímpetu del tiempo.
Sentirnos solos, tensos de nostalgia
agarrando a las hojas por sus nervios.
No somos más que gotas de tristeza
en este mapamundi. El mal que obramos,
el bien que nuestro prójimo esperaba,
el vuelo de la edad en un suspiro,
tantas cosas inútiles que fueron
yugo en acantilados de los ángeles.
Toda elección supone una renuncia
y a veces la elección fue equivocada.
Por mucho que reniegue ya no vuelve
esa nube, ese tallo de ternura
que mis labios gozaron, la palabra,
el secreto escondido o revelado,
el roce de mi piel sobre mi cumbre.
No se detiene el tiempo, pasa, vuela.
El eco de tu voz se desvanece,
pero queda el preludio de sus ondas
y estarás para siempre tú ocupado
el rincón amarillo del recuerdo.
Si perdemos el mundo a cada instante,

nos perdemos nosotros que ya somos
el escaso horizonte hacia el futuro.

En “La armadura”, Ofelia Berrido revela una experiencia metafísica en la que se siente amanuense del Ordenamiento Superior del Cosmos, sorprendida por el flechazo del Misterio y la Belleza sublime:

Este ataque sin defensa
desde el amanecer del corazón del mundo
despiadado y bélico.
Estas noches de desvelo,
cercadas por ansias y tormentos me sojuzgan...
Y yo, acorazada, cubierta en mi armadura
me arrastro por las cavernas
despobladas de luz.
Y me arropo en tu verdor
Y me cobijo en tu refugio
temerosa de que la brisa
que columpia mis sutiles rasos
me arrastre por el suelo húmedo y frío
¡Silencio!
Un atisbo de sol abre mis ojos,
brilla y hace arder mi pecho. .
¡Oh, Dios! Soy crisálida
Mariposa que vuela en la noche de los bosques.
¡Qué suave es este néctar!
¡Qué dulce miel!
¡Es la vida, es la vida! ¡Es el mundo!
Vuelo, vuelo alto,
entre las flores y sus aromas.
Y en la noche insondable
te abrazo y descanso,
cuando coloco mis alas sobre tu lecho.

En “Navegar en lo seco”, Noé Zayas, extasiado ante el misterio, sofrena sus compulsiones interiores mediante imágenes de la navegación (“Para dentro se me derrama el cielo”), al sentir el enigma que des-

concierta su sensibilidad y se desangra en metáforas arquetípicas de la sabiduría universal, una de las vertientes interioristas de la creación:

Te pierdes en interiores,
 encuentras tu propia sombra:
 ese animal precoz que te satura
 rugiendo enferma
 con una pena que no le permite levantarse:
 así te ven llorar en las esquinas, tirado entre los pisos descubiertos
 de los zaguanes, desnudando la piedra del pastoso musgo afrodisíaco
 con el que se inician las doncellas.
 Allí el límite de lo tangible, las sub-criaturas ciegas
 besuqueándose, entre la destrucción y lo apacible:
 como si entendieran el misterio del origen.
 Dan finos alaridos, se sumergen en el polvo
 con la naturaleza con que el manatí y la foca
 se sumergen en el agua; emergen entre
 sacudidas súbitas que lo retornan a su anterior estado:
 ¡oh fuentes!, llovizna de oro, para dentro se me derrama el cielo,
 en tus agudos ojos de mujer me veo, no herido, no corriendo
 entre piedras, no perdido entre sombras, sino entre bosques florecidos.
 Oh andar en la lentitud del día hacia la noche,
 cruzar los paisajes secos, sobre aquel temblor en que
 suelen sostenerse los pájaros al volar. Aquel ir como
 huyendo a lo desierto, a los callados espejos
 donde nos encontramos con nuestras torceduras,
 con nuestras risas perdidas.
 Allá un cansado o pasivo animal nos devora
 con pequeños mordiscos.
 (*Navegar en lo seco*, pp. 82-83)

En “Ten piedad”, Farah Hallal revela una sintonía con la energía espiritual del Universo mediante la voz interior que fluye en su verbo florecido:

Ten piedad de mí, oh Dios,
 hazme rebelde,
 hazme capaz de quemar Alejandría

y una voz rota que me perfore el sueño.
Hazme desalmada para rodar desnuda,
impura, bastarda y poseída,
hazme interminable como la hora que espero,
hazme imprudente, nerviosa y obstinada,
hazme capaz de empujar de las alturas
mi pecho abierto y fingir que se suicida.
Ten piedad de mí, oh Dios, hazme traviesa,
que comulgue en mí toda malicia,
hazme despiadada
para hacer gemir a tus ángeles descalzos,
hazme terrible, dura, inmisericorde,
hazme condenada como la hora que espero,
hazme perforada, como noche clavada por estrellas,
convíerteme pronto en tierra sin cultivo.
Ten piedad, oh Dios, hazme maldita,
hazme capaz de matar esta hora espesa,
mutiladora, perniciososa, vengativa.
Ten piedad, oh Dios, mírame ahora,
rogando por piedad: hazme perversa
para que pueda matar esto que mata
y quemar en el infierno todas mis pasiones.
(*Una mujer en caracol*, pp. 27-28)

Bruno Rosario Candelier

COMUNICACIONES

AVENTURA Y PASIÓN EN LA POESÍA DE ENRIQUE MOLINA¹

Después de la publicación de la *Antología poética argentina*, recopilada en 1941 por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, obra que abarca el período más brillante de nuestra poesía, desde Lugones y Banchs a los “martinfierristas” (Bernárdez, Marechal, Molinari, Gironde y Mastronardi, entre otros), David Martínez compiló en 1949 la antología titulada *Poesía argentina 1940-1949*, que recoge poemas de autores que se dieron a conocer en esa década y configuran el canon de la llamada “Generación del 40”, no enfrentada sino continuadora, con la lógica diferencia de estilos, de la “martinfierrista”. Como toda antología, no era perfecta, pero tampoco faltaban o sobraban demasiados nombres. Se ha dicho que la Generación del 40 fue la última gran generación poética argentina.

Surgieron después otras valiosas voces poéticas, pero ya no dentro de grupos generacionales de tan precisa identificación como los dos anteriores. De todos modos, ninguno de los poetas pertenecientes a ambas promociones integró un conglomerado homogéneo. Cada uno cantó su propia canción. Por cierto, no es la generación la que crea al poeta, sino al revés. Ningún parecido se podría señalar entre Borges y Molinari, entre Gironde y Nalé Roxlo, o entre González Tunón y Mastronardi. Tampoco entre los poetas del 40, aunque prevalecía en la mayoría de ellos un similar tono neorromántico proclive a la elegía, debido seguramente a la reconocida influencia de dos poetas extranjeros: el checo Rainer María Rilke y el lituano Lubic Milosz.

¹ Comunicación leída el 13 de mayo de 2010, en la sesión 1301. Homenaje a Enrique Molina en el centenario de su nacimiento.

Pero, como queda dicho, dentro del coro generacional se impusieron algunas voces únicas, diferenciadas y hasta opuestas entre sí. Tal el caso (volvemos a un ejemplo antagónico) de Alberto Girri y Enrique Molina, cada uno poseedor de un registro particular, de una estética personal e innovadora. Mientras Girri tuvo una actitud racional, contenida, despojada de toda sensualidad expresiva, Molina, de cuyo nacimiento se cumplirán cien años el 2 de noviembre próximo, cultivó un verso expansivo, vigoroso y de caudalosa capacidad metafórica. Por otra parte, podría decirse que tanto su poesía como su vida estuvieron marcadas por la aventura y la pasión.

El primer libro de Molina, *Las cosas y el delirio*, publicado en 1940, obtuvo un año más tarde el Premio Martín Fierro de la Sociedad Argentina de Escritores. Eduardo González Lanuza habló alguna vez de lo importante que es la elección del título de un libro. Decía, con sorna evidente, que el título debía resumir en una o muy pocas palabras todo el contenido de la obra, de manera que no hiciera falta leerla. No es el caso de aquel primer volumen de nuestro poeta, pero en su título se concentraba, verdaderamente, el cabal sentido de los poemas. *Las cosas y el delirio*: celebración de las cosas, de la variada y multiforme presencia material del Universo; y el delirio, es decir, el arrebato, el énfasis vital, lejos de toda aridez especulativa y fiel al apotegma goetheano: “Gris es toda teoría y bello el árbol verde de la vida”.

A *Las cosas y el delirio*, saludado como una fulgurante irrupción en el ámbito de nuestra literatura, siguieron *Pasiones terrestres*, en 1946, y *Costumbres errantes*, en 1951; títulos también autobiográficos. El adolescente que leía con fruición las novelas de Emilio Salgari y soñaba viajar a países exóticos, se enroló en un barco noruego, donde cumplió funciones de ayudante de cocina, para recorrer el mundo. Tripuló después otros barcos de carga y durante dos años, como marinero de cubierta, ancló en varios puertos europeos: Hamburgo, El Havre, Barcelona, Génova ... Vivió encuentros insólitos, amores violentos, experiencias que alimentaron su poesía, influida desde un comienzo por la libertad expresiva del surrealismo francés. Cabe recordar que realizó también impecables traducciones de Rimbaud, André Breton y Blaise Cendrars.

Pero hay una protohistoria, la de su nacimiento en Buenos Aires y el traslado con la familia —su padre era ingeniero agrónomo— a una

estancia en el norte de Corrientes, cerca del río Paraná, donde el niño experimentó la atracción de la Naturaleza, el misterio de las noches estrelladas, el latido del cosmos acompasado con el de su sangre. Vivió también parte de su infancia y adolescencia en la provincia de Misiones y en un campo de Buenos Aires, cerca de Necochea. A los 18 años volvió a la capital y se recibió de abogado para satisfacer el deseo paterno, pero fue a retirar el título quince años después y jamás ejerció la profesión. Prefirió las aventuras del mar y la fascinante navegación por las palabras del poema.

Aun después de haber abandonado la marinería, vagabundeó por América, continente cuya geografía le atraía más que la de la vieja y cartesiana Europa. A fines de la década de los años 40, viajó con Olga Orozco a Perú, donde pasaron un tiempo dando conferencias, escribiendo artículos y viviendo como podían, hasta que Olga se cansó y regresó a Buenos Aires.

Molina fue el poeta del deseo y la veneración de la mujer, criatura que era, para él, un don adorable de la vida. “La mujer –escribió– es la intercesora entre las circunstancias inmediatas y lo trascendente, entre la realidad y lo absoluto”. En su larga existencia tuvo varias parejas, pero siempre, al poco tiempo, se “desaparejaba”.

En Buenos Aires fue amigo inseparable de Edgar Bayley, Francisco Madariaga y Aldo Pellegrini, con quienes fundó la revista *A Partir de Cero*. En 1961 publicó *Amantes antípodas*, que incluye “Alta marea”, una de las más hermosas y estremecedoras poesías escritas en nuestro país. Un año después apareció *Fuego libre*, donde encontramos otra admirable composición: “Es vida prenatal”. Le siguieron *Monzón-Napalm*, en 1968; *Los últimos soles*, en 1983; *El ala de la gaviota*, en 1989, y *Hacia una isla incierta*, en 1992, año en que recibió el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes por su trayectoria literaria. Antes había obtenido el Primer Premio Municipal y el Nacional de Poesía. Posteriormente, en 1995, se editó *Orden terrestre*, una antología, y luego otras recopilaciones antológicas en Monte Ávila, de Venezuela, y Corregidor, de Buenos Aires. Entre esos libros, apareció en 1973 *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, novela poética o poesía novelada que refiere fielmente los datos históricos, enriquecidos con originales asociaciones y un derroche de imágenes vertidas con una suerte de erotismo verbal sin parangón en nuestras letras. Todos estos libros se alternaban con

incesantes viajes por Perú, Venezuela, México y Brasil, país este último por el que sintió siempre enorme atracción.

“La poesía de Enrique Molina, como un cuchillo, no describe, se hunde en la realidad”, escribió su amigo Octavio Paz. El propio Molina decía que su obra era “una perpetua búsqueda del sentido de la vida”, mientras “palpaba en lo oscuro el revés de la trama”. Si bien recibió el poderoso influjo del surrealismo, no solo el de Francia, sino el surrealismo americano presente en *Trilce*, de César Vallejo, y *Residencia en la Tierra*, de Pablo Neruda; no se consideraba un surrealista puro. A partir de *Costumbres errantes* buscó una expresión más ordenadora de los elementos oníricos dictados por la subconsciencia.

Leer la poesía visceral de Enrique Molina es descubrir la magia inadvertida de lo cotidiano, saborear el milagro de vivir, así como todo lo que en la vida hay también de implacable y devastador. Asistir, en fin, a los interrogantes que plantean al poeta las piedras, los insectos, la lluvia y el árbol, la mujer, el tiempo, la memoria y la muerte. Hay algo de voluptuoso y de trágico en el sortilegio revelador de sus versos. Frente a los demás poetas de su generación, Molina exhibió un espíritu intrépido, ávido, deseoso de asomarse a nuevos universos e inventar una nueva mitología poética.

Así, siempre fiel a sí mismo, sin que se debilitara nunca su visión dionisiaca del mundo, llegó a la madurez de *El adiós*, su libro póstumo, publicado un año después de su muerte, ocurrida en la Clínica del Sol un día de octubre de 1996, a los casi 86 años de edad. En este último volumen, que conserva intactos su imaginiería y poder de invención, encontramos, sin embargo, una entonación más serena y reflexiva. Al comentar *El adiós* en *La Gaceta* de Tucumán, nuestro miembro correspondiente Oscar Caeiro puso de relieve la “melancólica sacralidad” de esa despedida. A través de un lirismo que podríamos denominar “crepuscular”, Molina se despedía de la vida sin dejar de experimentar la sacralidad de este mundo abigarrado que cantó, hasta el final, con voluntad creadora indeclinable. Para él, la muerte no se contradecía con la vida, las dos se integraban en un mismo misterio.

Una de las composiciones del libro expresa:

Finalmente, ¿qué quedará de lo que fue nuestro instante?
¿La imagen de una ola, de una boca, de una lágrima?

¿Qué será de nuestras presencias más queridas
luego de interrogar desesperadamente
cada materia y forma de este mundo
que no dejó de exaltarnos, sin tregua,
con la sentencia de estar sólo de paso,
de saber que todo amor se desvanecerá,
que el agua de los ríos se llevará también nuestra esperanza

de perdurar?

Y el gesto de mirar por la ventana, de pasarse la mano por la cara,
el torbellino de los amores, ciertas partidas,
el eco innumerable de los viajes,
del vino, de las diarias comidas,
la velada a la vera de los muertos,
el cielo ciego del olvido, la luz de la memoria.
¡Oh Dios! Fue todo tan hermoso y tan trágico
que de algún modo ha de quedar un eco,
un reguero de sueños y nostalgia en la otra orilla.
Algo que vibrará como una luz perdida
en el cielo infinito.

Para quienes quedamos en esta orilla, sus poemas nos traen el eco
de una voz que sigue vibrando: una conjunción de belleza y asombro, el
esplendor que irradia la misteriosa revelación de la poesía.

Antonio Requeni

ALBERDI¹

Me ha tocado hablar en el homenaje a Alberdi porque ocupó el sillón que lleva su nombre y fue de Victoria Ocampo, la primera mujer miembro de número de la Academia Argentina de Letras, antes de que, reemplazándola, me cupo sentarme en él a mí. Y en ese contexto es necesario hacer una consideración. La Academia premió, hace mucho, un libro de narrativa escrito por alguien que, sin duda para ser original (cosa muy frecuente hoy con respecto a nuestros próceres), presentó a Alberdi en una luz menos favorable que lo habitual hasta ahora. En mi opinión ese premio nunca debió ser otorgado por una Academia, porque presenta a nuestro constitucionalista en los peores momentos de abandono y debilidad. Aprovecho para pedirle disculpas a Alberdi por esta equivocación de la Academia a la que pertenezco.

Yo fui censurada por mi marido por aceptar el parecer del cuerpo sin haber leído el libro hasta después, cuando ya era tarde para dar un parecer valedero.

Las Bases fue publicado en Valparaíso en 1862. Es una obra colosal, que contiene el esquema de todos los poderes que regirían al país: Ejecutivo, Legislativo y Judicial. Asombra que el proscripto, al huir de la tiranía de Rosas abandonando su patria, haya creado un conjunto de leyes tan adecuado a sus ideas liberalísimas y que parecen tan ausentes en el momento actual, en que fueron reemplazadas por un “modelo de país” que en nada se parece a la claridad mental y expositiva de Alberdi.

El autor empieza por analizar las constituciones de diversos países sudamericanos. Censura la de Chile porque no propicia la libertad de cultos y evita atraer pobladores protestantes y disidentes y excluye a los extranjeros de los empleos administrativos. La de Perú es peor aún; la de México insiste en eliminar la libertad de cultos, que lo llevó a perder

¹ Comunicación leída en la sesión ordinaria 1303 del 10 de junio de 2010, al cumplirse el bicentenario del nacimiento de Juan Bautista Alberdi.

a Texas y a California. La de Paraguay, peor, puesto que se promulgó durante la dictadura del Dr. Francia y establece constitucionalmente sus poderes.

En seguida hará consideraciones históricas. Los antecedentes de nuestra independencia de España son la revolución francesa y la de Estados Unidos cuando se independizó de Inglaterra. Pero la francesa terminó en Napoleón, quien no favoreció la libertad de comercio. Lo imitó Europa, que vivió de prohibiciones.

La idea de Alberdi es atraer la inmigración europea; si bien en la primera época de la independencia solo se pensaba en la gloria militar y en combatir la monarquía, ahora era necesario pensar en lo práctico: en acortar distancias con trenes y telégrafos, en estimular la navegación de los ríos, la industria y el comercio.

Importante es la llegada de europeos, pues si bien al principio recibimos la influencia de Europa a través de la España colonial, después son Francia y la Inglaterra anglosajona los maestros que nos guían.

Alberdi dice que Sudamérica necesita población para estos desiertos que bautizamos con el nombre pomposo de “repúblicas” y que, por desgracia, el sistema republicano no es comprendido por la población.

Elogia, en cambio, la constitución de California, que en cuatro años provocó un adelanto notable. El pueblo nuestro no está preparado para regirse por un sistema superior a su capacidad. El remedio es la educación, que no hay que confundir con la instrucción. Saber leer no basta, “leerán insultos, sofismas y producción de incendios, lo único que estimula su curiosidad inculta y grosera”.

La educación universitaria está basada en la moral y la teología; es preciso enseñar ciencias exactas y prácticas.

La idea de Alberdi es introducir la gente civilizada de Europa, gente de trabajo, cuyo ejemplo cundirá. Se me ocurre un caso: basta entrar en un rancho con piso de tierra apenas barrido y en una casita aldeana de Austria o Alemania con sus muebles pintados, sus objetos útiles que además son lindos, en madera, hierro, cerámica o vidrio, para comprender la diferencia entre la barbarie casi indígena y un pueblo civilizado, que puede ser analfabeto, pero sabe hacer quesos, bizcochos, bordados y tener un hogar confortable y limpio.

Poco valora Alberdi al aborigen nuestro. Somos europeos nacidos en otro lugar. E insiste sobre el hecho de que somos los conquistadores,

y trajimos idioma, religión, leyes a un país de salvajes. Alberdi decididamente no es indigenista, y esta es una de las razones por las que lo aprecio.

Sostiene que no hay oposición entre ciudad y campo, como creyó Sarmiento, sino entre ciudades mediterráneas y las de la costa, influida por Europa por su mayor contacto a través del comercio libre, la inmigración y la industria.

Es importante garantizar la prosperidad, el tránsito, las libertades civil y de cultos, y más importante aún es que no se anule la libertad de la Constitución con leyes que la reglamenten.

Convendría dar algunos datos biográficos. Alberdi nació en Tucumán, en 1810, de padre español y madre criolla.

Nuestra Constitución de 1826 era unitaria y empieza con mezquinas distinciones que Alberdi califica de inhospitalarias y poco discretas de parte de países que “no tienen población propia y necesitan de la ajena”. “Es necesario ahora organizar los medios prácticos –dice– de sacar a la América emancipada del estado oscuro y subalterno en que se encuentra mediante la inmigración libre, la libertad de comercio, los caminos de hierro, la industria sin trabas, como medio esencial para nuestro progreso”.

Va al Colegio de Ciencias Morales; mal alumno, pero le interesó la música. Participa en la Asociación de Mayo –presidida por Echeverría– en la librería de Marcos Sastre, donde iban todos los jóvenes imbuidos de ideas francesas. Se fue al Uruguay con su amigo Juan María Gutiérrez en protesta contra Rosas. Compone piezas para piano. A un tiempo publica *La Moda*² y *Fragmentos preliminares al estudio del Derecho*, de modo que podía ser frívolo sin dejar de ocuparse de ideas serias. “Figarillo” va a Chile, a Valparaíso, donde trabaja en periodismo y se hace famoso como abogado, aunque no se destacó como escritor literario. La Confederación lo nombra embajador itinerante.

Su desdichada polémica con Sarmiento es típica de los contrincantes. Sarmiento era colérico e impaciente y llevó la peor parte en la discusión, porque siempre triunfa el más tranquilo. Pero la reconciliación tardía se efectuó por iniciativa de Sarmiento y quedaron amigos.

² Donde usa el seudónimo de Figarillo por admirar a Figaro (Mariano José de Larra), que usaba en España ese seudónimo.

Alberdi vivió en Francia hasta su muerte en 1884. Tuvo un hogar cómodo en una villa de Saint André, pero se mudó a Neuilly a un hotelito donde murió en el mayor abandono y con sufrimiento.

La Constitución, que empezó por ser unitaria, terminó en mixta, unitaria y federal, como la de Washington. Alberdi propone el federalismo unitario.

La famosa frase “gobernar es poblar” aparece en el último capítulo de *Las Bases*. Hay otra ocasión en mi vida en que Alberdi fue algo así como mi ángel tutelar, y ocurrió durante el conflicto desgraciado que tuvimos con Chile. Él publicó un libro, *El crimen de la guerra*, que fue material para mis conferencias pacifistas; lo escribió contra la Guerra del Paraguay y fue prohibido por el Gobierno durante mucho tiempo; no se encontraba en librerías, pero hallé un ejemplar en la biblioteca de mi padre en el campo y desde entonces lo utilicé. La serie de artículos que publiqué en *La Prensa* propiciando la paz, me hicieron miembro correspondiente de la Academia Chilena.

En esa época era muy difícil para Lilliane Bachem de Ruiz Moreno y para mí encontrar un lugar donde pudiéramos hablar de la paz, porque era un momento en que toda actitud pacífica se entendía como antipatriótica y era rechazada. Lo mismo ocurrió cuando la infausta guerra que iniciamos por Las Malvinas; recuerdo que alguien me interrumpió porque me oyó hablar en inglés con una norteamericana residente aquí con quien siempre utilicé ese idioma, y tuve que decirle a la importuna (era mujer) que se ocupara de sus cosas y no de las ajenas. La Guerra de la Triple Alianza fue espantosa, y aparte de los duelos personales como la muerte de Dominguito, el hijo de Sarmiento, dejó al Paraguay tan reducido en su población masculina que no quedaron sino los niños y los viejos. Pero el presidente Mitre tenía razón: el tirano López invadió a Corrientes porque no lo dejaban pasar al Brasil y éramos un país neutral. También mandó matar a los desertores y a los que volvían sin combatir. En la Argentina, en el poema “Nenia” de Guido Spano, la joven paraguaya se queja de la muerte de su novio, sepultado “al pie de su ubirapitá”, que yo tengo muy presente porque se lo oía recitar a mi padre cuando chica; la magnífica novela de Federico Peltzer *Esta sagrada tierra*, que podemos leer, sucede durante esa guerra.

En varios cuentos de Cunningham Graham (que traduje), este se refiere al despoblamiento de Paraguay, y uno de ellos cuenta el episodio

de dos caballos que se regocijan juntos porque se han encontrado dos seres de la misma especie, cuando creían que ya no existían caballos.

Alberdi, pues, defendió con razones jurídicas mi pacifismo sentimental y tuve ocasión de agradecerle su lucidez.

El señor Negri, hoy presidente de la Fundación Sur, dijo un discurso en el Instituto Alberdi refiriéndose a las advertencias de nuestro constitucionalista acerca de los peligros que acechaban a la América Hispana y concluyó con una frase que quisiera repetir aquí: “Si reflexionamos acerca de épocas recientes sentimos cómo, desde el fondo de la historia, resuenan los ecos proféticos de Alberdi, un argentino grande”.

Alicia Jurado

GREGORIO MARAÑÓN¹ CINCUENTA AÑOS DESPUÉS

Suele decirse que toda figura destacada padece, después de su muerte, como un purgatorio de olvido de sus contemporáneos. No parecería ser este su caso, pues Marañón, muerto en 1960 con setenta y tres años de edad, ya que había nacido en 1887, pronto fue objeto de varias biografías: *Gregorio Marañón* (1960), de Luis Granjel, y *Gregorio Marañón. Vida, obra y persona* (1966), de Pedro Laín Entralgo. Encuestas recientes revelan que un alto porcentaje de españoles lo recuerdan en su país, aunque entre nosotros, su figura se ha desvanecido.

Comenzó sus estudios universitarios de Medicina en Madrid, se perfeccionó en Alemania y allí fue el único español que conoció a Freud, y estuvo en contacto con Ehrlich cuando este descubría el neosalvarsan, el famoso 606 que habría de dar una esperanza de vida a los enfermos de sífilis.

Al par de su formación profesional, crecía su estatura humana. Primero, al lado de su padre frecuentó a aquel grupo de intelectuales españoles que se reunían en Santander, unidos por una amistad profunda y mutua admiración, poco común, dada la diversidad de sus posiciones ideológicas: Marcelino Menéndez Pelayo, Benito Pérez Galdós, José María de Pereda, y desde su residencia en Oviedo, Leopoldo Alas ("Clarín").

Esta experiencia constituyó la base de su personalidad y de sus posiciones vitales, tanto en tiempos apacibles como en trágicos interregnos: la tolerancia. Esta es la base del liberalismo que infunde a su vida y a su obra una nota original y propia.

¹ Comunicación leída en la sesión 1304 del 24 de junio de 2010, al cumplirse cincuenta años de su fallecimiento.

Sin embargo, tuvo conciencia, desde el comienzo, en sus estudios sobre el siglo XVIII y sus análisis del presente, del error en que la doctrina liberal podría incurrir: "... el peor de los errores, el inspirado en la mitología revolucionaria, pecado del espíritu, en el que tantas veces caen los hombres de ideología liberal"². "Ser liberal es estas dos cosas: primero, estar dispuesto a entenderse con el que piensa de otro modo; y, segundo, no admitir jamás que el fin justifica los medios, sino que, por el contrario, son los medios los que justifican el fin. El liberalismo no requiere profesiones de fe, sino ejercerla de un modo natural, sin exhibirla ni ostentarla"³. Así lo resumiría más tarde, después de una prolongada experiencia personal y política que está reflejada en su ensayo *Liberalismo y comunismo* (1937).

Pero volvamos a la etapa formativa y de sus primeros trabajos sobre secreciones internas y endocrinología que lo convertiría en un maestro respetado en su tiempo. En 1911 ya era médico en el Hospital General de Madrid, tenía consulta privada y aprovechaba todos los momentos para escribir una obra abundante: 10 volúmenes abarcan sus *Obras completas*, que contienen 125 libros, 1800 artículos y 250 prólogos fundados en el estudio cuidadoso de cada tema. Como "traperero del tiempo" gustaba definirse para explicar el prodigio de esta producción.

Ya desde los primeros tiempos, tuvo estrechas relaciones con la alta burguesía madrileña, y aun con la Casa Real. En 1922 acompañó al Rey Alfonso XIII en un viaje a las Hurdes, zona pobrísima de Extremadura, y recogió material para sus estudios sobre las enfermedades típicas de esa región.

Este año de 1922 fue el de la adquisición de su Cigarral de Menores, una quinta situada al pie de Toledo y lugar de fecundo trabajo en los fines de semana, de intercambio amistoso y de inspiración intelectual y poética. Sobre ella hablaré más adelante.

Su autoridad social y profesional era enorme: parecía que nadie tenía derecho a enfermarse, mejorar o morir sin autorización del ilustre médico. Ponia ciencia, pero rechazaba el dogmatismo que deforma esta función: el profesionalismo y el cientificismo. Su prototipo era el

² GREGORIO MARAÑÓN, *Vida e historia*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1943, p. 65.

³ ID. *Ensayos liberales*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948, p. 9.

médico generoso, un tanto escéptico, filósofo y algo poeta “como se debe ser”. Hasta cierto punto, era un médico “sanador”, como se dice de ciertos sacerdotes que curan con su sola presencia. Y hasta creció en la “leyenda urbana”: un ejemplo, la moda de ayunar los viernes con una dieta estricta de frutas prevaleció durante décadas en los hogares burgueses.

Practicaba en sus trabajos un estilo austero, pero ameno y atractivo, y de su producción científica emanaba constantemente la directa conexión con hechos y personajes históricos.

Su género predilecto fue el ensayo al cual ensanchó con nuevas direcciones que algunos autores denominaron ensayos biológicos o históricos, aunque el gusto del ensayo puramente literario. Definió qué pensaba al respecto: “... el título de Ensayo tiene en boca de la mayoría de los autores un aire de petición de gracia que yo no quiero seguir. Yo creo, por el contrario, que lo más serio –y por tanto, lo más responsable–, que hacemos los hombres es ensayar y ensayar”⁴.

Esta definición encabeza la primera edición de su libro *Don Juan*, culminación de las controversias sobre un tema que escandalizó en su momento. En efecto, a partir de sus estudios sobre los estados de indiferenciación sexual en la pubertad, llegó a la conclusión de que el hombre que proclama sus conquistas sexuales y lleva cuenta pública de ellas, no es verdaderamente viril, sino que predomina en él un componente feminoide que, de modo natural, se da en la adolescencia, pero que en los procesos normales se define posteriormente. En un país como España, donde el mito acumuló tantos componentes sociales y literarios, el escándalo fue grande y se rechazó esta afirmación de la existencia de una “indecisa varonía” que Marañón apoyaba en experiencias clínicas. El propio Ortega y Gasset rectificó a su amigo: la cosa no era tan simple como él la presentaba.

Entretanto, de sus estudios, experiencias y descubrimientos endocrinológicos, fueron brotando varias biografías: *Amiel o la timidez: El Conde duque de Olivares o la pasión del mando* (1936); *Tiberio, historia de un resentimiento* (1939). Mayor precisión y documentación histórica tiene su *Antonio Pérez*. Elaborado cuando Marañón y su esposa estuvieron exiliados en París, entre 1937 y 1942, y que contiene un

⁴ID. *Don Juan*. (7a. ed.). Madrid: Espasa Calpe, 1955, p. 11.

estudio extenso sobre el tortuoso secretario de Felipe II en su tiempo. Poco después, Ortega lo desautorizó: “Pero Marañón no pretende ser un historiador, es un curioso y un entusiasta”⁵.

En dos momentos de su vida fue tentado por la política, pese a su fundada creencia de que los hombres liberales y humanistas no serán nunca grandes políticos porque estos tienen una fe ilimitada en los hombres o un profundo desprecio por ellos. Los primeros creen, por el contrario, que el hombre no merece ni la confianza ni el desprecio, sino simpatía, piedad y comprensión.

La primera incursión política de Marañón durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1929) terminó con un profundo desencanto.

La segunda fue su participación en la Agrupación al Servicio de la República, cuyo manifiesto fundador apareció en *El Sol* (10-II-1931); reproducido en el volumen XI de las *OC* de Ortega, pp. 125-128, que declaraba que el grupo no iba a modelarse como partido, sino que procuraba hacer una leva general de intelectuales contra la monarquía, procurando una regeneración de España de amplios alcances que la elevara a su verdadero destino histórico. Firmaban Ortega, Marañón y Pérez de Ayala, y tuvo amplia repercusión. El 14 de abril de 1931 en la casa de Marañón se reunieron con el Conde de Romanones y Niceto Alcalá Zamora y allí se convino la salida del Rey.

Declarada la República, ante los desmanes, la quema de iglesias y la anarquía, las críticas arreciaron. Ortega pronunció su célebre “no es esto, no es esto”, y poco después la Agrupación se disolvió en febrero de 1932, sin que abandonara la idea republicana, pero advirtiendo que tiempos infaustos se aproximaban.

En 1936 se produjo el levantamiento militar y Marañón y muchos otros intelectuales emigraron. Marañón se exilió en París hasta 1942, fecha de su vuelta a España.

De esta experiencia nació uno de sus libros más hermosos y leídos: *Españoles fuera de España*. La experiencia del destierro ya estaba presente en sus estudios sobre Vives, pero ahora abordará el tema sistemáticamente, atento a la tragedia vital y política, personal, intelectual, cotidiana, que cada caso particular involucraba.

⁵ JOSÉ ORTEGA Y GASSET. “Introducción a Velásquez”. En *OC*. Madrid: Alianza, 1983, c. VIII, p. 561.

Comienza: “Hace más de veinte siglos que un español, desterrado en Córcega –siete años duró su exilio–, exclamaba una tarde, suspirando, con la mirada tendida hacia Roma, la ciudad de sus triunfos, o acaso hacia la sierra risueña de Córdoba donde corrió en su niñez: ¡Carere patria intolerabile est! Y ¡qué sufrimiento intolerable es vivir fuera de la patria! Este español era andaluz por la cuna, romano por la educación y, por el alma, hombre de todo el universo”⁶. Y, sin embargo, para él -se trata de Séneca-, el destierro era castigo intolerable.

Después de un capítulo sobre la *Influencia de Francia en la política española a través de los emigrados*, donde entran desde los judíos, hasta Antonio Pérez, los absolutistas y liberales, encara dos casos concretos, donde la índole del desterrado y la calidad de su destierro componen un cuadro variado de esta experiencia que viene desde la antigüedad y se prolonga hasta el presente: Garcilaso y Luis Vives, esta la más extensa, minuciosa y llena de aspectos misteriosos y profundos. A propósito de este tema añade nuevas reflexiones sobre el liberalismo: “... se ha dicho otras veces que los pecados del liberal se deben al miedo a no parecer bastante liberal. Este pecado fue el de aquellos liberales. No pensaron que, en muchas ocasiones, los hombres de gobierno, para actuar como verdaderos liberales, no deben parecerlo”⁷.

Durante su exilio siguió sus estudios, se vinculó con sociedades científicas y realizó dos viajes a Hispanoamérica, en 1937 y 1939.

Escribía incansablemente en periódicos americanos, en particular *La Nación* de Buenos Aires, y su descubrimiento de América fue un componente decisivo en su obra posterior. Como Azorín, Ortega, Pérez de Ayala y tantos otros, ejerció una labor pedagógica intensa sobre un público vasto que los seguía con renovado interés.

Del primer viaje a la Argentina en 1937, queda una anécdota que confirma la honda división que rebasaba las fronteras españolas durante la guerra civil. En el periódico *Crítica* apareció una declaración del escritor José Bergamín, de tono agresivo contra Marañón, por su actitud ante la guerra. Poco después renovó su ataque en una carta abierta a Victoria Ocampo, en la que le reprochaba su patrocinio a una conferencia de Marañón. Ambas notas, la de Bergamín y la de Victoria

⁶ GREGORIO MARAÑÓN. *Españoles fuera de España*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947, p. 13.

⁷ MARAÑÓN. *Españoles...*, pp. 49-50.

se reproducían en el número 31 de la revista *Sur*. Bergamín la había acusado de “trasnochado snobismo” y la respuesta de la atacada era dolorida, pero serena. Le habían hablado de Bergamín como un grande y auténtico católico, pero eso no es lo que desprende de su carta. “Como americana no siento la necesidad de escupir al rostro a ningún español destrozado”⁸. Y agrega estas palabras que pueden ser leídas hoy como una trágica premonición: “Quiera Dios que sea así siempre esta la auténtica americanidad y que el destino no nos lleve un día al callejón sin salida de la violencia”⁹.

Antonio Lago Carballo tiene una comprensión muy afinada de las impresiones de Marañón sobre América. Entre ellas, la de la figura de San Martín, sobre el cual escribió dos trabajos en 1950, penetrando en la atracción ambivalente del héroe entre su condición de español y la de americano. Pero aún más de la nostalgia de América que marcó su destino final en Francia¹⁰.

Las disertaciones de abril de 1937, en el teatro Politeama, bajo los auspicios de *Sur*, en el Centro Gallego de Montevideo, en el Jockey Club de Buenos Aires y en el teatro *Sodre* de Montevideo, fueron revisadas y reunidas en un tomo titulado *Vida e historia*, de la colección Austral. Lo encabeza un bellísimo ensayo *Soledad y libertad*, publicado antes en *Sur*, durante el agrio e injusto ataque que hemos reseñado antes.

En la voluminosa ensayística de Marañón ocupa un lugar muy especial el libro *Elogio y nostalgia de Toledo*, preferido de su autor y de innumerables lectores, especialmente en su segunda edición, modificada y abundantemente ilustrada¹¹.

Escrito desde el destierro, fechado en 1940, incluía artículos que habían sido leídos con deleite en esos años en que la prensa periódica mantenía los lazos entre nuestras dos orillas.

Comienza desentrañando las dos lecciones de Toledo: lo que subsiste en el tiempo y el valor de la tolerancia. Allí convivieron las tres religiones, la católica, la musulmana y la rabínica. De este pasado quedó

⁸ MARAÑÓN. *Españoles...*, pp. 55-56.

⁹ ANTONIO LAGO CARBALLO. *América en la conciencia española de nuestro tiempo*. Madrid: Trotta, 1997, p. 80; EMILIA DE ZULETA. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Cultura Hispánica, 1983, pp. 137-138.

¹⁰ LAGO CARBALLO, *América...*, pp. 79-80.

¹¹ MARAÑÓN. *Elogio y nostalgia de Toledo*. Madrid: Espasa Calpe, 1951.

el sello de ciudad oriental, no castellana pura, como sus vecinas Ávila y Segovia. Su gran río, el Tajo, une las dos ciudades señeras de Toledo y Lisboa, enlazadas en la historia y en el mito: la una mirando hacia Oriente; la otra, hacia Occidente. Seminarios, instituciones como el Colegio de Medicina, Jurisprudencia y Astronomía; equipos de israelitas. Antes de la unidad de España sesenta mil judíos vivían allí, según Marañón.

Pero él no se limita al dato escueto, sino que recrea atmósferas que van por el cauce del Tajo al mar de Portugal.

También en algunos de esos artículos establece relaciones con las ciudades que estuvieron vinculadas con Toledo: Lima, de donde llegaban las noticias de América y la Toledo de Norteamérica.

Pero el encanto de Toledo está, también, en sus cigarrales, los huertos que rodean la ciudad a orillas del Tajo, que fueron conventos y lugares de descanso para los frailes. El de Marañón, adquirido en 1922, fue el Cigarral de Menores, y su propietario describe con deleite sus árboles: álamos negros, cipreses, olivos; su gran variedad de flores: geranios, alhélies, azucenas, rosas; sus frutos: albaricoques, almendros, que los moros injertaban para producir frutos deliciosos y extraños.

El toledano goza del cigarral para mirar hacia Toledo.

A continuación viene la evocación de los que allí vivieron: el primero, Garcilaso. Marañón escudriña en el misterio de su vida, en los desdoblamientos de sus personajes que saturan de lirismo y de sugerencias sus Eglogas.

Luego, sus empresas guerreras, su destierro y su final. A propósito de que uno de sus comentaristas dice que no hubo en su obra ni un rasgo de humor, comenta Marañón: “Buscar el humor en Toledo es tan quimérico casi como buscar oro en el Tajo. La vida de Garcilaso es tan grave como son sus versos”¹².

Le gustaba a Marañón visitar los conventos de clausura para conversar con las monjas a través del torno y adquirir sus golosinas.

Mediado el libro, entra en él su personaje más representativo “el Greco que encarnaba la pasión teológica, ardiente como una llama, de almas atormentadas”¹³.

¹² MARAÑÓN. *Elogio...*, p. 95.

¹³ MARAÑÓN. *Elogio...*, p.112.

El mito del Greco, su fama y su existencia son objeto de una disección profunda que abarca la índole misma de su creación, la apreciación que recibió del pueblo, quizá porque estaba impregnada de sentimiento oriental de Viejo Testamento. Marañón lo relaciona con el temblor que hay en el cante jondo y no en la iconografía bizantina. Se detiene, como era de esperar, en el *Enterramiento del Conde de Orgaz*, y en la llama y la sombra que son componentes esenciales de todo su arte.

Otro extenso capítulo, fechado en 1936, se ocupa de Toledo y Galdós, y en él rescata recuerdos de su juventud en Santander y testimonios de quienes conocieron al gran novelista. Galdós amó a Toledo, captó aquella variedad de sacerdotes y monjas y aun la figura atormentada de Ángel Guerra. Y, según recuerda Marañón, presumía de que nadie conocía como él aquella ciudad: lugares, plantas, frutas, reyes y santos. Hacía paseos y lo que él llamaba “el descanso contemplativo”, acompañado por Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, que conversaban sobre sus temas favoritos: el Greco, la catedral, aunque también hablaban de arqueología y de música. Una estampa insuperada porque se fundaba en la sensibilidad compartida ante aquella ciudad única.

Al final le dedica un capítulo al Alcázar y a sus tristes destinos.

A su vuelta a España en 1942, recuperó su amado Cigarral, lo restauró de los daños de la guerra y pasó allí horas de estudio y de convivencia amical con figuras señeras de España y del mundo (incluido el general De Gaulle).

Recuperó también el lugar preeminente que había ocupado en la etapa anterior de su vida. Reanudó su trabajo en el Hospital Provincial de Madrid y su cátedra de Endocrinología. Fue elegido miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas de Francia y de la Academia Real de San Fernando de Bellas Artes. (Ya lo era desde hacía años de la de Lengua y la de Historia).

Falleció en 1960, cerrando un ciclo de médicos ilustres, escritores de gran mérito, hombres comprometidos con la política de su tiempo cuando fueron requeridos por ella, y al final dejaron un programa para el futuro. Marañón definió el suyo de un modo diferente del de algunos de sus contemporáneos o precursores: no se trataba de europeizar a España, sino de españolizarla, para que, de vuelta a su plenitud original y a su destino, se incorporara a la universalidad.

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL (1910-1962)¹

Evocación en el centenario de su nacimiento

Cuando en la década de 1960 cursaba la carrera de Letras en la Universidad de Buenos Aires, empecé a conocer la obra crítica de María Rosa Lida y, al mismo tiempo, a sentir que constituía una gran ausencia, porque más allá de su valiosa y encomiable obra se percibía una añoranza de su persona. Había muerto recientemente en California (un cáncer en el cerebro la llevó tempranamente, antes de cumplir los 52 años) y en las distintas cátedras, a partir de una referencia a su bibliografía, los profesores solían evocarla por su erudición y su calidez humana, por su capacidad docente, y sobre todo ponían de relieve su gran conocimiento de la cultura grecolatina y la tarea que había desarrollado en el Instituto de Filología junto a Amado Alonso. De este modo, iban iniciando a los alumnos en el conocimiento de los albores de lo que hoy constituye una tradición, los estudios de filología en nuestra patria, y surgían otros nombres ya entonces míticos: Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña, quienes, como María Rosa Lida, habían muerto inesperadamente, dejando una obra inconclusa. Recuerdo especialmente el respetuoso afecto con que se referían a ella Celina Cortazar, Ana María Barrenechea y Frida Weber de Kurlat.

María Rosa Lida nació en Buenos Aires cuando ya casi estaba concluyendo el año del centenario de la Revolución de Mayo, el 7 de noviembre. La recibió un país económicamente próspero, pero sobre todo rico en ilusiones, en sueños. Un país optimista ya que los inmigrantes habían llegado y seguían llegando con la esperanza puesta en hacer la América y asimismo con la voluntad de aprovechar la movilidad social

¹ Comunicación leída en la sesión 1305 del 8 de julio de 2010.

para ellos y sobre todo para los hijos, pues pensaban, con criterio y buena fe, que no se escalaban posiciones sociales sino a través de una sólida cultura. Yakov Malkiel recuerda que unos meses antes del nacimiento de la estudiosa, en el mes de mayo, Rubén Darío publicaba en el Suplemento Literario de *La Nación* su “Canto a la Argentina”². Bajo esos auspicios abrió los ojos al mundo y se educó una de las primeras intelectuales argentinas. Sus padres habían llegado de Lemberg (Polonia, integrada entonces al Imperio austrohúngaro) un tiempo antes de su nacimiento. Traían con ellos dos hijos varones, Emilio y Raimundo. Tanto ellos como María Rosa recibieron educación universitaria. Emilio fue médico hemopatólogo, en tanto que Raimundo, dos años mayor que su hermana, compartió con ella una firme vocación por la estética, la estilística y la literatura, aunque ambos delimitaron sus respectivos intereses e inclinaciones, los cuales, en el caso de Raimundo, apuntaron más a la filosofía y al siglo de oro español, en tanto que María Rosa tuvo motivaciones más variadas, aunque consagró sus mejores esfuerzos a la literatura medieval española y a sus fuentes clásicas.

Cuando se lee el español claro, conciso, elegante, de absoluta precisión léxica y gramatical de María Rosa Lida, admira pensar que procede de un hogar de cultura asquenazí, y que el aprendizaje de la lengua española se llevó a cabo en contacto con el medio y se perfeccionó en la escuela oficial a la que asistía. Indudablemente, fue una ávida lectora, tuvo condiciones especiales para el aprendizaje de otros idiomas, como lo demuestra claramente el hecho de que, según se sabe, leía a los clásicos griegos en su lengua mientras viajaba en el transporte público. Sin embargo, a estas condiciones naturales se sumó una vocación, un talento, una intuición y un tesón excepcionales que le permitieron ahondar en las distintas culturas mediterráneas de diversos tiempos, desde los clásicos de la antigüedad a la literatura española del medioevo. La inquietud cultural de María Rosa Lida no conoció límites; no estuvieron ajenas a su aprendizaje las lenguas y literaturas francesas, inglesas y germanas e incluso se interesó por los escritores modernos en lenguas eslava y rusa³.

² MALKIEL, YAKOV. “María Rosa Lida de Malkiel”. En *Romance Philology*, XVII, 1, August 1963, p. 10.

³ Junto a su marido realizó una traducción de *El cantar de las huestes de Igor*.

Cursó sus estudios secundarios en el Liceo de Señoritas Figueroa Alcorta, donde coronó el bachillero con la medalla de oro al mejor promedio. A continuación, pasó a integrar las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras. Ni su hermano ni ella eran figuras que pudieran pasar inadvertidas, por su inteligencia, por sus peculiares personalidades. Su condiscípula Francisca Chica Salas la recuerda en aquella etapa: “Sus años de estudiante fueron, para los que seguíamos iguales estudios en la Universidad de Buenos Aires, años de asombro. Y la obra que realizó después no podía suscitar sino el asombro”⁴.

Corría el año 1932 cuando María Rosa Lida terminó la carrera en la Facultad de Filosofía y Letras, con el premio al mejor graduado. Para entonces el país ya había perdido el orden institucional. A la vez que se iniciaba en la docencia universitaria, la joven María Rosa comenzó a elaborar su tesis sobre Juan de Mena bajo la dirección de Amado Alonso, director del Instituto de Filología desde 1927. Allí la había precedido su hermano Raimundo y trabajaban otros estudiosos, como Pedro Henríquez Ureña, Ángel Rosenblat, Eleuterio Tiscornia, Marcos Morfnigo. Otra vez apelo al recuerdo de Francisca Chica Salas:

Apenas como un testigo de un tiempo que quedará en la cultura por ella misma creada, recorro aquellos días de estudio intenso en el Instituto de Filología [...].

La veo inclinada sobre sus libros y papeles en un ángulo de la biblioteca –su sitio habitual– adonde solían acercarse, varias veces en la tarde, Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña, en aquellos rápidos diálogos agudos, esclarecedores, que descubrían el vuelo de tres inteligencias tan diversas y ricas, y mostraban la recíproca colaboración –y admiración– de maestros y discípula. Allí crecían las anotaciones de su letra menuda, casi dibujada, pero que surgía rápida de su escritura igual y perfecta, reveladora de un espíritu capaz de honda concentración, de tocar fondo en sí mismo. Y de una voluntad que obraba sin esfuerzo, con fluidez solo comparable a la inteligencia que la estimulaba⁵.

La prolija caligrafía de María Rosa Lida admiró también a don Ramón Menéndez Pidal. En un homenaje a la estudiosa, recuerda la im-

⁴ CHICA SALAS, FRANCISCA. “Permanencia de María Rosa Lida de Malkiel”. En *Filología*, VIII, 1-2, pp. 1-2.

⁵ CHICA SALAS, FRANCISCA. “Permanencia...”, p. 3.

presión que le produjo recibir una carta escrita en el hospital una semana antes de la muerte, en la cual la enferma agradecía a Dios haberle permitido terminar su libro sobre la *Celestina*, aunque se apenaba por no haber podido llevar a término otras investigaciones que tenía adelantadas. A la serenidad del ánimo se sumaba la de la grafía. Decía Menéndez Pidal:

No la he tratado personalmente, sino por correspondencia y sus cartas, solo a su simple aspecto visual, ya hacían buena impresión por aquella su letra de singular y elegante feminidad; letra cuidada, fina, menuda y clara, reveladora de claridad y esmero de ideación⁶.

En la década de 1930 María Rosa Lida conoce a dos renombrados eruditos que en diversas ocasiones estuvieron en la Argentina. Ambos tenían intereses literarios y filológicos y por diferentes circunstancias habían asistido al Centro de Estudios Históricos de Madrid. Me refiero a don Américo Castro, quien había sido el primer director del Instituto de Filología cuando su fundación, en el año 1923, y Alfonso Reyes, embajador de México en la Argentina entre los años 1936 y 1937. La estrecha amistad que los hermanos Lida mantuvieron con Alfonso Reyes explica su conexión con el Colegio de México que, por lo menos en el caso de María Rosa, duró hasta la muerte del polígrafo.

Entre los años 1934 y 1936 colaboró en la revista clásica *Emerita*, del Centro de Estudios Históricos de Madrid, dirigido por don Ramón Menéndez Pidal. En 1939, el Instituto de Filología inició la publicación de la *Revista de Filología Hispánica*, de la que sería secretario de redacción su hermano Raimundo, y ella comenzó a trabajar y a publicar en ese órgano.

En 1947 se doctoró *summa con laude*. Una década antes, todo hubiera augurado una carrera brillante en nuestras universidades y en otras instituciones nacionales, pero la historia personal y la historia del país no se amalgamaron como para que la reciente doctorada pudiera seguir desarrollando su tarea en su patria de origen. La situación se volvía cada vez más difícil para los docentes, ya que el peronismo avasalló la autonomía universitaria. Se produce una diáspora de intelectuales, quienes se dispersaron y, entre ellos, varios de los integrantes del Instituto

⁶ MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN. "Prólogo". En *Romance Philology*, Vol. XVII, 1, August 1963, p. 5.

de Filología, que decidieron buscar nuevos horizontes en otras tierras, donde se afincaron y murieron. Raimundo Lida marchó a México, Ángel Rosenblat, en 1946, partió hacia Venezuela, y Amado Alonso y María Rosa Lida fueron a distintas universidades de los Estados Unidos.

Un año después, en 1948, se casa con Yakov Malkiel, estudioso ruso dedicado fundamentalmente a la filología románica. También de origen judío, había nacido en Kiev, en 1914, y se había formado en la Universidad de Berlín, pero en 1930, ante el auge del nazismo, había emigrado a Estados Unidos, donde enseñó en distintas universidades. En una conferencia dada en el viejo edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, en la calle Viamonte, el 8 de agosto de 1961, humorísticamente titulada “Peregrina en su patria”, María Rosa Lida cuenta el funcionamiento de las universidades norteamericanas y cómo ser la mujer de Malkiel le impidió ejercer como profesora titular en la Universidad de California, en Berkeley, donde residía, salvo en algún curso de verano, ya que, tratándose de una universidad estatal, estaba vedado que miembros de una familia enseñasen en el mismo departamento. Eso la había convertido en una investigadora y en una docente trashumante y había visitado las universidades de varios estados: California (en Los Ángeles), Columbus (en Ohio), Harvard (en Massachusetts), Wisconsin (en Madison), de Illinois (en la pequeña ciudad de Urbana), de Stanford (en California). También en la década de 1950 y por última vez en 1961 volvió a dictar cursos y conferencias en nuestro país. Según le manifestaba a Chica Salas, el destino la había obligado, pese a su alma sedentaria, a viajar mucho más de lo que hubiese deseado.

Pasar revista a su enorme producción desborda las posibilidades de esta evocación. Las publicaciones que realizó en vida casi alcanzaron los dos centenares y a estas hay que sumar las póstumas y los escritos inéditos. Resumir su obra implica ir abriendo el abanico de los diversos intereses que la motivaron. Para empezar, su trabajo se bifurca en la investigación y la traducción. Además, culturalmente, su tarea consistió en derribar fronteras, si entendemos por fronteras las distintas lenguas, las diferentes civilizaciones, las varias culturas. Su afán fue rastrear, comprender e integrar y así buscó elementos grecolatinos en la literatura medieval y destacó tanto en el conocimiento de las letras y culturas clásicas como en la filología romance. Sin duda, dedicó sus mayores esfuerzos a la literatura de la Edad Media española. Entre los más importantes, los varios artículos y las ediciones críticas de *El libro*

de buen amor, de Juan Ruiz; asimismo los estudios, incluida su tesis doctoral, sobre Juan de Mena, condensados en su libro *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español* (México, 1950); no menos original y erudito fue su libro *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, editado por el Fondo de Cultura Económica (México, 1950). Su libro fundamental, resumen de toda una vida dedicada a las letras, fue *La originalidad artística de "La Celestina"*, editado el mismo año de su muerte por Eudeba (Buenos Aires, 1962). Hasta aquí sus libros, pero hubo muchos escritos dedicados a Alfonso el Sabio, al romancero, a las "Coplas" de Jorge Manrique, a Juan Rodríguez del Padrón, a los libros de caballerías, a Bartolomé de Torres Naharro, etc. En otras ocasiones incursionó en la literatura del siglo de oro, especialmente con estudios sobre *Las soledades gongorinas* o sobre el teatro de Lope de Vega.

La mitología y la literatura de la antigüedad grecorromana y su influencia en la literatura española motivaron muchos estudios, tales como "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", publicado en la *Revista de Filología Hispánica*, en 1939, y donde desarrolló los siguientes temas: "El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro", "El ciervo herido y la fuente" y "El esquema 'Flérída para mí dulce y sabrosa – más que la fruta del cercado ajeno". Dentro de la misma tónica está "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española" (*Revista de Filología Hispánica*, 1946), "La tradición clásica en España" (Nueva York y Londres, 1949) y "Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana" (*Romance Philology*, 1961-62) A estos se sumaron distintos estudios sobre la Dido virgiliana en la literatura de habla española y en la poesía de Chaucer, entre varios otros.

Su interés por el helenismo queda reflejado, principalmente, en la traducción del griego de *Los nueve libros de la Historia*, de Herodoto, con prólogo de la estudiosa (Buenos Aires, 1949) y la *Introducción al teatro de Sófocles* (Buenos Aires, 1944). En algunos artículos se ocupó de la figura de Helena, de la historia troyana y los libros homéricos e, incluso, de la poeta Safo.

La cultura y la literatura judaicas, tradición que le transmitieron sus padres, también estuvo presente en su obra. En especial se sintió atraída por la figura del historiador Flavio Josefo. Escribió "La métrica en la Biblia: Un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española"

(*Estudios Hispánicos*, 1952) y también “Josefo en la *General Estoria*” (*Hispanic Studies*, 1959). En otro artículo tomó el tema de “Alejandro en Jerusalén” (*Romance Philology*, 1956-57).

La literatura hispanoamericana y argentina, aunque no fueron temas preferentes de su quehacer, tampoco estuvieron totalmente ausentes. Su primer libro versó sobre *El cuento popular hispano-americano y la literatura* (Buenos Aires, 1941). Entre sus artículos se halla una “Contribución al estudio de las fuentes de Jorge Luis Borges” (*Sur*, 1952) y “Una anécdota de Facundo Quiroga”, un artículo aparecido póstumamente, donde sigue las variantes del motivo folclórico de la autoinculpación, con la distribución que hace el caudillo de los palitos iguales para reconocer al responsable, quien lo acortaría.

Tan copiosa e inteligente producción le proporcionó muchos reconocimientos en vida. Durante los años vividos en América del Norte las distinciones se sucedieron. Entre las más importantes, llegó a ser miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, en 1953, y de la Academia Argentina del Letras, en 1959. Asimismo, perteneció a la Real Academia de Córdoba (la Córdoba de Juan de Mena, como ella misma aclaraba) y a la Hispanic Society de Nueva York.

Murió en Oakland, California, el 26 de septiembre de 1962, sin haber conocido Europa. Precisamente ese año estaba invitada a un congreso en Oxford, al que su enfermedad no le permitió asistir. Otro motivo para el asombro: fue una magnífica intérprete de la cultura europea sin siquiera conocer ese continente. Era ciudadana de los Estados Unidos, país que la acogió y le permitió seguir investigando y publicando en la paz requerida por un trabajo tan excepcional y de tal magnitud como fue el suyo. Entre la pasión por el conocimiento, la búsqueda de fuentes, el deslumbramiento estético y el constante trabajo para resumir los hallazgos en escritos o transmitirlos de viva voz a los discípulos se fue encauzando una vida de estudio, una vida espiritualmente rica y equilibrada que le permitió aceptar la muerte prematura con entereza, paz y templanza. Una de las cartas en que se despidió de sus amigos fue para Chica Salas y en ella decía: “No tengo miedo a nada. Yo repito con plena fe aquello de Dante: *En la Tua [sic] voluntade è nostra pace*”.

Rememorar a María Rosa Lida desde el año del bicentenario implicó volver a pensar en dos siglos de historia nacional con sucesivos y recurrentes ostracismos y autoexilios. Parece existir entre nosotros una

disyuntiva radical entre política y cultura, en tanto la política, por lo menos la que se ha implementado, se sustenta en segmentación, exclusión, intolerancia, rechazo, marginación. Siempre se opta por desechar y empezar de nuevo. En cambio, la cultura suma, asimila, nivela, integra, continúa, puede expresar todas las voces, encontrar los aciertos incluso de lo que no se condice con el propio pensamiento. Por lo general, la palabra *cultura* adjetiva al sustantivo *acervo*, y esto no es casual, porque *acervo* significa ‘montón’, ‘cúmulo’. Hago un voto para que, corrigiendo la historia, en el tricentenario de la patria, la política haya aprendido de la cultura la convivencia y, finalmente sumando, podamos cumplir con el Preámbulo de nuestra Constitución y aseguremos los beneficios de la libertad de trabajo y en orden para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino.

Norma Carricaburo

FLORENCIO SÁNCHEZ, EN SU TIEMPO¹

En la historia del teatro hispanoamericano, Florencio Sánchez (1875-1910) conserva, cien años después de su muerte, el puesto relevante que le reconocieron sus contemporáneos y la posteridad. Su obra se eleva como la cumbre del realismo dramático de fines del siglo XIX y principios del XX, abarca todos los subgéneros teatrales de la época y se abre hacia un porvenir que la enfermedad incurable y la muerte troncharon demasiado pronto. Treinta y cinco años de vida, en efecto, fueron pocos para los exigentes proyectos del joven oriental, pero bastaron para darle la primacía por sobre sus contemporáneos. A lo largo del siglo, sus piezas volvieron a los escenarios rioplatenses con cierta frecuencia, a veces en las manos expertas de profesionales atentos a la revisión histórica del repertorio; y otras veces, las más, a merced de aficionados de buenas intenciones, pero incapaces de refirmar su buena fama.

Han desaparecido los elencos oficiales que reponían cuidadosamente obras del pasado nacional, y se han ido extinguiendo los actores aptos para hacer creíbles a personajes de antaño, sean rurales, suburbanos, porteños, provincianos o inmigrantes. El teatro de hoy, guiado por directores de escena y no por dramaturgos, acepta lo pretérito solo a condición de adecuarlo al presente recurriendo a añadidos que lo conectan con lo contemporáneo, a transposiciones temporales o locales, y a ciertos ajustes del lenguaje. En el caso de Florencio Sánchez, la carga de realismo de su teatro rural y suburbano es tal que rechaza las actualizaciones, aferrado como está a una época bien caracterizada. En cuanto a las piezas urbanas, de planteos universales, en las que Sánchez se proponía superar el localismo y avanzar en la senda abierta por los

¹ Comunicación leída en la sesión 1306 del 22 de julio de 2010, al cumplirse el centenario del fallecimiento de Florencio Sánchez.

dramaturgos innovadores de la época, han resistido menos al paso del tiempo, porque el factor intelectual no era el fuerte del autor. Además, para ponerse a tono con el habla de personajes más cultos y socialmente elevados, debió renunciar a uno de los atractivos de su teatro: el lenguaje vivaz de sus criaturas del campo y la urbe pobre.

Después de abandonar la adhesión al arraigado nacionalismo de sus mayores, Florencio Sánchez rumbeó hacia el anarquismo, adoptó ante las autoridades actitudes críticas que le costaron no pocas relegaciones y, de modo desafiante, llegó a autodefinirse como “flojo”, una de las nominaciones más denigrantes para sus compatriotas. Tenía dieciséis años cuando se inició en el periodismo. En *La Voz del Pueblo*, de la ciudad uruguaya de Minas, publicaba notas que incomodaban a los funcionarios. Usaba el seudónimo de “Jack” en alusión al célebre asesino londinense Jack el Destripador, para firmar comentarios cuyo título predominante era una onomatopeya amenazadora: “Crrik... crrik”. Años después reconstruyó el seudónimo añadiéndole el atributo criminoso. Fue entonces “Jack The Ripper”, y, en pocas ocasiones, Luciano Stein. Con ambos y algún otro suscribía sus artículos de *El Sol* y *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, y *La Alborada*, revista literaria de Montevideo.

Desde muy joven experimentó el deslumbramiento del teatro; re-dactó algunos diálogos rudimentarios pero de buen pronóstico; llegó a ser actor de ocasión, y fue sobre todo un lector y un espectador perseverante familiarizado no solo con el repertorio vernáculo, sino también con el que grandes intérpretes de la época traían al Río de la Plata, entre ellos, algunos de los que forjaban el nuevo teatro: Hermann Sudermann, Gerhardt Hauptmann, Henrik Ibsen, Roberto Bracco, Giuseppe Giaccosa. Pero el joven Florencio no se lanzó a imitarlos. Empezó, con sabia intuición, insertándose en la corriente del teatro criollo, que se hallaba entonces en su apogeo.

En *La Voz del Pueblo*, de Minas, en 1891, y en *El Sol*, de Buenos Aires, en 1900, se publicaron algunos diálogos suyos, y, en 1902, firmó en *La Época*, de Rosario, entre cuyos fundadores se contaba, *La gente honesta*, “sainete de costumbres rosarinas”, publicado el mismo día de su fallida representación, pues las autoridades locales lo prohibieron. Años después, en 1907, y modificado, se estrenó con el título de *Los curdas*.

Pero Sánchez ya había experimentado, en su Montevideo natal, las emociones del estreno. En 1897 había dado a conocer *Puertas adentro*, “scherzo” en un acto, animado por el cuadro filodramático del Centro Internacional de Estudios Sociales, tribuna de su acción proselitista, donde, precisamente, había leído sus *Cartas de un flojo*. De pronto, el muchacho de 28 años, alto y desgarbado, el periodista de apariencia somnolienta habituado a escribir en medio de las charlas del café o la Redacción, pareció salir para siempre de ese aparente sopor, para convertirse, desde su primera comedia de gran aliento, en la figura central de la escena rioplatense.

Esa inesperada primicia fue *M'hijo el dottor*, estrenada el 13 de agosto de 1903 por la compañía de Jerónimo Podestá. Sánchez se vinculaba así a los renombrados hermanos, animadores de un momento de transformación del teatro argentino. Ellos, en su etapa circense, habían dado consistencia escénica a Juan Moreira, protagonista de la novela homónima de Eduardo Gutiérrez, popularizado por la pantomima de 1884 y por el espectáculo con diálogos de 1886, largamente difundido dentro y fuera de la Argentina y, como sucede siempre, semillero de otras historias similares, con gauchos malos y partidas policiales acosándolos. Retomando el título de un libro del uruguayo Vicente Salaverry, estos singulares intérpretes llevaron la escena criolla “del picadero al proscenio”. *M'hijo el dottor* fue un éxito. Se cuenta que Gerónimo Podestá, entusiasmado con la obra, pero sorprendido por la descuidada traza del autor, exclamó: “¿Quién hubiera dicho que debajo de ese saco había chicharrones?”.

Los Podestá dieron a conocer casi todas las obras posteriores de Sánchez: *Canillita*, *Cédulas de San Juan*, *Mano Santa*, *El desalojo*, *Los curdas*, *La Tigra*, *Moneda Falsa* y *El cacique Pichuleo*, obras de género chico, y *Barranca abajo*, *En familia*, *Los muertos*, *Nuestro hijos* y *Un buen negocio*, con la cual, en 1909, se cerró el ciclo de los estrenos de Sánchez. Angelina Pagano estrenó *La pobre gente* y *La Gringa*; una compañía española, la zarzuela *El conventillo*; la compañía Serrador-Mari, *El pasado*; la compañía de José Tallaví, *Los derechos de la salud*; y la Compañía Española de Zarzuelas de Arsenio Perdiguero, *Marta Gruni*, estas dos últimas, en Montevideo. En conjunto, once piezas de género chico, y once, entre comedias y dramas estructurados en varios actos.

En la comedia dramática *M'hijo el doctor*, primera pieza importante de Sánchez, se distinguen las dos corrientes de su dramaturgia. Ricardo Rojas, en una conferencia sobre el autor, afirmó que “nada hay en su teatro que no esté preludiado en *M'hijo el doctor*”, y el erudito y crítico uruguayo Walter Rela desarrolló esa afirmación al señalar que en esa obra, “aparecen reducidas (a través del cuadro costumbrista) las dos tendencias que Sánchez reproducirá en otras obras: a) frecuencia de temas que lindan con la realidad ciudadano-rural; b) problemática socio-síquica de extracción universal”. Se enfrentan en la comedia dos generaciones, representadas por padre e hijo, el ayer y el hoy, dos concepciones contrastantes. En la familia paterna alienta, en las actitudes y en el habla de los personajes, el ámbito que Sánchez conoció en sus primeros años, en el campo uruguayo. Pero cuando, en el círculo del hijo, la acción transcurre entre individuos de otro nivel cultural y social, cuando la evocación costumbrista da paso al conflicto ideológico, la pieza se enfría. Sánchez admiraba el teatro de ideas, pero nunca alcanzó, con plenitud, en su corta vida, el dominio de ese lenguaje dramático.

En *La Gringa* (1904) se reitera el enfrentamiento entre lo nuevo y lo antiguo. Lo representan un viejo campesino y un inmigrante progresista; el criollo, fiel a los hábitos tradicionales, y el italiano –visto como intruso–, resuelto a aplicar las nuevas técnicas de explotación rural. Sánchez, al contrario de algunos escritores de principios del siglo XX, alarmados por los riesgos que corrían la tradición y el idioma, concilia en su drama los términos antagónicos, y une a los vástagos del criollo y el italiano en un final feliz. La obra siguiente, *Barranca abajo*, es un característico drama de personaje. El criollo Don Zoilo protagoniza una auténtica tragedia moderna. El conflicto de este antihéroe es de carácter personal y lo enfrenta con el propio destino implacable que lo humilla y lo destruye. Solo en la muerte voluntaria cree hallar el fin de sus padecimientos. Drama impar en el teatro de Sánchez, su puro carácter rural uniforma el habla criolla de sus personajes.

La acción de *En familia*, otra de las piezas mayores, transcurre en la ciudad y en el círculo de una clase media empobrecida y degradada, contra la cual se estrellan los propósitos regeneradores de uno de los personajes, “hombre de voluntad”, frente a los miembros de una familia abúlica cuando no envilecida. La norteamericana Ruth Richardson, que en 1933 dedicó un libro al teatro de Sánchez, subraya que esta comedia

dramática trata un tema universal que podría ser vertido a cualquier lengua y representado en cualquier escenario del mundo. Efectivamente, estrenada el mismo año que *Barranca abajo*, adapta el habla de sus personajes a la expresión corriente de un ciudadano porteño de la época. En la misma senda se sitúa *Los muertos*, drama urbano de clase media, en este caso de cruda matriz verista, que retrata la caída de Lisandro, un alcohólico insalvable. En el estreno, este papel fue objeto de una célebre interpretación de Pablo Podestá, experto en escenas violentas de gran impacto. Es digno de notarse que estas tres piezas relevantes –*Barranca abajo*, *En familia* y *Los muertos*–, fueron escritas y estrenadas en el mismo año, 1905. Las tres tienden, de diverso modo, a lo universal: *Barranca abajo*, por el sentido trágico de su protagonista, y las restantes, por aplicarse a situaciones no atadas a lo típico.

Hasta entonces, Sánchez se había mantenido en el ámbito social y lingüístico que le era familiar. Su aguda capacidad de observación en la caracterización y el habla de sus personajes constituía la más preciada de sus virtudes. Pero, en las obras finales, concebidas con mayor ambición, como *El pasado*, *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud*, resuelve calzar el coturno y llevar los conflictos dramáticos a un alto plano social e intelectual. Era un grande y deseado desafío, con el tácito anhelo de que su teatro tuviera eco más allá de las fronteras rioplatenses. De ahí el ansiado viaje a Europa y las promesas de algunos intérpretes famosos en los que puso ingenuas esperanzas. *El pasado*, *Nuestros hijos* y *Los derechos de la salud* exhiben esa aspiración ecuménica, tienen claros aciertos en la composición de algunos personajes, tocan, con audacia, temas que entonces conmovían a los espectadores, como los secretos ominosos, el adulterio, la infidelidad, la gravedad fuera del matrimonio, los desniveles sociales, la defensa del honor por medio del duelo.

Paralelamente a estas obras desarrolladas en varios actos, Sánchez estrenó un número similar de piezas breves, escritas *pauze lucrando*, en algunas de las cuales fulguran sus aciertos de perspicaz observador. Entre *El pasado* y *Nuestros hijos*, por ejemplo, estrena tres sainetes y una zarzuela, entre ellos, *La Tigra* y *Moneda falsa*, brochazos en los que el autor vuelve a sus fuentes más genuinas. Asimismo, después de *Los derechos de la salud*, da a conocer el sainete *Marta Gruni*, la última obra del género chico estrenada por Sánchez.

En la escena porteña de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX proliferaban las reposiciones ilustres a cargo de compañías españolas, francesas e italianas, pero el teatro local se nutría de autores vernáculos que exhibían la realidad de entonces. Sánchez se ajustó a su tiempo. Contó con actores que se identificaron con sus personajes —en especial los nativos— y con un público y una opinión crítica que aplaudieron y, en su mayoría, apreciaron sus creaciones. No fue un vanguardista sino un adepto a la tradición criolla, pero la juzgó limitada, y, más remontadamente, se propuso seguir el cauce de quienes forjaban, sobre todo en Europa, dramas de honduras psicológicas y confrontaciones sociales.

Logrado el apoyo del gobierno uruguayo para viajar al Viejo Continente, luego de largas diligencias, sus primeros pasos en Italia fueron dificultosos. En Roma fracasaron sus gestiones para presentar obras suyas en escenarios europeos. El célebre actor Ermete Zacconi le escribió por intermedio de su secretario declarándole que no recordaba su nombre ni haber prometido leer trabajos suyos, y le pedía datos más concretos acerca de encuentros que había olvidado. Otro actor de renombre, el siciliano Giovanni Grasso, estaba dispuesto a estrenar, en italiano, *Los muertos*, obra apropiada a su explosivo temperamento, pero las conversaciones se interrumpieron. Mientras tanto, el invierno se aproximaba, la situación económica del dramaturgo era precaria y, para colmo de males, había recrudescido su enfermedad pulmonar. El final de Florencio Sánchez fue tristísimo. Murió en un hospital de Milán con la asistencia de un amigo, Santiago Devic, compañero en sus últimos desplazamientos. Diez años después, sus restos fueron repatriados y recibidos, con honores, en Montevideo, donde desde entonces descansan.

El teatro de Florencio Sánchez persiste en sus textos, como literatura. A falta de reposiciones planeadas a lo grande, la lectura de sus mejores piezas, las mayores y las pertenecientes al género chico, confirma la validez dramática del autor, además de ilustrarnos acerca del habla de la época, de las circunstancias sociales y, por cierto, de los temas que entonces se debatían en los escenarios. En el trance de elegir su obra maestra, uno de los mejores estudiosos de Sánchez, el uruguayo Antonio Larreta, en un ejercicio riguroso de tamiz crítico, le dio la primacía a *Barranco abajo*, obra que no ha dejado de figurar entre las primeras en la estimación general, porque superando el costumbrismo

colorista y el ecumenismo neutro alcanza lo que en el teatro moderno podría caracterizarse como tragedia.

Jorge Cruz

Guía bibliográfica

- CASTAGNINO, RAÚL H. "Prólogo" a *Barranca abajo y M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez. Buenos Aires: Sur, 1962.
- CRUZ, JORGE. *Genio y figura de Florencio Sánchez*. Buenos Aires: Eudeba, 1966.
- GARCÍA ESTEBAN, FERNANDO, *Vida de Florencio Sánchez*. Montevideo: Editorial Alfa, 1970.
- IMBERT, JULIO. *Florencio Sánchez. Vida y creación*. Buenos Aires: Schapire, 1954.
- LAFFORGUE, JORGE. *Florencio Sánchez*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- LARRETA, ANTONIO. "El naturalismo en el teatro de Florencio Sánchez". En *Número*, año II, N.º 6-7-8. Ver Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ORDAZ, LUIS. *Florencio Sánchez*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971. Enciclopedia Literaria, La Historia Popular.
- ROSELL, A. *El lenguaje en Florencio Sánchez*. Montevideo: Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, 1975.
- RELA, WALTER. *Florencio Sánchez. Guía bibliográfica*. Montevideo: Editorial Ulises, 1967.
- *Florencio Sánchez, persona y teatro*. Montevideo: Editorial Ciencias, 1981.
- RICHARDSON, RUTH. *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1933.

RECORDANDO
A SAMUEL LANGHORNE CLEMENS ("MARK TWAIN"),
1835-1910, EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE¹

Samuel Clemens, que tomaría el *nom de plume* que lo inmortalizó, pertenecía a una próspera estirpe de clase media oriunda de Virginia, en que se mezclaban la religión cuáquera y la posesión de esclavos, a veces en una misma persona. A los siete años, su padre fue llevado por su familia a Kentucky, donde creció, estudió leyes y se inició en la práctica legal. Al llegar a la mayoría de edad, heredó tres esclavos y un aparador de caoba y se casó con Jane Lampton, la mujer más bella del estado, según se decía. Era también ocurrente, vivaz y generosa y –según el autorizado testimonio de su hijo Samuel– una gran narradora de cuentos.

Una mujer así era una singular compañera para John Marshall Clemens, el padre de Samuel, un hombre severo y carente de sentido del humor, incapaz de demostrar afecto, con una rigurosa conciencia puritana, aunque sin fe religiosa, que padecía de misteriosas dolencias, poseedor de una dignidad inalterable y de un orgullo que más se endurecía con cada embate del destino. Inteligente, brillante abogado, poseedor de energía y ambición, parecía tener todos los requisitos para triunfar en el mundo; sin embargo, fue un fracaso en la vida. Trasladándose continuamente de lugar en lugar, solo lo mantenía el insaciable optimismo de la marcha hacia el Oeste, que marca un rumbo constante al llamado *American Dream*. Murió en 1847, y su preciosa dignidad, cuyas misteriosas dolencias habían picado la curiosidad del médico local, fue sometida a una última afrenta. Se tendió su cuerpo sobre la mesa del comedor y se le practicó una autopsia, de noche, entre velas, y

¹ Comunicación leída en la sesión 1308 del 26 de agosto de 2010, al cumplirse el centenario de su fallecimiento.

su hijo, de 12 años, a través del agujero de la llave, presencié el macabro espectáculo. La conmoción que la causó ver cómo carneaban a su padre lo acosó toda la vida.

Samuel Langhorne Clemens había nacido, prematuro y enfermizo, el 25 de noviembre de 1835 en una aldea del estado de Florida, en Missouri, en una pequeña cabaña que alquilaba la familia, recientemente llegada de Tennessee. Como de costumbre, en ese lugar el padre no logró prosperar, de modo que, cuando Samuel tenía 4 años, la familia se mudó a Hannibal, un pueblo sobre el Misisipi. Este lugar, donde vivía una tía materna de Samuel, fue su Paraíso. Era el mundo que luego haría inmortal, donde nació ese monumento de harapos y mugre que se llamaría Huckleberry Finn, hijo de un padre borracho, que dormía con los cerdos, y el negro Jim, su compañero en la balsa sobre el Misisipi, y todos los personajes inolvidables de la pluma de Mark Twain. Él describirá a Hannibal como un pueblo blanco adormecido bajo el sol, de calles vacías, tiendas vacías, con los empleados sentados en la vereda en sillas inclinadas sobre la pared, el sombrero cubriéndoles la cara, el mentón sobre el pecho, y cerdos aquí y allá, comiendo cáscaras y semillas de sandía, y el borracho del pueblo dormido entre los animales, y como trasfondo el rumor chapaleante del Misisipi contra el muelle, el majestuoso y magnífico río que cruza toda la ficción de nuestro autor.

En este mundo creció, mundo que amaba, único mundo que conocía. Muchos años después le escribió a la viuda de uno de sus compañeros de infancia en ese Edén, diciéndole que daría todo por volver a vivir su adolescencia, y ser como era entonces, y seguir sin hacer nada hasta los 15 años, y luego ahogarse en el río con todos sus amigos. Esta adolescencia inocente e ignorante, en el Paraíso de la naturaleza antes de la inminente e insalvable caída, adolescencia inclinada en precario equilibrio al borde de la iniciación al mundo y al conocimiento, es el gran tema de Mark Twain.

No pudo quedarse en Hannibal, pero se llevó los recuerdos y el lenguaje de la aldea, el vernáculo que le imprimiría a su narrativa el auténtico timbre de oralidad que le haría decir a Hemingway que

... toda la literatura estadounidense moderna proviene de un libro de Mark Twain llamado *Huckleberry Finn*... Empezó a partir de ahí.

Antes no había nada. Ni ha habido nada igual de bueno desde entonces (*The Green Hills of Africa*, 1935, capítulo 1).

De hecho, la infancia de Samuel había concluido con la muerte de su padre y la presión de la pobreza. Un hermano mayor (Orion) trabajaba como impresor en St. Louis, Missouri, y Sam se inició pronto como aprendiz de imprenta. Su educación formal concluyó a los 12 años, cuando murió su padre. Cuando Sam tenía 15 años, su hermano volvió a Hannibal para hacerse cargo de un diario, el *Western Union*, y al poco tiempo Sam era responsable de la publicación y empezaba a escribir bocetos humorísticos, el primero de los cuales se publicó en un diario de Boston. Su carrera de escritor había empezado.

A los 18 años, Hannibal le parecía pequeño, de modo que preparó la valija, y poniendo la derecha sobre la Biblia juró a su madre que no jugaría a los naipes ni bebería una gota de alcohol, y partió como vagabundo sin un cobre, pero los oídos y los ojos bien abiertos y la mente llena de recuerdos de detalles y fruslerías de su pasado provinciano. Estuvo en Nueva York, Filadelfia, Washington y Cincinnati, y en todas partes escribió y publicó humorísticos bocetos de viaje en los diarios locales. Hacia 1857 (tenía 22 años), leyó un libro sobre la exploración del Amazonas, y con sus conocimientos de la fiebre de la frontera en la sangre y 30 dólares en el bolsillo, partió de Cincinnati a Nueva Orleans en el vapor que recorría el Misisipi. Destino: el Amazonas, viajando por el Misisipi, que en Hannibal había sido su contacto metafórico con el mundo.

Sin embargo, no llegó a destino. Atraído por el Viejo (*Old Man*, como le decían al Misisipi, expresión que da título a una parte de *Las palmeras salvajes*, la novela de Faulkner de 1939), se quedó como aprendiz del entonces famoso capitán Horace Bixby, que había sido piloto de buques de vapor que navegaban por el Misisipi. Con el tiempo, Twain ("Sam"), que recorría el río hasta Nueva Orleans, terminó por conocerlo braza a braza, adquirió experiencia y obtuvo el grado oficial de piloto. Más tarde utilizaría sus conocimientos en *Life on the Mississippi* (1883) y en *Adventures of Huckleberry Finn* (1885). Los buques de vapor, en realidad, eran una cruz entre burdel flotante y casino, donde viajaban tahúres y prostitutas. En *Huckleberry Finn* supo satirizar el barniz de decencia con que se cubría lo peor de la condición humana, burlándose

del mito de la caballerosidad del Sur aristocrático y del heroísmo de la Edad Media. No obstante, cuando en el libro Twain recuerda su niñez en Hannibal o las horas pasadas con placidez a bordo de la balsa que flotaba por el Misisipi, con Huck contemplando las estrellas del cielo reflejadas en el agua, rememora un pasado, quizás irreal, de paz y libertad. Porque siempre hubo un romántico incurable escondido en Twain, que amaba la naturaleza lejos del hombre y su influencia corrupta como el mejor Thoreau o Rousseau. Siempre añoraría la independencia, lejos de las restricciones de la civilización, y recordaría la gloria del piloto, “el único ser humano sin cadenas, el más independiente de los hombres que han vivido en la tierra”.

En 1861, luego de participar por un corto tiempo en la Guerra Civil en un cuerpo irregular, formado prácticamente por guerrilleros, llamados “Marion Rangers” (los guardias montados de Marion), que es posible que nunca dispararan ni una bala, y mientras continuaba la sangrienta contienda, Sam marchó al Oeste, el nuevo mundo de la prosperidad repentina y la parranda, donde vibraba la fiebre del oro y retumbaban los tiros, un mundo sumido por completo en un presente irresponsable y el sueño de un dorado futuro, con total olvido del pasado. En 1861 y 1862, probó suerte con la busca de oro, pero pronto se dio cuenta de que, para él, el oro estaba en la pluma. Poseía un inmenso talento para aderezar cualquier relato con el humor y el lenguaje chispeante que había aprendido en Hannibal y en los bares de Nueva Orleans, que perfeccionó en la rueda en torno a la fogata de los campamentos del Oeste y luego en la oficina de los periódicos donde empezó a escribir. Aprendió más imitando el estilo de tribuna de Artemus Ward, cuando este famoso humorista visitó California. Ward era un *showman* itinerante que relataba aventuras imaginarias. Imitaba el habla de cualquiera y deleitaba con un lenguaje lleno de errores. Satirizaba los sucesos del momento, la insinceridad de los políticos y el sentimentalismo de la gente, todo lo cual Twain haría luego mucho mejor. Ward llegó a ser el editor de *Vanity Fair* y colaborador de la revista *Punch*, de Londres. Twain, luego de contribuir con artículos y cuentos en varios periódicos, se trasladó a San Francisco, donde en 1864 inició su carrera de conferenciante humorístico y pudo desplegar su talento para la actuación y para el relato oral. Imitaba el *drawl* de Missouri, una manera de hablar lenta. Arrastraba las palabras y hacía toda clase de gestos

cómicos. Su tema principal era la inocencia victimizada por el mundo, la carne y el demonio. Fue en estos años (de 1864 a 1866), en los que también perfeccionó su estilo como periodista *free lance* en los diarios de San Francisco, cuando empezó a usar su *nom de plume*, Mark Twain, término que recordaba de sus días de piloto y significaba dos brazas de profundidad, el calado mínimo necesario para navegar. El seudónimo “Mark Twain” pasó a designar la personalidad del escritor, a diferencia de la del hombre, algo así como la máscara a través de la cual hablaba y escribía, el rol que representaba. Sam Clemens podía ser un hombre triste y apesadumbrado, pero como Mark Twain se transformaba. Mark Twain era su *alter ego*, capaz de decir cualquier cosa, de vituperar y burlarse de justos y pecadores. El tema del doble está en toda su obra, en novelas como *Príncipe y mendigo* (1882), o en Huck Finn y Tom Sawyer como personalidades contrastantes.

Para 1866, Twain o Clemens ya se ha impregnado del sabor de la vida en el Oeste, en gran parte como bohemio, y ha adquirido fama como conferenciante, humorista y periodista, fama que ha llegado al Este, adonde se dirigió ahora. Llevaba cartas de recomendación a personajes conocidos de este mundo más civilizado que el Oeste, entre ellos Henry Ward Beecher, el predicador más famoso de su tiempo, hermano de Harriet Beecher Stowe, autora de *La cabaña del tío Tom*. Beecher lo aconsejó, y como resultado indirecto de su relación con el gran hombre, Twain escribió su primer libro, *The Innocents Abroad* [Los inocentes del extranjero, 1869], una novela humorística que cuenta el viaje del vapor *Quaker City* [Ciudad cuáquera] a Europa, Egipto y Tierra Santa. Basado en hechos autobiográficos, ridiculiza las costumbres extranjeras desde la perspectiva de un demócrata estadounidense que desprecia toda forma de sofisticación, se jacta de sus propias peculiaridades y ventajas y se burla de todo lo que desconoce. Twain había hecho ese viaje pagado por un diario de San Francisco, *Alta California*, y armó el libro con las cartas que enviaba al diario. En una de ellas resumió el viaje a bordo como “solemnidad, decoro, cenas, dominó, rezos, calumnias”. El libro fue un éxito financiero y literario. Era el resultado de las dos facetas de su personalidad, una llena de humor, la otra doblegada por las realidades oscuras de la vida. Es posible que el éxito se deba a esta conjunción del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, que da como resultado una naturaleza híbrida, nacida de la coexistencia de dos perspectivas irreconciliables. Aquí es-

tán el escritor que reflexiona sentado a su escritorio, y el artista cómico sobre el escenario.

El germen de este tipo de narración debe buscarse en el relato de frontera, con su humor característico y su carácter oral, lleno de anécdotas y digresiones cómicas, con una fuerte marca de improvisación y de variaciones de tono. La continuidad y la unidad estructural la da el peregrinaje del personaje llamado Mark Twain, y el humor nace de la incongruencia del choque de un mundo sofisticado con el pasaje de inocentes. La naturaleza del libro también es doble, porque es un libro de viajes y también la parodia de un libro de viajes. Por ejemplo, en el capítulo 48, sobre Tierra Santa, Twain presenta dos pasajes líricos provenientes de escritos de viajes, que contrasta luego con la descripción de una sombría realidad. Twain dice que el Mar de Galilea no vale nada comparado con el Lago Tahoe, un lago grande en la Sierra Nevada, en el límite de California con Nevada, nada notable históricamente. Pero todo lo estadounidense es siempre superior, y lo doméstico preferido a lo exótico. Por otra parte, Twain no soporta a los otros peregrinos, de su misma nacionalidad.

No mucho después de su regreso del viaje, Mark Twain visitó en Elmira, una ciudad del estado de Nueva York, a Charles Langdon, otro de los peregrinos a bordo, y conoció a su hermana Olivia, una bonita muchacha, medio inválida, con quien se casaría. Los Langdon eran la flor y nata de la clase media estadounidense, enriquecida por la bonanza de la Guerra Civil, una familia religiosamente devota y muy respetable. El padre de los Langdon pidió informes a California sobre las costumbres y la reputación de Twain, que aspiraba a la mano de su hija, y recibió respuestas poco lisonjeras. Nada lerdo, Twain se preparó para representar una comedia, poniendo a Olivia en el papel del ser angelical que redimiría a un pecador. En ese libreto, se decía que, si bien él era rústico y tenía algunas malas costumbres, estaba dispuesto a reformarse. Ella lo redimiría de su caída condición. La parodia resultó, y Sam y Olivia se casaron el 2 de febrero de 1870 con todo el lujo que podía otorgar el dinero de los Langdon, que incluía un vagón privado de ferrocarril, entonces símbolo del éxito, listo para llevarlos a Buffalo, ciudad del norte de Nueva York, donde el novio había comprado acciones de un diario. Al llegar a Buffalo, los recién casados se sorprendieron al comprobar que no los conducían al hotel donde habían reservado habitaciones,

sino a una mansión, que Sam se enteró de que era suya, un regalo de su suegro, provista de caballos, coche, mozo de cuadra, cocinera, mucama y una cuenta bancaria para mantenimiento. Sam descubrió el gusto de la comodidad y el dinero, y le gustó, y nació otra faceta: la del elegante hombre del traje blanco. Sin embargo, a pesar de todo el esplendor y el amor mutuo entre él y su esposa, empezó a rememorar con añoranza la sencillez de su antigua vida en Hannibal. Había restricciones en su nueva vida. Debía ir a la iglesia, y se veía mal que un hombre bebiera. Su suegro trató de sobornarlo con diez mil dólares y un viaje a Europa si dejaba de fumar. Declinó la oferta. Debía aferrarse a algo.

Las cosas empezaron a andar mal. Livy (Olivia) dio a luz a una hija enfermiza, que estuvo enferma mucho tiempo. Twain había empezado un libro basado en sus aventuras en el Oeste, pero se sumió en la depresión y no podía escribir. Sentía una culpa misteriosa y cierta vergüenza por haberse de alguna manera rebajado como conferenciante humorístico, pero se veía obligado a salir de gira como una forma de recuperar su autoestima. Al menos la gente todavía se reía de sus chistes.

Roughing It [Una vida dura, o Pasando fatigas, 1872] fue bien recibida, pero no con el éxito que añoraba. Sin embargo, marcó un adelanto en el oficio literario de nuestro autor. Gana en complejidad con respecto al libro anterior. Hay un marcado desarrollo en el narrador: va al Oeste como un muchacho inmaduro e inocente, lleno de sueños románticos, pero para el fin del libro ha entrado en el mundo de la realidad. Es una novela de iniciación, y el yo narrador contrasta el ser simple que era con el ser maduro que narra. Vemos que se conserva la idea del doble, o de dos facetas en el ser. Hay humor a costa del ser inmaduro, que termina confrontando la realidad, que al fin de cuentas es algo triste, porque es la muerte de las ilusiones románticas.

El éxito público que tanto ansiaba llegó cuando viajó a Inglaterra y lo saludaron con una gran recepción, y hasta comió con la nobleza. Había ido a reunir material para un libro satírico sobre el país, pero ahora se sintió desarmado. De pronto no había elogio suficiente para agradecer a Inglaterra. Y empezó a sentir que su menosprecio debía dirigirse contra su propio país. Vio en Estados Unidos ahora la corrupción de la democracia, una lucha absurda de la gente por trepar en sociedad, una desmedida avaricia generalizada, y deshonestidad en ascenso. Él se creía inmune a todo eso, y añoraba los tiempos simples anteriores a

la Guerra Civil, pero, sin embargo, no hacía más que ambicionar, especular, y buscar la compañía de los poderosos. Mientras escribía *The Gilded Age* [La edad dorada], en que daba voz a sus críticas, se hacía construir una mansión digna de un potentado y disfrutaba de un estilo ostentoso de vida que lo llevaría al borde de la bancarrota.

The Gilded Age, que se publicó en 1872, dio nombre al período histórico posterior a la Guerra Civil, marcado por el escándalo y la corrupción de las empresas y el gobierno. *Gilded* connota cubierto de dorado, oropel, una cosa de latón que imita el oro, algo de poco valor y mucha apariencia. Pinta un mundo de ilusión optimista, de un falso Sueño Americano. La novela tenía un colaborador, Charles Dudley Warner, un escritor que, igual que Harriet Beecher Stowe y el mismo Twain, había descubierto el nuevo mercado masivo y la forma de satisfacerlo. Twain no tenía experiencia en estructurar novelas, y se suponía que Warner sí. Pero, como resultado, la obra padece de todos los problemas y riesgos de una colaboración. Carece de unidad de propósito y de ejecución, y se la ve como algo improvisado, aunque interesante. Por empezar, no faltan cuestiones que habían sucedido en la realidad, y personas de la vida real cuya identidad era imposible de disimular. El personaje central es una interesante combinación de promotor, soñador y estafador, idealista y cínico, experto en sobornos y fraudes. *The Gilded Age* es un mal libro, pero prepara el camino para la grandeza de Mark Twain. Presenta por primera vez las ciudades y los pueblos de los Estados Unidos provincianos y atrasados, y lo hace con un realismo sombrío. En el libro se explora el mundo del lujo, el autoengaño, la hipocresía y la avaricia, mundo que causa en Twain un desprecio que lo conduciría a valorar más aún su sueño del mundo original de Hannibal. Lo hace volver a los valores eternos de la infancia y la inocencia, a unos Estados Unidos no contaminados, puros, que prometían la grandeza que supo cantar Whitman, el primero en afirmar la nueva experiencia nacional en vibrante poesía. Pero fue Mark Twain, que repudió la Guerra Civil y le dio la espalda al marchar al Oeste, fue Twain quien afirmó esa experiencia nacional en prosa imaginativa. Twain buscó el Edén, hizo un viaje hacia la simplicidad redentora, y quizá descubrió en su vida como piloto de navegación de río la independencia de espíritu que no es posible, o que se muere, en la sociedad organizada. Es el corazón del romanticismo, después de todo. El muchacho novato, inexperto, que marcha hacia el

Oeste, el aprendiz de piloto, Huckleberry Finn en la balsa: todos sueñan el mismo sueño. Sueñan con la libertad de la infancia y la inocencia.

La nostalgia lo condujo primero a *Tom Sawyer*. Fue urdiendo el libro año tras año, en la cámara secreta de su imaginación, llenándolo de recuerdos y vivencias infantiles. En julio de 1875 terminó *Las aventuras de Tom Sawyer*, libro que él llamaba un himno, un himno no a una infancia verídica y literal, ni a un Hannibal realista, sino a infancia y pueblo trasmutados por la alquimia del corazón.

En 1876, en un momento en que estaba corrigiendo las galeras de *Tom Sawyer*, Twain empezó a escribir *Huckleberry Finn*. El subtítulo era “El camarada de Tom Sawyer”, pues Twain lo consideraba un volumen compañero o secuela del anterior. Sin embargo, pasaron siete años antes de que pudiera terminarlo. En el transcurso de ese tiempo lo retomaba y agregaba algo. Mientras tanto, había escrito, entre otras cosas, *A Tramp Abroad* [Un vagabundo en el extranjero, 1880], *The Prince and the Pauper* [Príncipe y mendigo, 1882] y *Life on the Mississippi* [La vida en el Misisipi, 1883]. Terminó *Las aventuras de Huckleberry Finn* en 1885. Tuvo un éxito inmediato.

Las reseñas críticas, sin embargo, señalaron que el libro era grosero, irreverente, y hasta inmoral. Más tarde, al decir Hemingway que toda la literatura moderna estadounidense proviene de *Huckleberry Finn*, se refiere a la cualidad oral del estilo, y a su reproducción de la manera de hablar de los personajes. Twain crea un lenguaje basado en el uso coloquial, natural y flexible, capaz de expresar sutilezas de sensibilidad y pensamiento. T. S. Eliot lo consideraría un gran libro, y Faulkner diría que Twain era el abuelo de todos los escritores estadounidenses.

La historia ha provocado un vasto cuerpo crítico y diversas interpretaciones. La más sencilla lo considera un libro para niños, secuela de *Las aventuras de Tom Sawyer*. Es indudable que el libro cuenta una serie de aventuras del personaje principal, pero son aventuras que tienen lugar en el mundo de los adultos, y la mirada del niño enfoca ese mundo. Twain logra una duplicidad magistral, pues si bien el chico observa y registra todo lo que ve con candor e inocencia, el resultado es hondamente irónico: su mirada no interpreta ni juzga, pero lo que ve recibe una interpretación opuesta del lector. La maestría de Twain radica en su capacidad de causar una notable incongruencia entre los comentarios de Huck y la reacción opuesta que generan en el lector. La

manera de pensar de Huck es la fuente de mayor ironía: él justifica los valores que le ha inculcado la sociedad, una sociedad aparentemente defensora de principios morales y religiosos, pero que ha entronizado la esclavitud y no duda en vender a un esclavo y separarlo de su mujer y sus hijos. Huck cree cometer un pecado si no entrega al esclavo Jim, su compañero en la balsa, y facilita su huida. El clímax del libro ocurre cuando, después de una serie de reflexiones erróneas, que son las inculcadas por la sociedad, Huck decide salvar al esclavo, y cree en su inocencia que al hacerlo se condenará al fuego eterno. Muy bien, decide: Me iré al infierno. Así triunfa el corazón sobre la conciencia, que le ha sido implantada falsamente. En su cuaderno de apuntes, Clemens escribe en 1895: “En una emergencia moral, un buen corazón es una guía más segura que una conciencia deformada”.

La estructura del libro es la de un viaje en una balsa que flota en el Misisipi, aunque no es un simple viaje, sino una huida, ya que Huck está huyendo de su padre y el negro Jim huye hacia donde cree que hallará la libertad. Se da una oposición metafórica entre el río y la tierra. En la balsa donde viven Huck y Jim hay libertad, felicidad y armonía; en la tierra, peleas, engaño, maldad y esclavitud. En la balsa, una comunidad de santos; en la tierra, vanidad, egoísmo, violencia e hipocresía. En su introducción a la edición inglesa de la novela de 1950, T. S. Eliot dice que el río es lo que estructura y da forma a la novela. Es la fuerza natural que determina el curso de la peregrinación humana. El río arrastra, titánico, tiránico, en una dirección única. Controla la huida de Huck y Jim; urde una niebla que no les permite desembarcar donde podrían haber encontrado el camino a la libertad; los separa y luego los reúne. El río encarna el poder y el terror de la naturaleza y destaca la soledad y la fragilidad humanas. Para el crítico Lionel Trilling (en “The Greatness of Huckleberry Finn”, un estudio recopilado en *The Liberal Imagination*, de 1950), el río es un dios, un poder divino que parece encarnar el concepto moral. Huck es el sirviente del río, y habita en un mundo lleno de presencias y significados, que el río trasmite mediante signos naturales, como la niebla o la soledad del atardecer, y sobrenaturales, como presagios y tabúes. Cualquier transgresión, como mirar la luna por encima del hombro izquierdo o tocar una serpiente de cascabel, son maneras de ofender el espíritu oscuro y misterioso del río. Por lo general, el río es un dios benigno, que da largos días soleados y noches

espaciosas; pero como todo dios, es también peligroso. Genera nieblas y oscuridad, crea falsas distancias y confunde. Tiene bancos de arena y ocasiona accidentes y naufragios. Es divino, ni ético ni bueno, aunque su naturaleza parece fomentar la bondad en quienes lo reverencian y respetan. En él, el muchacho y el esclavo forman una familia.

El libro tiene una gran riqueza de incidente y caracterización, y puede verse como una narración picaresca, con un protagonista perteneciente a una clase social marginada que se involucra en una serie de aventuras. Tiene el carácter episódico de la picaresca, y da oportunidad a que el autor haga una sátira social, rica en humor e ironía. A diferencia de la picaresca, el héroe evoluciona, se desarrolla, lo que permite encontrar una dimensión iniciática en la historia. Huck comparte con el pícaro la deshonestidad, el vivir gracias al ingenio y no al trabajo o esfuerzo personal. Tampoco tiene familia, salvo un padre que lo abandona y lo busca cuando ve que el muchacho puede reportarle un beneficio monetario. Huck no tiene raíces, ni educación formal ni sistemática.

El crecimiento de Huck tiene que ver con su movimiento en dirección a la libertad, con un liberarse de las mentiras de la aldea y de la escuela dominical, tendientes a justificar valores erróneos y a atenuar su culpa. Huck se desprende también de los juegos infantiles a los que lo había acostumbrado Tom Sawyer. Los últimos capítulos marcan una vuelta al comienzo. Tom Sawyer reaparece, de visita a la granja de unos tíos en la zona donde está Huck, y los dos muchachos vuelven a reunirse. Jim ha sido puesto preso por haber huido. Tom Sawyer entonces hace un plan de escape (tomado de las novelas de capa y espada) en el que involucra a Huck, y esto constituye una regresión al mundo de exageración y fantasía de Tom. El consenso crítico sostiene que el libro decae en los capítulos finales, con la reaparición de Tom. Huck ya no es el personaje central. Jim, por su parte, vuelve a ser un personaje estereotipado, tragicómico, el negro de los cuentos sureños, más una cosa que una persona. Por otra parte, el tono de los capítulos finales es propio de los cuentos infantiles que presentan un mundo de aventuras sin mayor trascendencia. Sin embargo, hay quienes justifican el final, alegando que el libro tiene una estructura circular, y el final lo vuelve al principio. Ven bien el regreso de Tom porque encarna un tema constante: el escapismo de la imaginación romántica. Sofoca a Huck al comienzo, y vuelve a hacerlo al final.

En este sentido, hay una regresión en Huck, que no tiene más remedio que escapar. El libro termina con una huida total y absoluta y el rechazo definitivo de una sociedad que Huck es impotente de cambiar. Se va hacia “el territorio”, entonces la frontera, la zona aún no “civilizada”, habitada por los indios, sobre la cual el gobierno de los Estados Unidos o sus pioneros no habían avanzado todavía. El escape es una utopía, porque el avance de la “civilización” es inevitable, y pronto alcanzará a Huck. Huck (o Twain) es el idealista incorregible, patético en su autoengaño, pero admirable en su rectitud y en su indestructible capacidad de soñar. Dice Huck:

Creo que deberé marcharme de aquí antes que los demás hacia el territorio, porque la tía Sally quiere adoptarme y civilizarme, lo que es insoportable. Ya lo he probado.

A pesar de cualquier objeción, el libro sobrevive. Sobrevive por su invención de un lenguaje para la ficción estadounidense; sobrevive porque la búsqueda de la libertad por parte de Huck y su rechazo de las viejas mentiras dramatiza el nuevo espíritu filosófico que encontrará plena formulación en la novela del siglo xx, a partir de Henry James. Sobrevive por el gran tema que es la naturaleza de la madurez y el destino del hombre solitario en medio de la sociedad.

Twain vivió dos temporadas en Europa, recibió títulos honoríficos de la Universidad de Yale y de Oxford. Pronto se vio abrumado por desastres económicos, la muerte de su esposa y de sus dos hijas, con compensaciones mundanas, como ser reconocido por todos como un famoso escritor. Su cumpleaños se festejaba como un acontecimiento nacional. Le escribió a su cuñada:

Soñé que nacía y crecía y que era piloto de vapores en el Misisipi y minero y periodista en Nevada y peregrino en el *Quaker City* y tenía esposa e hijas e iba a vivir a una lujosa casa quinta en Florencia, y este sueño sigue y sigue y a veces parece tan real que casi creo que es real...

Murió el 12 de abril de 1910, dominado por el fatalismo, sin esperanza en la condición ni en el destino humano. Se había vuelto amargo.

Escribía cosas como esta: “Si recoges un perro muerto de hambre de la calle y lo alimentas, no te morderá. Esa es la diferencia principal entre un perro y el hombre”. En su coma final habló de la personalidad doble y de Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Rolando Costa Picazo

Obras consultadas

- CLEMENS, SAMUEL LANGHORNE. *Adventures of Huckleberry Finn*. Norton Critical Edition. Edited by Sculley Bradley, Richmond Croom Beatty, E. Hudson Long. New York: W. W. Norton & Company, 1962.
- . *Mark Twain's Autobiography*. Edited by Clara Gabrilowitsch. New York: Harper and Brothers, 1924.
- BLAIR, WALTER. *Mark Twain and Huck Finn*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960.
- BORGES, JORGE LUIS. “Una vindicación de Mark Twain”. En *Sur*, Buenos Aires, 5, noviembre de 1935.
- BROOKS, VAN WYCK. *The Ordeal of Mark Twain*. New York: E. P. Dutton & Co, 1920, 1948.
- DEVOTO, BERNARD. *Mark Twain's America*. New York: Houghton Mifflin Company, 1932.
- ELIOT, THOMAS STEARNS. “Introduction to *The Adventures of Huckleberry Finn*”. London: The Cresset Press, 1950.
- INGE, M. THOMAS (editor). *Huck Finn among the Critics*. Washington, D. C.: United States Information Agency, 1984.
- MARX, LEO. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York and London: Oxford University Press, 1964.
- TRILLING, LIONEL. *The Liberal Imagination*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1950.

RESCATE DE NÁUFRAGOS

Ingreso de Manuel Mujica Lainez a la Academia

Este año se cumple un centenario del nacimiento de Manuel Mujica Lainez (1910-1984), quien fuera académico de nuestra Casa. Fue propuesto, al entonces presidente doctor Carlos Ibarguren, por los cuatro miembros que suscriben la nota que copio:

“Señor Presidente:

Tenemos el agrado de presentar a la honorable Academia la candidatura de los escritores Jorge Luis Borges y Manuel Mujica Lainez, para ocupar dos de las vacantes existentes de académicos de número.

Firmas: Roberto Giusti, A. Melián Lafinur, Mariano de Vedia y Mitre y Enrique Banchs”.

He dado a conocer los originales de esa nota en mi trabajo de presentación del tomo II de las *Obras completas* de Jorge Luis Borges, magistralmente anotadas por Rolando Costa Picazo, publicado en este *Boletín*. Ahora publico la carta de aceptación de Mujica Lainez, hasta hoy inédita:

*Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto*Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

Buenos Aires, 4 de enero de 1956

- Al señor Presidente de la
Academia Argentina de Letras,
Doctor CARLOS IBARGUREN
S / D

Señor Presidente:

Tengo el honor y el agrado de acusar recibo de la nota por la cual la Academia Argentina de Letras me hace saber su resolución, tomada el 28 de diciembre último, de designarme académico de número de esa ilustre corporación, para ocupar el sillón "Miguel Cané", vacante por fallecimiento de D. Juan Pablo Bohagüe.

Al aceptar emocionado distinción tan alta, agradezco el homenaje trascendente del cual me hace objeto la Academia que Vd. dignamente preside, al juzgarme digno de in-

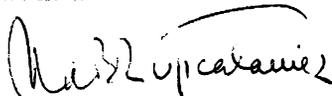
*Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto*Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

///.

tegrar su prestigioso cuerpo, y agradezco también las generosas palabras de elogio por mi obra literaria, que acompañan su comunicación.

Es para mí particularmente grato ocupar el sillón que lleva el nombre de Cané, admirable escritor con quien me vinculan lazos de sangre, y la biografía de cuyo padre, escritor destacado también, publiqué hace años; como me honra suceder en él a Juan Pablo Bohagüe, quien me distinguió en vida, casi desde mi adolescencia, con su amistad y su estímulo afectuoso.

Saludo al señor Presidente con mi mayor consideración, rogándole haga extensivo este respetuoso saludo a los señores Académicos.



Como se ve, en la asignación de sítiales, le toca el que lleva el nombre de “Miguel Cané”, pariente de Mujica Lainez. El membrete de la nota revela que entonces ya estaba trabajando en la Dirección General de Relaciones Culturales y Difusión, del Ministerio de Relaciones Exteriores, cargo que asumió durante el gobierno de la llamada Revolución Libertadora.

Pedro Luis Barcia

NOTICIAS

Homenajes

La Alianza Francesa, la Fundación Manuel Mujica Lainez y Maizal Ediciones presentaron el libro *El hombrecito del azulejo*, de Manuel Mujica Lainez, publicado en edición cuatrilingüe, en homenaje al centenario del nacimiento del académico.

Honras y distinciones

El ministro de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Esteban Bullrich, en reconocimiento a la labor Institucional de nuestra Corporación, entregó, en metal blanco, un plato como distinción.

El académico Santiago Kovadloff recibió el premio “Pluma de Honor 2010”, instituido por la Academia Nacional de Periodismo.

Sesiones públicas

El 27 de mayo, en el salón “Leopoldo Lugones”, de la Academia, se presentó el libro *Cuentos completos de Edgar Allan Poe*. Traducción, estudio preliminar y notas, de Rolando Costa Picazo. Presentaron la obra el presidente de la Academia, académico Pedro Luis Barcia, y la académica Emilia de Zuleta. Como cierre del acto, el académico Rolando Costa Picazo habló de su obra.

El 12 de agosto, en el salón “Leopoldo Lugones”, se celebró la sesión pública de homenaje a **Miguel Hernández**, al cumplirse el centenario de su nacimiento. El presidente, Dr. Pedro Luis Barcia, pronunció las palabras de apertura. El académico Antonio Requeni se refirió a *Vida y pasión de Miguel Hernández* y, como cierre del acto, se presentó un audiovisual sobre el poeta.

Elección

En la sesión 1301, del 13 de mayo, se eligió miembro correspondiente, con residencia en Francia, al Dr. Michel Lafon.

En la sesión 1306, del 22 de julio, fue elegida miembro de número la Dra. Noemí Ulla, para ocupar el sillón “Domingo Faustino Sarmiento”, cuyo último titular fue el académico Dr. Antonio Pagés Larraya.

Elección de autoridades

En la sesión 1302, del 27 de mayo, se aprobaron la Memoria y el Balance, correspondientes a 2009, y se eligieron autoridades para el período 2010-2013. La Mesa Directiva quedó conformada de la siguiente manera: Pedro Luis Barcia, presidente; Alicia María Zorrilla, vicepresidenta; Norma Carricaburo, secretaria general, y Rolando Costa Picazo, tesorero. El vicepresidente saliente, académico Jorge Cruz, declinó ser reelecto al comienzo de la sesión.

Fallecimientos

El 9 de octubre de 2008, falleció el académico correspondiente Ramón García Pelayo y Gross, con residencia en Francia.

El 23 de mayo, falleció el académico Carlos Alberto Ronchi March. Fue elegido miembro de número el 14 de junio de 1979, para ocupar el sillón “Carlos Guido y Spano”. Era el académico más antiguo del Cuerpo.

El 18 de junio de 2010 falleció el académico correspondiente José Saramago, con residencia en Portugal.

El 5 de julio, falleció el académico Horacio Castillo. Fue elegido miembro de número el 24 de abril de 1997, para ocupar el sillón “José María Paz”.

Labor de la Academia

El 6 de mayo, se presentó, en el salón “Adolfo Bioy Casares” de la 36.ª Feria Internacional del Libro, el *Diccionario fraseológico del habla argentina. Frases, dichos y locuciones (DiFHA)*, que elaboraron conjuntamente el Dr. Pedro Luis Barcia, presidente de la Academia Argentina de Letras, y la Mag. Gabriela Pauer, lexicógrafa de la misma Institución. Es el primer diccionario exclusivamente fraseológico del habla argentina. Forma parte de la Biblioteca del Bicentenario, proyecto conjunto de la Editorial Planeta y la

Academia Argentina de Letras. En el acto disertaron los autores y el Director General de Emecé Ediciones, Lic. Alberto Díaz.

El 8 de mayo, en la sala “Victoria Ocampo” de la 36.ª Feria del Libro, se realizó la presentación del *Manual de la nueva gramática de la lengua española*. En esa oportunidad, hablaron el director general de Emecé Ediciones, Lic. Alberto Díaz, el presidente, Dr. Pedro Luis Barcia, la secretaria general, académica Alicia María Zorrilla, y la académica correspondiente Ángela Di Tullio.

También el 8 de mayo, en la Sala “Alfonsina Storni” de la 36.ª Feria Internacional del Libro, se realizó la presentación de las ediciones conmemorativas de Pablo Neruda y Gabriela Mistral, de la Asociación de Academias de la Lengua Española y la Real Academia Española. En esta oportunidad hablaron el Dr. Pedro Luis Barcia, y el señor Jorge Lafforgue, crítico y editor. Las lecturas de los poemas estuvieron a cargo de los actores Ingrid Pelicori y Horacio Peña.

El 20 de mayo se llevó a cabo la presentación oficial de la segunda entrega de la colección *La Academia y la lengua del pueblo*. Fue organizada por la Fundación YPF y se realizó en el salón auditorio “Jacarandá” de la Torre YPF, en Puerto Madero. Participaron del acto el presidente de la Fundación YPF, Enrique Eskenazi, y Pedro Luis Barcia, presidente de la Academia Argentina de Letras.

En el marco del convenio de colaboración sin precedentes entre la Academia Argentina de Letras y la Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas (ADEPA), se realizó, por primera vez, una videoconferencia, el 14 de julio, a través de ADEPAtv. El doctor Pedro Luis Barcia disertó sobre “El periodismo y el correcto uso del idioma español”. Para finalizar, respondió en vivo una gran cantidad de consultas realizadas por los numerosos periodistas que participaron en directo desde el foro de ADEPAtv.

El 3 de agosto, en el salón “Leopoldo Lugones” de la Academia, se presentó el *Diccionario de americanismos*. En la oportunidad, hicieron uso de la palabra el presidente de la Academia, Dr. Pedro Luis Barcia, el secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Dr. Humberto López Morales, y el Lic. Augusto Di Marco, gerente de Ediciones Generales de Zona Sur, Grupo Santillana.

Visitas . ✓

La institución Senda Gloriosa de la Patria visitó la Academia Argentina de Letras el viernes 4 de junio y fue recibida por la académica Olga Fernández

Latour de Botas, que ofició de anfitriona. En el salón “Leopoldo Lugones”, se realizó el acto que resultó de notable animación y colorido. Los artistas que nos visitaron interpretaron canciones y recitaron coplas. La presidenta de Senda Gloriosa de la Patria, Violeta Herrero, hizo donación de bibliografía y símbolos gñemesianos a la Academia; igualmente, entregó varios ejemplares de la obra *Lã tierra en armas*, cuya autora es la académica correspondiente e integrante de la institución salteña, Dra. Susana Martorell de Laconi.

El académico correspondiente por Río Negro, César Anibal Fernández, visitó la Academia el 6 de julio.

Visita del académico honorario José María Castiñeira de Dios

El académico José María Castiñeira de Dios participó de la sesión 1306, del 22 de julio, con motivo de la edición de su el último libro, titulado *Crónica (relato en verso) de los sucesos que ocurrieron en la Semana de Mayo de 1810*. La académica Olga Fernández Latour de Botas realizó una breve presentación de la obra, sintetizó su contenido y elogió el tipo de versificación utilizada. A continuación, el académico José María Castiñeira de Dios expuso los motivos que lo llevaron a escribir esta obra e hizo una revisión de su vida como poeta.

Comunicaciones

En la sesión 1301, del 13 de mayo, el académico Antonio Requeni leyó una comunicación sobre Enrique Molina, en el centenario de su nacimiento.

En la sesión 1303, del 10 de junio, la académica Alicia Jurado leyó una comunicación sobre Juan Bautista Alberdi, en el bicentenario de su nacimiento.

En la sesión 1304, del 24 de junio, la académica Emilia de Zuleta leyó una comunicación sobre “Gregorio Marañón. Cincuenta años después”.

En la sesión 1305, del 8 de julio, la académica Norma Carricaburo leyó una comunicación sobre María Rosa Lida, al cumplirse el centenario de su nacimiento.

En la sesión 1306, del 22 de julio, el académico Jorge Cruz leyó una comunicación sobre Florencio Sánchez, en el centenario de su fallecimiento.

En la sesión 1308, del 26 de agosto, el académico Rolando Costa Picazo leyó un trabajo sobre Mark Twain, en el centenario de su fallecimiento.

Publicaciones

En la sesión 1301, del 13 de mayo, el presidente presentó y entregó a los académicos la caja con los ejemplares de la segunda entrega de la colección “La Academia y la Lengua del Pueblo”, integrada por los léxicos: *Léxico de la política argentina*, de Emilia Ghelfi, Daniela Lauria y Pedro Rodríguez Pagni; *Léxico de la caña de azúcar*, de Elena Rojas Mayer e Irina Kagüer; *Léxico del tonelero*, de César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck; *Léxico del telar*, de Isidro Ariel Rivero Tapia; *Léxico de la medicina popular*, de Isidro Ariel Rivero Tapia y Gabriela Llull Offenbeck; *Léxico del automóvil*, del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas de la Academia Argentina de Letras; *Léxico del ciclismo*, de César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck; y *Léxico del andinismo*, de César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck.

En la sesión 1303, del 10 de junio, el presidente entregó a los académicos el libro *Cancionero de la invasiones inglesas*, del que es autor con la Mag. Josefina Raffo y que forma parte de la Colección “Biblioteca del Bicentenario”.

En la sesión 1307, del 12 de agosto, el presidente presentó los nos. 303-304, del *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo LXXIV, correspondiente a mayo-agosto de 2009.

Donaciones

Del presidente, académico Pedro Luis Barcia, *Poesía esencial*, de Miguel Hernández; *Monasterio de San Millán de la Cogolla. Suso y Yuso*, de Juan B. Olearte; *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca romántica de sus reliquias*, de Isidro G. Bango Torviso.

Del académico Rolando Costa Picazo, *Cuentos completos*, de Edgar Allan Poe. Traducción, estudio preliminar y notas de Rolando Costa Picazo; *Jorge Luis Borges. Obras completas II (1952-1972)*. Edición crítica anotada por Rolando Costa Picazo.

Del académico Pablo Cavallero, *Philologiae Flores. Homenaje a Amalia Nocito*, de María Eugenia Steinberg y Pablo Cavallero.

De la académica Olga Fernández Latour de Botas, la obra de su autoría, *Historias gauchescas en las fiestas mayas rioplatenses*.

Del académico Antonio Requeni, *200 años de poesía argentina*. Selección y prólogo de Jorge Monteleone; *Premios Konex. Quién es quién. Biografías*

de los premiados y los jurados. 30 años. 1980-2009; *Tres inolvidables adolescentes de Orihuela y uno de La Unión*, de Carmen Conde, y una edición facsimilar de *El pueblo de Orihuela*.

De la académica Olga Fernández Latour de Botas, *Antología poética*, de Lidia Balkenēnde; *Primer Congreso Nacional del Folklore*, de la Academia del Folklore de la República Argentina; *Solus ad solam*, de Gabriele D'Annunzio; *Paul Groussac: Semblanza a través de sus obras*, de Stella Maris Fernández; *Elegías y otros desvelos*, de Elsa Leonor Di Santo; *Los Gallardo en Málaga, Buenos Aires, Bella Vista, París y Roma (Siglos XVIII a XX)*, de Jorge Emilio Gallardo; *Esa bufanda de sangre y otros cuentos*, de Enrique Anderson Imbert; *Testimonios y antología. Cuentos, comedias y poemas, 1939-1999*, de Lía Gómez Langenheim de Romero Sosa; *Luis Ricardo Fors. Polígrafo y bibliotecario*, de Stella Maris Fernández; *Hombres y animales. Cuentos veterinarios con drama y humor*, de Gustavo Trincherro; *Rita Carbajo y los teatros porteños*, de Lily Franco; *Los fantasmas de la Conquista*, de Elena Antonieta Lafontaine; *Hugo Wast*. Homenaje del Ministerio de Educación de la Nación.

Del académico Pablo Cavallero, *Leoncio de Neápolis. Vida de Simeón el loco*. Edición revisada con traducción, introducción y notas por Pablo Cavallero, Tomás Fernández y Julio César Lastra Sheridan.

De la académica correspondiente Susana Martorell de Laconi, su libro *La tierra en armas. Homenaje a Juan Carlos Dávalos en el cincuentenario de su muerte y en conmemoración del Bicentenario*.

Del académico José María Castifeira de Dios, sus obras *Crónica (relato en verso) de los sucesos que ocurrieron en la Semana de Mayo de 1810; Cántico del Gran Jubileo en el segundo milenio del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo; Tributo a Ushuaia; José María Castiñeira de Dios. Obra 1938/2008; Testimonio cristiano; Poesía de un militante. 1945-2008 y El Santito Ceferino Namuncurá*, con prólogo del Cardenal Jorge Mario Bergoglio, SJ.

Del académico Jorge Cruz, tres cartas manuscritas de Ricardo Molinari, fechadas en 1980, y lista manuscrita de poemas de Ricardo Molinari, destinadas a su antología *La sombra del pájaro tostado*.

De la académica Noemí Ulla, *En el agua del río; Una lección de amor y otros cuentos; El cerco del deseo; La insurrección literaria; El ramito y otros cuentos; Obsesiones de estilo. Antología crítica; Juegos de prendas y los dos corales; De las orillas del Plata; y Variaciones rioplatenses*, de su autoría.

Del académico José Luis Moure, la revista de poesía *La Guacha*, año 13, número 33, con una entrevista al académico Horacio Castillo, recientemente fallecido; *Borges, libros y lecturas*. Ediciones de la Biblioteca Nacional.

De la académica Emilia de Zuleta, *Unidad y multiplicidad. Tramas del hispanismo actual*, tomos I, II y III.

De la Real Academia Española, dos ejemplares del *Boletín*, Tomo LXXXIX, enero-junio de 2009.

De Luis Güemes, su libro *Güemes documentado*, volumen 6.

De Violeta Herrero, sus libros *Juana Azurduy. Vida y obra*; y *Otra vez llevan tu nombre. A las puertas del cielo*.

De Lucio Walter Erazú, sus libros *Selección poética*; y *La copla salteña*.

De Isabel Zwank y Mónica Ávila *Texturas. Encuadre, antología y proyección de un taller literario*, de su autoría.

De Martha Vanbiesem de Burbridge, *Roberto J. Payró. Corresponsal de guerra. Cartas, diarios, relatos (1907-1922)*. Edición a cargo de Martha Vanbiesem de Burbridge.

ÍNDICE ICONOGRÁFICO

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *CUENTOS COMPLETOS DE EDGAR ALLAN POE*



Palabras de apertura del acto por Pedro Luis Barcia.

HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ



Disertación del académico Antonio Requeni.

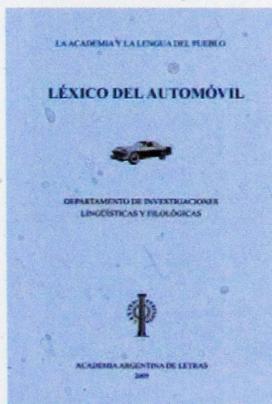
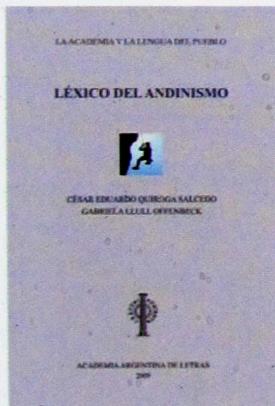
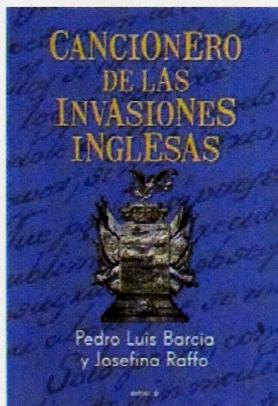
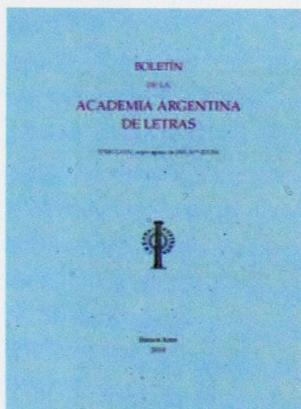


Los académicos Pedro Luis Barcia, Ángela Di Tullio, Alicia María Zorrilla y el director general de Emecé, Alberto Díaz.

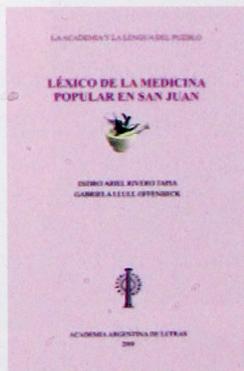
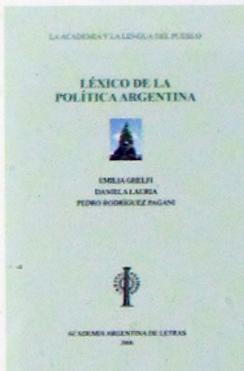
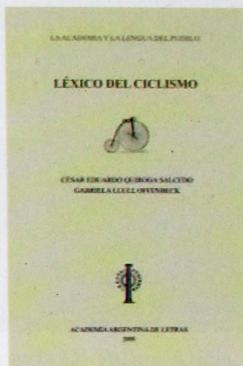
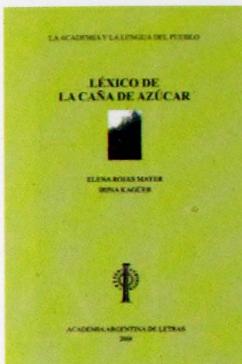


Disertación de la académica Ángela Di Tullio.

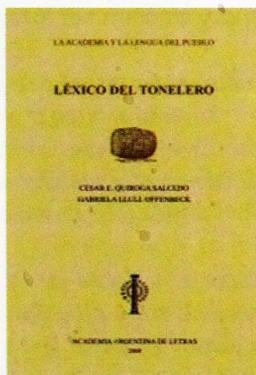
PUBLICACIONES



PUBLICACIONES



PUBLICACIONES



NORMAS EDITORIALES PARA
LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS DESTINADOS AL *BAAL*

1. Los artículos propuestos (originales e inéditos) se enviarán al Director del *Boletín* (Dr. Pedro Luis Barcia, T. Sánchez de Bustamante 2663, C1425DVA - Buenos Aires) en una copia en papel (tamaño A4) a dos espacios y en soporte informático. Se incluirá, además, el nombre del autor (o autores), dirección postal y correo electrónico, situación académica y nombre de la institución científica a la cual pertenece(n).
2. No se aceptarán colaboraciones espontáneas, si no han sido solicitadas por el Director del *Boletín*. Los artículos serán sometidos a una evaluación (interna y externa) por el Consejo Asesor.
3. El Consejo Asesor se reservará los siguientes derechos:
 - pedir artículos a especialistas cuando lo considere oportuno;
 - rechazar colaboraciones por razones de índole académica;
 - establecer el orden en que se publicarán los trabajos aceptados;
 - rechazar (o enviar para su corrección) los trabajos que no se atengan a las normas editoriales del *Boletín*.
4. Los artículos enviados deben ser presentados en procesador de textos para PC, preferentemente, en programa Word para Windows.
5. Los autores de los trabajos deberán reconocer su responsabilidad intelectual sobre los contenidos de las colaboraciones y la precisión de las fuentes bibliográficas consultadas. También serán responsables del correcto estilo de sus trabajos.
6. Cláusula de garantía: Las opiniones de los autores no expresarán necesariamente el pensamiento de la Academia Argentina de Letras.
7. El (los) nombre(s) del (los) autor(es) se señalarán en versalita, y se opta por el orden de entrada siguiente: apellido, nombre (GÚTRALDES, RICARDO).
8. La lengua de publicación es el español; eventualmente, se aceptarán artículos en portugués.
9. El artículo propuesto no sobrepasará las veinte (20) páginas de extensión. En casos particulares, se podrán admitir contribuciones de extensión superior.
10. En caso de ilustraciones, gráficos e imágenes, tanto en papel como en soporte informático, es necesario comunicarse previamente con el Consejo Asesor del *Boletín*.
11. La letra *bastardilla* (cursiva o itálica) se empleará en los casos siguientes:
 - a) para los títulos de libros, revistas y periódicos;

- b) para citar formas lingüísticas (p. ej.: la palabra *mesa*; de la expresión *de vez en cuando*; del alemán *Aktionsart*; el sufijo *-ón*).
12. Las comillas dobles (inglesas o altas) se emplearán para citar capítulos de libros, artículos de revistas, contribuciones presentadas en congresos y colaboraciones editadas en periódicos.
13. Los títulos de novelas, cuentos y poemas se escribirán entre comillas dobles españolas o latinas (angulares) en los casos siguientes:
- a) cuando estén incluidos en un texto compuesto en cursiva (p. ej.: en las citas bibliográficas de libros);
- b) cuando se encuentren citados en artículos de revistas, capítulos de libros, ponencias de congresos y colaboraciones en periódicos (p. ej.: BORELLO, RODOLFO A. "Situación, prehistoria y fuentes medievales: «El Aleph» de Borges". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo 57, n.º 223-224 (1992), pp. 31-48).
14. Las comillas dobles (altas o inglesas) también se utilizarán para las citas de textos que se incluyen en el renglón (p. ej.: el autor señala constantemente el papel de "la mirada creadora" en ámbitos diversos).
15. Las citas de mayor extensión (cuando pasen los tres renglones) deberán colocarse fuera del renglón, con sangría y sin comillas. Si se trata de versos, se separarán por barras (/). Para comentar el texto citado se emplearán, en todos los casos, corchetes ([]). La eliminación de una parte de un texto se indicará mediante puntos suspensivos encerrados entre corchetes ([...]).
16. Las notas bibliográficas al pie de página se escribirán con número arábigo volado.
17. Para expresar agradecimientos u otras notas aclaratorias acerca del trabajo, se utilizará una nota encabezada por asterisco, la que precederá a las otras notas. Dicho asterisco figurará al final del título.
18. En el texto de las notas bibliográficas, se evitará el empleo de locuciones latinas para abreviar las referencias (tales como *op. cit.*, *ibid.*, etc.). Se recomienda, por su claridad, repetir la(s) primera(s) palabra(s) del título seguida(s) de puntos suspensivos (p. ej.: ARCE, JOAQUÍN. *Tasso...*, p. 23).
19. La bibliografía consultada se redactará al final del trabajo, según los criterios expresados a continuación.

EJEMPLOS DE LAS NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y LA BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Libros (un autor):

QUEVEDO, FRANCISCO DE. *Poemas escogidos*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1974. 382 p. (Clásicos Castalia; 60).

con subtítulo:

ARCE, JOAQUÍN. *Tasso y la poesía española: repercusión literaria y confrontación lingüística*. Barcelona: Planeta, 1973. 347 p. (Ensayos/Planeta).

nueva edición, colaboradores y volúmenes:

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner; prólogo de Marcos A. Morínigo. 2.^a ed. correg. y actual. Buenos Aires: Huemul, 1983, 1973. 2 v. (Clásicos Huemul; 71).

dos autores:

PICHOIS, CLAUDE Y ANDRÉ M. ROUSSEAU. *La literatura comparada*. Versión española de Germán Colón Doménech. Madrid: Gredos, 1969. 241 p. (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales; 23).

MORLEY, S. GRISWOLD Y COURTNEY BRUERTON. *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Versión española de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968. 693 p. (Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y Monografías; 11).

tres autores:

DELACROIX, SAMUEL; ALAIN FOUQUIER Y CARLOS A. JENDA

más de tres autores:

OBIETA, ADOLFO Y OTROS. *Hablan de Macedonio Fernández*, por Adolfo de Obieta, Gabriel del Mazo, Federico Guillermo Pedrido, Enrique Villegas, Arturo Jauretche, Lily Laferrère, Miguel Shapire, Leopoldo Marechal, Manuel Peyrou, Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges y Germán Leopoldo García. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968. 127 p.

Editor o compilador:

AIZENBURG, EDNA, ed.

DISKIN, MARTÍN Y FERNANDO LEGÁS, eds.

RODRÍGUEZ SERRANO, MARÍN, comp.

Autor institucional:

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. *Academia Argentina de Letras: 1931-2001*. Buenos Aires: Academia, 2001. 63 p.

Sin autor identificado, anónimos y antologías:

Enciclopedia lingüística hispánica. I. Madrid: CSIC, 1959.

Capítulo de libro:

FILLMORE, CHARLES. "Scenes and frames semantics". En ZAMPOLLI, A., ed. *Linguistic structures processing*. Amsterdam: North-Holland, 1982, pp. 55-81.

COSERIU, EUGENIO. "Para una semántica diacrónica estructural". En su *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1977, pp. 11-86.

Artículo de revista:

MOURE, JOSÉ LUIS. "Unidad y variedad en el español de América (Morfosintaxis)". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo 64, n.^o 261-262 (2001), pp. 339-356.

- LAPESA, RAFAEL. "La originalidad artística de «La Celestina»". En *Romance Philology*. Vol. 17, n.º 1 (1963), pp. 55-74.
- CARILLA, EMILIO. "Dos ediciones del «Facundo»". En *Boletín de Literaturas Hispánicas*. N.º 1 (1959), pp. 45-56.
- GHIANO, JUAN CARLOS. "Fray Mocho en Buenos Aires". En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Año 3, n.º 4 (1958), pp. 569-578.

Manuscrito:

- PERLOTTI, ANA M. *Una aproximación a la metafísica de Jorge Luis Borges*. MS. 103 p.

Tesis:

- MOSTAFA, SOLANGE. *Epistemología da Biblioteconomia*. Sao Paulo: PUC-SP, 1985. 300 p. Tesis de doctorado.

Congreso:

- Congreso de Academias de la Lengua Española (8.º: 1980: Lima). *Memoria*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1980. 626 p.

Artículo de congreso:

- BATTISTESSA, ÁNGEL J. "La lengua y las letras en la República Argentina". En Congreso de Academias de la Lengua Española (8.º: 1980: Lima). *Memoria*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1980, pp. 540-546.

Artículo de periódico:

- LOUBET, JORGELINA. "La estrella fugaz". *La Gaceta. Suplemento Literario*. Tucumán, 21 de febrero de 1993, p. 4.

Reseña:

HWANGPO, CECILIA P. Reseña de *Análisis lingüístico del género chico andaluz y rioplatense (1870-1920)* / Miguel Calderón Campos. Granada: Universidad de Granada, 1998. 545 p. En *Hispanic Review*. Vol. 69, n.º 3 (2001), pp. 381-382.

Documentos en Internet:

artículo de revista:

HAMMERSLEY, MARTYN Y ROGER GOMM. "Bias in social research" [en línea]. En *Sociological Research Online*. Vol. 2, n.º 1 (1997).
<http://www.socresonline.org.uk/socreonline/2/1/2.html> [Consulta: 29 abril 2002].

periódico:

CUERDA, JOSÉ LUIS. "Para abrir los ojos" [en línea]. *El País Digital*. 9 mayo 1997, n.º 371.
<http://www.elpais.es/p/19970509/cultura> [Consulta: 18 junio 1998].

otros:

WALKER, JANICE R. *MLA-style citations of electronic sources* [en línea]. Endorsed by the Alliance for Computer and Writing. Ver. 1.1. Tampa, Florida: University of South Florida, 1996.
<http://www.cas.usf.edu/english/walker/mla.html> [Consulta: 12 marzo 1999].

**PUBLICACIONES
DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS**

Boletín, órgano oficial de la Academia Argentina de Letras, 75 tomos (1933-2010), 310 números.

ANEJOS DEL BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Anejo I: *Homenaje a Jorge Luis Borges* (1999). **Agotado.**

SERIE CLÁSICOS ARGENTINOS

- I. Juan María Gutiérrez: *Los poetas de la revolución*. Prólogo de Juan P. Ramos (1941). **Agotado.**
- II. Olegario V. Andrade: *Obras poéticas*. Texto y estudio de Eleuterio F. Tiscornia (1943). **Agotado.**
- III-IV. Calixto Oyuela: *Estudios literarios*. Prólogo de Álvaro Melián Lafinur (2 tomos, 1943). **Agotados.**
- V-VI. José Mármol: *Poesías completas*. Tomo I, *Cantos del Peregrino*. Texto y prólogo de Rafael Alberto Arrieta. Tomo II, *Armonías, Poesías diversas*. Notas preliminares de Rafael Alberto Arrieta (Tomo I, 1946 - Tomo II, 1947). **Agotados.**
- VII-VIII. Calixto Oyuela: *Poetas hispanoamericanos*. 2 tomos (Tomo I, 1949 - Tomo II, 1950). Tomo I: **agotado.**
- IX-X. Paul Groussac: *Mendoza y Garay*. Tomo I, *Don Pedro de Mendoza*. Prólogo de Carlos Ibarguren. Tomo II, *Juan de Garay* (Tomo I, 1949 - Tomo II, 1950). **Agotados.**
- XI. Rafael Obligado: *Prosas*. Compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia (1976). **Agotado.**
- XII. Juan María Gutiérrez: *Pensamientos*. Prólogo de Ángel J. Battistessa (1980). **Agotado.**
- XIII. Martín Coronado: *Obras dramáticas*. Selección y prólogo de Raúl H. Castagnino (1981).
- XIV. Joaquín Castellanos: *Páginas evocativas*. Selección y prólogo de Bernardo González Arrili (1981).
- XV. *La Lira Argentina*. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia (1982).
- XVI. Juan Bautista Alberdi: *Escritos satíricos y de crítica literaria*. Prólogo y notas de José A. Oría (1986).

SERIE ESTUDIOS ACADÉMICOS

- I. William Shakespeare: *Venus y Adonis*. Traducción poética directa del inglés, precedida de una introducción y seguida de notas críticas y autocríticas por Mariano de Vedia y Mitre. Prólogo de Carlos Ibarguren (1946). **Agotado.**
- II. Arturo Marasso: *Cervantes* (1947). **Agotado.**
- III. Gonzalo Zaldumbide: *Cuatro grandes clásicos americanos* (1948). **Agotado.**
- IV. Bartolomé Mitre: *Defensa de la poesía*. Introducción y notas críticas por Mariano de Vedia y Mitre (1948). **Agotado.**
- V. Dalmacio Vélez Sársfield: *La Eneida*. Prólogo de Juan Álvarez (1948). **Agotado.**
- VI. José León Pagano: *Evocaciones. Ensayos* (1964). **Agotado.**
- VII. José A. Oría: *Temas de actualidad durable* (1970). **Agotado.**
- VIII. Carmelo M. Bonet: *Pespuntos críticos* (1969). **Agotado.**
- IX. Fermín Estrella Gutiérrez: *Estudios literarios* (1969). **Agotado.**
- X. Jorge Max Rohde: *Humanidad y humanidades*. Estudios literarios (1969). **Agotado.**
- XI. Ricardo Sáenz-Hayes: *Ensayos y semblanzas* (1970). **Agotado.**
- XII. Osvaldo Loudet: *Figuras próximas y lejanas. Al margen de la historia* (1970). **Agotado.**
- XIII. Carlos Villafuerte: *Refranero de Catamarca* (1972). **Agotado.**
- XIV. Alfredo de la Guardia: *Poesía dramática del romanticismo* (1973). **Agotado.**
- XV. Leónidas de Vedia: *Baudelaire* (1973). **Agotado.**
- XVI. Miguel Ángel Cárcano: *El mar de las Cícladas* (1973). **Agotado.**
- XVII. Rodolfo M. Ragucci: *Voces de Hispanoamérica* (1973). **Agotado.**
- XVIII. José Luis Lanuza: *Las brujas de Cervantes* (1973). **Agotado.**
- XIX. Bernardo González Arrili: *Tiempo pasado. Semblanza de escritores argentinos* (1974). **Agotado.**
- XX. Carlos Villafuerte: *Adivinanzas recogidas en la provincia de Catamarca* (1975). **Agotado.**
- XXI. Osvaldo Loudet: *Ensayos de crítica e historia* (1975). **Agotado.**
- XXII. Orestes Di Lullo: *Castilla: Altura de España* (1975). **Agotado.**
- XXIII. Jorge Max Rohde: *Ángulos* (1975). **Agotado.**

- XXIV. Alfredo de la Guardia: *Temas dramáticos y otros ensayos* (1978). **Agotado.**
- XXV. Eduardo González Lanuza: *Temas del «Martín Fierro»*. Prólogo de Bernardo Canal Feijóo (1981).
- XXVI. Celina Sabor de Cortazar: *Para una relectura de los clásicos españoles*. Presentación de Raúl H. Castagnino (1987).
- XXVII. *Sarmiento –Centenario de su muerte–*. Recopilación de textos publicados por miembros de la Institución. Prólogo de Enrique Anderson Imbert (1988).
- XXVIII. Estanislao del Campo: *Fausto*. Estudio preliminar de Ángel J. Battistessa (1989).
- XXIX. Raúl H. Castagnino: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. 2 tomos. Noticia preliminar de Amelia Sánchez Garrido (1989).
- XXX. *España y el Nuevo Mundo. Un diálogo de quinientos años*. Textos pertenecientes a miembros de la Institución. Prólogo de Federico Peltzer. 2 tomos (1992).
- XXXI. Antonio Pagés Larraya: *Nace la novela argentina (1880-1900)* (1994).
- XXXII. Paul Verdevoye: *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834* (1994).
- XXXIII. Ángela B. Dellepiane: *Concordancias del poema Martín Fierro*. 2 tomos (1995).
- XXXIV. Raúl H. Castagnino: *Misceláneas de lo literario* (1998).
- XXXV. Carlos Orlando Nállim: *Cervantes en las letras argentinas* (1998).
- XXXVI. Horacio Castillo: *Ricardo Rojas* (1999).
- XXXVII. Oscar Tacca: *Los umbrales de «Facundo» y otros textos sarmientinos* (2000).
- XXXVIII. Horacio Castillo: *Darío y Rojas. Una relación fraternal* (2002).
- XXXIX. Federico Peltzer: ... *En la narrativa argentina* (2003).
- XL. Horacio Castillo: *La luz cicládica y otros temas griegos* (2004).
- XLI. Federico Peltzer: *El hombre y sus temas. (En algunos narradores europeos de los siglos XIX y XX)* (2004).
- XLII. Carlos Orlando Nállim: *Cervantes en las letras argentinas*. Tomo II (2005).
- XLIII. *Lecturas cervantinas*. Ciclo de conferencias pronunciadas con motivo del IV Centenario del *Quijote* (2005).

- XLIV. Carlos Mastronardi: *Borges*. Presentación de Pedro Luis Barcia (2007).
- XLV. Horacio Castillo: *Sarmiento poeta* (2007).
- XLVI. *La lengua española: sus variantes en la región*. Primeras Jornadas Académicas Hispanorrioplatenses sobre la Lengua Española (2008).

SERIE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y FILOLÓGICOS

- I. Pedro Henríquez Ureña: *Observaciones sobre el español en América y otros estudios filológicos*. Compilación y prólogo de Juan Carlos Ghiano (1976). **Agotado**.
- II. María Luisa Montero: *Vocabulario de Benito Lynch*, con la colaboración de Silvia N. Trentalance de Kipreos. Premio Conde de Cartagena (1980-1982), de la Real Academia Española (1986).
- III. Nélida E. Donni de Mirande: *Historia del español en Santa Fe del siglo XVI al siglo XIX* (2004).
- IV. Ana Ester Virkel: *Español de la Patagonia. Aportes para la definición de un perfil sociolingüístico* (2004).
- V. Pedro Luis Barcia: *Los diccionarios del español de la Argentina* (2004).
- VI. César Eduardo Quiroga Salcedo y Graciela García de Ruckschloss: *Diccionario de regionalismos de San Juan* (2006).
- VII. Pedro Luis Barcia: *Un inédito «Diccionario de argentinismos» del siglo XIX* (2006).
- VIII. Ana María Postigo de Bedia y Lucinda del Carmen Díaz de Martínez: *Diccionario de términos de la Administración Pública* (2006).
- IX. Susana Martorell de Laconi: *El español en Salta. Lengua y sociedad* (2006).
- X. Aída Elisa González de Ortiz: *Breve diccionario argentino de la vid y el vino*. Estudio etnográfico lingüístico (2006).
- XI. Pedro Luis Barcia: *Hacia un «Diccionario de gentilicios argentinos»* (2010).

SERIE HOMENAJES

- I. *Homenaje a Cervantes* (1947). **Agotado**.
- II. *Homenaje a Leopoldo Lugones. 1874-1974* (1975). **Agotado**.
- III. *Homenaje a Francisco Romero. 1891-1962* (1993).
- IV. *Homenaje a Oliverio Girondo. 1891-1967* (1993).

- V. *Homenaje a Álvaro Melián Lafinur 1889-1958 y Olegario V. Andrade 1839-1882* (1993).
- VI. *Homenaje a Pedro Salinas. 1891-1951* (1993). **Agotado.**
- VII. *Cuatro Centenarios (José A. Oría, Bernardo González Arrili, Jorge Max Rohde, Pedro Miguel Obligado)* (1994).
- VIII. *Homenaje a Vicente Huidobro 1893-1948 y César Vallejo 1892-1938* (1994).
- IX. *Homenaje a Edmundo Guibourg. 1893-1986* (1994).
- X. *Homenaje a Juan Bautista Alberdi. 1810-1884* (1995).
- XI. *Homenaje a José Hernández 1834-1886 y Ricardo Güiraldes 1886-1927* (1995).
- XII. *Homenaje a Federico García Lorca. 1898-1936* (1995).
- XIII. *Homenaje a Roberto F. Giusti. 1887-1978* (1995).
- XIV. *Homenaje a Celina Sabor de Cortazar. 1913-1985* (1995).
- XV. *Homenaje a Domingo Faustino Sarmiento. 1811-1888* (1995).
- XVI. *Homenaje a Arturo Capdevila 1889-1967 y Osvaldo Loudet 1889-1983* (1995).
- XVII. *Homenaje a Alfonso Reyes. 1889-1959* (1995).
- XVIII. *Homenaje a Alfonso de Laferrère. 1893-1978* (1995).
- XIX. *Homenaje a Juana de Ibarbourou y Sor Juana Inés de la Cruz* (1996).
- XX. *Homenaje a Ezequiel Martínez Estrada. 1895-1964* (1997).
- XXI. *Homenaje a Victoria Ocampo. 1890-1979* (1997).
- XXII. *Homenaje a Esteban Echeverría (1805-1851)*. Academia Argentina de Letras y Academia Nacional de la Historia (2004).
- XXIII. *Homenaje a Bartolomé Mitre. Centenario de su fallecimiento. (1906-2006)* (2006).
- XXIV. *Homenaje a Larreta en el centenario de «La gloria de don Ramiro»*. Coordinador Pedro Luis Barcia (2009).

SERIE PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES BIBLIOGRÁFICAS

- I. Alejandro E. Parada: *Bibliografía cervantina editada en la Argentina: una primera aproximación* (2005).
- II. Armando V. Minguzzi: *Martín Fierro*. Revista popular ilustrada de crítica y arte. Estudio, índice y digitalización en CD-ROM (2007).
- III. Juan Alfonso Carrizo: *Villancicos de Navidad*. Prólogo y biblio-

grafía de Olga Fernández Latour de Botas (2007).

- IV. María del Carmen Grillo: *La revista «La Campana de Palo». Arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del período de vanguardia argentino (1920-1930)* (2008).
- V. Alejandro Parada: *Los libros en la época del Salón Literario. El «Catálogo» de la Librería Argentina de Marcos Sastre (1835)* (2008).

COLECCIÓN LA ACADEMIA Y LA LENGUA DEL PUEBLO

- I. *El léxico del tonelero*, César E. Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2004). **Agotado.**
- II. *El léxico del telar*, Isidro Ariel Rivero Tapia (2004). **Agotado.**
 1. *Léxico del fútbol*, Federico Peltzer (2007).
 2. *Léxico del mate*, Pedro Luis Barcia (2007).
 3. *Léxico del colectivo*, Francisco Petrecca (2007).
 4. *Léxico de la carne*, María Antonia Osés (2007).
 5. *Léxico del vino*, Liliana Cubo de Severino y Ofelia Dúo de Brottier (2007).
 6. *Léxico del pan*, Olga Fernández Latour de Botas (2007).
 7. *Léxico del dinero*, Carlos Dellepiane Cálcena (2007).
 8. *Léxico de la carpintería*, Susana Anaine (2007).
 9. *Léxico de la política argentina*, Emilia Ghelfi, Daniela Lauria y Pedro Rodríguez Pagani (2008).
 10. *Léxico de la caña de azúcar*, Elena Rojas Mayer e Irina Kagüer (2008).
 11. *Léxico del tonelero*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2008).
 12. *Léxico del telar*, Isidro Ariel Rivero Tapia (2008).
 13. *Léxico de la medicina popular*, Isidro Ariel Rivero Tapia y Gabriela Llull Offenbeck (2008).
 14. *Léxico del automóvil*, Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas de la Academia Argentina de Letras (2009).
 15. *Léxico del ciclismo*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2008).
 16. *Léxico del andinismo*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2009).

OTRAS PUBLICACIONES

Discursos Académicos

- I. *Discursos de recepción: 1933-1937* (1945).
 - II. *Discursos de recepción: 1938-1944* (1945).
 - III. *Discursos y conferencias: 1932-1940* (1947).
 - IV. *Discursos y conferencias: 1941-1946* (1947).
- Augusto Malaret: *Diccionario de americanismos. (Suplemento)*. 2 tomos. Tomo I (1942). Tomo II (1944). **Agotados**.
- Leopoldo Lugones: *Diccionario etimológico del castellano usual* (1944). **Agotado**.
- Leopoldo Díaz: *Antología*. Prólogo de Arturo Marasso (1945). **Agotado**.
- Carlos Villafuerte: *Voces y costumbres de Catamarca*. 2 tomos. Tomo I (1954). Tomo II (1961). **Agotados**.
- Baltasar Gracián: *El discreto*. Texto crítico por Miguel Romera Navarro y Jorge M. Furt (1959). **Agotado**.
- Martín Gil: *Antología*. Selección y prólogo de Arturo Capdevila (1960).
- Ricardo Sáenz-Hayes: *Ramón J. Cárcano, en las letras, el gobierno y la diplomacia. (1860-1946)* (1960).
- Arturo Capdevila: *Alta memoria. Libro de los ausentes que acompañan* (1961). **Agotado**.
- Arturo Marasso: *Poemas de integración* (1964); 2.^a edición (1969).
- IV Congreso de las Academias de la Lengua Española* (1966). **Agotado**.
- Enrique Banchs: *Obra poética*. Prólogo de Roberto F. Giusti (1973). Reimpresión (1981).
- Enrique Banchs: *Prosas*. Selección y prólogo de Pedro Luis Barcia (1983).
- Jorge Vocos Lescano: *Obra poética*. 2 tomos. Tomo I: 1949-1977 (1979). Tomo II: 1978-1987 (1987).
- Carlos Mastronardi: *Poesías completas*. Prólogo de Juan Carlos Ghiano (1982).
- Bernardo González Arrili: *Ayer no más*. "Calle Corrientes entre Esmeralda y Suipacha". "Buenos Aires, 1900". Palabras preliminares por Raúl H. Castagnino (1983).
- Carlos Mastronardi: *Cuadernos de vivir y pensar. (1930-1970)*. Prosa. Prólogo de Juan Carlos Ghiano (1982).
- Atilio Chiáppori: *Prosa narrativa*. Noticia preliminar y selección de Sergio Chiáppori (1986).
- Dardo Rocha: *Teatro*. Advertencia preliminar por Amelia Sánchez Garrido (1988).

- Leopoldo Lugones: *Historia de Sarmiento*. Estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano (1988).
- Nicolás Avellaneda: *Escritos*. Prólogo de Juan Carlos Ghiano (1988).
- Pedro Henríquez Urefía: *Memorias-Diario*. Introducción y notas por Enrique Zuleta Álvarez (1989).
- Jorge G. Borges: *El caudillo*. Prólogo de Alicia Jurado (1989). **Agotado**.
- Víctor Gálvez (Vicente G. Quesada): *Memorias de un viejo*. Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya (1990).
- Academia Argentina de Letras: *Léxico del habla culta de Buenos Aires (PILEI)*. Prólogo de Carlos Alberto Ronchi March (1998). **Agotado**.
- Academia Argentina de Letras. 1931-2001. Guía informativa (2001).
- Índice del Boletín de la Academia Argentina de Letras. Desde 1933 hasta 1982.
- Reflexiones sobre la lectura. Ensayos breves escritos por académicos. Editorial Dunken (2003). **Agotado**.
- La Academia en Internet. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Universia (2004).
- Humberto López Morales: *Diccionario académico de americanismos*. Presentación y planta del proyecto (2005).
- III Congreso Internacional de la Lengua Española (2006).
- Miguel de Learte: *Fracasos de la fortuna y sucesos varios acaecidos*. Estudios preliminares de Ernesto J. A. Maeder y Pedro Luis Barcia. Academia Argentina de Letras y Academia Nacional de la Historia. *Union Académique Internationale* (2006).
- Miguel Ángel Garrido Gallardo: *Diccionario español de términos literarios internacionales. Elenco de términos (DETLI)*. Prólogo de Pedro Luis Barcia (2009).
- Susana Martorell de Laconi: *Antiguos refranes medievales y del siglo XVI. Su uso en Salta* (2009). **Agotado**.
- Stanislao del Campo. *Viaje del señor gobernador Alsina a los pueblos de la campaña*. Edición, estudio preliminar y notas de Néstor Daniel Pereyra (2010).

Acuerdos acerca del idioma:

- Tomo I (1931-1943), Tomo II (1944-1951), Tomo III (1956-1965), Tomo IV (1966-1970), Tomo V (1971-1975), Tomo VI –Notas sobre el habla de los argentinos– (1971-1975), Tomo VII (1976-1980), Tomo VIII –Notas sobre el habla de los argentinos– (1976-1980), Tomo IX (1981-1985),

Tomo X –Notas sobre el habla de los argentinos– (1981-1985), Tomo XI (1986-1990), Tomo XII –Notas sobre el habla de los argentinos– (1986-1990). Tomos I y II: **agotados**.

Registro del habla de los argentinos (1994). **Agotado**.

Dudas idiomáticas frecuentes. Verbos (1994). **Agotado**.

Registro del habla de los argentinos. Adenda 1995 (1995). **Agotado**.

Dudas idiomáticas frecuentes. (Versión ampliada) (1995). **Agotado**.

Registro del habla de los argentinos (1997).

Disquete 3 ½ (2) Dudas idiomáticas frecuentes. Verbos (1997). **Agotado**.

Dudas idiomáticas frecuentes. (Versión que incorpora normas de la «Ortografía», de la Real Academia Española, ed. 1999) (2000). **Agotado**.

CD-ROM. *Registro de Lexicografía Argentina* (2000).

CD-ROM. *Dudas Idiomáticas Frecuentes* (2001). **Agotado**.

Diccionario del habla de los argentinos. Editorial Espasa (2003). **Agotado**.

CD-ROM. *Acuerdos acerca del idioma*. Serie: Notas sobre el habla de los argentinos. Vol. I (1971-1975); vol. II (1976-1980); vol. III (1981-1985); vol. IV (1986-1989) (2004).

Novedades

Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXXV, enero-abril de 2010, N.º 307-308.

Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXXV, mayo-agosto de 2010, N.º 309-310.

Hacia un «Diccionario de gentilicios argentinos», Pedro Luis Barcia. Serie Estudios Lingüísticos y Filológicos. Vol. II.

Estanislao del Campo. *Viaje del señor gobernador Alsina a los pueblos de la campaña*. Edición, estudio preliminar y notas de Néstor Daniel Pereyra (2010).

**Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken
Ayacucho 357 (C1025AAG) Buenos Aires
Telefax: 4954-7700 / 4954-7300
E-mail: info@dunken.com.ar
www.dunken.com.ar
Octubre de 2011**

