

**BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA
DE LETRAS**

TOMO LXXX, enero-junio de 2015, N.^{os} 333-334
julio-diciembre de 2015, N.^{os} 335-336
enero-junio de 2016, N.^{os} 337-338
julio-diciembre de 2016, N.^{os} 339-340



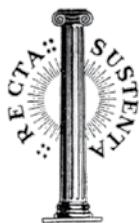
BUENOS AIRES
2019

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA
DE LETRAS

TOMO LXXX

Enero-junio de 2015, N.os 333-334
Julio-diciembre de 2015, N.os 335-336
Enero-junio de 2016, N.os 337-338
Julio-diciembre de 2016, N.os 339-340



BUENOS AIRES
2019

PROPIETARIO 2014 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 5298748

ISSN 0001-3757

ISSN archivo digital: online 2591-2860

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

MESA DIRECTIVA

Presidente: Don José Luis Moure
Vicepresidenta: Doña Alicia María Zorrilla
Secretaria general: Don Rafael Felipe Oteriño
Tesorero: Don Rolando Costa Picazo

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Don Santiago Kovadloff
Don Antonio Requeni
Don Pedro Luis Barcia
Don José Luis Moure
Doña Emilia P. de Zuleta Álvarez
Doña Alicia María Zorrilla
Don Jorge Cruz
Don Horacio C. Reggini
Doña Olga Fernández Latour de Botas
Don Rolando Costa Picazo
Doña Norma Beatriz Carricaburo
Don Pablo Adrián Cavallero
Don Abel Posse
Don Rafael Felipe Oteriño
Don Santiago Sylvester
Doña Élica Lois
Don Jorge Fernández Díaz
Don Pablo De Santis
Don Alberto Manguel*
Don Oscar Martínez
Don Hugo Beccacece

* Pasó a la categoría de académico correspondiente el 13 de septiembre de 2018, con residencia en Nueva York (Estados Unidos de Norteamérica).

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Don Alejandro Nicotra (Córdoba, Rep. Argentina)
Doña Luisa López Grigera (España)
Doña Gloria Videla de Rivero (Mendoza, Rep. Argentina)
Don Dietrich Briesemeister (Alemania)
Don Oscar Caeiro (Córdoba, Rep. Argentina)
Don Bernard Pottier (Francia)
Don Francisco Rodríguez Adrados (España)
Don Gregorio Salvador (España)
Don Humberto López Morales (Puerto Rico)
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 Gustav Siebenmann (Suiza)
Don Víctor García de la Concha (España)
Don Francisco Marcos Marín (España)
Don Francisco Darío Villanueva Prieto (España)
Don César Anibal Fernández (Río Negro, Rep. Argentina)
Doña Susana Leonilda Martorell de Laconi (Salta, Rep. Argentina)
Doña Ana Ester Virkel (Chubut, Rep. Argentina)
Doña Gladys Teresa Girbal (La Pampa, Rep. Argentina)
Doña María del Carmen Tacconi de Gómez (Tucumán, Rep. Argentina)
Don José Andrés Rivas (Santiago del Estero, Rep. Argentina)
Doña Elizabeth Mercedes Rigatuso (Bahía Blanca, Rep. Argentina)
Don Miguel Ángel Garrido Gallardo (España)
Doña Ángela Lucía Di Tullio (Neuquén, Rep. Argentina)
Don Wilfredo Penco (Rep. Oriental del Uruguay)
Doña María Rosa Calás de Clark (Catamarca, Rep. Argentina)
Doña Liliana Inés Cubo de Severino (Mendoza, Rep. Argentina)
Don Luis Poenitz (Entre Ríos, Rep. Argentina)
Don Gonzalo Santonja Gómez-Agero (España)
Don Alberto Manguel (Francia)*
Don Federico Gorbea (España)
Don Roberto Esposto (Australia)

Don Luis González Tosar (España)
Don Francisco Petrecca (Córdoba, Rep. Argentina)
Don Carlos Dellepiane Cálcena (Buenos Aires, Rep. Argentina)
Doña María Eduarda Mirande (Jujuy, Rep. Argentina)
Don Daniel Balderston (Estados Unidos de Norteamérica)
Don Pedro Lastra (Chile)
Don Gustavo Guerrero (Francia)
Don Alberto Manguel (Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica)**
Don Guillermo Rojo (España)

* Pasó a la categoría de académico de número el 10 de noviembre de 2016.

** Pasó a la categoría de académico correspondiente el 13 de septiembre de 2018.

BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA
DE LETRAS

Director: JOSÉ LUIS MOURE

Comité Asesor y de Referato
Norma Carricaburo, Rolando Costa Picazo,
Gloria Videla de Rivero, Susana Martorell de Laconi,
Gregorio Salvador, Manuel Seco, Humberto López Morales

SUMARIO

TOMO LXXX, ENERO-JUNIO DE 2015, N.os 333-334

*RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO RAFAEL
FELIPE OTERIÑO*

Kovadloff, Santiago, *Oyente de lo indecible*. Discurso de
bienvenida 15

Oteriño, Rafael Felipe, *El misterio de ser conmovidos por las
palabras* 23

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO
SANTIAGO SYLVESTER

Requeni, Antonio, *Incorporación académica de Santiago
Sylvester* 33

Sylvester, Santiago, *Qué es hoy la tradición* 37

ARTÍCULOS

Fernández Latour de Botas, Olga, *León Benarós: Poeta glosador
del siglo XX* 45

Zamboni, Olga, *Memoria y artes verbales* 51

| | |
|--|----|
| Calás de Clark, María Rosa, <i>Adán Quiroga. A ciento diez años de su fallecimiento</i> | 61 |
| Salerno, María Paula, <i>Del ambiente melancólico a la acción literaria. Los años 40 en la ciudad de La Plata: el caso de la revista Teseo</i> | 69 |

COMUNICACIONES

| | |
|---|-----|
| Ulla, Noemí, <i>La invención de otra realidad. A cincuenta años del fallecimiento de Felisberto Hernández</i> | 91 |
| Modern, Rodolfo, <i>Transformación o metamorfosis</i> | 101 |
| Sylvester, Santiago, <i>Cincuenta años de Imágenes y conversaciones, de Jorge Calvetti</i> | 105 |
| Sylvester, Santiago, <i>En la muerte de Carlos Hugo Aparicio</i> | 111 |
| Costa Picazo, Rolando, <i>Nathaniel Hawthorne</i> | 113 |
| Requeni, Antonio, <i>León Benarós, entre el canto popular y la poesía metafísica</i> | 123 |

NECROLÓGICAS

| | |
|------------------------------------|-----|
| Cruz, Jorge, <i>Rodolfo Godino</i> | 129 |
|------------------------------------|-----|

RESCATE DE NÁUFRAGOS

| | |
|--|-----|
| Requeni, Antonio, <i>Pablo Rojas Paz, narrador y ensayista</i> | 131 |
|--|-----|

| | |
|----------|-----|
| NOTICIAS | 139 |
|----------|-----|

TOMO LXXX, JULIO-DICIEMBRE DE 2015, N.os 335-336

SESIÓN PÚBLICA DE HOMENAJE POR EL CINCUENTENARIO DE LA PUBLICACIÓN *LOS DOMINGOS DEL PROFESOR. EL GATO DE CHESIRE*, DE ENRIQUE ANDERSON IMBERT

| | |
|---|-----|
| Cruz, Jorge, <i>Las nostalgias del profesor</i> | 145 |
|---|-----|

Entrega del Premio Literario Academia Argentina de Letras

| | |
|--|-----|
| Oteriño, Rafael Felipe, <i>Cortázar en Mendoza</i> , por Jaime Correas | 153 |
| Correas, Jaime, <i>¿Por qué Cortázar, por qué Mendoza?</i> | 157 |

SESIÓN PÚBLICA DE RECONOCIMIENTO AL ACADÉMICO DE NÚMERO ANTONIO REQUENI. CINCUENTA AÑOS DE SU OBRA *MANIFESTACIÓN DE BIENES*

| | |
|--|-----|
| Oteriño, Rafael Felipe, <i>La poesía de Antonio Requeni: Una manifestación de bienes</i> | 165 |
| Sylvester, Santiago, <i>El poeta desobediente</i> | 171 |
| Requeni, Antonio, <i>Agradecimiento</i> | 175 |

ARTÍCULOS

| | |
|--|-----|
| Fernández Latour de Botas, Olga, <i>Flores argentinas para la palma de Santa Teresa de Ávila</i> | 177 |
| Fernández, César Aníbal, <i>El canto mapuche</i> | 183 |

COMUNICACIONES

| | |
|--|-----|
| Cruz, Jorge, <i>Historia y novela románticas: Vicente Fidel López</i> | 187 |
| Requeni, Antonio, <i>Recuerdos de Gloria Alcorta</i> | 199 |
| Costa Picazo, Rolando, <i>James Joyce</i> | 205 |
| Cruz, Jorge, <i>Eugène Labiche y el gas hilarante</i> | 211 |
| Costa Picazo, Rolando, <i>Virginia Woolf para la Academia: Virginia Woolf y la crítica</i> | 219 |
| Cavallero, Pablo A., <i>Aristófanes, dos mil cuatrocientos años después</i> | 241 |

REGISTRO DEL HABLA DE LOS ARGENTINOS

| | |
|--|-----|
| Voces tratadas en el seno de la Comisión «Habla de los Argentinos» entre julio y diciembre de 2015 | 251 |
|--|-----|

| | |
|-----------------|------------|
| NOTICIAS | 275 |
|-----------------|------------|

TOMO LXXX, ENERO-JUNIO DE 2016, N.os 337-338

**ACTO DE HOMENAJE AL ACADÉMICO DE NÚMERO
RODOLFO GODINO**

| | |
|--|-----|
| Moure, José Luis, <i>Palabras de apertura leídas por el Secretario general</i> | 281 |
| Oteriño, Rafael Felipe, <i>Leer Godino</i> | 283 |
| Anadón, Pablo, <i>Un diario austero y conmovido de la mente</i> | 289 |

**GALICIA EN LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS - XUNTA DE GALICIA**

CONCURSO LITERARIO «GALICIA ENTRE NOSOTROS»

| | |
|--|-----|
| Zorrilla, Alicia María, <i>Palabras de saludo del Jurado</i> | 303 |
|--|-----|

FERIA DEL LIBRO. DÍA DEL IDIOMA

| | |
|---|-----|
| Kovadloff, Santiago, <i>Carta a un viejo poeta</i> | 305 |
| Fernández Latour de Botas, Olga, <i>Sobre ecos cervantinos en la poesía argentina</i> | 309 |
| Ulla, Noemí, <i>Borges: el idioma, poemas a los poetas</i> | 315 |

ARTÍCULOS

| | |
|---|-----|
| Calás de Clark, María Rosa, <i>La retórica del cuento en Luis Alberto Taborda</i> | 321 |
|---|-----|

COMUNICACIONES

| | |
|---|-----|
| Oteriño, Rafael Felipe, <i>El poeta de Alejandría</i> | 333 |
| Posse, Abel, <i>Enrique Molina. Poeta existencial y pagano</i> | 341 |
| Reggini, Horacio, <i>Centro de Artes, Cultura y Difusión Tecnológica en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires</i> | 345 |

Costa Picazo, Rolando, *Henry James* 351

NECROLÓGICAS

Moure, José Luis, *El Presidente de la Academia Argentina de Letras despide al académico Rodolfo Modern* 363

Requeni, Antonio, *Querido Rodolfo* 367

Moure, José Luis, *Noemí Ulla (1938-2016)* 369

NOTICIAS 371

TOMO LXXX, JULIO-DICIEMBRE DE 2016, N.os 339-340

SESIÓN PÚBLICA DE HOMENAJE A RUBEN DARÍO EN EL CENTENARIO DE SU FALLECIMIENTO

Requeni, Antonio, *Rubén Darío, a cien años de su muerte* 377

Entrega del Premio Literario Academia Argentina de Letras

Teuco Castilla, Leopoldo, *Palabras de agradecimiento* 385

Entrega del Premio Anual Academia Argentina de Letras a los egresados de la carrera de Letras (2013-2014)

Bullrich, Esteban, *Palabras del señor Ministro de Educación y Deportes de la Nación* 387

ARTÍCULOS

Rivas, José Andrés, *Borges, el trasgresor* 389

COMUNICACIONES

Sylvester, Santiago, *La poesía del noroeste a fines del siglo XX* 399

Costa Picazo, Rolando, *Otelo, el moro de Venecia* 405

| | |
|---|-----|
| Oteriño, Rafael Felipe, <i>Czeslaw Milosz: un testimonio poético del siglo XX</i> | 417 |
| Requeni, Antonio, <i>Jorge Calvetti, poesía y amistad</i> | 423 |
| Fernández Latour de Botas, Olga, <i>La palabra y su tiempo en la historia de nuestra Independencia</i> | 429 |
| Cruz, Jorge, <i>Murena y el sueño de la razón</i> | 455 |
| Lois, Élida, <i>Borges y la reescritura</i> | 461 |
| | |
| NOTICIAS | 471 |
| | |
| Normas editoriales para la presentación de trabajos destinados al <i>Boletín de la Academia Argentina de Letras</i> | 475 |
| | |
| PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS | 481 |

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 LXXX

Enero-junio de 2015

N.ºs 333-334

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO
RAFAEL FELIPE OTERIÑO*

EL OYENTE DE LO INDECIBLE
A propósito de Rafael Felipe Oteriño

Santiago Kovadloff

La Academia Argentina de Letras reconoce hoy, mediante esta ceremonia de incorporación, los valores que singularizan la obra de Rafael Felipe Oteriño. A la vez, esta corporación reconoce, en esos valores, aquellos ideales y principios, a cuyo servicio ha puesto su faena diaria desde el día de su fundación: el apego a la palabra pulcra, la convicción de que la lengua, más que un medio de comunicación, es un recurso a través del cual el hombre lleva a cabo su constitución subjetiva tanto como el fortalecimiento de su don para la convivencia en el marco del diálogo y el respeto del prójimo.

La obra de Rafael Felipe Oteriño está integrada por más de una decena de libros y un dilema constante que a todos los atraviesa y en todos ellos encuentra sustento: el impacto que la existencia personal, entendida como enigma, genera en el poeta. Enigma que no pide solución, puesto que la rehúye una y otra vez, pero sí pide, en cambio, enunciación; una formulación consecuente con su complejidad irreductible y su misterio

* Acto celebrado el 28 de mayo de 2015 en el Gran Hall del Palacio Errázuriz.

invicto. Dada esta unidad problemática, palpable en su producción desde sus inicios (*Altas lluvias*, 1966), bien puede reconocerse la obra de Oteriño como creación de un poema único que encuentra, a través de diversos títulos, una modulación poco menos que constante: la posibilidad de evidenciar su continuidad a lo largo de los años. Heidegger ha sabido decir que «el pensador es siempre pensador de una sola idea». Leyendo a Oteriño, puede advertirse que el poeta es, a su modo, vocero de una única revelación incesantemente reconfigurada: aquella que a través de imágenes múltiples, brotadas todas ellas de su sentimiento del tiempo y la memoria, desnuda el núcleo temático de su aptitud expresiva.

Si bien no abundan los textos en prosa en los que Oteriño se haya explayado sobre su aventura literaria, contamos con algunos y, entre ellos, uno particularmente elocuente. Se trata del diálogo que el poeta sostuvo con la psicoanalista Patricia Leyack en 2003, luego recogido en el libro de esa autora *La letra interrogada*, editado en Buenos Aires en 2006. Allí se encuentran observaciones insoslayables del escritor sobre su experiencia que, si bien someramente, merecen ser recogidas en esta consideración sobre su obra.

Oteriño está persuadido de que «el lenguaje no nos devuelve un ser, una verdad última, sino que nos pone a las puertas de una gran imposibilidad, que es el vacío que estaría detrás de las palabras». Cita, al respecto, a Blanchot, quien afirma: «Los poemas nos ponen a la puerta del vacío esencial donde se gestan».

Ese vacío, esa falta, en los términos de Patricia Leyack, «es generadora, nos causa, nos mueve a la producción». En otros términos: el hombre habla para infundir significación a lo que no la tiene, significación que su sensibilidad pide, reclama sin desoír la voz de lo inefable. El hombre habla para inscribir de algún modo lo imponderable en el decir. Responde con el lenguaje a la experiencia primordial del vacío de significación y, como poeta, trata de que su palabra no apague ese primer impacto de lo imponderable en su sensibilidad. Nombra, digamos entonces, para llevar a cabo una tarea paradójal: impedir que lo real escape a la enunciación e impedir que la enunciación presuma haber atrapado a lo real —ese infinito— en sus palabras. Trata, en suma, de conciliar lo indecible y lo decible. Vamos a ilustrar esta reflexión con un primer poema. Se titula «El nadador» e integra el libro *Rara materia*, de 1980¹.

¹ P. 24 de *Antología Poética*.

El nadador

El ágil golpe de piernas, la zambullida, los brazos
 girando acompañados mientras la orilla queda atrás,
 demostrarían, a primera vista, felicidad,
 triunfo sobre lo natural estable;
 solo que el cuerpo ignora setenta metros de oscuras aguas debajo
 y peces que rien del esfuerzo torpe, sin dirección,
 y barcos que se bambolean repitiendo: «*todo vuelve a sus legíti-
 mos dueños*»,
 y líquenes ganados por una pereza fantasmal,
 y la estrella, por fin, en el lecho que tanto buscó;
 mientras en la superficie el nadador nada, nada.

«Lo que el poeta hace es cavar», viene Mallarmé a recordarle a Oteriño, convalidándolo en su proceder. Si el vacío es sitio fundante del auténtico decir, para reencontrarlo en el decir es preciso liberar la palabra de todo aquello que, en forma de significado inamovible, la congela y enmudece, la acalla bajo la modalidad del lugar común, del dogma y el hábito discursivo. «Poeta es aquel que rompe, para nosotros, la costumbre», supo escribir Saint-John Perse en 1960. Pues bien, *cavar* es «romper la costumbre», limpiar la palabra, devolverle movilidad semántica, ponerla en marcha otra vez, hacerla resplandecer como aquel recurso mediante el cual el hombre se deja ver como el que quiere decir, antes que como aquel que efectivamente dice. La expresión, en suma, entendida como anhelo que se deja leer en las palabras.

Se trata entonces, en términos de Oteriño, de «quitar sentidos para encontrar ese vacío donde la cosa empieza a reverberar y atraer nuevas señales». Es decir que el asunto del poema, aquello que lo despierta o demanda, es «esa otra significación que se busca a través de las palabras pero que, en realidad, no contienen tanto las palabras, sino que las palabras nos llevan a la zona donde esa significación aparece».

Vocación poética no quiere decir entonces sino eso: saberse llamado hacia esa «zona», como la nombra el autor de *Rara materia*. En la marcha que el poeta emprende en respuesta al llamado que lo convoca va liberándose del «lenguaje prestado», de ese lenguaje que nos impone la subordinación a significados cristalizados por el uso que se ha vuelto insensible a su propia pobreza y a su función carcelaria.

«Lo que hace la poesía, afirma Oteriño, es traer algo que empieza a existir a partir de las propias palabras que lo enuncian. No hay algo atrás, preconcebido». O sea que la expresión poética lo es cuando lo que nombra se sostiene en esa expresión y solo en ella, sin remitir a nada exterior que revista el carácter de preconstituido o de referente externo ya inscripto en una significación precedente. Sin abusar de la comparación, podría decirse que el proceso poético es, en su proceder, similar al genesíaco. Dios da vida a la luz en el acto de nombrarla; nada había, previo a ese nombrar, que mereciera el nombre de luz. El poeta no designa lo que hay, designa para que haya. Solía decir Picasso que él no pintaba sillas porque ya las había.

Y de igual modo que las cosas designadas, el poeta también pasa a existir como tal por obra de su decir. Su decir hace de él quien es. El poeta escribe para constituirse como tal. Así como, según Oteriño, «uno termina comprendiendo que la realidad no existe fuera de las palabras», así también el poeta termina comprendiendo que la suya es una realidad verbal.

¿Qué quiere decirse cuando se afirma que la realidad no existe «fuera de las palabras»? Seguramente, que para el hombre lo real solo es inteligible como significación, sea esta cual fuere. Ahora bien, lo real en el lenguaje puede irrumpir como lo que roza la significación y, a la vez, la excede o bien irrumpe rígidamente en una acepción que se quiere fija, inmovilizada, totalizadora en su aspiración, como si en el significado que, en cada caso, se le atribuye, pudiera haber por entero. Donde esto último ocurre, la poesía ha muerto. No por otra razón los totalitarismos combaten la poesía, ya sea subestimándola, ya prohibiéndola o censurándola. Platón fue uno de los primeros en comprender el poder movilizador de la poesía y por eso exigió su exclusión del Estado dictatorial que aspiraba a construir.

El poeta es democrático por naturaleza, pues si hay algo que no se arroga es el monopolio de los significados, una presunta comprensión última de lo real. Solo reclama el derecho a reinterpretar lo ya interpretado y solo tiene existencia si lleva a cabo esa reinterpretación. Lo suyo —y toda la poesía de Oteriño es prueba de ello— es el íntimo deambular del espíritu, su errancia incansable y libre, pues ella es la que habilita la puesta en movimiento de los significados. Así y solo así es como el poeta imprime a las palabras potencia reveladora, una luz renovada que no ilumina una verdad oculta, sino que funda una verdad

alternativa a la del sentido común, a la de la costumbre y aun a la del prejuicio y el dogma.

El poeta es quien es porque no puede vivir sin las palabras y, al unísono, es el que no ha logrado adueñarse del lenguaje. El lenguaje se le escapa sin cesar, se le resiste en la misma medida en que se presta a su exploración. Le oferta su riqueza en la misma medida en que se niega a entregársela, acantonándose en significaciones calcáreas, inamovibles bajo la forma de una significación que se propone como inequívoca. Cada palabra le brinda y lo priva de lo que le brinda. Por eso, en él, ellas no son sino tenues insinuaciones que le susurran al oído algo que el poeta no termina de entender, tal como ocurre en el cuadro memorable de Rembrandt donde Mateo escucha al ángel de la inspiración sin alcanzar a discernir cabalmente lo que oye.

«El tejido del poema —prosigue Oteriño en su diálogo con Patricia Leyack— es una red que deja pasar vida, que deja pasar mundo, pero algo retiene. Y eso que retiene es tal vez lo que buscamos. Eso insospechado, eso imponderable».

¿Adónde va el poeta con su poema? No lo sabemos si su designación es «lo imponderable». Sabemos ya, en cambio, de dónde se va, de dónde se aleja. Se va del reino de la claridad convencional, se aparta de la idolatría de la certeza. En el poeta se quebranta el encierro impuesto a las palabras por el movimiento que ha cesado, por lo presuntamente resuelto. El poeta le cederá, así, la palabra a lo irresuelto, a lo que pide tarea interpretativa. Oteriño lo sabe. En ese mismo libro ya citado —*Rara materia*—, puede leerse un poema cuyo título es «La escalera». Allí dice a las claras sobre la transfiguración de lo previsible y familiar en imprevisible y súbitamente extraño, sobre lo resuelto que, de pronto, cede y deja de serlo².

La escalera

Subir la escalera es ejercicio diario:
 un pie detrás del otro; la mirada,
 dos escalones más arriba; la mano,
 fugaz en la baranda; pero subir
 exige simetrías que el corazón no atiende:
 la confianza en un antes y un después,
 y el olvidable abajo y el incierto arriba,

²P. 21 de *Antología Poética*.

las sombras el ayer, las vísperas, el nunca.
Ilusión que el habitante alienta
mientras el pie repite: no hay término,
no hay término,
y los ojos buscan vagoroso cenit.

Hay asimismo una convicción que, si bien Oteriño llama «provisional», pone de manifiesto una necesidad que nuestro poeta comparte con Roberto Juarroz. Es la siguiente:

Me gustaría desechar, provisoriamente por lo menos, la ubicación de la poesía dentro de las bellas artes y aun dentro de la literatura. [...] Uno no es un hacedor de productos estéticos. Uno no es un hacedor de literatura, como tal vez, en el sentido más convencional, podría serlo un narrador que inventa historias y las cuenta. El poeta no entretiene. [El poema] es una exploración profunda de la vida que, en definitiva, lo que hace es hacerle posible la vida a él, al poeta³.

Aquí encuentra Oteriño el sustrato ontológico de este quehacer al que concibe como autoconstituyente y, por cierto y a la vez, existencialmente decisivo para quien, al frecuentar sus frutos como lector, se da vida a sí mismo, se fortalece vivencialmente encontrando en esos frutos sus propias palabras imprescindibles. Por eso, porque llama a una labor autoconstituyente, la poesía no distrae ni invita a la distracción característica del entretenimiento. Acaso por eso también, porque carece del ingrediente de un argumento «atrapante» y porque pone en cuestión todo saber previo, la poesía cuenta hoy con una extendida impopularidad.

Lo decisivo en la existencia humana es el efecto de ese vacío de significación que convoca a responderle mediante la creación de valores que sean a la vez capaces de no renegar de él, de no perderlo de vista. El lenguaje poético despliega, en su empeño elocutivo, ese doble menester: no cederle la última palabra a la nada e impedir, a la vez, que la nada se ausente del decir para enclaustrarse en la suficiencia del saber, de lo ilusoriamente abarcable de la realidad, tal como sueña la soberbia de aquellos de quienes se burla John Locke en el siglo XVII al escribir: «Si la realidad no coincide con mis palabras, peor para la realidad».

³ LEYACK, PATRICIA. *La letra interrogada. Leer y escribir en literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, p. 205.

Leamos en *La colina*, libro de 1992, el poema «El balanceo de esa niña en la hamaca»⁴:

El balanceo de esa niña en la hamaca

El balanceo de esa niña en la hamaca
me habla de la vida:
su cuerpo pendiente de una rama;
sus manos aferradas al imperio
de un invisible azul;
los pies deslizándose en el aire
como en la tierra.

Parece el invierno
con su vara de hielo;
parece el verano, tan antiguo.
Visible, invisible
—de pie, hasta la flor más alta—,
abriendo y cerrando los ojos,
queriendo llegar.

Ese ir y venir sobre azucenas,
sobre hueso y dolor,
sobre murallas.
Mientras en la sombra
cabecean los ancianos,
y en la copa del árbol
habita un susurro.
(Ese vaivén, oh, Dios, que no se apague:
que la estrella no caiga
esta noche;
que no se detenga.)

Todo, desde la altura, se ve;
todo, desde la altura, se aleja.
Salta en el agua un pez,
hay primavera en la rama.
El balanceo de esa niña en la hamaca:
la vida y, también, la muerte,
en este rincón del parque.

⁴ *Antología Poética*, pp. 80-81.

Por último y por fin, una referencia a lo decisivo: su voz. La voz poética de Rafael Felipe Oteriño. Una voz templada, ya madura al poco tiempo de haber empezado a hacerse oír. Inconfundible para quienes hemos aprendido a ponderar sus atributos en el marco de la poesía argentina contemporánea. En ella la sobriedad del pensamiento y el lirismo de la imaginación se convocan recíprocamente. Y los frutos de ese encuentro conforman la obra que hoy celebramos.

Se entiende entonces por qué esta Academia, al incorporar como miembro de número a Rafael Felipe Oteriño no hace sino fortalecer, con su presencia y su contribución, los propósitos que le dan vida y el curso de su acción cotidiana. Celebremos todos, con un fuerte aplauso, a quien tanto le ha dado y le da a nuestro país y a nuestro tiempo con su poesía.

EL MISTERIO DE SER CONMOVIDOS POR LAS PALABRAS

Rafael Felipe Oteriño

Señor presidente de la Academia Argentina de Letras, señoras y señores académicos, amigas, amigos: no debe extrañar que esta sea una larga palabra de agradecimiento. A usted, señor presidente, y a mis ahora colegas, por haberme honrado con la designación como miembro de número, después de haber investido la calidad de miembro correspondiente con sede en Mar del Plata. A mi querido Santiago Kovadloff, quien de modo tan generoso me ha acompañado con sus palabras. Y al cuerpo de profesionales y empleados que, con sus desvelos, hacen posible que las actividades académicas lleguen a buen fin.

Quiso la suerte o la predestinación que Carlos Guido y Spano —cuyo nombre designa al sillón que desde ahora ocupo— mantuviera una correspondencia epistolar con mi abuelo paterno, a raíz de una *nouvelle* de iniciación que este publicó cuando tenía poco más de 20 años. En una carta fechada en Buenos Aires en julio de 1903, el poeta, viajero, hijo del compañero de armas de San Martín, le auguró a mi abuelo un «vasto y fecundo campo» por recorrer en la literatura. Mi abuelo murió joven —muchos años antes de que yo naciera—, pero su biblioteca de narrativa francesa y poetas modernistas hizo que la semilla de la literatura prendiera en mí. Carlos Guido y Spano abarca un amplio período de nuestra historia literaria —nació en 1827 y murió en 1918—, reuniendo en su persona las cualidades de los que hicieron posible la organización nacional. Cubrió, como toda su generación, el escenario que va del periodismo a la actuación política, pasando por la frecuentación de foros extranjeros y la deleitación de la poesía. Su obra literaria es un noble edificio idealizante en el que anidan el amor, la patria, la familia, los grandes y pequeños acontecimientos de la vida.

Leopoldo Díaz fue el primer ocupante del sillón. A él le siguieron el poeta Francisco Luis Bernárdez y el filólogo Carlos Alberto Ronchi March. Del primero he de señalar que tuvo, como Guido y Spano, la certidumbre de estar fundando las bases de una tradición literaria. Parnasiano y admirador de Rubén Darío, escribió versos que aún tienen la

temperatura honesta del sentimiento: «Patria es la tierra donde se ha sufrido, / Patria es la tierra donde se ha soñado», escribió. De Bernárdez quiero destacar la filiación trascendente que dio a su obra, en poemas de limpia ascendencia clásica que han quedado grabados en la memoria de varias generaciones. ¿Quién no recuerda el sentencioso, musical y confidente «Estar enamorado, amigos, es encontrar el nombre justo de la vida...», escrito en versos expandidos como versículos y anchas estrofas que enmarcan la expresión poética como un modelo de pensamiento? Y de Ronchi March, a quien frecuenté en estos salones y en los distendidos veranos marplatenses, resalto su finura de espíritu: sobrio, de modales pausados, con la mirada vivaz de quien se sabe rico en saber y se abre al diálogo con la curiosidad insaciable del erudito.

Del gran atlas de la literatura aprendí lo que las palabras dicen como emoción y como experiencia, como densidad semántica y como ágiles correos de nuestra temporalidad. Por eso, mi exposición ha de versar sobre el misterio de ser conmovidos por las palabras. Tampoco debe extrañar que me detenga en el recuerdo de no pocos autores. Son los que me han acompañado toda la vida y quienes me transmitieron el amor a la palabra embriagada de sentido, que es la palabra de la poesía. Porque la poesía crea un vínculo de fe con las palabras: por lo que dicen y por lo que callan. Percibimos que son portadoras de *algo más* que no se expresa en la comunicación diaria y queremos penetrar en su secreto. La poesía permite dar representación simbólica a eso oculto, inarticulado o no dicho. Cuando Ungaretti escribe sobre Mohammed Schab, descendiente de emires nómades que descansa en el camposanto de Ivry, y agrega: «Y quizá solo yo / sé todavía / que existió», lo que hace es arrebatárselo a la muerte y convertirlo en un testimonio de la congoja de todos los hombres por el paso del tiempo.

Sí, la poesía refiere el mundo y es, a la vez, un mundo. Para el poeta comienza con la irrupción verbal, sin causa aparente, de un fragmento de cotidianidad, que remite a algún recuerdo o experiencia íntima, que gira, se interpola, desplazándose hacia otra significación que es encerrada en la nueva criatura que constituye el poema. A este proceso Valéry lo llama «estado de deseo». Gottfried Benn consigna tres pasos: un sordo germen creador, palabras que el poeta sabe poner en movimiento, un hilo de Ariadna que lo hace salir de esa tensión e ir al encuentro de la forma en que se definirá lo poético. Philip Larkin también señala tres

etapas: en la primera, irrumpe un concepto emotivo que obliga al poeta a hacer algo con él; en la segunda, el poeta construye un dispositivo verbal que tiende a reproducir ese concepto emotivo; en la tercera, el lector activa el dispositivo y recrea lo que el poeta sintió al escribirlo. Mi inolvidable amigo y académico Horacio Castillo nos habló de un estado crepuscular en que la conciencia se encuentra consigo misma y objetiva lo inefable.

Me apuro a señalar que no hay palabras literarias: hay palabras. Al poeta lo llaman aquellas que tienen algún valor fonético especial: porque le son desconocidas o porque le son enigmáticas. El poeta platense Roberto Themis Speroni tenía un lenguaje ligado al paisaje rural de pequeñas chacras que rodeaban la ciudad, pero acudía a la enciclopedia en búsqueda de palabras inusuales. Sin consultar su etimología, las repetía hasta familiarizarse con ellas, a la espera de que se precipitaran durante la escritura con su resonancia interior y el hechizo de su pasado. Leopoldo «Teuco» Castilla viaja sin cesar detrás de las voces, sonidos y colores con los que habrá de contar el planeta como si lo acariciara (para él contar y cantar son términos intercambiables). Dylan Thomas cuenta que comenzó a escribir porque se había enamorado de las palabras. «Ahí estaban ellas, aparentemente inertes, hechas de blanco y de negro, pero de su propio ser, surgían el amor, el terror, la piedad, el dolor, la admiración, todo eso que hace grandes y soportables nuestras efímeras vidas».

Es justo, entonces, decir que el trabajo del poeta está presidido por una disposición a la *escucha* de aquello que la vida tiene de indecible y que, en el acto de la escritura, se traduce en el tejido de lazos entre lo diario y lo extraordinario. Una pequeña parcela de la realidad —«la radiografía del pie de nuestro hijo», en el poema de Nestor Mux donde el poeta ve un «simulacro pálido de la eternidad», o «La aparición de esos rostros en la multitud: / pétalos de un ramo negro y húmedo», como escribe Ezra Pound— tiene un poder sugestivo mayor que el universo al que pertenece. Transporta a otro nivel del entendimiento que, en el plano de la psiquis, opera con efecto liberador, de zona conquistada. Ya sea por el goce de haber confirmado nuestras intuiciones o por habernos salvado de los días grises al enfrentarnos con un punto de vista absolutamente perturbador. Por eso, del contacto con la poesía se sale renovado, como de un viaje. El poeta ha dejado oír una voz impersonal,

desprendida del impulso originario, capaz de vestir la realidad, pero también de emitir juicios, que funde el presente del lector con el pasado de la experiencia humana.

¿Pero es la poesía un lenguaje referencial o se trata de una prédica que se origina y confluye puramente en el lenguaje? Si es lo primero, su valor estaría dado por la comprobación entre lo expresado y lo referido. El poema sería válido si la alusión al «mar» se correspondiera con la noción que tenemos del mar. En tal caso, no se podría hablar de «vinoso Ponto», como leemos en la *Odisea*, porque el mar no es de vino. Si de lo otro se trata, el problema es más espinoso, pues a la imposibilidad de realizar un cotejo se añade la inclinación del poeta a utilizar códigos privados y llamar «ley» al padre o «mujer» a la tierra. La poesía participa de las dos cualidades: tiene la arquitectura de un lenguaje referencial que dice-algo-a-alguien-y-sobre-algo (en el ejemplo: el regreso a casa de Odiseo, relatado a un potencial oyente/lector, luego de la guerra de Troya) y es un fin en sí mismo que da nacimiento a una realidad autónoma: el poema. No es un arte aplicado: sus significados se organizan en razón de sus elementos musicales y ambos confluyen en la palabra escrita. Wallace Stevens señala que las cosas de que habla el poeta son de la clase de cosas que no existen fuera de las palabras.

Con estos componentes, la poesía atraviesa el espacio que va del *yo* al *otro* y al *nosotros*, de una mirada particular a una visión universal, de una imagen sensorial a una dimensión espiritual, de la lengua hablada a la poética. En el lenguaje se da la contienda, no en la anécdota. En el resultado está el mérito, no en la intención. «En las palabras, no en las ideas», le respondió Mallarmé al pintor Degas, cuando este le comentó que tenía ideas, pero que no conseguía escribir una sola línea. Bajo estas condiciones, el poema traza un rápido puente con el lector, despertándole simpatía, en tanto que atracción, y empatía como afinidad. No para que este reciba pasivamente un mensaje encriptado, sino para acompañar al autor en la construcción de su sentido. Porque los poemas son piezas enigmáticas e inacabadas que andan a la búsqueda del lector que las complete, y cada lectura los recrea y cada lector se apropia de ellos al leerlos, hasta que arriba —son palabras de Robert Frost— a un esclarecimiento de la vida, a un sostén momentáneo contra la confusión.

Dice Machado que el poeta es un pescador de peces que pueden vivir después de pescados. De lo que habla es de hechos que se inde-

pendizan a fin de cobrar validez propia. «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, / y un huerto claro donde madura el limonero...», escribió hace más de cien años y ese limonero continúa floreciendo en cada lector, aunque haya pasado todo este tiempo y Sevilla y el huerto y la sombra de Machado se encuentren lejos en el espacio. A diferencia del lenguaje de la comunicación, que está llamado a perderse, la lengua poética crea un objeto de palabras que no es la ocurrencia, la zozobra ni la excitación originarias, pero que, al explayarlas, reelaborarlas y darles un nombre, es la réplica, la promesa y los descubrimientos en que se han convertido. Un mundo, repito, una visión: la realidad presentida edificada con fragmentos de la realidad fáctica. En ese espejo nos vemos: somos nosotros y no lo somos, es lo que sentíamos y no lo es, es nuestra autobiografía y es una invención. Es el poder de las palabras ayudándonos a entender a la vida sin haber celebrado con ella un acuerdo previo.

Toda la vida escuchamos decir que la poesía es un modo de conocimiento. La afirmación nos remonta a los presocráticos. Valiéndose del tronco común del lenguaje tanto para reflexionar como para poetizar, estos primeros filósofos buscaron destacar lo que permanece idéntico —el agua, el aire, la tierra, el fuego—, y allí fincaron el ser de las cosas, mediante un instrumento que era una finalidad: el *logos*. Y el *logos* era la palabra, sede de una multiplicidad de sentidos, que eran, a su vez, la *verdad*. Pensar e imaginar marchaban juntos, el pensar era poético. Esta tarea tenía una función ordenadora, pues definir una cosa era remitirla a otra conocida. Las imágenes e ideas fueron sus recursos: «Entramos y no entramos en el mismo río, somos y no somos», «El tiempo es un niño que juega con los dados». Son fragmentos de Heráclito cercanos a la poesía tal cual hoy la entendemos: como indagación, señalamiento y puesta en acto de lo inexpresado. En el plano de la argumentación, son licencias elaboradas con el propósito de referir aquello que es reactio a la significación. Pues como también dice Heráclito: «La naturaleza ama ocultarse».

Con mayores o menores cambios, la idea de conocimiento ha llegado hasta nuestros días. Hay quienes sostienen que no hay otro conocimiento que el científico experimental, sujeto a ensayo, prueba y demostración. Pero, ya bien entrado el siglo *xxi*, a nadie se le escapa que nuestro mundo vital reconoce leyes fundadas en otras capacidades, otras facultades y otras competencias que señalan la existencia de un

costado que permanece en sombras. Los surrealistas registraron su huella en el inconsciente. Estudiosos de la modernidad lo observan como otro efecto de la ruptura entre la palabra y el mundo. Para los poetas, ese lado oscuro pone en marcha el desafío de volcar en palabras la perplejidad de saber que somos lo que nunca se ultima. Esto explica que la lengua literaria sea varia, laxa, plural, abierta, a fin de expresar un mundo cambiante y una mentalidad cambiante en que las verdades del sueño, lo tácito y lo callado, juegan un papel tan importante como la inmediatez de los conceptos.

Se cuenta que Alejandro ordenó a los pescadores que contaran a Aristóteles todo lo que habían visto en las profundidades del mar, para que este pudiera ensanchar su horizonte. La historia pone de relieve el papel de la experiencia en la elaboración de la escritura. Hacemos pie en episodios de la vida, para trascenderlos. Remitimos lo desconocido a lo conocido, a fin de volverlo familiar. Siempre estamos en el camino. Es en esta dirección que en la Antigüedad se llamó *vate* —adivinator— al poeta. Como somos precarios, hacemos poesía. Como el mundo es enigmático, hacemos poesía. Donde el discurrir lógico toca sus fronteras, la poesía acude en su reemplazo. Cuando la razón no proporciona las respuestas, las alegorías se convierten en respuestas. Cuando las pruebas no alcanzan, el montaje de la imaginación ocupa su lugar. Y lo más extraordinario es que dicha plasticidad es aceptada por la lengua. Esta realidad nueva, primordial y originaria se denomina «conocimiento poético». O inteligencia poética. Acontecer lingüístico, de contornos mágicos, que se superpone al mundo y lo transforma.

En el poema *Cementerio marino*, Paul Valéry escribe: «Ese techo tranquilo que surcan las palomas, / entre pinos palpita, entre las tumbas; / el mediodía justo enciende allí sus fuegos / el mar, ¡el mar, siempre recomenzando!...». Cuando nos situamos en el terreno —un promontorio junto al mar en cuya altura está emplazado el cementerio de la ciudad mediterránea de Sète—, comprendemos que el techo es el mar visto desde la cima y que las palomas son los veleros que lo atraviesan. El desvío del código del lenguaje que permite llamar «techo» al mar y «palomas» a las naves, tiene la propiedad de enriquecer el campo de lo real, al crear un nexo impensado entre el júbilo de la Naturaleza y la intemporalidad de un sitio para la muerte como es el cementerio. Por encima de toda analogía, este plus de sentido hace que, en el corazón

del lector, lo dicho sea literariamente *verdadero*. Porque el propósito del poeta no ha sido retratar un hecho objetivo, sino compartir un destello de eternidad. Walter Benjamin vio esta cualidad del arte cuando calificó de «iluminaciones profanas» a esta otra vía de conocimiento que corre paralela a la iluminación religiosa.

Vemos que la relación de la poesía con el lenguaje no es simple. La poesía se sirve del lenguaje y, al mismo tiempo, quiere escapar de él. El lenguaje es su sede y su prisión. Ninguna fuente disimula el hiato que hay entre el lenguaje considerado en sí mismo, con sus léxicos y lógica gramatical, y la poesía como fenómeno que se produce *en y por* el lenguaje. Comprenderlo explica ese reescribir de continuo un poema de algún modo siempre inacabado —que es lo que hace el poeta—, y permite tomar nota de la batalla que este libra para dar forma a sus intuiciones, mediante palabras que prometen la llave para lograrlo y que solo conducen a la página donde podrá actuarlas, sobreactuarlas y hasta pulverizarlas (es lo que hizo Paul Celan con el idioma alemán para condenar el infierno de los campos de concentración donde su familia fue aniquilada), pero difícilmente expresar en carne y hueso lo que contienen. Porque sus intuiciones pertenecen a la interioridad psíquica, mientras que las palabras, moldeadas por el uso y la costumbre, están constreñidas por la autoridad del lenguaje histórico.

Esta disonancia desnuda los desvíos, las traiciones que el poeta se ve compelido a hacer al lenguaje para evitar los lugares comunes de la frase hecha y el adjetivo desgastado. Quiere comulgar con la realidad y recurre al lenguaje; el lenguaje le muestra sus límites —no hay palabras para comunicar lo inexpresable—, y lo rebasa apelando a una lengua que no representa las cosas como se observan, sino como escondidamente son. El resultado es un habla que se reinventa en el dominio opuesto al de la convención. Crecida tanto adentro como afuera del diccionario, refresca y salva a la lengua y a ella misma de los peligros del adocenamiento y la oscuridad. Siempre la poesía está violentando al lenguaje, sea porque quiere hacer pie en él, sea porque quiere recusarlo, a fin de que este se convierta en el continente de palabras primordiales aún no rebajadas por el uso: cuando el vocablo «árbol» designa al árbol familiar, con su sombra, ramas y hojas verdes, pero también refleja la simbología del eje del mundo.

Con figuras como estas decimos lo existente y lo inexistente, lo decible y lo inexpresable. Para abordar lo inexpresable creamos un lenguaje propio: hacemos metáforas y, cuando la urgencia asoma, nos valemos de palabras desnudas como flechas. Rodeos que acercan realidades opuestas, definiendo *esto* en términos de *aquello*, y tajos y atajos para expresar la orfandad. Son los remedios del poeta contra la aporía y la insuficiencia de la definición. «Del brazo tuyo he bajado por lo menos un millón de escaleras / y ahora que no estás cada escalón es un vacío. / Así de breve fue nuestro largo viaje», escribe Eugenio Montale, en la traducción de Horacio Armani del poema «Xenia». ¿Habla Montale del escollo que representan las escaleras a cierta edad? No, habla de otra cosa. Habla de «bajar» las escaleras no una sino «un millón de veces», énfasis que recorre el arco que va de la innumerable vida a la finitud de la vida. Pero concentra la atención en la palabra «vacío», y ese vacío, síntesis del desmoronamiento ante la pérdida del ser querido, es el verso no escrito que debe llenar el lector. En poesía las palabras dicen lo que dicen, pero además dicen lo oculto, lo silencioso, lo omitido.

A espaldas de este protagonismo, la palabra sufre desgastes. La cultura del sonido desplaza al orden verbal. Las imágenes visuales se disparan desde todos los sitios e impactan en la palabra escrita. En pos de la comunicación instantánea, los «mensajes de texto» ciñen la sintaxis, borrando la cualidad esencial de la cercanía que es de naturaleza emotiva antes que física. El *collage* de la publicidad relega las palabras a la condición de notas al pie de página del creciente mundo audiovisual. Gran parte de la ciencia crea su identidad lingüística con elementos de la gráfica. Corroídas las palabras por la perífrasis de los discursos del poder, cada día parece más difusa la imagen del mundo. Cabe pensar que esta retirada de la palabra es una fatalidad que no se percibe como tal. Quizá solo se trata de un cambio de época. Pero ¿cuánto silencio queda sin ser escuchado?, ¿cuánta memoria se pierde cuando hay quienes sostienen que la poesía es algo decorativo, un pasatiempo para ociosos, una habilidad? Suerte de *bibelot* reservado para ocasiones festivas. Ni siquiera hablan de «hallazgo» o «encuentro» para señalar el contacto con la palabra que nos sobrepasa. «Un *hooby*», estoy cansado de oír: una tarea ingenua.

Esos no saben que, en su búsqueda del segundo significado, la poesía es heredera del lenguaje de aquellos primeros sabios que opusieron

la contundencia de la palabra a la pesadilla de la apariencia. Hoy lo insincero es la retórica de masas. Una práctica que no conoce el poder que puede tener la poesía para que la vida no se estanque en lo repetitivo y lo trivial. Porque la poesía no nos saca de este mundo. Lejos de representar una conducta evasiva o de conducir al poeta a ese limbo en el que también se lo ha querido situar, nos deja entrever otro mundo sin sacarnos de este. Con su persuasión que muchas veces tiene el acento de la ironía y tantas otras el de la alegría, opone la temperatura del sentido a la negación y al absurdo, contradice la incompletud con el don de una existencia alternativa, enlaza la fecundidad del pasado con la intensidad del presente, media entre los hechos y los hombres, entre las ideas generales y el viejo dolor humano. Me refiero a la poesía como puente, como significación y como abrigo.

Ahora bien, ¿por qué escribimos poesía? Un día nos pusimos con Raúl Gustavo Aguirre a buscar la respuesta y la lista fue interminable:

«Porque creemos en las palabras».

«Porque estamos enamorados de las palabras», como Dylan Thomas.

«Por el deseo de encontrar satisfacción a través de ellas».

«Para llevar a otra significación los poemas que leemos».

«Porque aspiramos a prolongar la humanidad de poemas que leemos».

«Como un sucedáneo de la vida: para sentirnos vivir».

«Como un acto de supervivencia: para dejar una huella de nuestro paso en el mundo».

«Porque se ha oído una música y no se es músico para interpretarla» (Borges).

«Porque los versos, como la oración, religan».

«Para preservar algo que se pierde o se olvida o que ya no volveremos a ver».

«Para enamorar».

«Para reparar una falta, para denunciar injusticias».

«Como paliativo: para curar una pena» (como expresa el poema «Melancolía de Jasón», de Kavafis: «A ti recurro, Arte de la Poesía, que algo conoces de remedios...»).

Como hubiera querido Rimbaud: «para que la poesía guíe a la vida».

O, sencillamente, «para ser felices».

Todos estos motivos pueden ser verdaderos, ninguno es suficiente. Su diversidad no oculta que el trato con las palabras conlleva un trasfondo de impotencia. Pero que también es una conquista. Porque imposibilitado el poeta de hacer suyo el lenguaje de las cosas —el discurrir del río, la fronda cambiante de los árboles, la llamada de su propia conciencia—, hace poesía: realiza algo distinto de lo que ve, de lo que oye y de lo que siente. George Steiner dice que las obras de arte son «presencias reales». Pronunciar dicha *presencia* y dejar que ese *algo más* se nos diga es de la esencia de la poesía. Las palabras —las grandes invitadas de la poesía— guardan lo que sabemos y lo que aún no sabemos. Presencias reales, por un lado, son radiografías, anticipaciones. ¿Qué poeta no lo ha sentido alguna vez? Enajenadas, refieren el lugar donde lo poético se cumple. Icónicas, dicen otra cosa y la repiten sin razón. Solidarias a la fe de quien confía en ellas, son, en definitiva, consuelo. Porque, desde Heráclito hasta Levinas, las palabras *hacen señas*.

Y ahí están, como guardianes altos, el escritor canónico escribiendo cartas al escritor novel que esperaba un veredicto sobre su obra, el poeta rural memorizando vocablos cuyo universo solo se le habría de revelar al escribir el próximo poema, el Maestro que compartió su tiempo con este poeta que hoy lo recuerda para elaborar la lista de razones y sinrazones que fundan la pasión de escribir.

Para finalizar, quiero retomar la imagen del camino y del caminante: los libros que leemos, las vísperas y corolarios de la escritura, las ciudades que se van abriendo, las presencias y las ausencias, todo eso que está contenido emocionalmente en las palabras son estaciones —epifanías— en las que se cumple el anhelo de escuchar y de ser escuchados. De ese misterio he querido hablarles.

RECEPCIÓN DEL ACADÉMICO DE NÚMERO SANTIAGO SYLVESTER*

INCORPORACIÓN ACADÉMICA DE SANTIAGO SYLVESTER

Antonio Requeni

Antes de presentar y dar la protocolar bienvenida a Santiago Sylvester, nuestro nuevo académico, quiero contar dos anécdotas que, como se verá, se relacionan con esta presentación. A fines de 1964 se realizó en Buenos Aires un congreso de Academias de la Lengua al que asistieron representantes de países americanos y de España. Como periodista, me tocó cubrir sus reuniones y tuve el privilegio de conversar en varias oportunidades con el entonces director de la Real Academia Española, el eminente ensayista y poeta Dámaso Alonso. Una tarde le pregunté qué opinaba del verso de Rubén Darío: «De las academias líbranos, Señor». Y don Dámaso me contestó: «Darío murió joven, a los 49 años; de haber vivido unos años más habría sido académico». La otra anécdota tuvo por escenario un bar del zarzuelero barrio de Lavapiés, en Madrid, donde hace unos treinta años Sylvester y su esposa nos llevaron a mi esposa y a mí para que probáramos el licor de madroño. El matrimonio Sylvester vivía entonces en la capital española. Durante la conversación, no recuerdo por qué motivo, aludimos a la función de las academias y los académicos, a quienes considerábamos unos señores que al final de sus carreras literarias y cuando ya no tenían nada que decir, se arrellanaban en los cómodos sillones de la Academia, institución a la que atribuíamos, además, una actitud conservadora y de dudosa utilidad. Santiago concluyó de esta manera:

—Yo nunca voy a ser académico.

—Yo tampoco —le respondí.

Y aquí estamos los dos; yo académico veterano y él reciente, protagonizando esta incorporación de la que ambos nos sentimos orgullosos. La soberbia y el error habían tenido mucho que ver en aquel lejano diálogo de Madrid.

* Acto celebrado el 25 de junio de 2015 en el Grand Hall del Palacio Errázuriz.

Sin duda, Dámaso Alonso tenía razón.

Ahora debo remontarme a años aún más distantes; fines de la década de los sesenta, cuando Santiago Sylvester entró a trabajar en la redacción de *La Prensa*, diario donde yo me desempeñaba desde diez años atrás. Fue mi primer contacto con ese muchacho veinteañero, delgado y erguido, de grandes bigotes, voz grave y acento salteñísimo; tonada que no perdió jamás, pese a sus muchos años de Buenos Aires y de Madrid. Ya entonces había en su porte una suerte de señorío provinciano que se complementaba con un carácter afectuoso, una inteligencia vivaz y un humor que procedía, seguramente, del espíritu chispeante y socarrón de la gente de su provincia.

En aquella redacción de *La Prensa*, instalada entonces en el tercer piso del edificio de la Avenida de Mayo al 500, perduraba algo de la bohemia que caracterizó a los diarios de las primeras décadas del siglo xx. Cuando Sylvester ingresó en la redacción, aún se desempeñaban en el diario escritores y periodistas de la vieja guardia, como Bernardo González Arrili y Manuel Peyrou —que también fueron académicos—, junto a algunos poetas de generaciones posteriores, como Jorge Calvetti, David Martínez, Jorge Andrés Paita, Juan José Hernández, Oscar Hermes Villordo y quien les habla. Los diarios ya no incorporan a poetas; prefieren a egresados de escuelas de periodismo, entre los que hay también muy buenos.

Sylvester era entonces estudiante de Derecho. Después de rendir las últimas materias, con el título bajo el brazo, abandonó *La Prensa* y regresó a su provincia para ejercer la profesión. Pero volvía con frecuencia a Buenos Aires, donde sus amigos celebramos la sucesiva aparición de sus libros. Porque además de abogado, Santiago era poeta, un poeta que se distinguía entre los de su generación. Como diría Evaristo Carriego, «uno de los pocos». Y lo ha seguido siendo a lo largo de los años, con una obra ascendente y, a la vez, profunda y original.

A sus primeros libros, *En estos días*, *El aire y su camino*, *Esa frágil corona* y *Palabra intencional*, siguieron los publicados en España, donde vivió casi veinte años, en las décadas de los años ochenta y noventa: *Libro de viaje*, *Perro de laboratorio*, *Entreacto*, *Escenarios* y *Café Bretaña*, poemarios a los que se debe agregar un excelente libro de cuentos, *La prima carnal*, publicado por la editorial Anagrama, que mereció el Premio Ignacio Aldecoa. También en España obtuvo el premio de poesía Jaime Gil de Biedma.

Cabe señalar que, juntamente con su actividad literaria, Sylvester fue en la península asesor del Ministerio de Comercio, abogado de la UGT (Unión General de Trabajadores de España) y asesor de la embajada argentina en ese país. Asimismo, dirigió y colaboró en publicaciones literarias, entre otras, la revista virtual *Rinconete*, del Instituto Cervantes, al tiempo que su esposa, la muy inteligente Leonor Fleming, se desempeñaba como secretaria de la Fundación Ortega y Gasset.

A su regreso, Santiago Sylvester actuó como asesor del Ministerio de Trabajo, fue jefe de asesores de la Biblioteca Nacional y es director de la colección de poesía «Pez náfrago», de Ediciones del Dock.

Aquí siguió publicando libros: *Número impar*, *El punto más lejano*, *Calles*, *El reloj biológico* y *Casos particulares*, todos volúmenes de poemas, a los que habría que añadir dos antologías de poetas del Norte, ediciones críticas de Juana Manuela Gorriti y Manuel Castilla, y, en los últimos años, una nueva faceta, la de ensayista, con *Oficio de lector* y *La identidad como problema*, libros en los que la lucidez de la reflexión y la sagacidad interpretativa se aplican a la obra de distintos poetas y narradores argentinos y extranjeros, así como a los anónimos autores de las coplas del Norte. Certero observador del fenómeno poético, Sylvester demuestra poseer una vasta cultura, aguda penetración crítica y, lo que para mí es de gran importancia, una manera transparente de manifestar sus juicios, en contraste con la complicada jerga de cierta hermenéutica contemporánea que parece dirigida a un reducido grupo de iniciados.

Pero donde reside la mayor virtud creativa de Santiago Sylvester es, sin duda, en la poesía. Preciso es destacar que su obra poética, como la de sus coetáneos y comprovincianos Walter Adet, Leopoldo Castilla, Jacobo Regen y Teresa Lonardi, se aparta de la tradición entre eglógica y terruñera que caracteriza a los poetas salteños de anteriores promociones. Sin desentenderse de su origen y de su identidad provinciana, Santiago cultiva una poesía de lenguaje y contenido universal.

Quisiera detenerme en el modo con que nuestro autor encara el género poético. Definitivamente lejos de ciertas concepciones retóricas que el viento se llevó, Sylvester se sitúa entre quienes procuran crear nuevas formas expresivas. Parte del concepto de que la poesía no es solamente belleza y emoción, sino también una experiencia cognitiva; más aún, una forma de generar conocimiento. Como Miguel de Unamuno, podría decir: «Siento el pensamiento, pienso el sentimiento». Sus versos exhiben

la actitud aparentemente neutra, equidistante, de un hombre que opina sobre la existencia humana y su caducidad con un tono que no muestra dolor o tristeza, pero en cuyas palabras subyace, sin embargo, el mágico temblor de la poesía. Sylvester descubre sutiles correspondencias, nuevas dimensiones de la realidad; es, en ese sentido, uno de nuestros más importantes adelantados en la conquista contemporánea de nuevos territorios poéticos, territorios donde el pensar y el sentir se funden en una manifestación verbal que es solo suya. Yo, lo confieso, pertenezco a quienes se mantienen dentro de un concepto más tradicional, pero pongo las manos en el fuego por la poesía de Santiago Sylvester.

Por todo lo dicho, considero que su ingreso a la Academia Argentina de Letras constituye un feliz acontecimiento, una decisión que enriquece a la institución y desmiente aquella antigua charla que Sylvester y yo tuvimos hace treinta años en un bar madrileño del barrio de Lavapiés.

QUÉ ES HOY LA TRADICIÓN

Santiago Sylvester

Puesto que voy a hablar de la tradición, centrado en la tradición poética, quisiera empezar por el principio, diciendo que mi idea acerca de qué es tradición tiene que ver con su etimología: *traditio*, en latín, ‘entrega’. Es, entonces, la entrega que una generación hace a la siguiente, y esta a la que sigue, con la salvedad de que la recepción nunca es en bloque ni a «libro cerrado», sino selectiva, puesto que no es lógico recibir sino lo que todavía es útil, depurado de lo que ya no interesa, de lo que se ha desactivado o está simplemente muerto. Incluso se puede decir que la propia tradición nunca ha sido una sola, idéntica para todos, puesto que cada uno acepta para sí, o para su grupo, lo que le conviene y termina elaborando una especie de invención: una invención colectiva, ya que hay denominadores comunes que determinan la pertenencia a una tribu mayor.

Siempre viene a cuento, porque es cierta, aquella vieja frase de que la tradición es demasiado importante como para dejarla en manos de los tradicionalistas; y precisamente porque no soy tradicionalista siento interés en analizar y sacar eventualmente algunas conclusiones sobre este asunto; de modo que cuando hablo de tradición no estoy refiriéndome a nada pomposo ni a nada que pueda confundirse con «jactancia de la ortodoxia» (la reprobación es de Derrida), sino a un conocimiento serio del trabajo de la humanidad, y a la convicción de que ese trabajo no puede haber sido en vano. Hay razones prácticas que aconsejan tener en cuenta ese conocimiento antiguo; permítanme expresarlas así: no parece útil que cada generación tenga que descubrir por sí misma que existe la rueda, o que cada camada de cocineros tengan que inventar de nuevo el huevo frito. Hay problemas que tenemos que dar por ya resueltos, y esto pasa no solo en ciencia, técnica o gastronomía, sino también en arte y pensamiento abstracto. Platón, hace tiempo, lo dijo de este modo inmejorable: «No aprendas, como un necio, por experiencia propia».

Es así cómo funcionó siempre la humanidad, aun contando con que la velocidad o la paulatina aceleración histórica no ha sido siempre

la misma y, por lo tanto, la urgencia del joven suele chocar con la morosidad del viejo: no solo por razones biológicas, sino, además, por la distinta tecnología que cada momento proporciona.

Y es precisamente por esta razón, la razón tecnológica, por lo que creo, o percibo, que en los últimos años ha habido una modificación sustancial en la forma de elaborar una tradición. Hasta hace no mucho (claramente en mi generación), la tradición era algo parecido a una herencia que se recibía con beneficio de inventario, había una selección previa que estaba siempre en revisión; hoy, me parece, no solo se ha modificado la forma de adquirirla, sino también los materiales con que se la construye: la velocidad hace que casi no funcione esa previa selección, sino que se vaya seleccionando simultáneamente, a medida que llega la información, y sospecho que hoy, más que antes, lo que se entiende por tradición está construido en buena medida por el azar, porque en el mundo virtual se llega bastante fortuitamente a las cosas. Por supuesto, no es solo el azar: también cuenta, y mucho, la formación de cada uno; no es lo mismo el uso de Internet que puede hacer alguien con conocimientos o estudios avanzados que el tiene una mala escolaridad.

Pero, para todos, el gran giro fue tecnológico. Esa tecnología básica que cualquiera tiene a mano da la posibilidad de una información como nunca había ocurrido antes. La instantaneidad de cualquier acontecimiento o aporte cultural hace desaparecer el período de espera con el que teníamos que contar hasta hace poco para que un suceso nos llegara. Hoy, el presente absoluto manda: vía Internet, Blog, Facebook, WhatsApp, Twitter o correo electrónico, más las posibilidades que se irán sumando. Este aporte cierto e irreversible ha modificado la noción de tiempo: ha dejado de existir esa versión temporal de secuencia histórica; y lo que hoy sucede, lo que ahora mismo está sucediendo, es la coexistencia de pasado y presente: una coexistencia que cada uno conjuga, arregla o dispone, guiado en gran parte por el gusto personal.

He dicho «gusto personal» y corresponde matizar, porque tal vez hoy, más que nunca, haya que tener en cuenta que el gusto personal está legitimado por algo que podría llamarse «gusto de la tribu»; además de ese gusto inducido por el *marketing*, la prepotencia editorial o la publicidad. Por esas paradojas a las que es tan afecta la historia, en el momento de más universalidad, globalización o mundialización de la cultura, ocurre también la aparición protectora de la tribu. Hoy cunden

las estrategias de existencia en grupo. Los poetas, en general (puesto que hablo sobre todo de ellos), no conforman una única manada, sino muchas; y la lectura suele hacerse en la minitribu, sin demasiada curiosidad por los vecinos. Es difícil que el poeta güelfo lea al gibelino, y al revés. De modo que, cuando hablo de gusto personal, estoy haciéndolo a partir de estas aclaraciones.

La manera en que se computa hoy la poesía tiene que ver posiblemente con lo que vengo diciendo, porque es cierto que el cambio actual es veloz, pero no tanto como lo suponen sus protagonistas. Hoy pareciera que la poesía argentina sufre un apocalipsis cada diez años: se habla de los 80, de los 90, de los 2000, de los 2010, y supongo que se prometen nuevas décadas, en cada caso como si todo empezara de nuevo. Hace no mucho (el año pasado) he leído en un periódico la siguiente frase, con la que se presentaba un grupo joven: «El año 2001, que marcó el fin de un paradigma económico, político y social en Argentina, determinó también una nueva etapa en el campo de la poesía». No sé si la rotundidad de frases como esta, que sugieren un nuevo comienzo de la cristiandad, son de una ingenuidad insuperable o más bien lo contrario: estrategias de exhibición, a partir del hecho evidente de que una de las tareas difíciles de la poesía (además de la tarea de escribirla) es conseguir una cierta visibilidad pública. Si esto fuera así, me parece entendible; lo que ya no creo es que sea cierta la consecuencia implícita: que la juventud sea en sí misma una categoría literaria. Hablar de «los jóvenes» es tan genérico como hablar de «los etruscos»; y yo prefiero, en este caso, la cautela de aquel al que le preguntaron qué opinaba de los etruscos, y contestó: deme nombres.

Sin embargo, lo que ahora está en juego es el hecho innegable de que la transmisión de un legado histórico está decididamente interferida por el presente. Un joven de hoy tiene para su beneficio información inmediata de cuanto sucede en el mundo: noticias, sensibilidades, formas del arte y variantes del conocimiento, que percuten directamente en esa masa que viene del pasado, sea antiguo o reciente. A esto hay que agregar que el volumen de conocimiento disponible es hoy infinitamente mayor que nunca: George Steiner asegura que en este momento está vivo el 90% de todos los hombres de ciencia que han habido a lo largo de la historia. Estos datos, sin dudas impresionantes y ciertos, sacuden

el mundo del conocimiento, y desde luego sacuden esa entrega generacional que se conoce como tradición.

Voy a dar un ejemplo personal, y por supuesto menor, que sirve sin embargo para mostrar la diferencia de velocidad entre lo que podía suceder en un tiempo no tan lejano y lo que sucede ahora mismo. Cuando yo era muchacho y vivía en Salta, existía allí un gusto literario bastante definido respecto de la poesía. Las presencias fuertes, además del Siglo de Oro, eran Neruda, Vallejo, la generación española del 27, más la paulatina incorporación general. En ese clima poético, compré una traducción de *Le Parti Pris des Choses*, de Francis Ponge, y recuerdo el rechazo que generó esa poesía matérica que por alguna razón tocaba mi sensibilidad. No se trata, por supuesto, de averiguar ahora quién tenía razón, ni de justificar lo que finalmente se justifica solo, como es la adhesión o el rechazo que produce un poeta. Lo que me interesa resaltar es que, con Francis Ponge, tal vez yo estaba acercando un punto de vista a la Salta de entonces; pero lo que no llevaba, lo que no podía llevar porque no estaba al alcance de nadie, era mi estricta contemporaneidad, lo que estaban escribiendo los jóvenes de otros lugares; porque corresponde recordar que Ponge, nacido en 1899, era contemporáneo en realidad de Vallejo, Neruda y los españoles de la República. La situación actual, en cambio, lo que hoy aporta la tecnología, es la inmediatez de los jóvenes con los jóvenes: hoy, un muchacho de veinte años puede saber qué escriben los veinteañeros de cualquier sitio, con el añadido de que el ámbito se multiplica si conoce idiomas. Por otra parte, es probable que le toque a él mismo hacer su propia selección, puesto que ya no llega como llegaba antes, en forma de aporte o de legado: hoy el legado casi ha desaparecido y el aporte es casi inabarcable, de modo que le toca a cada uno considerar qué tiene valor, qué es *marketing*, qué es música y qué es ruido.

Como se ve, la diferencia es sustancial e incide en el torrente de la propia tradición, no solo por la manera en que se arma, sino también por los elementos que se toman en cuenta para ello. Hasta hace poco, predominaba el pasado; hoy esa entrega viene sin mucha secuencia histórica: el pasado (lo que quede de él) está fundido con el presente, y hasta creo advertir cierta desconfianza, y aun descrédito, del pasado. Y esto nos lleva a otra sospecha: la de que, como consecuencia, también la idea de futuro sufrió una crisis; es como si, al desactivarse el poder

simbólico del pasado, se diluyera el poder convocante del futuro. Si el pasado tiene un crédito mínimo, es inevitable pensar que el futuro también desestimaré nuestro presente, lo que ahora mismo estamos haciendo, cuando nuestro presente, dentro de no mucho, se convierta en pasado. Tendríamos que aceptar, entonces, que estamos trabajando en lo efímero.

Lo que se ha suspendido, y tal vez para siempre, es la discriminación de las capas temporales. Todo, más que nunca, resulta ser presente: al menos más, mucho más que antes. Esto sucede hasta el punto de que sería conveniente encontrar otra palabra para referirnos a este nuevo fenómeno, porque la palabra «tradición» ha quedado indicando, como el gótico, un tipo de edificación antigua.

Hay que hacer una distinción que, por obvia, corre el riesgo de pasar desapercibida: pasado no es lo mismo que tradición. El pasado es un volumen de hechos que, sin discriminación ni mérito especial, simplemente nos precedió; mientras que la tradición es una opinión, tal vez una antología del pasado. La abolición del pasado, que es un propósito que se repite siempre, no es igual entonces a cuando se quiere prescindir de una tradición. En un caso, está la intención (seria o ingenua, ya se verá) de comenzar de nuevo; en el otro, de olvidar una herencia. Esa herencia puede ser válida, errónea o molesta, por lo que no hay otra alternativa que evaluarla para saber si conserva partes útiles y sobre todo vivas. O si conviene prescindir de todas; aunque pareciera que un fusilamiento general tiene más de berrinche que de albedrío razonado, sobre todo si advertimos que estamos hablando nada menos que del trabajo de la humanidad.

Puesto que me gusta citar novedades, quisiera convocar a Plinio el Viejo: en su *Historia Natural* dice «nada creó la naturaleza sin su contrapartida». Si esto sigue siendo cierto, el cambio profundo que vengo analizando tendrá, como sucede siempre, efectos buenos y malos. Esto parece inevitable, además de que *es* inevitable. Pero tal vez hablar de «bueno» y «malo» no corresponda, y puede confundir: yo tiendo a creer que en algunos aspectos, como decía un jujeño de la Quebrada, «mejor es lo que sucede»; por eso prefiero apostar a que toda modificación se orienta hacia donde va la humanidad. De lo que en cambio no hay dudas es de que las consecuencias en el gusto literario, en el distinto tipo de conocimiento, incidirán en el resultado. O ya lo han hecho.

Por ejemplo, no me parece casual, sino consecuencia, que en relativamente tan poco tiempo haya sido abandonada la forma clásica, casi hasta su desconocimiento. No sé cuántos poetas menores de cuarenta años están, en nuestro país, en condiciones técnicas de escribir un soneto. No digo que sea necesario hacerlo, sino que compruebo que un conocimiento antiguo, que hasta hace no mucho integraba con peso propio el catálogo, ha dejado de existir; al menos por ahora. Alguien dirá: nada que no haya sucedido antes, y tendrá razón: algunos formatos clásicos ya habían sido abandonados hace tiempo: no recuerdo a nadie de mi generación que haya sentido la tentación de escribir liras o en cuaderna vía; formas que ya estaban reemplazadas por otras.

Y es que siempre ha sido así por una razón importante: no solo el poeta se expresa a través de la forma, también la época se expresa a través de la forma. Es lógico entonces que sea la forma lo que más se modifique. Hasta hace no mucho el verso libre (lo que se llama así) era ya práctica habitual aunque cada tanto se incursionara por las «sílabas contadas», como diría Gonzalo de Berceo: la época se expresaba a través del verso libre, solo que el verso clásico no había recibido el embate de estos últimos años. El verso libre de entonces, para su propia configuración, dialogaba con el verso clásico: había nacido de ese diálogo e incluso de ahí, por oposición, le viene su nombre. El verso libre actual, en cambio, ya no conversa ni debate con el verso clásico, sino con ese otro verso libre previo: de ahí su alejamiento de eso que se llamaba versificación; e incluso sospecho que la propia idea de versificación se ha mudado de barrio. De todo esto, a la vez que se puede desconfiar de cierta gestualidad vestida de innovación, ha llegado un beneficio indudable a la poesía: una dosis importante de libertad y aventura, como sucede cada tanto.

Hace unos cuarenta años, Octavio Paz habló, con éxito, de «tradicción de la ruptura». Señalaba, con esa frase, la paradoja de que las propuestas radicales de cambio que cubrieron todo el siglo xx, y que todavía no terminan, se habían vuelto «tradicionales»: es decir, esa ruptura era, ya no una novedad, sino lo que se esperaba de cada grupo, movimiento o poeta que llegara al mundo. Para el momento actual me parece más útil, y tal vez más cierto, hablar, no de tradición de la ruptura, sino de tradición de la construcción: poner el énfasis, no en los cascotes, que ya son demasiados, sino en la búsqueda de nuevas formas

cuando las anteriores ya no tienen intensidad o se han agotado. No es, entonces, el afán destructor lo que modifica hoy la forma poética, sino exactamente lo contrario: la novedad está en la construcción de nuevos formatos en reemplazo de los ya desactivados. Este cambio de nomenclatura ayuda, me parece, a entender las transformaciones permanentes de los últimos decenios, aceleradas ahora por la tecnología.

La conclusión de todo esto, entonces, es que hay algo que se ha transformado tanto que cuesta reconocerlo como pariente de lo anterior. Hay eslabones que, debido a la velocidad, se han perdido en el camino. Aquella tradición, que era vista como compendio de una larga sabiduría de la especie, ha dejado de mandar esas señales. Mi impresión sobre el momento actual es que esa cadena no se remonta mucho en el tiempo, como si hubiera dejado de ser cierta aquella frase que decía «en todo poema debe notarse que Homero existió».

De todas maneras, conviene no olvidar lo siguiente: una dificultad de siempre es ver el presente, ver qué está sucediendo ante nuestros ojos, para sacar conclusiones sobre el tiempo que nos toca vivir, y aprovecharlo para el que vendrá. Y un error habitual, que se repite en todas las generaciones, es suponer que todo, hasta la poesía y las buenas maneras, se acabará con nosotros. Sobre la dificultad de ver el presente, y de evaluarlo, hay antecedentes ilustres: podemos recordar que Platón nos previno con mucha solvencia, y con mayor error, en contra del descubrimiento y difusión de la escritura, argumentando que nos llevaría a despreciar la memoria y que, en vez de traernos conocimiento, acarrearía su olvido. Si Platón pudo equivocarse de tal modo, es porque la dificultad es seria; pero también podríamos usar a favor el ejemplo contradictorio del mismo Platón, que mientras nos aleccionaba en contra de la escritura no se privaba de escribir incansablemente, hasta tener una obra prodigiosa de casi treinta extensos diálogos. ¿Quién tenía razón entonces, el Platón que argumentaba o el Platón que actuaba? Una enseñanza para nosotros podría ser: leamos al que argumenta y actúemos como el que escribe. O, dicho de otro modo, tengamos los ojos y la mente bien abiertos, y aceptemos no solo que el tiempo y sus logros dura más que nosotros, sino que eso es una suerte, como lo saben todas las especies que pretenden sobrevivir en este planeta.

La enorme memoria que acumula la tecnología convive con la amnesia y con el desapego por zonas también enormes de la memoria

histórica. De ambas cosas (recuerdo y olvido) saldrá, está saliendo todo el tiempo, la nueva variante de la *tradio*, a la que habrá que recibir también con beneficio de inventario, sin nostalgias inútiles ni alarma por las modificaciones. A partir de ahí, nos corresponde a todos opinar y a cada uno hacer su propia selección.

ARTÍCULOS

LEÓN BENARÓS: POETA GLOSADOR DEL SIGLO XX

Olga Fernández Latour de Botas
Universidad Católica Argentina

Quiso la gentileza de nuestro ilustre colega don Antonio Requeni que, al evocar a León Benarós en su centenario, dejara para mí la referencia al bardo puntano en su condición de poeta glosador.

Agradezco la deferencia y acepto el desafío de elogiar esta faceta notable de nuestro recordado y querido poeta.

De una vez para siempre lo reveló Juan Alfonso Carrizo¹: el nombre de «glosa» no fue utilizado por los cultivadores anónimos de la poesía popular tradicional argentina. La voz que se utilizó para designarla fue siempre «décima» y ello aunque la décima no estuviera en su forma poética, como ocurría en San Juan con el poeta don Víctor José Capdevila, que glosaba en quintillas una cuarteta temática y llamaba a la composición «Décima en quintillas»².

Benarós escribió y publicó glosas en distintas etapas de su vida, en libros y artículos, pero la obra en la que se inclina sobre al tema con mayor dedicación es su libro de 1962 *Décimas encadenadas*³, cuyo colofón, como ha sido habitual en la labor artística, más que artesanal, salida de la Imprenta de Colombo bajo el sello editorial Galatea, lleva las siguientes íntimas precisiones:

León Benarós comenzó a escribir este libro el
domingo 16 de diciembre de 1956 y lo terminó

¹ CARRIZO, JUAN ALFONSO. *Antecedentes Hispano-Medioevales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1944.

² FERNÁNDEZ LATOUR, OLGA. «Un poeta glosador que vivió en Jachal (San Juan) en el siglo XIV: don Víctor José Capdevila». En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 4. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Dirección General de Institutos de Investigación, 1963.

³ BENARÓS, LEÓN. *Décimas encadenadas*. Buenos Aires: Galatea, 1962.

el domingo 14 de abril de 1957. La edición, al cuidado del autor, consta de 700 ejemplares en papel simil Holanda y 15 ejemplares especiales impresos sobre papel Miliana.

Fabriano, firmados por el autor y el ilustrador y señalados del modo siguiente: 3 ejemplares nominativos para el autor, el ilustrador y el impresor, un ejemplar nominativo para el Ing. Gustavo Fillol Day acompañado por el dibujo original de Alejandro Lanoël que se reproduce en el frontispicio, el manuscrito de uno de los poemas y las pruebas de página corregidas por el autor, y 11 ejemplares especiales, numerados de 1 a 11.

Todos los ejemplares especiales llevan el dibujo de Alejandro Lanoël coloreado a mano por el autor.

Se terminó de imprimir en Buenos Aires, en casa de don Francisco A. Colombo, Hortiguera N° 552, el día 16 de agosto de 1962.

L B

El cultivo de la glosa española, «esa danza en equilibrio entre la inteligencia y la agudeza a cuyo comienzo se coloca una sentencia en forma de tornada para comentar luego cada uno de sus versos en toda una estrofa», como la describió Karl Vossler⁴, no fue privativo de Benarós en el transcurso del siglo XX argentino. Otros poetas a quienes hemos recurrido en nuestro tomo *Folklore y poesía argentina*⁵ han hecho honor a la práctica de tan venerable artificio. Algunos de sus nombres son Jorge Calvetti, Avelino Herrero Mayor, Miguel Ángel Gómez, Horacio Enrique Guillén, Juan Oscar Ponferrada, Nicandro Pereyra, Miguel Ángel Pérez. Todos ellos cultivaron la glosa en memorables piezas de distintos formatos.

⁴ VOSSLER, KARL. *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Ordenado por Andreas Bauer y traducido por José María Coco Ferraris. Buenos Aires: Losada, 1960.

⁵ FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA. *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires: Guadalupe, 1969.

León Benarós, que recoge respetuosamente los legados de Apolinar Barber, de José Domingo Díaz, de José Enrique Ordóñez —el Zunco Viejo—, de Isidro Alderete Norry y de tantos otros glosadores populares del antiguo Tucumán y de Cuyo, revelados por Juan Alfonso Carrizo, Orestes Di Lullo, Bernardo Canal Feijóo y Juan Draghi Lucero, a quienes, junto con su prologuista incluye entre las «Fuentes de las coplas glosadas» (pp. 129 y ss. s/n), no deja de mostrar la faceta erudita de su inspiración. Ha ofrecido generosamente las claves de su oficio como glosador en su citado libro de 1962 cuando despliega sus opciones en cuanto a nomenclatura y en cuanto a modelos formales y temáticos.

En *Décimas encadenadas*, el apego a las distintas vertientes de la erudición literaria aparece desde la singular «Carta al autor», para cuya redacción don Jorge M. Furt revela que debió apartarse momentáneamente de un trabajo sobre Ascasubi y sobre la «folletería pulpera y campal de aquellos años cimarrones» (que nos quedamos con las ganas de conocer). Con un particular enfoque, alejado de lo que Carrizo y Bruno Jacovella (dos grandes ausentes en las citas bibliográficas del autor de *Coreografía gauchesca*) instituyeron magistralmente como las líneas canónicas del estudio de nuestro cancionero, Furt, que había iniciado independientemente tales estudios en muchos sentidos, escribe para Benarós una carta en la que, si bien da como aporte más original una remembranza de tinte étnico y sabor erótico, no deja de elogiar los versos recibidos y la elección del poeta a la hora de seleccionar rasgos apropiables en el cancionero tradicional. Efectivamente, en *Décimas encadenadas* León Benarós ha buscado iluminar al lector respecto de la etiología de las formas y de los temas que sustentan su obra creativa, ha querido instalarse en su mundo contemporáneo, en lo que él mismo denominó «Generación del 40», como heredero explícito de los glosadores populares del antiguo Tucumán. Pero también ha querido innovar en la apropiación de los nombres de las especies y lo ha hecho justificando sus opciones creativas⁶.

⁶En la nomenclatura y taxonomía de BRUNO JACOVELLA (en *Folklore argentino*, por JOSÉ IMBELLONI Y OTROS. Buenos Aires: Nova, 1959), se dice lo siguiente: «Un artificio [...] muy difundido, pero al margen del concepto genérico de glosa, es el de los *versos encadenados*, mediante el cual se comienza cada estrofa de una serie caprichosa con el último verso, o una palabra del mismo —repetiéndola exactamente o derivando el concepto—, de la estrofa precedente. Estos *encadenados* —en verdad meras retahílas

Con perspicacia que se adelanta a las actuales querellas sobre la atribución de la forma «espinela» al autor de *Vida del Escudero Marcos de Obregón* o a Juan de Mal Lara, Benarós comienza diciendo: «Décimas “atadas” llamaron nuestros antiguos a la glosa de la cuarteta octosilábica, resuelta en la cuadriga pujante y liviana de las estrofas que redondeó —si no inventó— don Vicente Espinel». Y explica lo siguiente:

«Encadenadas» prefiero llamar [a] esas décimas. La expresión, convocadora de la imagen del juego y gracia de los eslabones, de su soltura inadvertidamente condicionada, refleja mejor la idea de una libertad solo obediente al tirón de la rima, todo lo imperceptible que se pueda. No «atadas», que parecerían desesperarse de sofocación, sino livianamente encadenadas por ley retórica, por necesidad de pie forzado, pero también, en mucho, por propia condición de lo humano, por limitaciones del corazón, y por tener en él y no en el aire su vida y sustento.

«Y sin embargo —continúa— ¡qué bien que se vea en aquellas décimas su anhelo de vuelo! Por puro ejercicio de poesía comencé a espigar en nuestros cancioneros anónimos aquellas coplas que más vida alentaban, aquellas voladas del corazón del pueblo que permanecían milagrosamente vivas».

Prosigue el autor con la manifestación de los caminos de su inspiración poética y, hablando siempre de las coplas, dice lo que sigue:

En ellas hallé el antojo del más puro lirismo, la más fina cortesía de amor, la metafísica llevada al grado de una tónica popular, a veces desafiante y acompadrada:

*Yo soy el que siempre he sido,
el que siempre he sido soy,
no me hago ni me deshago,
en un mismo ser estoy.*

de coplas *8abcb* improvisadas— se cantaban para hacer reír con los despropósitos resultantes, al compás de una *milonga* (tonada burlona del suburbio porteño en el último tercio del siglo XIX); otras veces se recitaban en rueda, como juego de salón o de fogón debiendo cada contertulio improvisar la suya sucesivamente o bien las recitaba uno solo como *relación de sala* (MARIO A. LÓPEZ OSORNIO, *Oro nativo*. Buenos Aires: 1945, pp. 59-662)».

En otros casos el misterio enturbia la omnisapiciencia, como si la copla hubiera sido escrita por Dios.

*¿Quién existirá en el mundo
que no lo pueda saber?
No se me escapa una sombra
ni un alma que pueda haber.*

Entra por fin aquí en el nacimiento de sus glosas y nos lo revela: Al intentar la glosa de las coplas de pueblo, quise probar primero si resistían el quehacer digresivo, si su desnudez elemental no se ofendía del vestido nuevo. Después pensé que lo toleraban y que, en algunos casos, quizás el desarrollo les amuchaba el sentido y las crecía de intención, color y hondura.

León Benarós, cuyo talento como dibujante y pintor nos ha dejado a sus amigos tantas bellas muestras en tarjetas, papeles pintados con mensajes e incluso en las páginas de algunos de los libros que, con nunca desfallecida bondad, nos dedicaba, se refiere entonces a ese tipo de lenguajes distintos de lo literario por alejado de lo verbal. Y dice así:

Aparte de lo que pueda tener de entrañable, este libro está compuesto como un cuadro, equilibrando en el alternativo sentido de las glosas, sombra y color, pena y alegría. No disimula tampoco una progresión hacia la luz, para que la última impresión del lector sea afirmativa, como el autor lo siente.

Por mucho que nos pesen los dolores del mundo, cielo y tierra no suelen negar en el trato con los seres, las estrellas, las plantas, sobrados motivos de sereno gozo.

Disponer a la copla su contorno, su alrededor poético, no es cosa fácil. Dura prueba es rescatarla indemne de esa tarea aumentativa y hacer de tal modo que lo glosado se incorpore a ella insensiblemente, como un árbol más en el paisaje, o mejor, como un árbol en llamas que, sin embargo, pareciera haber estado siempre allí, ardiendo desde el principio.

El poeta cierra las páginas confesionales de su *Intención* con párrafo muy breve que precede a las iniciales: «L. B.», colocadas a manera de firma: «Yo lo he querido, hasta donde el corazón y la cabeza pudieron ayudarme».

Vaya, en su centenario, esta evocación de aquel poeta apasionado e inteligente que fue el doctor León Benarós, entrañable amigo.

Bibliografía

- BENARÓS, LEÓN. *Décimas encadenadas*. Buenos Aires: Galatea, 1962.
- CARRIZO, JUAN ALFONSO. *Antecedentes Hispano-Medioevales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1944.
- FERNÁNDEZ LATOUR, OLGA. «Un poeta glosador que vivió en Jachal (San Juan) en el siglo XIV: don Víctor José Capdevila». En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología 4*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Dirección General de Institutos de Investigación, 1963.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA. *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires: Guadalupe, 1969.
- IMBELLONI, JOSÉ Y OTROS. *Folklore argentino*. Buenos Aires: Nova, 1959
- LÓPEZ OSORNIO, MARIO A. *Oro nativo*. Buenos Aires: 1945.
- VOSSLER, KARL. *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Ordenado por Andreas Bauer y traducido por José María Coco Ferraris. Buenos Aires: Losada, 1960.

MEMORIA Y ARTES VERBALES*

Olga Zamboni

Agradezco haber sido convocada a este encuentro, pese a no ser yo una experta en temas antropológicos. Pero compartiré con ustedes unas reflexiones surgidas de mi condición y experiencias de escritora y docente misionera. El título, *artes verbales*, está tomado de la expresión acuñada por Walter Ong; dejando de lado algunas distinciones que no vienen al caso, me pareció oportuna, pues hablar de las artes de la palabra es término amplio que abarca desde los relatos que se cuentan junto al fuego o en diálogos familiares, las letras de canciones o los textos repetidos en los juegos infantiles hasta la Literatura en sus manifestaciones oral y escrita. Aquellos *versitos* para *contar* cuando jugábamos a la *mbopa*¹, que se iban repitiendo de boca en boca, de niño a niño, tanto como las narraciones sobre misterios o seres sobrenaturales que escuchaba en mi infancia de pueblo. En todos juega la memoria como elemento preponderante.

Pero vayamos al principio de los tiempos:

En el origen fue el *verbo*, que, al igual que *mito*, significa ‘palabra’. Fue el grito, el sonido, la palabra proferida. Que se hizo canto, por imitación del trino de los pájaros y el sonido de las cañas al viento, según dice el poeta latino Lucrecio. Y la palabra creció y floreció en relato mítico, en fórmulas rituales, en poesía musical, en cuento.

Palabra que nombra las cosas visibles e invisibles en las que estamos inmersos, las denota, pero también connota, sugiere, vehículo como es del inagotable «fondo potencial de significación» del habla. De ese fondo se nutre el arte hecho de palabras, canalizadoras de la expresividad.

Después la palabra, o mejor, la idea, es llevada al signo grabado, que en un principio sirvió simplemente para fijar acontecimientos tras-

* Trabajo leído en el Primer Simposio sobre Memoria, Cultura y Sociedad, UNAM. Tema: Memoria, Narrativas populares y Folklore, San Ignacio, Misiones, 21/11/14.

¹ *Mbopa*: Juego de niños común en Misiones y la zona guaraníca equivalente a la *mancha* (arg. *DRAE*, 10.^a acepción).

centadales o la fama de personajes ilustres. Signos-ideas. Pictogramas en la isla de Creta, jeroglíficos de los hititas, los egipcios o los mayas. Posteriormente, el signo cumple definitivamente el proceso que va del sonido a lo gráfico: los fenicios en el año 2000 a. C. inventan el alfabeto fonético, los griegos traen la invención de las vocales y llega hasta nosotros en la perfección del alfabeto latino. Definitiva separación de la imagen u objeto conocido respecto de la letra o sujeto del conocimiento.

Saga, epopeya, cantar de gesta, recitados y cantados por aedas y juglares devinieron en una literatura escrita, cuerpo permanente que las salvaría, en el transcurrir del tiempo, de los baches de la memoria.

La *memoria*, ese depósito donde se almacena lo vivido transformado en recuerdos, donde se atesora nuestro conocimiento acerca de las cosas del mundo; allí se guardan imágenes, conceptos, informaciones, experiencias. Se memorizan canciones y poemas, direcciones y números, es una «base de datos» a la medida de cada memorioso. Su capacidad es desconocida. Su duración, limitada. Se desdibuja. Se agranda, se comprime. De ahí la necesidad de su *ayuda-memoria*, la escritura.

Últimamente, la palabra *memoria* se ha hecho más habitual y significativa en la Argentina a propósito de los sucesos trágicos ocurridos durante la época de la dictadura; es la memoria histórica, patrimonio heredado, que mantiene vivos los hechos en la conciencia individual y colectiva para que nunca vuelvan a repetirse, para valorarlos en estricta justicia y proceder en consecuencia. Así también debemos guardar en la memoria las historias de los abuelos y las que surgen de los entresijos mismos de nuestra tierra y constituyen la trama básica de nuestra cultura. Según Edgar Morin, el hombre, si no dispusiera plenamente de la cultura, «sería un primate del más bajo rango. La cultura acumula en sí lo que se conserva, se transmite, se aprende; ella comporta normas y principios de adquisición».

En la mitología griega, la Memoria está personificada en la diosa *Mnemosine*, hija del Cielo y de la Tierra, concedora de los orígenes y las verdades eternas. Es la madre de las nueve musas, o sea, de todas las artes, detalle muy significativo que la señala, desde la antigüedad, como fuente principal de la inspiración de escritores, artistas y hombres de ciencia o filósofos. La palabra *mousa*, en griego, significa además ‘canción o poema’, dones con que las musas regalaban a los mortales poetas, que así relataban acontecimientos y aventuras o expresaban

con belleza los sentimientos. Por lo tanto, podría decirse que el poeta —artista de las artes verbales— es alguien poseído por la memoria. De la unión de esta y de la *inspiración* divina cantada por los antiguos —y del trabajo arduo, según nuestra interpretación actual— nacen las *bellas letras* y demás manifestaciones intelectuales. Incluso la Historia ha sido definida por algunos como *ciencia de la memoria de los pueblos*.

La tradición oral fue, por lo tanto, desde épocas remotas, la forma —anterior a la escritura— de transmitir la cultura de una sociedad a través de relatos, cantos y rituales ancestrales difundidos de generación en generación. Constituyen un reservorio de la Memoria. Los relatos populares van sufriendo variaciones en esa trasmisión, razón por la que suelen ofrecer versiones diversas y hasta contradictorias. Todas válidas, como en el caso de los mitos y las leyendas, por ejemplo, a los que nos referiremos después.

Estamos hablando de un discurso oral, hijo de la memoria, enfrentado al escrito, que, como dijimos, surge para fijarlo, acerca del cual, sin embargo, Sócrates —según el Diálogo platónico— manifestaba ciertas objeciones, ya que consideraba que el segundo debilitaba a aquella. Se preguntaba cuál es el modo de agradar más a los dioses: con el discurso escrito, al que su discípulo Fedro llama «vano simulacro», modo mecánico de procesar el conocimiento, exterminador de la memoria, o el hablado, que sería —en sus palabras— el discurso vivo y animado que reside en el alma del hablante, «que sabe hablar y callar cuando corresponde».

«También para los griots —apunta Adolfo Colombres— la escritura mata la memoria y no trasmite la memoria del pasado por faltarle el calor de la voz humana».

Los *griots* son narradores de historias en países como Mali y Senegal, en el África Occidental. Poetas, músicos vagabundos, depositarios de la tradición oral, dueños de una memoria fabulosa que, además de repetir canciones tradicionales y contar sucesos históricos, son hábiles para improvisar sobre incidentes de la actualidad y de su propio medio ambiental.

Podríamos trasladar este pensamiento y la crítica socrática tan lejana en el tiempo a esta era nuestra y comparar dicha estimación de la escritura con el uso actual de las redes sociales que va en alguna medida —y más allá de su indudable e inestimable beneficio— alterando las

formas de comunicación personal, que ya casi no se da si no es a través de una pantalla. Aunque, últimamente, WhatsApp y Skype, con voz e imagen, de alguna manera restauran la oralidad.

Indudablemente, esta posee innumerables recursos ausentes en la escritura y en la pantalla de las redes sociales: se ilumina con las infinitas modulaciones de la voz, en primer lugar. El tono, la intensidad, los gestos del hablante: el movimiento corporal (postura, ademanes) y el uso físico de los espacios. Es comunicación más rápida, ya que proporciona en menos tiempo más información y permite una retroalimentación. El contenido escrito es riguroso y preciso, requiere más tiempo y atención para ser asimilado y podemos decir que organiza la estructura misma del pensamiento haciéndolo más lógico y conceptual que sensible. Muchas veces esto no se da cuando se lee en Facebook o Twitter, donde por lo general saltamos a una lectura rápida, un simple «vistazo», lo que da lugar a que se acceda al mensaje de forma incompleta y hasta errónea.

La escritura que, aunque posterior, es soporte de la oralidad tiende a sobresalir por sobre esta o a ser considerada en una categoría superior. Pero si miramos bien, son orales la mayoría de las culturas y oral es la raíz de todas las literaturas del mundo.

Al respecto, Colombres afirma lo siguiente:

La falta de una escritura propia al sur del Sahara no debe tomarse como una ausencia de civilización, ya que estos pueblos fabricaban el hierro, el bronce y el vidrio, acuñaban monedas de oro y plata, hilaban la lana y el algodón, realizaban hermosas esculturas en terracota, ébano, bronce y marfil. Y poseían una rica literatura oral que persiste hasta hoy.

Nombremos a Homero en su oficio de aeda, al desconocido juglar del Poema del Cid, a los poetas populares que dieron a luz las epopeyas, a los payadores anónimos de nuestras pampas: todos fueron cultores de un arte verbal oral. Sin ser necesariamente testigos de los hechos, actúan como un instrumento de la tradición, los van narrando una y otra vez y al mismo tiempo van re-creándolos, acercando a su tiempo y aun a su propia persona los sucesos que narran. Hasta que aparece un escritor, un copista, que fija en la letra lo que escuchó o le contaron. Y en su trabajo hace actual un contenido integrando memoria e imaginación. Un

caso especial es el de los códices mexicanos y mayas transcritos por clérigos españoles a partir de relatos de los propios indígenas, a los que indudablemente se les agregaron conceptos provenientes de la cultura occidental de los copistas. De ahí las dudas sobre la estricta autenticidad de cantos como el *Popol Vuh*.

La escritura siguió coexistiendo con lo oral popular. La literatura escrita —en un principio patrimonio de unos pocos— introdujo como recurso los «relatos incluidos», lo que vendría a ser la oralidad como recurso literario llevada al texto escrito. Autores de todos los tiempos los han utilizado, insertando un narrador que evoca historias oídas o repite fábulas y leyendas. Desde *El Conde Lucanor* y Cervantes, y yendo más lejos en los siglos, el *Satiricon* del romano Petronio hasta nuestros novelistas hispanoamericanos actuales. De mi infancia recuerdo el libro *Las Veladas de la Quinta*, de cuya autora mujer no recuerdo el nombre. El título *veladas* de por sí nos trae reminiscencias de jornadas vividas a puro relato oral; en este caso, llevados a la escritura. Relatos y *veladas* en ambientes familiares e íntimos, muy comunes en épocas pasadas y ahora reducidas por lo general a *relatillos*, y aun a chistes, porque esta función jamás podrá estar ausente de la vida. Manifestación oral por excelencia, el relato es consustancial al ser humano. Contar para compartir, para ilustrar, para entretener y divertir; para denunciar, para no olvidar. Contar para no morir: puede ser la salvación, como la de Scherezada, la joven esposa de *Las Mil y Una Noches* que escapa de ser asesinada por su impío marido con el arte verbal de sus cuentos, lo cual demuestra el poder de la palabra narrada. La acción de *contar* puede ser trágica o liberadora, sublime o traicionera. Contar. Cantar.

Los mitos, a los que aludimos, al ser los relatos orales más antiguos, han condensado los saberes de los pueblos. Son respuestas a los interrogantes que siempre se ha formulado el ser humano ante los misterios de la vida, de la muerte y de la creación. «Justamente en las cosas más importantes estamos indeciblemente solos», dijo Rilke. Y Rosa Montero: «Desde el principio de los tiempos, el mito ha sido la mejor manera de combatir el silencio». Sabina, por su parte, afirma cantando que pisamos *arenas movedizas*. Ante la orfandad y precariedad de la vida y de las cosas, los mitos vienen a nuestra vida para cargar de sentido al mundo. Los relatos míticos pretenden dar cuenta de cómo todo lo que nos rodea tiene una explicación válida. Constituyen una

zona sagrada. Respuestas como las que da la ciencia, pero diferentes en cuanto estas son provisorias y superables. Los mitos, en cambio, de una vez para siempre permanecen a través de los siglos para reaparecer periódicamente en las diversas manifestaciones del arte. No ofrecen una explicación racional, sino cultural. No son historias alejadas de la gente, sino que actúan muchas veces como un asidero existencial, un motivo «impulsor del vivir tanto colectivo como personal», en el decir de Luis Cencillo. En cierto modo, una forma de conciencia social que el ser humano crea para conocer la realidad.

«Mito, lenguaje y arte —dice Lyda Aronne— son tres formas de plasmar la unidad ontológica esencial de la vida. Las tres guardan relación con rituales sagrados de la sociedad arcaica. Hoy proliferan los mitos sociales para devolver a la sociedad el sentido perdido».

Podemos decir que las mitologías sustentan la cosmovisión de los pueblos, sean estos el griego o el guaraní. Se ha dicho (Octavio Paz) que el pueblo indígena mexicano fue derrotado por los españoles por haber perdido su mitología, su *zona sagrada*, sus dioses.

Si hablamos del mundo guaraní, debemos nombrar a León Cadogan, que supo escuchar y transcribir las artes verbales de los guaraníes y de ese modo rescatar para la posteridad una exquisita poesía sagrada, llena de símbolos y lirismo.

En Misiones, Carlos Martínez Gamba, en *El canto resplandeciente*, llevó a la letra impresa los relatos que se narran en los asientos de fogones. Divinidades, héroes, historias y leyendas de la cultura mbyá guaraní.

En el imaginario regional existen figuras míticas o legendarias que aún hoy tienen vigencia, aunque su influencia se debilita y a menudo ya no se habla de ellas salvo en las zonas rurales. Colombres los llama «seres imaginarios»:

... como tales, escapan al rigor de las leyes biológicas y físicas, pueblan no solo la noche con sus misterios, sino también la plena luz del día, sin que el progreso tecnológico haya podido aún acabar con ellos, pues sus frutos están lejos todavía de calmar todos los miedos ancestrales del hombre y colmar sus esperanzas. Viven en lo más profundo de la conciencia colectiva, allí donde se urde la trama de la identidad.

En general, nuestros *seres imaginarios* han sido y son tema frecuente en la literatura regional. Sus *hazañas* circulan de boca en boca hasta que un escritor las recoge. En un *eterno retorno* van y vienen. Se retroalimentan. Cargadas de poesía y magia las situaciones en las que se ven implicados, en casos y sucedidos según el imaginario popular.

Quisiera señalar el funcionamiento de la memoria colectiva unida a la imaginación creativa individual en algunos escritores de la región NEA al presentar desde diferentes miradas estas figuras míticas en obras ficcionales pertenecientes a nuestra literatura.

Comenzaré con el *yasí yateré* —duende pájaro, anciano o niño dorado del bastón de oro— en un escritor modélico: Horacio Quiroga. En el cuento que lleva este nombre, *El Yaciyateré*, vemos la visión del hombre racional (Quiroga es hijo de su siglo), que al enfrentarse con un fenómeno inexplicable busca darle respuestas desde la ciencia. Su lado racional le dice que la criatura hallada en medio de una noche tormentosa, en plena selva, delirante por la alta fiebre, es presa de una meningitis. Sin embargo, reconoce que el silbido del yaciyateré, oído en esas circunstancias, le produce un extraño escalofrío. El escalofrío frente al misterio.

El *pombero* es otro de los duendes más populares. Su nombre ha dado quehacer a los estudiosos de las etimologías y así hallamos que puede derivar de la expresión guaraní *po-mberu*, «mano de mosca», que aludiría al sigilo silencioso de este genio de la noche o de la siesta en su persecución de mujeres. Por otra parte, *pombeiro*, es «el que espía» en el portugués del sur del Brasil, y esto tiene que ver también con los atributos del misterioso personaje.

Areu Crespo incorpora tanto al *pombero* como al *yasí yateré* en su novela *Bajada vieja*. El primero es peligro que acecha a la estabilidad de una pareja. Apenas una sombra, presencia fantasmal que introduce la sospecha. Y el segundo, es ayuda al hombre sediento, extraviado en el monte: lo guía hasta encontrar el camino perdido y la fuente de agua. Vemos las dos funciones atribuidas por lo general a estas divinidades menores (y en general a todas): pueden ser favorables o tremendamente vengativas y traicioneras con aquellos que no les rinden tributo o no creen en ellos.

Desde mi niñez vengo escuchando las historias de *pomberos*, *poras*, lobizones y el inefable *yasí yateré*. Historias que de tan habituales y

cotidianas pasan a ser casi inadvertidas. Pero llega un momento en que afloran y la oralidad se hace ficción escrita. Y a eso quisiera referirme, a narraciones populares recogidas en mis libros, en algunos cuentos, y a la motivación que les dio lugar.

En «Duende Petiso», incluido en mi libro *Relatos sencillos*, cuento la historia del Pombero que acosa a una mujer y obliga a una pareja a mudarse de chacra. Una señal distintiva y repetida de la presencia de este duende es la andanada de piedras sobre el techo de la vivienda acechada durante las noches. Este relato me fue regalado por una mujer que, según me expresaba, vivió esta asombrosa experiencia.

Otro relato —también vivido por la testimoniante— dio lugar al cuento «De verde», del mismo libro: la novedad es la introducción de una duende-niña-vestida de verde; algo bastante extraño, nunca conocí un personaje mítico de Misiones con esta figura femenina. El escritor —hablo por mí— toma esos relatos, los adapta, le agrega elementos para ambientarlos, elige y crea el tono adecuado. O bien, le agrega un sentido simbólico. En el caso de la niña-duende, debido al color de su atuendo, le di un sentido ecológico. Sería algo así como el espíritu de la selva devastada.

Algo similar puedo decir de mi obra de teatro *La dueña de los yerbales*, en que la trágica historia del *mensú* en su relación con la *Caà Yari* sirve de trampolín para dejarnos una sugerencia ecologista. Hay que recordar que es función esencial de estos duendes selváticos —quizá razón de su existencia— cuidar del monte, de su fauna y su flora.

Hablaré de mi experiencia literaria en *Sugestiva Santa Tecla*, mi último libro, para mostrar diversos matices del relato mítico popular introducido en el cuento. En casi todos es evidente la presencia de un ser sobrenatural de nombre ambiguo (pombero, enano, lobizón, perro extraño) que se manifiesta en acciones de colaboración para con los cultores de su misterio, y todo lo contrario para con los descreídos. En circunstancias, llega a salvar la vida de sus amigos. O al menos eso afirman los beneficiados, que lo invitan agradecidos con tabaco negro, miel o cigarrillos. No dejo de lado al Gauchito Gil, un fenómeno notable y actual, al que le dedico también un cuento.

En otros casos, la mirada que introduce el escritor es humorística. Tal el cuento «Crear o reventar». Allí, el personaje es un visitante llegado de la ciudad a quien le ocurren peripecias tragicómicas que causan

su desesperación y la hilaridad de sus acompañantes. Todo como consecuencia de no creer en el duende. Como dijimos, si se lo tiene como enemigo uno está expuesto a innumerables peligros aun dentro de casa, y si es en el monte o en los caminos, aquel intentará perderlo con engaños. Los extraños accidentes que narro en este cuento están dentro de lo difundido popularmente: por ejemplo, la caída de objetos o utensilios, rumores extraños en el techo, que se abran o cierren puertas o ventanas misteriosamente, sucesos aciagos para el transgresor.

Igualmente esa misma *visión cómica está presente* en algunos cuentos de Luis Ángel Larraburu, escritor misionero contemporáneo. Por ejemplo, cuando narra un congreso de lobizones que se realiza en Santa Ana. La imaginación del escritor puede pintar el tema y a los míticos seres lugareños con el tono que prefiera: trágico o risueño, blanco o negro.

Entiendo que la literatura, por la inmensa libertad de lo creativo y la inagotable riqueza del lenguaje, puede elaborar a partir de la rica oralidad presente en el imaginario popular ficciones diversas: toda innovación es bienvenida. Enriquecer, ampliar ese patrimonio cultural que es poesía en vivo como un modo de mantenerlo vigente. Crear mundos, historias, imágenes. En una palabra: «Poetizar. La más inocente de todas las ocupaciones», como titula a un poema Alfredo Veiravé recordando palabras de Hölderlin, quien completó lo dicho diciendo «que también se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje...». Graciela Maturo, por su parte, señala «el sentido espiritual del lenguaje, capacidad simbolizante del ser humano, que la práctica artística desarrolla». Y, para volver a Hölderlin: «Es poéticamente como el hombre habita esta tierra».

Para terminar, estos conceptos de Edgar Morin:

... debiéramos poder vivir sin sacrificar el presente por el futuro, sin abandonar tampoco el pasado. Necesitamos conservar una herencia cultural. Necesitamos mantener la fidelidad a nuestras raíces. Debemos conquistar, de todos modos, nuestro presente, es decir, vivir no solo de un modo utilitario y funcional, sino también de un modo poético, siendo el estado poético aquel al que nos hacen acceder el amor, la comunicación, la fiesta...

Bibliografía

- AREU CRESPO, JUAN M., *Bajada vieja*. Posadas: SADEM, 1986.
- CADOGAN, LEÓN y AUSTIN LÓPEZ. *La Literatura de los guaraníes*. 3.^a ed. México: J. Mortiz, 1978.
- CENCILLO, LUIS. *Mito. Semántica y Realidad*. Madrid: BAC, 1970.
- COLOMBRES, ADOLFO. *Celebración del Lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1997.
- *Nuestros seres imaginarios*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002.
- LARRABURU, LUIS ÁNGEL. *Convención de Lobizones y otras yerbas*. Posadas: Ediciones Misioneras, 2008.
- MARTÍNEZ GAMBA, CARLOS. *El canto resplandeciente*. Buenos Aires: Ediciones El Sol, 1991.
- MORIN, EDGAR. Citado por Miguel Grindberg en «Edgar Morin y el pensamiento complejo» <online>.
- MATURO, GRACIELA. *Palabra y Símbolo*. Buenos Aires: Pronombre, 2014.
- ONG, WALTER. *Oralidad y Escritura*, México: FCE, 1980.
- QUIROGA, HORACIO. *Cuentos completos*. Tomo II. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- ZAMBONI-ESCALADA, SALVO. *Mitos y leyendas. Un viaje por la región guaraní*. 2.^a ed. Posadas: Edit. Universitaria, 2012.
- ZAMBONI, OLGA. *Relatos Sencillos*. Posadas: Ediciones del Yasí, 2009.
- *Sugestiva Santa Tecla*. Posadas: Ediciones Misioneras, 2014.

ADÁN QUIROGA. A CIENTO DIEZ AÑOS DE SU FALLECIMIENTO

María Rosa Calás de Clark

La liberación de Quiroga, tarea trascendente, lo proyecta hacia la eternidad en nuestras letras. Desde luego, su verdadero logro está solo en algunas composiciones; pero si ellas hubieran integrado un corpus más nutrido, si hubiera mantenido su tesitura por más espacio, Adán Quiroga sería uno de los grandes poetas americanos. Le faltó tiempo y oportunidad para ello; su grandeza lo esperaba en un futuro que la muerte malogró. Pero, con los hechos, ganó por gravitación propia un puesto de jerarquía en nuestra literatura. Por eso, es más lamentable el olvido en que se lo tiene.

Federico E. Pais

Adán Quiroga, en cambio, ha dejado un buen número de poemas regionales —casi desconocidos y por ningún crítico señalados— que hacen de Adán Quiroga, en las montañas andinas, algo análogo a lo que Rafael Obligado fue en las pampas litorales. El color local de los temas y del vocabulario, la novedad del ambiente y la emoción, la ingenuidad del sentimiento eglógico o panteísta, convierten esos poemas en piezas de antología, por su sencilla originalidad.

Ricardo Rojas

Cuando en 1904, en el Hospital Militar Central de Buenos Aires, donde estaba internado Adán Quiroga, muere a los 41 años el hombre que, junto con Juan Ambrossetti y Samuel Lafone Quevedo, habría de ser iniciador de la arqueología argentina, pionero de la lingüística aborigen, precursor indiscutido del folklore nacional, refieren diarios de esos días que antes de morir habría expresado: «abran las ventanas, qué importa robar un poco de oxígeno a los pájaros». Estas palabras que muestran a un auténtico poeta nos permiten anticipar una de las facetas más valiosas de Adán Quiroga. Sus obras han permanecido demasiado tiempo en el olvido; solo rescatadas por estudiosos y valoradas por investigadores y especialistas en los ámbitos universitarios.

Fue tan corta la vida de Adán Quiroga, como señera, profunda y valiosa su contribución a la Arqueología, la Etnografía, la Mitología

aborigen, la Lingüística y la Historia de la Conquista. Por ello mi escritura cobra una dimensión que va más allá, quizá, de la motivación que tuvo originalmente.

Y digo eso, porque nada más oportuno que este 2014 en el que conmemoramos los 110 años de su muerte, para recordar a hombres que, como Adán Quiroga, nos dejaron obras ambiciosas, trascendentes, que permiten desentrañar los secretos y misterios de la mitología indígena, especialmente en sus obras más difundidas, como *Calchaquí* y *La Cruz en América* (1902), no obstante haya estudiosos que opinan que Quiroga no consiguió superar la etapa mitologizante debido a su muerte temprana, lo cual obligaría a una profunda revalorización de estas obras. No está demás que recordemos —antes de abordar algunos aspectos salientes de su lírica—, que Adán Quiroga nació en San Juan en 1863, hijo de un hombre batallador que debió emigrar a Catamarca donde encontró refugio. Quiroga llegó así a San Fernando del Valle cuando solo contaba tres años, y allí vio definido su destino. Se crió, pues, como catamarqueño.

Estudió en el Colegio de San Francisco, luego el bachillerato en el Colegio Nacional. Tiempo después estudió en un Colegio inglés en Buenos Aires, para finalmente doctorarse en Leyes en la Universidad de Córdoba, donde inició su amistad con Joaquín V. González. Con él fundó el periódico literario *La Propaganda*; y años más tarde, el periódico *Los Andes*, en el que publicó sus estudios sobre folklora, lingüística y arqueología de nuestra provincia.

Al regresar a Catamarca ingresó de lleno en la acción política y se reafirmó en el periodismo. Fueron años de lucha. Fue fiscal federal. Pasó a Tucumán, donde presidió la Sociedad Sarmiento. Volvió a Catamarca para ser juez, diputado y miembro del Superior Tribunal de Justicia.

A pesar de esta intensa actividad, quizá habría quedado en un injusto anonimato si no fuera porque su producción poética marcó un hito fundamental en la literatura argentina y, por qué no, latinoamericana; ya que como folclorista es de los primeros que se ocupan por escrito de la conservación de dichas investigaciones; respecto de estos estudios, Juan Alfonso Carrizo afirmaba lo siguiente:

Quiroga penetró en el fondo de las quebradas y de las almas para buscar los restos vivientes de la América india. Pocos, acaso ningun-

no de nosotros ha puesto más alma en una obra folklórica, cuando el folklore no era ciencia como lo es ahora, sino literatura criolla orientada a pintar costumbres y tradiciones locales.

Preocupado por el presente, Quiroga entiende que no puede encontrar respuestas a él si no se rastrea en el pasado para remitirnos a nuestro origen, a nuestras raíces: las razas y sus tradiciones. Así dice en *Calchaquí*:

Yo que quiero continuar con la práctica de los viejos cronistas, ya que este libro trata de una de las razas extintas, seguiré el ejemplo del Inca, y antes de tocar el fondo del asunto, dedicaré por vía de introducción, más páginas a esta ardua cuestión de los orígenes, enunciada por la cosmogonía griega, debatida teológicamente por el criterio de la filosofía medieval, y hoy arduo problema para las ciencias naturales, especialmente para la geología y antropología...¹.

El ambiente cultural catamarqueño se enriquece pronto con la circulación de los periódicos locales *La Provincia*, *La Actualidad*, *Fra Diávolo* y, en 1890, el álbum literario *9 de Julio*.

Un aspecto quizá poco conocido de Adán Quiroga es el que lo muestra como un estudioso de las Ciencias Jurídicas. Colabora en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, en *Estudios*, en *Anales del Museo de La Plata*. Fue miembro de la Junta de Historia y Numismática Americana, de la Sociedad Científica Argentina y del Instituto Geográfico Argentino.

En 1903, en el Certamen literario Hispanoamericano, la Academia Literaria del Plata premió su poema narrativo «El ejército de los Andes». Comienza nuestro poeta a ser reconocido. Así en 1904, al iniciarse la presidencia del doctor Quintana, se le ofreció en Buenos Aires un alto cargo político: el de Subsecretario del Ministerio del Interior. Aceptó, viajó a esa Capital, con todas sus ilusiones y esperanzas, sin sospechar que la muerte lo alcanzaría, inexorable, el 10 de noviembre de ese año; cuando recién empezaba a saborear las recompensas por su pródiga labor.

Adán Quiroga, sincero, apasionado, misterioso, humilde, mesurado, trabajador infatigable, legó como ejemplo una vida profunda y generosa

¹ GRIMAU DE BLANCO, MARTA. «Adán Quiroga, hacia un regionalismo creador». Trabajo de investigación dirigido por María Rosa Calás de Clark, inédito, p. 26.

en realizaciones. Sus biógrafos dirán de él que fue un cruzado de las letras y un *pionner* de las ciencias, y mencionarán sus obras tan valiosas por su originalidad y erudición como profundas en las poesías sencillas. Fue, al decir de sus amigos, un hidalgo del sentimiento, un cultor ferviente de la lealtad y un caballero sin tacha del honor².

Dejaré de lado, en atención a la brevedad, el estudio de sus obras sobre temas de Arqueología, mitología aborígen e Historia de la Conquista, para referirme solamente a su obra poética *Flores del aire*. Deseo aclarar que me ha parecido indispensable aludir a su vida, porque entiendo que la obra es símbolo y producto de una peculiar manera de concebir al hombre, el mundo y las cosas por el artista; que en toda obra literaria se expresa la cosmovisión del autor. Federico Pais lo decía de este modo:

El individuo como el pueblo, como la tradición, es figuración de la cruz, un entramado de muchos hilos. En él se entrecruzan modos individuales y juegos colectivos, instancias presentes y tradicionales (e incluso prospectivas). El hombre valioso necesita también de su circunstancia, apuntalada por el grupo regional que le sirve de pedestal y de raíz nutricia. Es un microcosmos de su pueblo. [Diario *La Unión*, 29/9/1982]

Así, de la visión del mundo de Adán Quiroga podemos inferir la del hombre del interior, interesado y respetuoso de sus valores culturales, de sus tradiciones, sus costumbres y su lengua. «La historia de las razas primitivas —dice en *Calchaquí*— es nuestra propia tradición». Con el influjo cultural que unas sobre otras han ejercido en el marco geográfico de una naturaleza agresiva, suscitadora de emociones nuevas y, por sobre todo ello, con un idioma que será la fuente principal de toda explicación, el autor concede primordial importancia al estudio de la lengua porque ella nos permite la interpretación cierta de los fenómenos culturales de los pueblos; porque la lengua, como es un prisma a través del cual el hombre capta la realidad y al mismo tiempo el instrumento que permite las plasmaciones artísticas: «en los escombros de la palabra —dice Adán Quiroga en *Calchaquí*— los pueblos vienen a revelarnos una poesía sublime, los secretos de su vida y de su marcha en las peregrinaciones de la historia». De estas consideraciones generales,

² *Ibidem*, pp. 22 y 23.

Quiroga extrae conclusiones particulares: de qué manera o a través de qué voces, otras lenguas han gravitado en nuestro idioma nativo o lengua cacana y a su vez el influjo que esta produjo en aquellas. El idioma nativo, la lengua primitiva de nuestros indios tanto al oeste de la provincia de Catamarca, como de la región diaguita del Sud, Este y Centro es el kakán. La lengua cacana, serrana o montañesa es una misma cosa porque «cacá» significa ‘montaña’.

Interesa esta brevísima alusión al pensamiento de Quiroga acerca de la lengua porque en 1893 aparecen, para gloria de la literatura argentina —producto de una actitud contemplativa y conmovida— dos obras que incorporan a las letras argentinas una naturaleza de inspiración, estas obras son *Mis montañas*, de Joaquín V. González, y *Flores del aire*, de Adán Quiroga. Y no solo se incorpora esta naturaleza virgen y temas como la montaña, la flor del aire, el cóndor, el indio, la vidalita, sino que para cantarle a esta naturaleza y a sus elementos se utilizan vocablos regionales: por primera vez, entonces, la literatura nacional se enriquece con temas y modos expresivos absolutamente originales, porque estos autores vuelven sus ojos a la tierra nativa y consolidan las bases de una expresión auténticamente argentina y americana; expresión que traduce un profundo sentimiento de patria.

«El sentimiento de patria tiene origen en las sensaciones que provienen de la tierra nativa. La tierra tiene alma, que se revela con caracteres peculiares según las comarcas y regiones de la tierra. De las entrañas de ella nace el sentimiento creador de las naciones», afirma el filósofo Diego Pro.

Para ambos autores, el paisaje de montaña crea una concepción del mundo, concepción sentimental y afectiva, es un estado de ánimo que provoca en quien lo contempla una agradable sensación de paz; hace propicio el encuentro reflexivo del hombre con las cosas, del hombre con el hombre; distiende y suaviza las emociones violentas y el espíritu se puebla de poesía: «El hombre de la montaña todo lo poetiza con esa fecunda imaginación acostumbrada a volar con la libertad de las aves...»³.

Los invito a recorrer conmigo fragmentos brevísimos de algunos de sus poemas para que ustedes mismos puedan comprobar lo que acabo de señalar.

³ GONZÁLEZ, JOAQUÍN V. *Mis montañas*. Santa Fe: Caburiegna, 1963, p. 192.

Digamos antes que en *Flores del aire* encontramos una buena cantidad de composiciones que responden a los cánones neoclásicos; son poesías exentas de originalidad, temas tomados de una realidad distante, poemas ostentosos y magníficos. No es en ellos en los que Adán Quiroga alcanzará su voz propia y auténtica.

Por el contrario, logra su verdadera originalidad cuando se evade de la retórica de su tiempo y para cantar a la naturaleza que lo circunda, la montaña, la flor, el ave, el río, utiliza el mismo lenguaje que él —como auténtico poeta— sabe escuchar de esa naturaleza que lo vio nacer y que lo cobija hablándole en secreto. Así leemos en «El cantor de las Montañas»:

Nació, y una voz secreta
—canta— le dijo al oído
y sintió su pecho herido
por una pasión inquieta
y fue cantor, fue poeta
eco del ave en el cerro,
nota triste en el destierro,
león que ruge, ave que ruega,
como el noble Santos Vega
como el gaucho Martín Fierro.

En «Mi Musa» se advierte la influencia neoclásica. Veamos:

Mi musa es lo ideal. Cuando la llamo
acude a mi reclamo,
junta mis ayes de dolor, dispersos,
y les hace callar, y los inspira,
les entrega la lira
y vuelven hasta mí soñando versos.

Pero lo que ahora nos interesa es buscar y releer fragmentos de los poemas en los que Adán Quiroga se identifica con el paisaje e incluye en ellos vocablos que nombran la realidad americana, su paisaje, su fitonimia, por primera vez en la literatura catamarqueña y quizá nacional. Así observamos en algunos fragmentos de su poesía «Flores del Aire»:

¡Ah! ¡Si fuera el cantor de mis montañas!
¡Si mis versos tuvieran su lenguaje!

¡Si el rumor de los himnos de la patria,
coronaran mi sien flores del aire!

O en «La Parásita»:

En verde rama botada
modesta, triste y sencilla,
solo esparce en tu mejilla
besos de luz la alborada.
Ninguna flor tu blancura
tiene en los regios jardines;
los lirios y los jazmines
lloran al ver tu blancura.
No te iguala en gentileza
el nardo y la rosa altiva,
y la humilde sensitiva
tiene envidia a tu pureza. (de *Calchaquí*, p. 26)

También refiriéndose a la «flor del aire», en «Flores del aire⁴»
escribe:

No nace en el jardín, donde los lirios,
y las magnolias se abren; brota solo
en el latar, en el bosque de los timbos
y el suelo en que serpea el kiscaloro. (p. 24)

En estos cuatro versos encontramos vocablos como: *latar*, *timbos*
(indigenismo americano) o *kiscaloro* (*quiscaluro*): regionalismo indi-
genismo.

De la misma manera pinta con pinceladas poéticas las tareas cam-
pesinas en su poema más original, «Calchaquí»:

A desgranar las gavillas
y hallar parvas,
con el sol,
van los mozos a las trillas:
«alégrate corazón».

⁴ Cito por QUIROGA, ADÁN. *Flores del aire*. Reedición crítica de MARÍA ROSA CALÁS DE CLARK, 1998.

El tordo madura en vano
con sus planes
de hurtador
sin que un pico toque un grano
hasta la puesta del sol.
Muñequen los maizales,
y en el rancho
ya se habló,
de humitas y de tamales
hasta la puesta del sol. (p. 28)

En síntesis, Adán Quiroga logra ser auténticamente regional cuando consigue evadirse de los cánones neoclásicos y advierte que su poesía está en las cosas sencillas, en el alma escondida de cada piedra, en el canto de las aves, en la arrogancia de las flores, en el susurro del viento. Es decir, logra ser un verdadero poeta cuando vuelve los ojos a nuestra realidad y la canta con nuestra propia voz.

Después de los fragmentos transcritos, quizá podamos comprender en su verdadera dimensión sus últimas palabras: «Abran las ventanas, qué importa robar un poco de oxígeno a los pájaros».

Bibliografía

- GONZÁLEZ, JOAQUÍN V. *Mis montañas*. Santa Fe: Caburiegna, 1963.
- GRIMAU DE BLANCO, MARTA. «Adán Quiroga, hacia un regionalismo creador». Trabajo de investigación dirigido por María Rosa Calás de Clark, inédito.
- QUIROGA, ADÁN. *Flores del aire*. Selección. Poesías. Reedición crítica. Homenaje Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Catamarca, en sus 25 años de María Rosa Calás de Clark, Universidad Nacional de Catamarca, 1998.

DEL AMBIENTE MELANCÓLICO A LA ACCIÓN LITERARIA. LOS AÑOS 40 EN LA CIUDAD DE LA PLATA: EL CASO DE LA REVISTA TESEO

María Paula Salerno

Universidad Nacional de La Plata - CONICET (SECRIT)

1. Ambiente melancólico

En los años cuarenta, la ciudad de La Plata fue escenario de una cantidad considerable de proyectos editoriales, de reuniones de discusión de temas literarios, estéticos, filosóficos, de charlas de café o de barrio, protagonizadas tanto por intelectuales de cierta trayectoria en el mundo de las letras como por jóvenes entusiasmados con el lenguaje, el arte y la literatura. Si bien estas prácticas más o menos formales de sociabilidad entre escritores, intelectuales y jóvenes aspirantes a la actividad literaria no siempre derivaron en proyectos sistemáticos compartidos, representaban una sensibilidad de época y, de algún modo, encarnaban el intento por perennizar valores amenazados. La generación del 40 experimentó una crisis espiritual ligada al curso de los acontecimientos sociales y políticos. Aurora Venturini, escritora platense del grupo de La Plata, rememora esa época como una desgracia iniciada en 1930, común a una generación entera edificada sobre «la decapitación del Derecho y los derechos, del Deber y los deberes y del agotamiento de la ciudadanía y de la dignidad». La define, con sentido poético rimbaudiano, como su «temporada en el infierno»: juventud de infortunio compartida por futuros escritores que cantarían «felices como pájaros a la Muerte en los poemas, después»¹.

El golpe de Estado de Uriburu significó una progresiva agudización de las contradicciones económicas, sociales y políticas, e instaló el sentimiento de fracaso tanto en los partidarios de la derecha nacionalista como en las izquierdas tradicionales². El clima espiritual

¹ VENTURINI, AURORA. *Antología personal*. La Plata: Ramos Americana, 1981, p. 12.

² GIORDANO, CARLOS. «Temas y direcciones fundamentales de la promoción poética del 40». En ROMANO, E.; H. BECCO y C. GIORDANO. *El 40*. Buenos Aires: Editores dos, 1969, p. 787.

que se vivía en el país, agravado por la repercusión de la Segunda Guerra Mundial, marcaba el advenimiento del derrumbe; se extendía la percepción de estar protagonizando una época trágica. La condición humana se pensaba como irremediable y se fue fortaleciendo la idea de la imposibilidad de influir en el curso de la historia, en el devenir de la realidad social. Se diseminaron las sensaciones de pérdida y desgracia que fueron cauce de la expresión melancólica, nostálgica, elegíaca. Como expresó Aurora Venturini, «se le cantaba a la muerte»³. Se le cantaba al tiempo, a lo irrecuperable pasado y a lo inalcanzable eterno. El idealismo impregnó esta generación, que no tuvo sus aspiraciones puestas sobre la realidad histórica inmediata (vista como contingencia, como lo efímero y pasajero), sino en el plano trascendente, donde habría de existir un esencial humano ahistórico. La literatura significó en muchos casos un medio para la búsqueda de lo superior y eterno, para la aprehensión de lo esencial, del absoluto del hombre y de la vida.

El sentimiento de crisis no afectó solamente las características de las obras literarias; ese ambiente sin situaciones sociales y culturales estables incidió en la vida, la periodicidad y el alcance de las publicaciones. No es casual el hecho de que buena parte de las revistas producidas en los primeros años de la década de los cuarenta no llegaran a completar siquiera cinco entregas. Algunos ejemplos, en el marco del grupo de La Plata, son: *Renacimiento* (1940-1941, 3 números), *Movimiento* (1941, 2 números), *Teseo* (1941, 4 números), *Árbol* (1942, 1 número), *Poética* (1943, 2 números), *Libertad Creadora* (1943, 2 números), *Delfín* (1944, 2 números), *Coro* (1944-1945, 2 números), *Alfa* (1945, 1 número). Elba Ethel Alcaraz remarca que las fluctuaciones sociales tuvieron una repercusión directa en el ámbito cultural de la comunidad y que, en algunos casos, ello se tradujo en cierta dispersión en la labor de grupos y en publicaciones esporádicas, no obstante lo cual, las revistas surgidas en La Plata muestran «el aporte vigoroso de una nueva generación» que se constituyó «en árbol sustentador de nuestra cultura, no solo local, sino también nacional»: «no todos los frutos de un árbol son provechosos, y a veces hay que lamentar la pérdida de muchos, pero lo que interesa es la raíz de la savia que los alimenta»⁴.

³ *Antología...*, p. 12.

⁴ ALCARAZ, ELBA ETHEL. «Crónica e índice de algunas revistas platenses». En *Universidad «nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La

2. Amistades literarias

La Plata tuvo librerías que constituyeron una tradición intelectual; en muchos casos funcionaron como punto de encuentro de hombres de letras y estudiantes, quienes se reunían a debatir sobre política, arte, literatura o los avances científicos. La librería Martín Fierro, emprendimiento de los jóvenes universitarios Olegario Becerra, Carlos Locria y Ataúlfo Pérez Aznar, se inauguró en octubre de 1938, en la calle 49, entre 4 y 5, y luego mudó definitivamente su domicilio a la calle 51 n.º 607. A pesar de su breve existencia (en 1940 tuvo que cerrar las puertas), fue una institución de gran vitalidad: «era una especie de cenáculo donde confraternizaban estudiantes argentinos y extranjeros, graduados y alumnos universitarios. Sus peñas la convertían en el centro intelectual obligado, donde se escuchaban conferencias o se discurría sobre arte, ciencia y filosofía»⁵. La librería estaba siempre concurrida y las discusiones, polémicas e «interminables conversaciones» que allí se iniciaban —dice Alejandro Denis-Krause⁶— seguían en el café de la esquina. Fruto de esas charlas y de las amistades que se forjaron en los encuentros literarios ha de haber sido que nació *Teseo*, una revista de literatura y arte de aparición trimestral, editada durante 1941, que dirigieron conjuntamente Julio César Avanza, José Guillermo Corti, Alejandro Denis-Krause, Alejandro de Isusi y Ernesto Sabato⁷. Tanto los directores de la revista como algunos de sus colaboradores solían visitar la librería, y todos, en mayor o menor medida, participaron de los variados proyectos editoriales a los que ellos mismos daban curso⁸.

Plata - Universidad Nacional de La Plata, 1963, p. 414.

⁵ ZACCARDI, DELIA. «Librerías con trastienda en la vida intelectual platense». En *Universidad «nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata, 1963, p. 363.

⁶ «Cuando mi generación se formaba». En *Universidad «nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata, 1963, p. 294.

⁷ Alejandro de Isusi dirigió los tres primeros números de la revista, pero no el cuarto. Inversamente, Sabato solo participó de la dirección del último número.

⁸ La lista completa de autores editados en *Teseo*: Julio César Avanza, Arturo Cambours Ocampo, Rodolfo Castagna, Raffaello Castello, Oscar Cerruto, José Guillermo Corti, Alejandro de Isusi, Adolfo de Obieta, Francisco de Santo, Antonio de Solís y Rivadeneyra, Alejandro Denis-Krause, Elena Duncan, Macedonio Fernández, Marcos Fingerit, Arturo Horacio Ghida, Ramón Gómez de la Serna, Lorenzo Gracián, Franz

Sabato recordaba, hacia 1981, la iniciativa de producir esta revista, la cual significó para él un comienzo en el mundo de las letras:

En cuanto a los grupos y amistades literarias, ya en mi época universitaria, tuve amigos excelentes que iban a la librería Martín Fierro, de La Plata, entre los cuales surgió la idea de hacer una revista, *Teseo*. Tuve participación en esa revista dirigida por Alejandro Denis-Krause, Marcos Fingerit y Guillermo Corti. Allí publiqué lo que me atrevería a calificar como mi primer trabajito literario: un comentario en torno de *La invención de Morel*, de Bioy Casares. Creo que fue en 1939. Henríquez Ureña leyó ese ensayo y me ofreció colaborar en *Sur*. Así entré en la vida literaria propiamente dicha⁹.

Quienes hacían *Teseo* la definieron como «hojas de letras y arte», porque en sus páginas se editaban textos literarios de épocas diversas (desde la Antigüedad clásica, pasando por los siglos xv y xvii, hasta el siglo xx), reseñas de novedades literarias e ilustraciones de artistas plásticos. Marcos Fingerit, nombrado por Sabato en su testimonio, no se encuentra en la nómina de directores consignados en la revista, pero figura en cambio como responsable de la edición. Su participación en *Teseo* no es un dato menor, pues como afirman Lafleur, Provenzano y Alonso¹⁰, el «denodado oficio de crear revistas literarias ha tenido desde La Plata y para todo el país y también para más allá de sus fronteras, un infatigable hacedor de bellas páginas impresas. Se deben a él innúmeras colecciones, en las que el buen gusto en la elección tipográfica y el papel se une a la fina calidad del material publicado: nos referimos a Marcos Fingerit». En esta línea, dichos autores expresan que «a tantos años de su publicación, *Teseo* queda en la extensa galería de las revistas argentinas como una alta empresa de arte»¹¹.

Fue en la librería Martín Fierro donde el periodista y narrador argentino Alejandro Denis-Krause (1913-1969) conoció a Ernesto Sabato, quien deslumbraba con los relatos de sus entonces recientes

Kafka, Arturo Llaurado, Syuiti Nagayasu, Marcus Manilius, Jorge Enrique Ramponi, Ernesto Sabato, José Luis Sánchez-Trincado.

⁹ SABATO, ERNESTO. «Encuesta a la literatura argentina contemporánea». En *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981, p. 4.

¹⁰ LAFLEUR, RENÉ; HÉCTOR PROVENZANO y FERNANDO ALONSO. *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: El 8vo. loco, 2006 [1962], p. 195.

¹¹ *Ibidem*.

viajes a Francia y su amistad con los surrealistas¹². Otro concurrente asiduo era Arturo Cambours Ocampo, figura intelectual innegablemente ligada a la de Marcos Fingerit, por los emprendimientos editoriales que desarrollaron: las revistas *Hipocampo* (1939) y *Movimiento* (1941), y las ediciones Hipocampo. Con este sello se publicaron dos colecciones diferentes, los Cuadernos Cenit, con traducciones de obras universales, y los Cuadernos del Nadir, dedicada a poetas argentinos. Entre los títulos de esta última colección, aparecen algunos pertenecientes al grupo de autores que participaron de *Teseo: La soledad invitada*, de Julio César Avanza; *Poemas para la vigilia del hombre*, de Arturo Cambours Ocampo; *Ardiente signo*, de Marcos Fingerit; y *Elena Bellamuerte*, de Macedonio Fernández. Por otra parte, Fingerit tuvo proyectos en común con Denis-Krause. Editaron las *plaquettes*, cuyo sello distintivo eran sus respectivas iniciales: A. D. y M. F. Avanza tuvo la suya, *Dos sonetos para un mar de estío* (1952), y también Arturo Horacio Ghida, *El poeta y el resplandor* (1943). Otro centro de reunión de literatos se formó en la pensión platense en la que Ghida vivía, allí se compartían conversaciones, lecturas y escrituras; y a estas tertulias solía acudir Alejandro de Isusi, quien se radicó en La Plata en 1937. Ghida y Sabato, además, colaboraron en *Contrapunto*, revista de literatura, crítica y arte que salió entre 1944 y 1945, y en cuyo proyecto editorial estuvo involucrado Denis-Krause. Otros autores que participaron en las revistas editadas por Fingerit (como *Fábula* o *Movimiento*) son Elena Duncan, Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Sabato, Julio César Avanza, Alejandro Denis-Krause, José Guillermo Corti, Macedonio Fernández y Arturo Cambours Ocampo. Años más tarde, durante el desempeño de Avanza como Ministro de Educación de la provincia de Buenos Aires (1949-1952), salió la revista *Cultura* (12 números), tras su edición también estuvo la mano de Fingerit y allí volvieron a publicar varios de estos escritores: Ramón Gómez de la Serna, Elena Duncan, Alejandro de Isusi, Rodolfo Castagna (como ilustrador), José Luis Sánchez Trincado, Arturo Horacio Ghida y el mismo Fingerit¹³.

¹² DENIS-KRAUSE, ALEJANDRO. «Cuando mi generación...», p. 294.

¹³ Para ampliar sobre *Cultura*, revista reeditada digitalmente por el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires en 2008, ver KORN, GUILLERMO. «La revista *Cultura* (1949-1951). Una sutil confrontación». En PANELLA, C. y G. KORN (comps.). *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo*

Para la misma época en que salía *Teseo*, existió una editorial Teseo, cuyos ejemplares se imprimían, al igual que los de la revista homónima, en los talleres gráficos El Sol, de La Plata. Es probable que en su dirección estuvieran involucrados algunos de los escritores responsables de la revista. Sabato publicó allí un librito titulado *Tres glosas*, el cual incluía textos que habían sido ya divulgados en las publicaciones periódicas *Teseo*, *Conducta* y *Sur*. Un ejemplar de este libro se conserva en la biblioteca personal de Julio César Avanza y lleva inscrita la siguiente dedicatoria de parte de su autor: «A Julio César Avanza, alto Poeta y gran amigo». Otro ejemplar que aún se preserva —en poder del librero anticuario Alberto Magnasco— luce una dedicatoria semejante: «A Arturo Cambours Ocampo, alto Poeta». Por su parte, Julio César Avanza (1915-1952) fue un joven idealista y neorromántico que vivió su infancia en Bahía Blanca y llegó a La Plata para cursar sus estudios universitarios de Derecho. Más tarde se afincó en esta ciudad por su desempeño en el gobierno de la provincia de Buenos Aires. Su interés por el mundo de las letras se había manifestado ya en la frecuentación del ambiente literario de Bahía Blanca, donde se inició en la escritura de poesía y emprendió junto con otros amigos, en 1936, la edición del periódico literario *Tablado*.

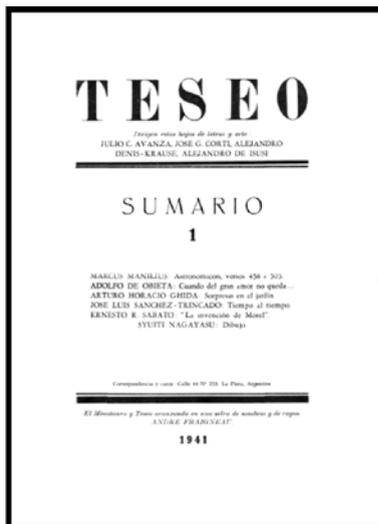
Los modos de sociabilidad descritos, los vínculos y las distintas conexiones entre el grupo de La Plata permiten definir una red de relaciones a partir de la cual los escritores, editores e intelectuales generaron sus propios espacios de participación en el mundo de las letras y constituyeron un colectivo en cuyas producciones culturales es posible leer horizontes estéticos, existenciales y, a veces, políticos, comunes.

3. La revista

Teseo se imprimió bajo el cuidado editorial de Marcos Fingerit, en los Talleres Gráficos El Sol, de La Plata. Cada número está conformado por ocho páginas de 230 x 320 mm, compuestas por dos pliegos en folio, sin costura. El gramaje del papel es aproximadamente de 150 gramos. Tanto el diseño de las portadas como el del interior se mantienen a lo largo de la colección. La revista está constituida por seis secciones, cuyo

(1949-1955). La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2010, pp. 71-91.

contenido se adelanta en las tapas. Estas llevan en la parte superior, centrado, el nombre de la publicación, inscripto con la fuente tipográfica Bodoni Poster Condensed. Más abajo, se listan los directores. A renglón seguido, se presenta el sumario y se estampa el número correspondiente a cada entrega, ambos alineados también en el centro y demarcados por dos líneas dobles, una en la parte superior y otra en la inferior. Encima de esta última línea se anota la dirección postal para correspondencia y canje. Debajo, el lema de la revista: «El Minotauro y Teseo avanzando en una selva de sombras y de rayos», frase perteneciente al francés André Fraigneau (1905-1991), quien fue editor de Marguerite Yourcenar. Y finalmente, el año de edición: 1941. Por otra parte, los números de *Teseo* se distinguen entre sí por el color elegido para cada uno de ellos, con el que aparecen destacados algunos elementos de la portada: rojo para el primero, amarillo para el segundo, azul en el caso del tercero y verde el cuarto. A las entregas se anexaban unos «Pliegos de Teseo» con apartados de los textos incluidos en la publicación¹⁴.



En lo que respecta a las partes de la revista, la segunda página está destinada a las ilustraciones, a pesar de que estas figuran en último lugar en los sumarios. Luego aparece «Mundo de laberinto», única sección intitulada, donde se presentan selecciones de textos literarios de autores de épocas pasadas y geografías diversas: Manilius, Gracián, De Solís y Rivadeneyra y Kafka. Ocupan la cuarta página poemas de escritores argentinos de la generación del 40. A estos siguen, en las

¹⁴ Esta información la aportan LAFLEUR, PROVENZANO Y ALONSO (*Las revistas...*, p. 195). Asimismo, WASHINGTON PEREYRA señala que en el último número de *Teseo* se publicó un índice total de la revista, donde «aparecen los pliegos de *Teseo*, dedicada y lujosa publicación de su sello editorial» (*La prensa literaria argentina: 1890-1974*. T. IV: 1940-1949. Buenos Aires: Fundación Bartolomé Hidalgo, 2008, p. 467).

páginas cinco a siete, dos secciones de textos de distintos géneros: cuentos, ensayos, poemas en prosa, fragmentos de obras de teatro y greguerías. Los autores de la primera son argentinos, o radicados en nuestro país (como es el caso de Gómez de la Serna). En la segunda firman también autores de otras nacionalidades. Por último, cada entrega de *Teseo* cierra con una reseña elaborada por distintos escritores argentinos sobre libros que representaban una novedad editorial en la época, y cuyos autores gozarían años después de gran notoriedad y jerarquía en el mundo de la literatura: Adolfo Bioy Casares (reseñado por Ernesto Sabato), Macedonio Fernández (reseñado por Elena Duncan), Marcos Fingerit (reseñado por Arturo Cambours Ocampo) y Ramón Gómez de la Serna (reseñado por Alejandro Denis-Krause). En cuanto a la puesta en página, las dos últimas secciones aparecen dispuestas a dos columnas, a diferencia de las anteriores que se presentan a plana entera.

Quienes participaron de *Teseo* pertenecieron en su mayoría a la generación del 40, que fue fundamentalmente poética, pero también tuvo sus narradores: Ghida, Avanza, De Isusi, Ramponi, De Obieta (poetas); Sabato, Denis-Krause (narradores). Hubo, asimismo, quienes escribieron en los años cuarenta y compartieron ideas y proyectos con los integrantes de dicha generación, pero que a la hora de las clasificaciones se los sitúa en lo que se llamó la «generación intermedia»¹⁵: Fingerit, Cambours Ocampo, Elena Duncan. Este grupo de escritores no compartió un programa ni conformó un movimiento literario, pero se los aúna por ciertas características de su producción. En efecto, Soler Cañas sostiene que la generación poética del 40 estuvo constituida en gran parte por «navegantes solitarios», entre quienes cuenta a Duncan, Ghida, De Isusi, De Obieta¹⁶.

En la poesía de esta generación, que según Carlos Giordano¹⁷ comienza a manifestarse hacia 1935 y puede considerarse colectiva y relativamente coherente hasta 1945, dominó el signo intimista, espiritualista: «un invariable y sostenido tono melancólico y una predisposición

¹⁵ Cf. ARAMBURU, M. ELENA Y GUILLERMO PILÍA. *Historia de la literatura de La Plata*. La Plata: La Comuna, 2001, pp. 137-158.

¹⁶ SOLER CAÑAS, LUIS. *La generación poética del 40*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

¹⁷ «Temas y direcciones...», p. 785.

perenne a lo elegíaco, una voluntad de repliegue interior, un equilibrio patente entre el fondo y la forma y una propensión metafísica idealizadora de las palabras y las imágenes»¹⁸. Los tópicos más frecuentes fueron los del paso del tiempo, la nostalgia, el olvido, la soledad, la muerte, el otoño, el atardecer, la infancia perdida, el amor concluso («Cuando del gran amor no queda más que el débil eco de un nombre / que uno de estos días no será ya más cierto que otro nombre cualquiera, / y las últimas figuras de agua se desvanecen en la memoria...», ADOLFO DE OBIETA, *Teseo* 1). Para la creación de imágenes poéticas, se evocaban con frecuencia los paisajes y la naturaleza («en el viento del Sur, que de alhelies / quiere encender su sueño delirante...», JULIO CÉSAR AVANZA, *Teseo* 2; «Oh, poliedro flagrante, / agua plural, furtiva, espectro de lo súbito. / Árboles sueltos, bosques libres huyen, árganas de corimbo a deriva...», JORGE RAMPONI, *Teseo* 3).

Una revista no se identifica solo por el dominio estilístico de su lenguaje literario, sino también por otros discursos entre los que cobra importancia el artístico¹⁹. En *Teseo*, las ilustraciones cumplen una función que rebasa lo meramente decorativo o estético, se integran con el discurso literario y logran una expresión de conjunto. Alejandro de Isusi presenta, en el segundo número de la revista, una escena de su obra teatral *La galerna*, donde aflora el neorromanticismo en toda su expresión, con el mar como tópico, metáfora y escenario, con la búsqueda y el deseo del amor, las ansias de una vida ideal, la esperanza de un futuro distinto. A propósito, sobre este tema discurre Sánchez Trincado en



¹⁸ MARTÍNEZ, DAVID. «La generación del 40 y treinta años de poesía argentina». En *La Nación*. Buenos Aires, 18 de febrero de 1962, p. 13.

¹⁹ Según RAFAEL OSUNA, «la revista no se define solo por sus discursos lingüísticos, sino también por sus discursos artístico y tipográfico (además de por sus discursos identificador, social y mercantil)» (*Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*. Erfurt: Kassel Edition Reichenberger, 1998, p. 7.)

su ensayo «Tiempo al tiempo» (*Teseo* 1): «En la esperanza, la seguridad. En la esperanza, la fe. El que espera no desespera; está inclinado hacia el fondo del futuro y en sus oídos vibra el rumor de los pasos que se acercan y la velocidad que traen». El dibujo de Rodolfo Castaña publicado en ese primer número de *Teseo*, originalmente producido en 1930 y utilizado para ilustrar un poema de María Adela Domínguez, también presenta el motivo del otoño, la aridez, la muerte, y su contraparte en la mirada acaso esperanzada de la mujer, que apunta al cielo, y trae a su espacio, a su realidad, sea con su sensibilidad o pensamiento, aquello simbolizado en las estrellas. El dibujo recrea la soledad, la nostalgia de una pérdida significativa, sobre la cual versa el texto poético de María Adela Domínguez, publicado en su libro *La muerte habitada*²⁰:

Desde la clara superficie de los astros / un mensaje distante señala
el trayecto de tu muerte, / el trayecto fecundo que nutre de nostalgia
mi día fugitivo / contenido en un rostro, tan distante. / Aún percibo
sus pasos blandos sobre un mar apasionado, / escucho la noche re-
nacer en las estrellas, / el inseguro nervio nocturno indicando una
oscura trayectoria. / Aquel espacio dolido de tu mundo primero /
cuando la atmósfera semejava una imagen de ausencia, / esa huella
imantada de terrestres olvidos.



Y en concomitancia con las aspiraciones hacia otra vida, con la búsqueda del ideal, Francisco de Santo, pintor, grabador y muralista argentino, propone en su ilustración (*Teseo* 3) una imagen del paraíso, en la que resalta la desnudez de la figura femenina idealmente integrada al paisaje natural de plantas y animales. La composición del dibujo se nutre de las formas y disposiciones triangulares, caras a la simbología de la trinidad y de la figura de Dios, la cual se completa

²⁰ Buenos Aires: Colombo, 1941, p. 43.

tradicionalmente con la suma del triángulo y el ojo encerrado en él. De Santo lo presenta en una variante singular: varios ojos («que todo lo ven») emplazados entre los troncos de los árboles, cuyos contornos diseñan una silueta o perfil triangular.

4. Laberintos

En su aspecto formal, la poesía de la generación del 40 tendió a retornar a los moldes clásicos de la versificación y priorizó el tono expresivo en oposición al hermetismo propio de las vanguardias. La propensión a lo clásico, vinculada sin duda con el valor de lo perdurable, se revela también en el gusto por lo mítico. De carácter cíclico, instalados en un tiempo prestigioso, superior, los mitos tienen la facultad de resistir el paso del tiempo, retornar y revalorizarse²¹. La revista que nos ocupa toma su título de uno de los héroes más importantes de la mitología griega, Teseo, y demuestra particular interés por el ciclo cretense de sus hazañas, centrado en el ingreso al laberinto y el enfrentamiento con el Minotauro. El principal atributo de Teseo es la valentía, acomete acciones aventuradas en escenarios dificultosos²². Sin embargo, el ca-

²¹ GARCÍA GUAL, CARLOS. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza, 2004 [1992].

²² Un episodio de la infancia del personaje anticipa su bravura: atacó con el arma de un criado la piel de león de Heracles creyendo que se trataba de un león vivo, mientras que los otros niños presentes huyeron dando gritos. Más adelante en su historia, cuando alcanzó la fuerza y edad suficientes, partió en secreto hacia Atenas en busca de su padre. En el camino se enfrentó con una variada gama de personajes hostiles (Perifetes, Sinis, la cerda de Cromión, Escirón, Cerción, Damastes, los hijos de Palante). Posteriormente, Teseo ingresó en el Laberinto de Creta, se enfrentó con el Minotauro, dio muerte a la bestia, y liberó así a Atenas del tributo que debía pagar al rey Minos. Su historia sin embargo se encuentra signada por la tragedia: Teseo tenía que hallar la salida del laberinto sin perderse (lo cual consigue gracias a la ayuda de Ariadna) y regresar a su tierra con la buena noticia. El color de las velas que se izaran en el barco para la vuelta serían signo del éxito o fracaso de su empresa. Con la euforia del triunfo, Teseo olvidó cambiar las velas negras con las que se había dirigido a Creta, simbolizando el luto. Egeo, al divisar el barco desde tierra y creyendo a su hijo muerto, se quitó la vida arrojándose al mar. Luego, Teseo asumió el poder en el Ática, convirtiéndose en su héroe por excelencia, paladín de la civilización y la libertad. En líneas generales, fue quien instauró la democracia en Atenas. Los combates y enfrentamientos peligrosos continuaron: luchó contra las amazonas, los centauros e incluso visitó el Hades, de donde pudo rescatarlo Heracles.

rácter heroico del personaje no mitiga su condición de héroe trágico, y el laberinto se erige en símbolo de la índole de sus gestas: un camino largo, penoso y con sinuosidades que debe recorrerse para alcanzar un gran objetivo.

Las pervivencias del mito clásico en la modernidad son numerosas y, con frecuencia, la mitología en su tratamiento moderno se tiñe de nostalgia por el mundo perdido e irrecuperable²³. En un sentido, el mitologema de Teseo, el laberinto y el minotauro, apropiado por quienes hicieron la revista, podría pensarse como imagen del tránsito de los jóvenes literatos del 40 por el escenario de crisis sociohistórica, cultural y espiritual que les tocó vivir. Ellos mismos experimentaron la época con signo trágico, a lo que contribuía en gran medida el clima mundial provocado por la Segunda Guerra. Su accionar se dirigió mayormente hacia la producción literaria e intelectual, pero también varios se involucraron con movimientos políticos, militaron en distintos partidos e incluso ocuparon cargos públicos, sobre todo en las dependencias culturales. Este camino dificultoso, este laberinto, es definido por Fraigneau (y tomado así por los directores de *Teseo*) como una selva de sombras y de rayos, en la que avanzan tanto Teseo como el Minotauro. Ese lema que acompaña al título de la revista funciona como epítome o glosa de la publicación: aclara, describe y magnifica el título²⁴. El peligro acecha para ambos, Teseo y el Minotauro, en un presente continuo de oscuridad, tinieblas, obstáculos. A la falta de claridad respecto del contexto en que se vive se suma el riesgo simbolizado en el poder del rayo: una descarga de electricidad «celeste» que trae a la Tierra fuego y destrucción, y que en todas las culturas antiguas es expresión y símbolo del poder sobrenatural²⁵. La imagen aporta el concepto de la exposición a una circunstancia inmanejable por el hombre, un destino que toca en suerte. Esa sensación que —como referimos más arriba— acongojaba a la generación del 40: la sospecha de que el curso de la historia era inmodificable y los vislumbres de estar transitando un camino inseguro, cuyo destino se desconocía por completo y se temía. El ambiente es selvático:

²³ GARCÍA GUAL, CARLOS. «Mitología y literatura en el mundo griego». En *Amaltea: Revista de mitocrítica*, n.º 0 (2008), pp. 1-12.

²⁴ OSUNA, RAFAEL. *Tiempo, materia...*, p. 37.

²⁵ BIEDERMANN, HANS. *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires: Paidós, 1993 [1989], p. 392.

sitio de la confusión, el desorden y la irreverencia de la naturaleza; lo indomable, un terreno en constante transformación. Estas imágenes bien representan el clima hostil al que se refería Aurora Venturini: de «compulsión», «revolución», el «polvorín de la desconformidad»²⁶.

El tópico de la selva, del laberinto como selva, contrasta en parte con la imagen de los laberintos del Barroco y el Rococó, que eran en definitiva «complicados jardines de caminos formados por setos y cuyo fin exclusivo era la distracción de los visitantes del parque»²⁷. Lo curioso en este sentido es que, en general, el jardín se considera como una expresión acabada del dominio de los seres humanos sobre la naturaleza. De modo que el par semántico jardín/laberinto conduce al terreno del espacio ordenado, que presenta una lógica. Acaso como excepción se encuentra el caso del jardín inglés, que, a diferencia del francés, es «una vuelta a la naturaleza todavía no domada por el hombre y que más bien corresponde al sentimiento romántico de la vida»²⁸. Fraigneau y los neorrománticos del 40 optaron más bien por aunar las imágenes del laberinto y de la selva, espacios donde el hombre no aparece sino empequeñecido. Esta visión se desliza en los aforismos de Kafka seleccionados por Fingerit para el cuarto número de *Teseo*. Allí aparece la idea del hombre confundido en el mundo en que le toca vivir, situado en una realidad que no logra elucidar, sobre todo por la existencia de «ilusiones», «delirios imaginativos» y otras «emanaciones de la conciencia humana». En cuanto a la pequeñez del ser, en un sentido más bien metafísico, Fingerit traduce el siguiente aforismo: «Dos posibilidades: volver a sí mismo, o ser infinitesimalmente pequeño. La segunda es término, por ende, inacción; la primera, comienzo, por ende acción». Es decir, si en el «mundo de laberinto» hay un camino para seguir, para elegir, Kafka (y Fingerit en su selección y traducción) optan por no acabar en el «ser infinitesimalmente pequeño», sino por el sendero de «volver a sí mismo», lo cual requiere de una búsqueda, y es «comienzo, por ende, acción». De hecho, el laberinto, en un sentido más psicológico —que podríamos extender al metafísico— resulta expresión de «la búsqueda del centro»²⁹: ingresar al laberinto implicaría iniciarla.

²⁶ *Antología...*, p. 12.

²⁷ BIEDERMANN, HANS. *Diccionario...*, p. 257.

²⁸ *Ibidem*, p. 248.

²⁹ *Ibidem*, p. 258.

Los jóvenes neorrománticos viven la creación literaria como expresión de la búsqueda, que a pesar de su tono nostálgico guarda en sí una esperanza, la de alcanzar el ideal, lo perdurable y trascendente: «No se crea que el poeta está investigando una cosa poco seria. / El poeta investiga si los álamos blancos conducen al cielo» (RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, «Los álamos blancos», *Teseo* 4).

Por otra parte, habría que considerar el carácter iniciático que en muchas tradiciones se le ha otorgado al camino laberíntico. Pensemos, por ejemplo, que el mismo Sabato recuerda el emprendimiento de *Teseo* como su primera incursión en el mundo de las Letras, acaso una prueba: de la recepción de su artículo dependió su futuro literario, se le abrieron las puertas para publicar en *Sur* y entrar en contacto con el círculo de los escritores consagrados.

5. Búsquedas

Teseo es un personaje que aparece en acción en distintas circunstancias, en el marco de mitos diferentes. Todos ellos, sin embargo, participan de una misma red narrativa y cultural, de un espacio mítico global. Y tal vez este aspecto importe en el gesto de quienes hicieron *Teseo* al pensar la sección «Mundo de laberinto». En cierta medida, los textos que se publicaron bajo este título en los cuatro números de la revista aparecen unificados. Todos ellos pertenecen al canon de la literatura universal, pero la atraviesan por corresponder a siglos y puntos geográficos heterogéneos: un extracto del *Astronomicon*, de Manilius; un fragmento de *El Criticón*, de Gracián; algunos párrafos de la *Historia de la conquista de México*, de De Solís y Rivadeneyra; y una selección de aforismos de Kafka. También es innegable su diversidad desde el punto de vista genérico, ya que son textos en que se superponen discursos de tipo histórico, científico, metafísico y cronístico al discurso literario. En sí, no se trata de obras que aparezcan enlazadas por ninguna de sus particularidades en el contexto de la literatura universal. Si el «mundo de laberinto» hace referencia a ese contexto, este estaría pensándose en términos de estructura laberíntica: un espacio intrincado, selvático, umbrío, lleno de peligros. Pero, a su vez, es el sitio en el que se ingresa en busca de algo. El interrogante debería estar puesto sobre lo que se persigue en el tránsito por ese mundo de laberinto. Una respuesta a tono

con la de Gómez de la Serna (ya citada) la aporta Fingerit en su libro *La nave coronada*. Cambours Ocampo explica en su reseña (*Teseo* 3) que este poemario constituye el «elegante cuaderno del Viador», que el Viador es un «caminante que en esta vida va en busca de la eternidad» y que «el hombre va por el camino de la vida hacia la muerte; pero en el sentido teológico, la muerte no es el fin. El hombre pasa por la vida y la muerte rumbo a la eternidad».

Los cuatro textos de la sección «Mundo de laberinto» sugieren la existencia de un mundo supraterrrenal, una realidad que existiría en un plano diferente del que se habita. El primer aforismo de Kafka enuncia: «Nunca había ido antes a ese lugar. Allí se respira diversamente, una nueva estrella más cerca del sol brilla más eneguedora que el sol». Y en los subsiguientes se alude al contraste entre dos planos de realidad, el que corresponde a «esta vida» y la posibilidad de acceso a «una vida más alta». En el primero, el hombre es presa de la confusión, tormentos, angustias, castigos, se encuentra subyugado incluso a sus propias y limitadas posibilidades de representación de la realidad. Y las sensaciones que experimenta tienen que ver con las aspiraciones hacia ese otro lugar. Habría acaso un deseo de liberación, como el que empujó a Teseo a viajar a Creta. Por su parte, el texto de Gracián muestra al hombre sujeto a sus propias interpretaciones de las cosas. Ante la entrada de «la tan temida reyna», cada uno la observa desde su propia perspectiva...

... y assi hace diferentes visos, causando diferentes efectos, y afectos. Cada día sucede lo mismo, que á los ricos les parece intolerable, y a los pobres llevadera, para los buenos viene vestida de verde, y para los malos de negro, para los poderosos no hay cosa mas triste, ni para los desdichados mas alegre (*Teseo* 2; tomado de *El Criticón*. Barcelona: 1748).

Las certezas se desdibujan en medio de la oscuridad de la selva, del laberinto, donde se avanza sin visos de claridad. El título «Prodigios y señales portentosas», de la *Historia de la Conquista de México*, de De Solís y Rivadeneyra, ya es indicador de que en el texto se abordarán cuestiones relativas a fenómenos que implican un plano de realidad en que se exceden los límites regulares de la naturaleza. En efecto, se describen sucesos extraordinarios que no llegan a ser comprendidos por los hombres que los vivencian, y en quienes causan gran asombro:

los cometas en el cielo y el «Páxaro monstruoso». Ambos resultan tan enigmáticos como indiscutiblemente reales. De otra manera, Manilius alude en el *Astronomicon* a la existencia de fuerzas supraterráneas, pues explica las relaciones particulares entre los astros y su influencia sobre la naturaleza de los hombres, sus actos, su carácter y sus vínculos.

En otro orden de cosas, es frecuente que en la narrativa de los autores de la generación del 40 aparezcan ciertos quiebres de las estructuras clásicas del relato, como la expresión del mundo representado por la literatura en planos paralelos. Esto es algo que se deja ver muy bien en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, novela que interesó para ser reseñada en *Teseo*. A la cuestión particular de la coexistencia de planos distintos de realidad se refiere Sabato en su artículo (*Teseo* 1):

... lo más magistralmente angustioso que hay en el relato de Bioy Casares es la complicación física y metafísica del problema, con sus universos yuxtapuestos y asimétricamente penetrables [...]. Algo así como universos separados por una dimensión «semi-permeable». Pero toda esta nomenclatura es apenas correcta, porque: ¿Cuál es el mundo real?

Lo interesante es que esa convivencia de planos diferentes lleva inscrita en sí la confianza en la existencia de un plano trascendente. Ambos serían parte de la realidad, la cual se presenta para el hombre como selvática, laberíntica, confusa. El ser humano se muestra empequeñecido en ese mundo que habita, sin clarividencia. Estas cuestiones no solo salen a la luz en esos textos iniciales de la revista, sino que reaparecen en otros. El texto de Ghida «Sorpresas en el jardín» plantea algo semejante: «La escena no me pareció edificante y procuré indagar a las Razones capaces de explicármela. Llamé, con urgencia, a las Razones posibles: la pura y la práctica, la ideológica y la moral, la carnívora y la vegetariana. Pero estaban sordas y mudas y ninguna acudió» (*Teseo* 1). Lo que para las razones resulta imposible y absurdo halla su curso de hecho en este mundo, y resulta, sin más, inexplicable, generador de dudas e interrogantes. Llauradó, por su parte, inventa un relato en que la disociación del hombre sería posible, este se separa de su mano y así cada uno actúa en un mismo tiempo, en escenarios y actividades diferentes. A la vez, en ese texto se habilita la permeabilidad entre pla-

nos diferentes de lo real: el escritor se encuentra con el personaje de su propio relato y dialoga con él.

A lo largo de la revista aparecen distintas imágenes literarias del laberinto. En sus disquisiciones sobre *La invención de Morel*, Sabato escribe «esto me parece un laberinto de espejos» (*Teseo* 1). Al reseñar *Una novela que comienza* (*Teseo* 2), de Macedonio Fernández, Elena Duncan expresa lo siguiente:

... nos hallamos tan adentro de su prosa, tan agarrados en la trama y la sutileza de ella, que no sabemos cómo salir de esta selva feroz sino es internándonos más en su habla tan rica. Porque es una manera de salir entrar por este laberinto de reflexiones, de ingenio, de humorismo, de sorpresas en el más variado discurrir.

En los «Retazos» del cuarto número de *Teseo*, Ramón Gómez de la Serna propone lo que sigue:

Alguna vez hemos estado como fuera de la vida, en el espacio laberíntico entre la vida y la muerte y fue cuando nos envolvió una cortina o bien porque se nos desprendió encima o porque no supimos encontrar la salida entre sus grandes pliegues. Envueltos en la cortina y rizados en su rizo nos perdimos en un interregno entre ópera y baile de máscaras, entre negro y blanco, sin saber qué podía ser de nosotros, en manos del verdugo del terciopelo.

El tópico del laberinto, como espacio de confusiones y desconciertos, no deja de estar ligado narrativamente al personaje de Teseo, que es en definitiva el héroe capaz de ingresar allí tras un objetivo y salir airoso, sin perderse. En tanto legatarios de la tradición clásica de forma culta deliberada³⁰, los creadores de *Teseo* rescataron lo mítico con plena conciencia de la distancia, persistiendo en la búsqueda de lo trascendente. La revista es la portavocía de un grupo y la dimensión creadora del grupo no aporta solo una práctica textual, sino también, en muchos casos, una práctica social³¹. Así, *Teseo*, como expresión del grupo anclado en los años cuarenta en el ambiente literario y cultural

³⁰ LÓPEZ, VICENTE CRISTÓBAL. «Tradición clásica: concepto y bibliografía». En *Edad de Oro XXIV* (2005), p. 32.

³¹ OSUNA, RAFAEL. *Tiempo, materia...*, pp. 18-19.

de la ciudad de La Plata, es en cierto modo expresión de una situación social soñada en íntimo vínculo con la situación vivida. Bajo el signo trágico de su época, los jóvenes del 40 mantuvieron la línea de la acción y la esperanza.

Bibliografía

- ABÓS, ÁLVARO. *Al pie de la letra. Guía literaria de buenos aires*. Buenos Aires: Mondadori, 2000.
- ALCARAZ, ELBA ETHEL. «Crónica e índice de algunas revistas platenses». En *Universidad «nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata, 1963, pp. 397-420.
- ARAMBURU, M. ELENA Y GUILLERMO PILÍA. *Historia de la literatura de La Plata*. La Plata: La Comuna, 2001.
- BIEDERMANN, HANS. *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires: Paidós, 1993 [1989].
- BONEO, MARTÍN. «La generación poética del cuarenta». En *Cultura 2*. La Plata: Ministerio de Educación de Buenos Aires, 1949, pp. 71-79.
- CAMBOURS OCAMPO, ARTURO. *El problema de las generaciones literarias (esquema de las últimas promociones argentinas)*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1963.
- CANALE, OSCAR JOSÉ. «Julio César Avanza, escritor y poeta». Radio Provincia, *El mundo de las letras* (La Plata, 23/11/1951, 22.00).
- CIARNIELLO, NICOLÁS. *Julio César Avanza. Un homenaje demorado*. Bahía Blanca: Fundación Senda, 1992.
- CORREA CALDERÓN, EVARISTO. *Baltasar Gracián: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1961.
- Cultura 1-12* (La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1949-1952). Reedición digital. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 2008.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS. *Escritores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- DE ISUSI, ALEJANDRO y CHASCOMÚS. *Cuadernos del Instituto de Literatura*. Estudio, selección y notas de Alfredo Casey. La Plata: Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1970.

- DE PAOLA, LUIS. *Arturo Horacio Ghida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- DE SAGASTIZÁBAL, LEANDRO. *La edición de libros en la Argentina: una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba, 1995.
- DE ZACCARDI, DELIA. «Librerías con trastienda en la vida intelectual platense». En *Universidad «nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata, 1963, pp. 349-370.
- DENIS-KRAUSE, ALEJANDRO. «Cuando mi generación se formaba». En *Universidad «nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata, 1963, pp. 291-310.
- DEVOTO, JUAN BAUTISTA. *El teatro de Alejandro de Isusi*. La Plata: Moreno, 1952.
- Dizionario enciclopédico de Agostini*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1981.
- EUJANIAN, ALEJANDRO C. *Historia de revistas argentinas: 1900/1950, la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1999.
- FRUGONI DE FRITZSCHE, TERESITA. Índice de poetas argentinos. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1963.
- GARCÍA GUAL, CARLOS. *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza, 2004 [1992].
- «Mitología y literatura en el mundo griego». En *Amaltea: Revista de mitocrítica*, n.º 0 (2008), pp. 1-12.
- GHIANO, JUAN CARLOS. «Neorromanticismo, renovaciones superrealistas y otras modalidades (1940-1950)». En *Poesía argentina del siglo XX*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 195-269.
- GIORDANO, CARLOS. «Temas y direcciones fundamentales de la promoción poética del 40». En ROMANO, E.; H. BECCO y C. GIORDANO. *El 40*. Buenos Aires: Editores dos, 1969.
- «Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina». En *Revista Iberoamericana* 49/125 (oct.-dic., 1983), pp. 783-796.
- GIRBAL-BLACHA, NOEMÍ y DIANA QUATROCCHI-WOISSON (dir.^{as}). *Cuando opinar es actuar: revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Academia Nacional de Historia, 1999.

- GRIMAL, PIERRE. *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós, 2004 [1981].
- Historia de las revistas argentinas*, ts. I-IV. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas, 1998-2001.
- HOFFMANN, WERNER. *Los aforismos de Kafka*. Buenos Aires: Raíces, 1988 [1979].
- JITRIK, NOÉ. «El rol de las revistas culturales» (mesa redonda). En *Espacios* 12. Buenos Aires: jun-jul, 1993.
- KODAMA, SANEHIDE (ed.). *Ezra Pound and Japan. Letters and Essays*. Black Swan Books, 1987.
- KORN, GUILLERMO. «La revista *Cultura* (1949-1951). Una sutil confrontación». En Panella, C. y G. Korn (comps.). *Ideas y debates para la Nueva Argentina. Revistas culturales y políticas del peronismo (1949-1955)*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2010, pp. 71-91.
- LAFLEUR, RENÉ; HÉCTOR PROVENZANO y FERNANDO ALONSO. *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: El 8vo. loco, 2006 [1962].
- Le discours culturel dans les revues Latino-Américaines de 1940-1970. América. Cahiers du CRICCAL*. París, n.ºs 9-10, 1991.
- LÓPEZ, VICENTE CRISTÓBAL. «Tradición clásica: concepto y bibliografía». En *Edad de Oro XXIV* (2005), pp. 27-46.
- MARTÍNEZ, DAVID. «La generación del 40 y treinta años de poesía argentina». En *La Nación*. Buenos Aires, 18 de febrero de 1962, p. 13.
- OSUNA, RAFAEL. *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*. Erfurt: Kassel Edition Reichenberger, 1998.
- PEREYRA, WASHINGTON. *La prensa literaria argentina: 1890-1974*. T. IV: 1940-1949. Buenos Aires: Fundación Bartolomé Hidalgo, 2008.
- PONCE DE LEÓN, ALBERTO. «La escuela platense de poesía». En *Universidad «nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata, 1963, pp. 495-538.
- ROMANO, EDUARDO; HORACIO BECCO y CARLOS GIORDANO. *El 40*. Buenos Aires: Editores dos, 1969.
- SABATO, ERNESTO. «Encuesta a la literatura argentina contemporánea». En *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

- SALERNO, MARÍA PAULA. *La producción literaria y cultural de Julio César Avanza: edición y génesis de escritura*. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires/Archivo Histórico «Dr. Ricardo Levene», 2011.
- SOLER CAÑAS, LUIS. *La generación poética del 40*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- Teseo 1-4* (La Plata, 1941). Edición facsimilar. Estudio preliminar de María Paula Salerno. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2015.
- ULANOVSKY, CARLOS. *PAREN LAS ROTATIVAS (1920-1969)*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- URONDO, FRANCISCO. *Veinte años de poesía argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1968.
- VENTURINI, AURORA. *Antología personal*. La Plata: Ramos Americana, 1981.
- ZACCARDI, DELIA. «Librerías con trastienda en la vida intelectual platense». En *Universidad «nueva» y ámbitos culturales platenses*. La Plata: Municipalidad de La Plata - Universidad Nacional de La Plata, 1963, pp. 349-370.

COMUNICACIONES

LA INVENCION DE OTRA REALIDAD*

A cincuenta años del fallecimiento de Felisberto Hernández

Noemí Ulla

Felisberto Hernández nació en Montevideo en 1902 y murió en la misma ciudad el 13 de enero de 1964. En el año de su fallecimiento, el profesor y crítico uruguayo Ángel Rama, invitado por el Doctor Adolfo Prieto, viajó a la ciudad de Rosario para dictar el seminario «Enfoques sociológicos de la literatura» ante los estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, entre quienes me encontraba. Fuera de su programa, en una despedida que se hizo en casa de la escritora Gladys Onega, autora del valioso ensayo *La inmigración en la literatura argentina* (1982), Rama nos habló con detenimiento del escritor que acababa de fallecer, contando anécdotas de su vida, a las que se agregaba una verdaderamente insólita para los argentinos de entonces: las que habían sido sus cinco esposas lo habían acompañado en el velatorio para despedirlo, lo que despertó aún más nuestra juvenil inquietud.

Felisberto, como se lo recuerda en el vecino país, fue uno de los destacados cuentistas uruguayos, famoso por la originalidad de su imaginación y por la sencillez de su sintaxis. No deja de ser extraño que Ángel Rama, internacionalmente conocido por la valoración de la literatura testimonial o comprometida, como se la designó a partir de Jean Paul Sartre, haya exaltado la condición particularmente imaginativa del singular escritor. No solo de la condición especial de los cuentos de Felisberto habla este reconocimiento, sino de la amplia actitud crítica del profesor Ángel Rama, que del mismo modo tuvo en cuenta a escritores que exaltaron la fantasía, como Armonía Somers, Marosa Di Giorgio, Luis S. Garini. Asimismo, debemos recordar que por iniciativa suya la editorial Arca de Montevideo comenzó la publicación de las obras completas de Felisberto Hernández desde 1967 hasta 1970. Mario Benedetti, partidario también de la literatura del testimonio, pronosticó

* Comunicación leída en la sesión 1381 del 11 de diciembre de 2014.

ya en 1961 el éxito de Felisberto con estas palabras: «Es posible que, paulatinamente, Felisberto Hernández vaya interesando a un número creciente de lectores; acaso esos lectores se den cuenta de que no se trata de un escritor que reside en las nubes, sino de alguien que viene, con su personal provisión de nubes, a residir en nuestro alrededor»².

De igual modo nuestro escritor conquistó la aprobación de otros críticos, que fueron contribuyendo con el tiempo al aprecio de su narrativa, con la sutileza y profundidad de los estudios de José Pedro Díaz, quien reconoció en justa medida el progreso de aquel escritor joven que desconocía o prescindía de las formas convencionales de la construcción sintáctica, hacia aquel cuyo dominio de la sintaxis significó un evidente pasaje hacia la corrección, sin que lo abandonara la originalísima fuerza de su fantasía.

Alberto Zum Felde afirmó que Borges y Felisberto Hernández tuvieron la primacía del cuento fantástico en el Plata. Hacia los años ochenta, en una de nuestras charlas, comenté a Borges este reconocimiento, y de inmediato precisó: «Felisberto Hernández tiene cuentos muy lindos». Recordaría Borges la revista *Papeles de Buenos Aires*, que los hijos de Macedonio Fernández, Adolfo Ladislao y Jorge Mariano Fernández, editaron desde 1943 hasta 1945, revista donde Felisberto había colaborado y en la que, en agosto de 1944, dio a conocer el fragmento inicial de *Tierras de la memoria*, una de las primeras obras que escribió, interrumpió y volvió escribir, según reveló Paulina Medeiros. Esta escritora fue autora del libro *Felisberto Hernández y yo*, testimonio de las cartas que Felisberto y ella intercambiaron, libro de imprescindible prólogo que enriquece el conocimiento de la personalidad del escritor³. Y me es grato recordar asimismo la breve y magnífica definición que dio del escritor, cuando la entrevisté en Montevideo, la pintora Amalia Nieto, su segunda esposa, discípula del destacado escultor y teórico de arte Joaquín Torres García⁴: «Felisberto era sorprendente, como si cada día inventara la vida».

² BENEDETTI, MARIO. «Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico». En *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1969, pp. 90-95 (capítulo fechado en 1961).

³ MEDEIROS, PAULINA. *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1974.

⁴ Entrevista a AMALIA NIETO realizada en Montevideo el 29 de abril de 1994.

Influencia notoria ejercieron en nuestro joven escritor las clases que dictó el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Montevideo, al iniciarlo en el conocimiento de diversos métodos especulativos, como el del filósofo norteamericano William James, del francés Henri Bergson, del naturalista británico Herbert Spencer. Estas lecturas críticas, realizadas bajo la tutela del profesor Carlos Vaz Ferreira, a quien dedicó su libro *Fulano de tal* (1925), marcaron notoriamente los primeros cuentos de Felisberto y condicionaron la recepción de su lectura. Desde los años en que incluí en mi Tesis de Doctorado⁵ la primera narrativa de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández sobre el uso de la escritura coloquial en los años treinta, nos hemos preguntado muchas veces por la aguda resistencia de lectura que acompañó al joven escritor Felisberto en sus primeras obras, pues abundaban en coloquialismos y otros registros orales que despertarían la aquiescencia del lector: la repetición, como en los relatos de los niños, las formas populares de connotación al sustantivar el adjetivo con artículo definido, como «los gordos», «los cuerdos», «el consagrado», etcétera.

Agrupada entonces en posiciones bien concluyentes del lenguaje, la literatura uruguaya se definía entre criollistas, hispanistas y lunfardistas, en tanto que los primeros libros de nuestro autor, constituían aún una escritura marginal. Años más tarde, el mismo Felisberto, al realizar un análisis de sus primeras narraciones, observó: «Mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias»⁶. Esta referencia del escritor a la necesidad de transmitir en forma oral sus cuentos coincide con la afirmación del lingüista Georges Vignaux, quien observó que «el texto no es únicamente reflejo o máscara de los pensamientos del autor, sino también producto de circunstancias exteriores como las del lugar que suscita el énfasis y la selección de las ideas a partir de la interacción orador-auditorio»⁷. Sin

⁵ ULLA, NOEMÍ. *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1990.

⁶ HERNÁNDEZ, FELISBERTO. «He decidido leer un cuento mío». En *Obras completas*, vol. 3. México: Siglo XXI, 1983, p. 276.

⁷ VIGNAUX, GEORGES. *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*. Buenos Aires: Hachette, 1986, p. 77.

embargo, a pesar del incentivo y de la colaboración del público, como se revelará con claridad en el hermoso cuento «Nadie encendía las lámparas», el uso de un pensamiento muy abstracto y un constante llamado a la reflexión, no contribuyó al comienzo a facilitar su lectura. «Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de esas diez», confesó en 1929 su maestro, Carlos Vaz Ferreira, como lo recuerda la ensayista uruguaya radicada en Francia, Profesora emérita de la Universidad de Lille, Norah Giraldi de Dei Cas⁸, quien en su niñez fue alumna de piano de Felisberto Hernández. Y en efecto, pueblan el primer libro *Fulano de tal* ejercicios de «lógica viva» semejantes a los de *Lógica viva*⁹, de Carlos Vaz Ferreira, es decir, el planteo directo de problemas, que constituye la base de la escritura felisbertiana de entonces. En la entrevista que realicé en Montevideo¹⁰ a la ya mencionada escritora Paulina Medeiros, una de las parejas de Felisberto Hernández, ella dijo textualmente lo que sigue:

Felisberto escribía como en la escuela de Vaz Ferreira, sin dar finales definidos, de ambiente poético, no tenía límites precisos. Fue incomprendido, leía sus cuentos para círculos pequeños y tenía allí eco. Se hablaba de él cuando vino de Francia... Leyó apasionadamente a Freud. Kafka también fue un autor que leyó antes de irse a Europa. Le costó leer *América*.

En cuanto a las lecturas de Felisberto, su cuarta esposa, Reina Reyes, educadora y legista a quien entrevisté en Montevideo¹¹, habló extensa y gratamente:

Leía poco. Sus lecturas eran fragmentarias. Le gustaba leer sobre las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Leía Spranger, *Psicología de la edad juvenil* [libro marcado por Felisberto y con-

⁸ GIRALDI DE DEI CAS, NORAH. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975. Juicio publicado en *El ideal de Montevideo* el 14/2/1929 con el título «Felisberto Hernández visto por sí mismo y por Vaz Ferreira», p. 47.

⁹ VAZ FERREIRA, CARLOS. *Lógica viva*. Buenos Aires: Losada, 1910.

¹⁰ Apuntes de una conversación con PAULINA MEDEIROS, del 17 de febrero de 1979 en la ciudad de Montevideo, a las 19.00, en su vivienda de la calle Jackson 1449, 5.º piso, apto. 14.

¹¹ Entrevista a REINA REYES realizada el 19 de febrero de 1979 en Montevideo, en su departamento ubicado frente a la plazoleta Joaquín Suárez.

servado por Reina Reyes]. Leía Georges Gurdorf, *La découverte de soi* [Presses universitaires de France; libro leído por ambos en unas vacaciones, que contiene la crítica al freudismo, al monólogo psicoanalítico]. Otro libro de filosofía muy leído por Felisberto, tal vez antes de casarse conmigo fue *Modos de pensamiento*, de Alfred North Whitehead [Losada], donde Felisberto subrayó todo lo referente al lenguaje, como el capítulo I, «El impulso creador».

También Ricardo Pallares recuerda la lectura de ese último libro de Alfred North Whitehead, intensamente subrayado y obsequiado a aquel poeta por Reina Reyes¹².

Cuatro textos reúne su libro *Fulano de tal*: «Prólogo», «Cosas para leer en el tranvía», «Diario» y «Prólogo de un libro que nunca pude empezar». Es fácil observar la semejanza del segundo título del texto con *Poemas para leer en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo, poeta que leyó con placer los cuentos de Felisberto y uno de los que alentaron, tanto como el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, la publicación del libro *Nadie encendía las lámparas* en la editorial Sudamericana de Buenos Aires¹³, que sucedió a la edición de Montevideo del mismo libro, en 1946¹⁴.

La amistad con el autor de *Débarcadères* y *Gravitations*, el poeta Jules Supervielle, fue un hecho crucial en la vida y el éxito literario de Felisberto, quien en un momento confió más en la crítica de sus textos realizadas por el poeta que en los comentarios de la escritora Paulina Medeiros, firme lectora de los manuscritos felisbertianos¹⁵. Como señaló José Pedro Díaz, los distintos puntos de vista de Jules Supervielle y de Paulina Medeiros, en tanto lectores críticos de Felisberto, se agudizan a partir de 1944: Paulina Medeiros consideró por entonces a Felisberto representante de un mundo decadente y refinado, al mismo tiempo que rechazaba sus opiniones, tan diferentes, en el campo de la política. Quien así opinaba, autora de varias novelas y libros de poesía,

¹² PALLARES, RICARDO. «Sentido de algunas singularidades del léxico en la obra de Felisberto Hernández». En ELIZAINCÍN, ADOLFO (org.). *Segundas Jornadas académicas Hispanorioplatenses* (Montevideo, 6-8 de noviembre de 2013), Montevideo, 2014, p. 315.

¹³ GIRALDI DE DEI CAS, NORAH. *Felisberto Hernández...*, p. 98; DÍAZ, JOSÉ PEDRO. *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000, p. 268.

¹⁴ HERNÁNDEZ, FELISBERTO. *Nadie encendía las lámparas*. Montevideo: Ediciones del Instituto Anglo-Uruguayo, 1946.

¹⁵ DÍAZ, JOSÉ PEDRO. *Felisberto Hernández...*, p. 92.

había organizado manifestaciones femeninas de protesta durante la dictadura de José Gabriel Terra en 1936, lo que fue motivo de su encarcelamiento y su emigración a Buenos Aires por un tiempo¹⁶.

En 1947 Felisberto Hernández se encontraba residiendo en París, cumpliendo con una beca del gobierno de Francia, propiciada por el poeta Jules Supervielle, quien lo presentó en la Sorbona con elogiosas palabras, que Felisberto agradeció con su gracia habitual. Un estudiante leyó luego el cuento «El balcón» y a los pocos días, la poeta uruguaya Susana Soca, citando una frase de Roger Caillois —«*l'écrivain plus original de l'Amérique du Sud*»—, se refirió a Felisberto en las radios de París¹⁷. Es fundamental recordar que Susana Soca fue fundadora en París de la revista literaria *La Licorne* (1947-1961) y que en el primer número de dicha entrega figuraron el poema «Genèse», de Jules Supervielle, «escrito en el Océano Atlántico de retorno a Francia luego de terminada la guerra»; una traducción al francés del cuento «El balcón», de Felisberto, y el cuento de Borges «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», escrito en la ciudad uruguaya de Salto en 1940, muy probablemente en la residencia de su primo, Enrique Amorim¹⁸. Felisberto estuvo dos años en Francia, encerrado sin escribir, según afirmó Reina Reyes.

Entretanto, aparecía en Buenos Aires, en 1947, el libro *Nadie encendía las lámparas*, comentado brevemente por Arturo Sánchez Riva en la revista *Sur*, donde reconocía: «Este libro de cuentos se impone a fuerza de talento literario»¹⁹. Más de veinte años después, el autor suscitaba la admiración y la obligada lectura de algunos escritores y de los aspirantes a escritores de la ciudad porteña de las décadas de los sesenta y setenta, que apreciaban los valores de la imaginación felisbertiana frente a la modalidad del testimonio.

Para situarnos en la historia literaria de entonces, respecto de algunas contradicciones y extremismos de interpretación, nada mejor que recordar las conclusiones de Germán Rozenmacher en 1973, olvidadas cuidadosamente a partir de esa fecha:

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 120.

¹⁸ LOUSTAUNAU, FERNANDO. «Susana Soca: la dame de la Licorne». En *Revista Iberoamericana*, n.os 160-161, julio-diciembre 1992, pp. 1015-1025. Número especial dedicado a la literatura uruguaya, dirigido por Lisa Block de Behar.

¹⁹ SÁNCHEZ RIVA, ARTURO. «Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas». En *Sur*, año XVI, n.º 157, Buenos Aires, noviembre de 1947, p. 132.

Tengo la sospecha de que nuestra generación de autores y escritores se ha visto resentida y perjudicada por una mala interpretación de lo que se llama «literatura comprometida». Después de un período de literatura «literaria» (la línea Borges-Cortázar) viene un reflujó, en el que de muchas maneras estamos implicados nosotros, o yo, o una parte de mí que me gusta y no me gusta. Y viene el impacto de lo que está pasando fuera de mí (y de nosotros) con toda su fuerza: el 55, el 60, el 65, de cómo el país sigue al descubierto²⁰.

También en su tiempo así lo entendió el invaluable cultor de la fantasía Italo Calvino, al presentar la traducción de Felisberto al idioma italiano *Nessuno ascendeva le lampade*, situándolo fuera de toda clasificación y encasillamiento, como un «irregular», un inconfundible. Y Julio Cortázar, al prologar *La casa inundada y otros cuentos*, para la editorial Lumen de Barcelona en 1975, señaló con énfasis: «Solitario en su tierra uruguaya, Felisberto no responde a influencias perceptibles y vive toda su vida como replegado sobre sí mismo, solamente atento a interrogaciones interiores que lo arrancan a la indiferencia y al descuido de lo cotidiano»²¹.

Tal vez un rasgo fundamental de esos tiempos para la valoración y conocimiento de nuestro escritor hayan sido, sin ninguna duda, los trabajos realizados en Montevideo, coordinados por Lídice Gómez Mango en febrero de 1970²² y los del equipo organizado por el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, que durante 1973 y 1974 investigó la obra de Felisberto, y cuyo director, Alain Sicard, reu-

²⁰ TIRRI, NÉSTOR. «Nosotros y los que vienen». Testimonios extraídos de un diálogo grabado, mantenido con Germán Rozenmacher, en *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973, pp. 178-179. «No me arrepiento de nada —dice Rozenmacher en la misma página 179—, pero retrospectivamente hay un hecho que es un canto de sirena muy grande: cuando se asume el compromiso como sustituto de la acción, ahí uno mezcla la literatura con la política y con todo, y el único perjudicado es uno, que no es un militante sino un escritor, que no es lo mismo (a lo mejor, se puede ser las dos cosas por separado, a pesar de que son oficios muy absorbentes). Si la realidad se ofrece como crónica, se deja de ser un escritor para ser un periodista, y se registran los aspectos más exteriores y más acuciantes de la realidad, que en ese momento son los que sacuden. Pero eso es lo más continente (palabra tomada con pinzas) del asunto, lo menos esencial».

²¹ HERNÁNDEZ, FELISBERTO. *La casa inundada y otros cuentos*. Prólogo de Julio Cortázar. Barcelona: Lumen, 1975, pp. 5-9.

²² HERNÁNDEZ, FELISBERTO. *Notas críticas*. Paysandú: Fundación de Cultura Universitaria, febrero de 1970 (Cuadernos de literatura/16, col. coordinada por Lídice Gómez Mango, Librería de la Universidad).

nió diversas contribuciones bajo el nombre de *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, libro publicado en Caracas por Monte Ávila, en 1977.

En los cuentos que integran *Nadie encendía las lámparas* —y hasta podríamos afirmar, en toda la narrativa de este autor—, lo que se advierte es la inseparable coexistencia de la música, iniciada con su ejercicio de pianista, en la elaboración de frases que le dictan muy singulares observaciones que traslada al lenguaje metafórico de gratas sugerencias. En todo tiempo nos sorprende tan agradable colaboración, que debió ser para el autor la manera más sutil y, asimismo, más común de inspirar sus hallazgos expresivos, de los que citaré uno del cuento «El balcón»:

Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones.

En un abarcador estudio sobre el lenguaje y el procedimiento narrativo de Felisberto Hernández, Gustavo Lespada observa: «Toda su obra se nos revela como la búsqueda incansable de dar cuenta de una realidad menos superficial que la que nos proponen el sentido común o las convenciones del realismo decimonónico»²³.

Señalemos que uno de los rasgos más destacados de la poética de este autor es el registro espontáneo del mundo que lo rodeó en la infancia con singulares observaciones en torno a ella, las que le dictan infinidad de hallazgos que conmueven profundamente por su estremecedora extrañeza, como los libros *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), *La casa inundada* (1960). Muy a menudo la irrupción de lo extraño surge de lo cotidiano, del entorno familiar que le fue propicio, en parte fundador de una retórica del vértigo, tal vez efecto de la fascinación por el cine y sus imágenes. Cualidad de observador cinematográfico curiosamente compartida con otros escritores de su generación, como Horacio Quiroga y Adolfo Bioy Casares, y decimos *curiosamente* por la diversidad existente entre las narraciones de los tres escritores. Agreguemos que la fértil fascinación por el vértigo parece haberse acentuado en Felisberto por su desempeño como pia-

²³ LESPADA, GUSTAVO. *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2014, p. 13.

nista de acompañamiento del cine mudo, que le sugirió hermosísimos cuentos, como «El acomodador» y «Menos Julia» (*Nadie encendía las lámparas*). «Los protagonistas (y a menudo también los personajes secundarios) de los relatos de Felisberto Hernández son máscaras de un acomodador-autor, que ordena los sucesos de la vida en una nueva secuencia, acomodándolos en una nueva imagen del “misterio” que él le impone al misterio de la realidad», ha observado con gran acierto Rosario Ferré²⁴ al comienzo de un estudio sobre nuestro autor.

La libertad de expresión originalísima de aquellos narradores uruguayos que acompañaron en su tiempo a Felisberto Hernández, L. S. Garini —en cuya *nouvelle Equilibrio* el escritor y periodista uruguayo Pablo Silva Olazábal encuentra «una voz bastante felisbertiana»²⁵—, o que le sucedieron, como Mario Levrero, Dina Díaz y Mariana Casares²⁶, testimonian, cada uno a su manera, el meritorio legado de la obra de Felisberto Hernández, la singular presencia de una poética en la que reinaron la gracia y la imaginación.

Bibliografía

BENEDETTI, MARIO. «Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico». En *Literatura uruguaya siglo xx*. Montevideo: Alfa, 1969, pp. 90-95.

DÍAZ, JOSÉ PEDRO. *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.

²⁴ FERRÉ, ROSARIO. «El acomodador-autor». En *Escritura. Teoría y crítica literaria*, año VII, n.os 13-14. Caracas: enero-diciembre, 1982, pp. 189-209.

²⁵ Pablo Silva Olazábal es autor de *La revolución postergada y otras infamias* (2005), *Entrar en el juego* (2006), *Conversaciones con Mario Levrero* (Trilce, 2008, con ediciones ampliadas en Chile, en 2012, y en la Argentina, en 2013) y de la novela *La huida inútil de Violeta Parson*, segundo premio en la categoría «Libros editados en 2012», en los Premios Anuales del Ministerio de Educación y Cultura de la República Oriental del Uruguay.

²⁶ Mariana Casares —autora de *Capítulos dispersos y Sex shop no es pecado*, exalumna del taller literario de Mario Levrero— y Dina Díaz —autora de varias *nouvelles*— constituyen para Pablo Silva Olazábal «dos escritoras muy disímiles entre sí (por edad, trayectoria, estudios, etc.), que tienen algo infantil-adolescente en sus narradores, que remiten —o a mí me recuerdan— al narrador felisbertiano. Sobre todo Dina, que camina por la cuerda de un absurdo leve y delicado, «puertas adentro» (cita de un mensaje electrónico a mí remitido desde Montevideo, 14/12/2014).

- FERRÉ, ROSARIO. «El acomodador-autor». En *Escritura. Teoría y crítica literaria*, año VII, n.os 13-14. Caracas: enero-diciembre, 1982, pp. 189-209.
- GIRALDI DE DEI CAS, NORAH. *Felisberto Hernández: del creador al hombre*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.
- HERNÁNDEZ, FELISBERTO. «He decidido leer un cuento mío». En *Obras completas*, vol. 3. México: Siglo XXI, 1983, p. 276.
- *La casa inundada y otros cuentos*. Prólogo de Julio Cortázar. Barcelona: Lumen, 1975.
- *Nadie encendía las lámparas*. Montevideo: Ediciones del Instituto Anglo-Uruguayo, 1946.
- *Notas críticas*. Paysandú: Fundación de Cultura Universitaria, febrero de 1970 (Cuadernos de literatura/16, col. coordinada por Lidice Gómez Mango, Librería de la Universidad).
- LESPADA, GUSTAVO. *Carencia y literatura. El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- LOUSTAUNAU, FERNANDO. «Susana Soca: la dame de la Licorne». En *Revista Iberoamericana*, n.os 160-161, julio-diciembre 1992, pp. 1015-1025. Número especial dedicado a la literatura uruguaya, dirigido por Lisa Block de Behar.
- MEDEIROS, PAULINA. *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1974.
- PALLARES, RICARDO. «Sentido de algunas singularidades del léxico en la obra de Felisberto Hernández». En *Elizaincín, Adolfo (org.)*. Segundas Jornadas académicas Hispanoriplatenses (Montevideo, 6-8 de noviembre de 2013), Montevideo, 2014.
- SÁNCHEZ RIVA, ARTURO. «Felisberto Hernández. Nadie encendía las lámparas». En *Sur*, año XVI, n.º 157, Buenos Aires, noviembre de 1947, p. 132.
- TIRRI, NÉSTOR. «Nosotros y los que vienen». Testimonios extraídos de un diálogo grabado, mantenido con Germán Rozenmacher, en *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973
- ULLA, NOEMÍ. *Identidad rioplatense*, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti). Buenos Aires: Torres Agüero, 1990.
- VAZ FERREIRA, CARLOS. *Lógica viva*. Buenos Aires: Losada, 1910.
- VIGNAUX, GEORGES. *La argumentación*. Ensayo de lógica discursiva. Buenos Aires: Hachette, 1986.

TRANSFORMACIÓN O METAMORFOSIS*

Rodolfo Modern

Quizás la legión actual de los aterrados admiradores de la obra de Franz Kafka —o de Frantisek Kafka, como se lee en el aviso fúnebre publicado en checo a su fallecimiento—, que era bien escasa al momento de su muerte a causa de una tuberculosis de laringe detectada en 1917, no hubiera asumido en esa ocasión el impacto de su deceso. Pero a veces la justicia (también la literaria) da más tarde su veredicto contundente. Como en el «caso» de Kafka, cuando un Gabriel García Márquez afirmaba que la lectura del hoy celeberrimo cuento de «La transformación» o «La metamorfosis» le había abierto las puertas de la gran literatura. Y eso que lo había leído traducido a nuestro idioma, lo que ocurrió bastante después de la publicación del macabro relato en 1915, justo a cien años de su aparición. Ello gracias a la intervención de Kurt Wolff, editor de una de sus colecciones con el título, profético por cierto, de «Der jünste Tag» (El día del juicio final). El autor de novelas como *El proceso* y *El castillo*, y de cuentos como «En la colonia penitenciaria» y «El artista del hambre», contaba entonces treinta y dos años, y la mayoría de sus pocos lectores lo había leído en su alemán asimilado, no en checo, como también ocurría con la mayoría de los escritores nacidos en el entonces imperio austro-húngaro, crisol de razas y de lenguajes. Pero la lengua alemana, que era prestada, no reflejaba la totalidad de su persona. Kafka era, como la mayoría de sus colegas, un no nativo de origen, y su lengua materna, que no utilizó en su labor literaria durante su vida de relación, y a las cansadas algo, no mucho, el idish. Y en el seno de la familia y en sus relaciones profesionales se entendía, y él también lo entendía así, en lo que se consideraba un estrato superior, ese idioma alemán, no otro. De modo que tenemos aquí un autor nacido y criado en un medio que no era el que le hubiera correspondido. Y el título de aquel trabajo no

* Comunicación leída en la sesión 1382 del 12 de marzo de 2015, al cumplirse cien años de la publicación *La metamorfosis*. Aniversario de Franz Kafka.

era «La metamorfosis», con el que se impuso una tendencia importada y superculta, sino «Die Verwandlung», el mismo perro pero con otro collar. En cuanto a sus amigos autores, judíos como el mismo Kafka, hablaban, leían y escribían en alemán, una amalgama que revela la importancia que se daba a la lengua de Goethe. «Die Verwandlung», traducida entre nosotros como «La metamorfosis», revela también la adhesión literaria a una lengua que dominó como pocos, pero que era postiza. Y el aprendizaje del hebreo, que intentó al final de su existencia física, era para él una especie de sacrificio ritual que no llegó a dominar, pese a la ayuda que le prestó su compañera Dora Dymant, con la que convivió en Berlín en sus últimos y penosos años. Sin embargo, su escritura es medida, está profundamente ligada y hasta los menores detalles son tan precisos como simbólicos. Una carta posterior a la publicación de *Die Verwandlung*, cuya traducción al castellano se ha atribuido a Borges, que la ha negado enfáticamente en varias ocasiones, del editor Kurt Wolff, recuerda el cuento como algo concerniente a «bicho», «sabandija» o «insecto», no sin acentuar su repugnancia por el tema.

El protagonista de «La metamorfosis» es un tal Gregor Samsa, un individuo particularmente anónimo que se transforma, aparentemente contra su voluntad o inconscientemente, en un bicho, pero que conserva hasta el fin su voluntad y una conciencia humanas. Es un bicho, y no es un bicho, aunque el prójimo no acepta su costado humano. La conversión ocurre al despertar una mañana de invierno mientras yace en la cama. La columna vertebral se ha convertido en una especie de caparazón, y las dos piernas originales son ahora una multitud de «patitas» que se agitan frenéticamente en el aire. Gregor, exteriormente transformado, se desliza con esfuerzo hacia el suelo, en un proceso irreversible. Gregor se adhiere entonces al piso (destino que comparte con otros miembros de algunos de sus cuentos) y ese será su nuevo estado. El cambio, un concepto fundamental en su narrativa, se ha producido, y no hay marcha atrás. Pese a sus denodados esfuerzos, Gregor Samsa no logra volver a su trabajo de corredor de productos textiles, y se atormenta por no poder seguir contribuyendo a la manutención de su familia, es decir, de su padre, su madre y la hermana Grete, a la que ha venido costeadando sus clases de violín. El padre, hostil desde un principio, es uno de sus enemigos, la madre es un ser sometido a la voluntad de su marido, y

Grete, que al comienzo lo ha ayudado, se proyecta paulatinamente como otra enemiga, y lo va dejando abandonado a su abyección. El amor que Gregor ha sentido por los suyos carecerá ahora de correspondencia.

El eje de su actividad es su labor diaria, con la que intenta aliviar el estado económico de su familia. Los otros personajes, que aparecen brevemente, son el procurador de la firma y unos inquilinos que sirven para equilibrar la situación de su familia ante la imposibilidad de que Gregor continúe ayudándola. Al final de su lucha, Gregor, el insecto, desiste de seguir el combate por su supervivencia y deja de alimentarse en medio de una suciedad cada vez mayor, y muere por inanición. La sirvienta, ante el hecho de su muerte y del fracaso de un amor no devuelto, lo tira al tacho de la basura. La familia, tras el regreso a la normalidad, desaparecido alguien que se ha convertido en un intruso insoportable, vuelve a ser feliz, como si lo acontecido hubiera sido un breve episodio en su existencia. Y Grete florece en una primavera que se refleja en los matices de la estación.

El relato está, por lo demás, cargado de incidentes y de un mobiliario que posee un carácter simbólico y amargo, como el tiempo desapacible en que todo comenzó. Un retrato de una mujer joven, o el sofá tras el cual Gregor, transformado en un bicho en su exterior, intenta ocultar la vergüenza de su estado último. Los detalles de la declinación y muerte de Gregor se describen con una objetividad cruel y como al pasar, por lo que la posible sentimentalidad del relato está abolida. En cuanto a Gregor, su destino último es similar al de Joseph K., en *El proceso*, y al de K., en *El castillo*, a pesar de la falta de la conclusión de ambas novelas. Se ha vaciado hasta el agotamiento la suerte de dignidad humana que lo sostenía. La feroz denuncia de Kafka apunta a dos objetivos: una identidad básicamente común a sus protagonistas, que somos todos los seres humanos, y una neutralidad que determina el estado de un mundo que se precipita al abismo de una existencia cada vez peor, entre guerras y otras calamidades mayores, en la que unos poderes que no percibimos gobiernan a los individuos. Todos somos víctimas. Dios, si existe, es un *deus absconditus*, y una sombra creciente envuelve a las criaturas de este mundo, un mundo descontrolado donde palabras como «alma», «espíritu» y otras similares no tienen cabida. Quizás (aunque con Kafka nunca se sabe algo con certeza), este sea su mensaje póstumo, que muchos asumen como si fuera el verdadero.

Y que además no tiene desperdicio en el momento actual. Entonces, la pregunta acerca de un pecado original, y del que por supuesto no somos responsables, continúa perviviendo.

Pese a su lucidez sobrecogedora y la constante lucha contra un mundo estructurado de una manera hostil, el individuo no puede hacer pie y al cabo sucumbe. «Como si la vergüenza no pudiera sobrevivirlo», se dice al final de *El proceso*. No ha llegado a perforar el muro de las desgracias que caen sobre su persona, y el laberinto sin salida de las decisiones equivocadas será su tumba. Gregor Samsa se convertirá en una víctima más. Eso es todo. Y su autor puede afirmar en otro texto: «Había esperanza, pero no para nosotros».

CINCUENTA AÑOS DE *IMÁGENES Y CONVERSACIONES*,
DE JORGE CALVETTI*

Santiago Sylvester

Durante muchos años, y hasta su muerte, fuimos vecinos de barrio con Jorge Calvetti. Esto nos facilitó un encuentro semanal en un café de la calle Juncal, de Buenos Aires. Lo conocí durante varias décadas, trabajamos juntos en el viejo diario *La Prensa*, por eso sé que era un buen conversador: estoy hablando de un hombre que sabía sentarse ante una mesa, beber pausada e interminablemente un vaso de vino, con conocimiento del ritmo, de los meandros que procuran historias, comentarios y opiniones. Una charla con él dejaba la sensación de tiempo aprovechado: una cosecha de amistad y aprendizaje; sobre todo cuando hablaba de lo que más sabía, de poesía y de caballos: cuándo está plantado un poema, cómo se planta un hombre sobre un animal de buena marcha. Había conocido y tratado de cerca una época mítica de Buenos Aires (Macedonio Fernández, Borges, Xul Solar) y había cruzado a caballo las cordilleras del norte (Jujuy, Salta); de ambos recorridos sacaba un conocimiento apasionado que gustaba en vivir.

Hace muchos años, en el parque del Retiro de Madrid, recibí una enseñanza inolvidable; oí decir a un gitano viejo y ceremonioso: «Señorío es saber estar». No hay más precisión en menos palabras para definir algo que, contra lo que se supone, no tiene nada que ver con el poder, la plata, la fama o el prestigio social, sino con una condición del alma: saber estar donde la vida nos coloque, en la buena o en la mala, y en cualquier lugar o situación. Siempre recuerdo aquella lección al paso que me dejó el gitano porque me permite discernir algo fundamental: ante quién estoy. En Jorge Calvetti siempre vi a un hombre que sabía estar, asentado en un señorío criollo, tranquilo y sin alharacas; y no había nada mejor para comprobarlo que ponerse a conversar con él en un café. Yo lo hice varios años.

El libro que ahora recordamos, *Imágenes y conversaciones*, está en mi biblioteca de Salta dedicado a un muchacho que por entonces estu-

* Comunicación leída en la sesión 1385 del 9 de abril de 2015.

diaba Derecho en Buenos Aires. Ese muchacho, lógicamente, era yo; y recuerdo haber estado en una librería que ya no existe, la librería Atlántida, en la calle Florida, cuando se presentó el libro de Calvetti junto a otro libro que también tengo en mi biblioteca, *Manifestación de bienes*, de Antonio Requeni. Sobre el libro que estoy comentando, habló Carlos Mastronardi; y Ángel Mazzei se refirió al libro de Requeni. Como diría el tango, cincuenta años no es nada, salvo para vivirlos.

Por entonces, recién llegado del Norte, mi oído literario estaba lleno del lujo verbal que predominaba en la poesía de aquella zona. Los grupos «La Carpa» y «Tarja», a los que Calvetti estuvo vinculado de distinto modo, habían hecho del canto uno de sus ejes, con el resultado excelente que conocemos todos. La prosodia de donde yo venía era sobre todo celebrante, por eso tengo vivo el impacto que me causaron algunos poemas de Calvetti, que tenían decididamente una idea despojada de la poesía, cuya eficacia caía del lado de la claridad y de la precisión. Una poesía que daba muestras de tener conocimiento de la preceptiva clásica, pero que hacía uso de ella de un modo lateral. Más bien aportaba un juego de ideas, expuesto con lógica silogística y casi ninguna metáfora. Aunque haya que agregar inmediatamente, para no inducir a confusiones, que nunca prescindía de la vieja sorpresa, del ritmo y sus disonancias, ni de lo mejor de la lengua castellana.

Se puede entender, entonces, el impacto que significó para mí, hace cincuenta años, el poema que leo a continuación:

La Basura

Yo saco la basura a la calle
envuelta con papel y cuidado.
Quedan allí, mezcladas, las sobras de la vida,
cáscaras del tiempo y recortes del alma.
Las dejo en la vereda con tristeza
porque son restos de fruta, de comida,
y de literatura
con las cuales
uno jugó a vivir o se creyó existente.
Y también porque, acaso, sin nosotros saberlo,
alguien nos haya envuelto
con papeles de cielo, con nubes de cuidado
y estamos a la orilla del universo

y nadie nos despide.
Por eso,
yo saco la basura, la dejo en la vereda,
y le digo adiós.

Imágenes y conversaciones, un libro que desde el título nos hace conocer su tono más bien seco, tiene una contratapa escrita por Mastronardi que acierta al situar la poesía de Calveti «en los más diversos ámbitos», donde «se avistan numerosas corrientes estéticas —las seculares no menos que las incipientes—, por eso lo percibimos a un tiempo clásico y moderno, riguroso y espontáneo, accesible y complejo». Estas palabras de Mastronardi señalan bien una característica visible de la poesía de Calveti: los distintos afluentes que él supo juntar, provenientes de su vida y lógicamente de sus lecturas. Nacido en Jujuy en 1916, vivió alternativamente en el Norte (trabajó en campos de Jujuy y de Salta) y en la cosmopolita Buenos Aires, y de ambas experiencias sacó los datos de su poesía: la cultura popular del Norte, con coplas, leyendas, mitos y sucedidos; y la gran marejada de Occidente, que comienza en la antigua Grecia y llega hasta nosotros con el material de arrastre de los siglos.

Se podría decir que ninguno de los otros poetas del Norte, sus compañeros de generación, dejaron de lado la cultura universal en sus obras, y sería cierto; pero también es cierto que Calveti no solo la usa, sino que lo hace de un modo explícito, dejando que una visión globalizada se haga presente en la visión local, lo que significa modificar el punto de vista. Los temas de diversa procedencia, dentro de un mismo sistema de reflexión, generan un diálogo de distintas culturas. Allí conviven de un modo armonioso la herencia de los romances, la gravedad del hombre de la puna, su laconismo lleno de significados y los temas del entorno, con el conocimiento del período clásico, los mitos tradicionales, algún sabor rioplatense y las referencias al pasado europeo.

Es posible distinguir dos bloques temáticamente diferenciados en su obra: uno, referido a la tierra, al hombre de a caballo, a las tareas rurales y a la vida apegada a eso que llamamos naturaleza en tercera persona, como si nosotros no perteneciéramos a ella. En este primer bloque se inscriben las coplas, las glosas, sus poemas que hablan de ríos crecidos, de los cielos de la Quebrada, de (como él lo dice en un poema) «noches prodigiosas, cuando la vía láctea / como un lento animal so-

metido al silencio / cambia de posición»; es el momento en el que habla de los hombres del norte y de ese muy identificable «arriero borracho / que habló con su caballo como con un Ángel», como apunta ese mismo poema. Esta es la visión deslumbrada, de acercamiento casi religioso, que le gusta contarnos no solo en muchos de sus poemas, sino también en su prosa. Tiene un libro de recuerdos y experiencias personales, *Escrito en la tierra*, cuyo propósito es mostrarnos precisamente cómo es su tierra, cómo se amansa un animal, cómo se oye cantar un río, cómo se sobrelleva y ama el silencio de los cerros. Aquí es donde Calvetti está más expuesto: él mismo aparece como materia de su libro, según la antigua fórmula de Montaigne.

Y luego el otro bloque, donde pone a trabajar su erudición. Allí aparecen el mundo helénico y el latino en diálogo con la América vieja, poetas propios conversando con ajenos, y las observaciones que vienen de la cultura general de Occidente: eso que se incorpora cuando, a lo Quevedo, se puede decir: «con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos».

Esas dos culturas, sin embargo, vienen ensambladas. Y esto es así por el tratamiento contemporáneo. Estoy hablando del lenguaje. La llegada del arrastre cultural tiene que expresarse en términos literarios, ya que de eso se trata; y es este aspecto lo que da, a la vez, cosmopolitismo y tradición a la obra de Calvetti: no solo las referencias, sino el modo de tratarlas.

En su lenguaje no hay canto, aunque lo implique, sino búsqueda deliberada de expresión escueta: palabras de raíz reflexiva, cuidadas pero no sonoras, que se expresan con brevedad y sin extraversiones. Esto no significa que no haya motivos celebratorios, porque sí los hay, pero el tratamiento lingüístico no es celebratorio, no hay en su poesía expresiones eufónicas, sino acercamiento directo al objeto tratado. Y esto es otra característica de su poesía, tal vez lo más determinante, porque se trata de la materia específica: lenguaje de pensamiento aun para tratar asuntos de celebración.

El crítico italiano Alfonso Berardinelli dice que «la poesía moderna es moderna en cuanto cosmopolita, pero es poesía en cuanto provincial». Esta afirmación sugerente, que por supuesto se puede discutir, me interesa porque implica dos presupuestos: que la cultura actual es necesariamente cosmopolita, por la mezcla que supone cualquier

conocimiento y porque no es posible prescindir de una cierta visión planetaria; y, además, que lo provincial (tal vez mejor, lo provinciano) significa un compromiso con lo inmediato, conocimiento del entorno y, por consiguiente, propensión por el mundo concreto. Pareciera que el cosmopolitismo, sin contrapeso, corre el riesgo de quedar en esnobismo, en gestualidad sin mucho sustento; y lo provinciano, sin una visión abarcadora, en etno-arte o en versión desactivada, no del folklore, sino del folklorismo. De la conjunción de ambas cosas sale ganando, pues, la poesía, como si de la suma saliera la consistencia que necesita, no solo para ser actual, sino llanamente para ser.

Estos dos aspectos del conocimiento están cubiertos en la poesía de Calvetti, muy particularmente en el libro que recordamos ahora, y tal vez haya que buscar en esa suma su mejor contribución: la unión de dos visiones por medio de un lenguaje preciso.

EN LA MUERTE DE CARLOS HUGO APARICIO*

Santiago Sylvester

Desde el siglo XIX, Salta fue materia literaria para los escritores de la provincia, tanto en la llamada «literatura culta» (con autores conocidos) como en la llamada «literatura popular» (anónima y, hasta cierto momento, de transmisión oral). La presencia literaria de Salta se asentaba en dos paisajes: la ciudad y el campo. Esto fue así hasta que Carlos Hugo Aparicio incorporó una frontera intensa que hasta entonces no había entrado en la literatura de la zona, y que él mismo bautizó como «la orilla».

Aparicio nació en La Quiaca (provincia de Jujuy) en 1935; y sus padres, como él lo contaba, decidieron trasladarse a la ciudad de Salta cuando los hijos tuvieron que iniciar sus estudios secundarios. Se instalaron en la casa donde él vivió muchos años, en un barrio periférico, con calles de tierra; y de ese barrio, precisamente, sacó Aparicio la materia prima de su literatura. El avance del tiempo y el crecimiento de la ciudad terminaron acercando esa casa al centro; y esta modificación le permitió hacer una broma socarrona: que ya no iba a poder escribir porque le habían pavimentado la zanja.

Su primer libro, de poemas, llevaba en el título el proyecto que iba a desarrollar a lo largo de su vida: se llamó *Pedro Orillas*, y fue publicado en 1965.

Luego escribió otros libros de poemas, con títulos igualmente significativos: *El grillo ciudadano*, *Andamios*, *El silbo de la esquina*, *Romance de bar*; pero es sobre todo con sus cuentos con lo que ganó un lugar importante en la literatura del norte.

Los bultos, su primer libro de cuentos, de 1974, tiene la originalidad de los temas que incorpora y del ritmo rápido, con los diálogos incluidos (tal vez habría que decir disueltos) en la propia narración. Cuenta en ellos la vida en esa franja geográfica y social que está entre la ciudad

* Comunicación leída en la sesión 1385 del 9 de abril de 2015, en ocasión del reciente fallecimiento de Hugo Aparicio. Pertenecía a la Academia Argentina de Letras como académico correspondiente con residencia en Salta, Rep. Argentina.

y el campo, donde la vida es precaria, difícil y, como en todas partes, tiene amores, odios, héroes anónimos, encantos y desencantos.

Sombra del fondo es otro libro de cuentos, en el que profundiza esa materia que le era propia; y con su única novela *Trenes del Sur* recoge lo que fue su vida en La Quiaca y su traslado a Salta. Alguna vez contó en un reportaje: «Cuando yo era chico, me hacía vestir en La Quiaca con la mejor ropa que tenía y me iba a esperar el tren. No iba a esperar a nadie, iba a esperar el tren. Ese tren había estado en Buenos Aires, en medio del fútbol, en medio de los tangos, en medio de la gente y de repente estaba ahí, en mi pueblo». Como se ve, contaba un milagro.

Fue director de la Biblioteca Provincial Victorino de la Plaza; recibió el segundo premio nacional de cuentos de la Secretaría de Cultura de la Nación (hoy Ministerio), y fue miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras desde 1991.

Murió en Salta el jueves pasado: se fue un amigo, un escritor notable y un hombre de bien.

NATHANIEL HAWTHORNE*

Rolando Costa Picazo

Pocos escritores han sido asociados de manera tan cabal como Hawthorne con el lugar donde nació, en 1804. Sus lazos con Salem, Massachussets, se remontan a sus antepasados, y lo mantuvieron sujeto hasta el fin de sus días con tanta fuerza que más de una vez se rebeló o protestó contra ellos. Estos lazos eran tanto literales como espirituales.

El Salem donde nació el 4 de julio de 1804 era un pueblo dominado por unas pocas familias. La de sus padres había crecido a medida que el pueblo se iba convirtiendo en pequeña ciudad. Su fortuna provenía del mar, y el mar seguía atrayendo a los hombres jóvenes de la región, como había atraído a su padre, aunque él luego se había inclinado hacia el comercio. Hawthorne se crió en un hogar firme y seguro, pero con el tiempo, después de la muerte de su padre cuando él tenía cuatro años, fue conociendo la decadencia.

En 1821 Hawthorne ingresó en Bowdoin College, Maine, una prestigiosa institución educativa, que aún conserva su fama, y allí pasó cuatro años. Tuvo entre sus condiscípulos a Longfellow y a Franklin Pierce, luego presidente de los Estados Unidos. No fue un estudiante destacado. Ocupó el decimoctavo lugar en su graduación, de un total de treinta y ocho. En 1825 volvió a la casa con su madre y pasó doce años en una relativa reclusión, leyendo y escribiendo, en vez de iniciarse en una profesión o dedicarse al comercio, encerrado en un cuarto del tercer piso, *the dismal chamber* (la cámara deprimente, lúgubre). Le escribió una carta a Longfellow en que le dice que habitaba en un calabozo en el que se había encerrado «por una u otra brujería». No fueron años de tristeza, sin embargo: fueron años de aprendizaje. Su tendencia natural era hacia la soledad y la introspección y el sentimiento de culpa, que serán preocupaciones y temas en su producción literaria. Pequeños viajes y excursiones esporádicas a otros lugares de Nueva Inglaterra

* Comunicación leída en la sesión 1386 del 26 de abril de 2015.

interrumpían su confinamiento. La mayor parte del tiempo leía y escribía, al punto que al dejar su reclusión tenía cuarenta y cuatro cuentos y bosquejos. Publicó muchos de ellos anónimamente, bajo distintos seudónimos, un signo de su modestia y también de su pasión por los secretos, pasión que aflora en «Wakefield».

Dos años después, en 1839, se comprometió con Sophia Peabody, pintora e ilustradora, hija semiinválida de un médico. Durante un par de años, 1839 y 1840, trabajó en la aduana de Boston como mensurador de sal y carbón, años en que escribió poco, aunque no dejó de seguir asentando notas en su cuaderno.

En 1841 se unió a una comunidad cooperativa, Brook Farm¹, en West Roxbury, Massachussets, donde esperaba proporcionar un hogar para él y Sophia. Invirtió 1500 dólares con ese fin (para terreno y construcción de una casa), pero se quedó en la comunidad menos de un año y abandonó la idea. En Brook Farm, Hawthorne hacía labores de campo con el resto de los miembros de la comunidad, vivía en la casa comunitaria y compartía el dormitorio con otros hombres, pero la aventura pronto le resultó insatisfactoria, en parte porque el régimen mismo de vida en comunidad le era inaceptable: le costaba seguir los planes dispuestos por otros. Tenía que pasar horas levantando abono con una pala, hacer parvas de heno, ordeñar vacas. No obstante, estaba convencido de la necesidad de una nueva organización social. La experiencia de Brook Farm sirvió para la novela *The Blithedale Romance*, de 1852.

Sophia y él se casaron en 1842, cuando Nathaniel tenía 38 años y Sophia 33, y ocuparon una casa, en Concord, que es hoy museo, The Old Manse (rectoría, la casa del pastor protestante), que había sido la residencia de generaciones de clérigos puritanos y de antepasados de Hawthorne, y donde había vivido Emerson. Hawthorne y Sophia tuvieron un matrimonio ideal, ejemplo de amor y devoción. En 1840 le escribe Hawthorne a su futura esposa: «Solo tú me has enseñado que poseo un corazón: solo tú has proyectado una luz en las recónditas profundidades de mi alma. Solo tú me has revelado mi verdadera esencia, ya que sin tu auxilio yo solo habría llegado a conocer mi propia

¹ Entre sus objetivos estaba la promoción de los grandes propósitos de la cultura humana y de un sistema de cooperación fraternal que sustituyera el de la competencia egoísta, con el propósito de asegurar los más altos beneficios de educación física, intelectual y moral.

sombra». Sophia era refinada y culta: sabía leer latín, griego y hebreo. Sufrió de jaquecas crónicas que le impedían hacer nada. El matrimonio no fue del todo afortunado para el crecimiento y desarrollo de Hawthorne como escritor.

En 1846 apareció un segundo volumen de cuentos, *Mosses from an Old Manse*. Ese año entró a trabajar en la aduana, en Salem. La publicación de *The Scarlet Letter*, en 1850, le trajo considerable fama. En 1850 y 1851 los Hawthorne vivieron en Lennox, Massachussets, donde el escritor inició una amistad con Melville, a la que nos referimos en el prólogo de nuestra edición de *Moby-Dick*. En 1853, el presidente Pierce lo nombró cónsul en Liverpool, donde estuvo cuatro años. Entre 1857 y 1859 vivió en Roma y Florencia. Luego regresó a su país, donde murió en 1864.

Además de *The Scarlet Letter* y la ya mencionada *The Blithedale Romance* (1852), su obra comprende dos novelas más: *The House of the Seven Gables* (1851) y *The Marble Faun* (1860); colecciones de cuentos; libros en prosa: *Passages from the American Note-Books*, *Passages from the English Note-Books* y *Passages from the French and Italian Note-Books*, editados por Sophia Hawthorne después de su muerte.

Detalles de una obra. Algunos temas

La imaginación de Hawthorne —como luego la de Faulkner— está dominada por la presencia del pasado en el presente. Alguien ha dicho que posee una «apasionada conciencia histórica». Hacia el pasado puritano, Hawthorne expresa repudio, aunque no le resulta fácil desprenderse o independizarse de él. Pero su crítica no se dirige a los primeros puritanos, cuya creencia básica en la caída y el pasado pecaminoso del hombre Hawthorne comparte. Los primeros puritanos encendieron sus lámparas en la fuente divina, afirma Hawthorne en «Main Street», un *sketch* de 1849. Pero la tercera o cuarta generación de puritanos se tornó rígida, estrecha de miras e hipócrita. El puritanismo se petrificó. La crítica de estos puritanos emerge con claridad en *La letra escarlata*, donde por infidelidad se condena a una mujer a un orden autoritario, que le impone un castigo inhumano, cuando luego se revela que el responsable es uno de los integrantes del grupo de quienes imponen el castigo: es culpable, pecador e hipócrita. Hawthorne ataca a estos puritanos por

su orgullo e intolerancia, por su fariseísmo, por su creencia de que son mejores que los demás, por acosar a los que disintieron, por su persecución de supuestas brujas.

En Bowdoin, Hawthorne tuvo como profesor a Thomas Cogswell Upham (1799-1872), que es considerado uno de los precursores de la psicología estadounidense. De él aprendió una teoría que lo cautivó: la psicología de la cabeza y el corazón, según la cual, la cabeza es el pensamiento y la razón; el corazón, la emoción y la pasión. La exaltación de un elemento sobre el otro hace al hombre incompleto, y lo aísla. Si la exaltación es racional, el hombre puede estar dominado por el orgullo, el egoísmo, la fría falta de pasión, o encerrarse en el aislamiento especulativo del científico; si la exaltación es emocional, el hombre estará dominado por la venganza, el odio o los celos. En Hawthorne, el corazón, simbolizado emblemáticamente por las imágenes de la caverna o el bosque, puede ser agente de redención. Cabeza y corazón equivaldrían, en la psicología posterior, aproximadamente, al consciente y al inconsciente.

Temas recurrentes en Hawthorne son, además de la soledad y el aislamiento, la culpa (que los puritanos denominaban «depravación natural»), la autocontemplación (lo que luego se llamó «narcisismo»), la ocultación y afán por guardar secretos, y la frialdad o rigidez emocional. La culpa se relaciona con el secreto, con la ocultación; es algo que no puede ser compartido ni sacado a la luz del día, que aísla.

La obra de Hawthorne utiliza alegoría y simbolismo. La alegoría era heredada de los puritanos, que veían correspondencias entre sucesos externos e internos. En un ensayo titulado «Maule's Curse and the Problem of Allegory» (La maldición de Maule y el problema de la alegoría), un estudio sobre Hawthorne recopilado en *In Defense of Reason*², el crítico estadounidense Yvor Winters sostiene que Hawthorne es un alegorista que, en caso de seguir el consejo de Poe y tirado la alegoría por la ventana, nada de su genio habría perdurado.

La alegoría le resulta ideal a Hawthorne como medio para estudiar problemas morales. Era una cualidad de su visión, su tendencia o disposición a encontrar un significado espiritual en todas las cosas naturales y en los hombres. En los *Cuadernos*, donde escribe ideas para posibles

² Denver: Swallow Press, 1947.

cuentos, encontramos el siguiente ejemplo de su alegorización: «Simbolizar la enfermedad moral o espiritual por la enfermedad del cuerpo. De esta manera, cuando una persona comete pecado, esto hace aparecer una pústula en su cuerpo» (*The American Notebooks*).

De todos modos, el simbolismo y la tendencia alegorizante son dos grandes características de la escritura de Hawthorne, a la que se agrega su didacticismo. Todas sus historias imparten una lección de índole moral: el no dejarse dominar por el cerebro, olvidando el corazón; el no apartarse de la cadena de la humanidad; el no creerse libre de pecado, pues la naturaleza humana, por definición, está hecha de pecado y santidad, y el pecado es necesario, porque el solo esfuerzo por luchar contra él y buscar la redención es admirable y valioso.

Los doce años que pasó recluido en la denominada *dismal chamber* o *chamber under the eaves*, «la lúgubre cámara bajo los tejados» de la casa de Salem, entre 1825 y 1836, aproximadamente, fueron cruciales como parte importante de su aprendizaje literario. Pocos autores se han preparado tanto tiempo para su carrera literaria ni con tanta dedicación y sacrificio. Él escribió más tarde:

Estuve sentado a la vera de la vida, como un hombre bajo un hechizo, y matas de arbustos crecieron a mi alrededor, y los arbustos crecieron y se hicieron árboles jóvenes, y los árboles jóvenes se convirtieron en árboles maduros, hasta que parecía que no habría salida posible a través de la enredada hondura de mi oscuridad.

En general, de joven Hawthorne salía poco, excepto de noche, cuando no había nadie en la calle. Como sucedía con su madre, había períodos en que la reclusión era completa. Desde la muerte de su marido, la madre de Hawthorne permanecía el día y la noche en su habitación. Una persona de servicio dejaba una bandeja con comida frente a la puerta cerrada de su cuarto, y también frente a los cuartos de Nathaniel y de Louisa y Elizabeth, sus hermanas.

Hay referencias en sus cuadernos. Leía y meditaba acerca de sus lecturas, escribía y destruía gran parte de lo que escribía; observaba el avance de la luz del sol a través del piso.

Muchas de sus piezas de esa época temprana son bosquejos (*sketches*); incluso los primeros cuentos se aproximan al bosquejo, a un borrador, al esqueleto de un cuento, con abundante exposición y

observación y poca narración. Algunos son, en parte, autobiográficos, aunque sabemos que autor y narrador o persona literaria son dos entidades. Sin embargo, en el caso del Hawthorne de los bosquejos, en muchos casos se puede hablar de identificación. Uno de ellos, «Sunday at Home» (1837), describe la manera en que pasa el domingo. No va a la iglesia, pero sí a sus inmediaciones, y observa lo que pasa protegido desde un escondite entre los árboles: «Mi ser interior va todo el tiempo a la iglesia, aunque mi cuerpo no». Prefiere leer los sermones impresos a oírlos pronunciados desde el púlpito. En otro bosquejo, «Night Sketches beneath an Umbrella» (1838), se describe como «un observador de la vida». Ya aquí está «Wakefield», para nosotros su cuento-bosquejo más apasionante.

Es preciso aclarar que en Hawthorne no hay tristeza, no hay lobreque. A pesar de sus doce años de reclusión, Hawthorne no era un lobo solitario. Sentía la necesidad de apartarse y nunca confundirse con el rebaño, pero era un hombre gregario, lleno de amor para su mujer, sus hijos y sus amigos, si bien debía defender su individualidad, como se ve muy bien en su relación con Melville, con quien disfrutó de horas y días de enriquecedora conversación. De hecho, la amistad de Hawthorne y Melville es una de las relaciones literarias más significativas de la literatura estadounidense. Pero Melville era un hombre avasallador, que lo acosó, y quizá Hawthorne sintió que la presión era excesiva, que lo iba a sofocar, o quizá, como dan a entender algunos biógrafos, temió involucrase en una relación homoerótica.

Nos hemos referido al *romance*, mejor dicho, a lo que en inglés se denomina «romance» en oposición a la novela. Sintetizando o parafraseando los conceptos de Hawthorne, expuestos en los prólogos a sus novelas, decimos que el romance se diferencia de la novela en que no se ocupa del curso posible, probable o común de la experiencia. No es una imitación de la naturaleza, como en la mimesis, sino una revelación de la verdad del corazón humano. Su terreno es un territorio neutral (y en esto se asimila al género fantástico) donde lo real y lo imaginario se juntan y se fertilizan entre sí. Poe decía que la verdad del corazón humano es demasiado terrible, demasiado evasiva, demasiado extraña para ser captada por los métodos narrativos comunes. El interés de Poe era la realidad recóndita de la psiquis, en el terror que no es de Alemania, sino del alma humana, en ese lugar donde los confines del mundo diurno se

mezclan con los de los sueños, lo que corresponde al *territorio neutral* de Hawthorne, donde lo real y lo imaginario se encuentran. El *tale* y el *romance* incorporan material mítico, legendario, folclórico, fantástico o maravilloso, un principio de la realidad que fomenta la ampliación, el engrandecimiento o la exageración, donde las cosas parecen más grandes de como las conocemos; la difusión, más que el foco centrado en la especificidad y el detalle; y un modo simbólico o alegorizante que se corresponde con una realidad mayor, de naturaleza moral. Los personajes tienden a ser tipos o arquetipos. Los prólogos de Hawthorne tienen una doble función: por una parte, en ellos él explica lo que significa *romance* y, por la otra, lo justifica como adecuado a su propósito, sobre todo en el sentido de que el romance necesita la alegoría. Las mejores exposiciones del modo ficcional que usa están en el prólogo a *La carta escarlata*, a *La casa de los siete tejados*, a *The Blithedale Romance* y a *El Fauno de mármol*. En «La Aduana», el prólogo a *La letra escarlata*, la parte esencial referida al *romance* es donde dice que «[e]l piso de nuestra familiar habitación se ha convertido en un territorio neutral, en algún lugar entre el mundo real y el mundo de las hadas, donde lo real y lo imaginario pueden encontrarse, y cada uno impregnarse de la naturaleza del otro...».

En el prólogo a *The American Novel and Its Tradition*³, el estudioso de la literatura estadounidense Richard Chase ve que la tradición de la narrativa estadounidense está dominada por el *romance*, que es «no realista», mientras que lo opuesto sucede en la narrativa inglesa, en la que una novela como *Cumbres borrascosas*, que estaría cómoda en la tradición estadounidense, parece algo extraño a la tradición inglesa autóctona.

Un breve ejemplo de la cuentística de Hawthorne: «Wakefield»

«Wakefield», de 1835, recolectado en *Twice-Told Tales* (1837), es un estudio de la soledad, la reclusión y el retraimiento. Wakefield, un hombre aparentemente nada excepcional, común y corriente, se va de su hogar una mañana y no vuelve en veinte años. Wakefield es un fugitivo de su propio hogar, que movido por el capricho y la curiosidad de ver el

³Nueva York: Anchor, 1957.

revés de su vida se va, y luego, por testarudez o parálisis de la voluntad, y por un berretín patológico que lo hacía amar los secretos, corta todo contacto con la realidad y se convierte en víctima de su propio aislamiento. Hawthorne había leído la historia en la vida real, narrada —según dice— en «una revista o diario viejo», que no especifica, quizá porque lo olvidó, o porque quiso borrar las huellas. En realidad, la historia está en un libro de William King (1685-1763) titulado *Political and Literary Anecdotes of His Own Time*⁴.

En el cuento de Hawthorne no se da ni se sugiere ninguna explicación, excepto que al principio se dice que del enclaustramiento de Wakefield es responsable una combinación del destino y la perversidad humana, y después, solo el destino y la inercia. Hawthorne tiene observaciones que hacer sobre la soledad. Dice que es peligroso abrir un abismo en los afectos humanos. Luego continúa así:

[Wakefield] había logrado, o más bien acertado a separarse del mundo, a esfumarse, a renunciar a su lugar y a sus privilegios con los hombres vivos, sin ser admitido entre los muertos [...]. Fue el destino sin precedentes de Wakefield seguir recibiendo su porción original de simpatía humana, y seguir involucrado en los intereses humanos, a la par que haber perdido su influencia recíproca sobre ellos⁵.

Por fin: «Al apartarse por un momento, un hombre se expone al terrible riesgo de perder su lugar para siempre. Como Wakefield, puede convertirse, podría decirse, en el Paria del Universo»⁶.

El aislamiento representa una privación antinatural de la asociación humana, y debe evitarse.

El tema de «Wakefield» es la necesidad y obligación de interdependencia de que hablábamos, ilustrado por una historia de abandono o separación, y regreso, cuya recompensa será el premio por el regreso, solo que el final, la recompensa, no se dramatiza: queda fuera del cuento. Ha sido una historia de alejamiento y regreso, pero quizá luego de tan largo alejamiento, dramatizar el regreso habría sido demasiado complicado y decididamente anticlimático. El cuento está estructurado

⁴ Londres: John Murray, 1818, pp. 237-245.

⁵ «Wakefield». En *Selected Tales and Sketches*. Nueva York: Penguin, 1987, pp. 87-88.

⁶ *Ibidem*, p. 89.

en escenas representativas, etapas en el proceso de la soledad y largos espacios en que transcurre el tiempo, fuera del foco narrativo. Así ha quedado fuera el regreso. Las escenas representativas son la partida del hogar de Wakefield y el establecimiento en un apartamento en la misma manzana; segundo, la decisión de no volver a la mañana siguiente; tercero, el momento, diez años después, en que Wakefield y su mujer se encuentran en la calle, sin verse o sin reconocerse; y, por último, cuando Wakefield abre la puerta para entrar a su casa. Pero ¿es necesario, o posible, dramatizar una escena final? ¿Habrá un abrazo entre marido y mujer? ¿Tendrá Wakefield que dar explicaciones, pretextos, mentiras, contar la verdad, explicar la razón de su proceder, si es que conoce esta razón? Probablemente se trataría de una escena de anticlímax, que arruinaría la sinrazón, el absurdo, lo inexplicable de la conducta humana. Se nos dice, como en una coda, que fue un amante esposo hasta su muerte. Fue la decisión de Hawthorne escribir un cuento casi como artículo periodístico, cuya forma es el relato de una historia, el resumen de una historia, el cuento de un cuento, sin diálogos, y de un modo hipotético en que el narrador va imaginando lo que ha pasado, o lo que podría pasar. Es «*an outline*» (plan, borrador, bosquejo), dice. Lo que ha quedado es como el esqueleto de la historia. Y así, «Wakefield» es un triunfo. Junto con el «Bartleby», de Melville, constituye el mejor relato breve de la literatura estadounidense.

Borges vuelve a escribir «Wakefield»⁷, agregando sus propias conjeturas y comentarios. Dice cosas que no están en Hawthorne, aunque bien podrían estar. Por ejemplo: «Se ha acostumbrado a la tristeza y no la cambiaría, tal vez, por la felicidad». Esto es puro Borges, puro genio.

El resultado es un palimpsesto, una superposición de conjeturas que quedan en lo conjetural. Una verdadera paradoja.

Algo muy interesante que dice Borges es que en este cuento, que él caracteriza como «breve y ominosa parábola» ya estamos en el mundo de Kafka. «Un mundo de castigos enigmáticos y de culpas indescifrables». «Wakefield prefigura a Kafka, pero este modifica, y afina, la lectura de Wakefield. La deuda es mutua; un gran escritor crea sus precursores»⁸. Esta es la teoría que Borges expone en el mismo volu-

⁷ BORGES, JORGE LUIS. «Nathaniel Hawthorne». En *Otras inquisiciones*, 1952 (*Obras Completas II*).

⁸ BORGES, JORGE LUIS. «Kafka y sus precursores». En *Obras Completas II*, p. 51.

men, en el ensayo «Kafka y sus precursores». En un texto anterior a Kafka ya está la idiosincrasia de Kafka, claro que si Kafka no hubiera existido, no la percibiríamos. Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura de un texto como «Wakefield», en que encontramos la mano de Kafka. «Cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado...»⁹.

Bibliografía

- BORGES, JORGE LUIS. «Kafka y sus precursores». En *Obras Completas* II, 1952.
- «Nathaniel Hawthorne». En *Otras inquisiciones*, 1952 (*Obras Completas* II).
- CHASE, RICHARD. *The American Novel and Its Tradition*. Nueva York: Anchor, 1957.
- HAWTHORNE, NATHANIEL. «Wakefield». En *Selected Tales and Sketches*. Nueva York: Penguin, 1987.
- KING, WILLIAM. *Political and Literary Anecdotes of His Own Time*. Londres: John Murray, 1818.
- WINTERS, YVOR. In *Defense of Reason*. Denver: Swallow Press, 1947.

⁹ *Ibidem*, p. 81.

LEÓN BENARÓS, ENTRE EL CANTO POPULAR Y LA POESÍA METAFÍSICA*

Antonio Requeni

León Benarós nació hace cien años, el 6 de febrero de 1915, en Villa Mercedes, provincia de San Luis, pero pronto su familia inició una serie de mudanzas que lo llevaron a Lomas de Zamora, a Colonia Castex, en la provincia de La Pampa; a Chivilcoy, provincia de Buenos Aires; y a General San Martín, en Mendoza. En esta última ciudad completó los estudios primarios y secundarios. Allí asistió a guitarreadas y fiestas criollas que lo iniciaron en el amor a las manifestaciones nativas.

Durante un reportaje que le hice treinta años atrás en su oficina de SADAIC, lo conto así: «Yo no era un chico de departamento sino medio salvaje; me trepaba a los árboles, tocaba la guitarra y me encantaba ayudar en la fragua a nuestro vecino el herrero».

Hijo de padres sefarditas oriundos de Tetuán, en el Marruecos español, le interesó saber que yo había estado en esa ciudad, donde fui testigo de una típica escena callejera: un moro envuelto en su chilaba, con turbante, babuchas, y en cuclillas, contaba cuentos y recitaba poesías en el centro de una rueda de absortos marroquíes. Si sus padres no hubieran emigrado a la Argentina —le dije— seguramente él sería uno de esos derviches o juglares y estaría relatando historias o recitando versos a aquellos moros de la morería, como los del viejo romance español. Pero, por suerte para nosotros, Benarós había nacido en nuestro país.

Fue un poeta precoz. En Chivilcoy empezó a escribir versos y fundó junto con el también muy joven Marcos Merchensky, futuro político frondizista, la revista *Fibra*, en la que publicó sus poesías entre payadescas y humorísticas. Algunas las leyó Vicente Barbieri y le recomendó enviarlas a la revista *Nosotros*, de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, donde se publicaron. También aparecieron versos suyos en *Columna*, revista que dirigía César Tiempo. Pero en algún momento Benarós comprendió que no debía seguir escribiendo versos de manera superficial. Debía hacer una poesía más exigida conceptualmente. Fue así como

* Comunicación leída en la sesión 1387 del 14 de mayo de 2015.

inició una nueva etapa; se impregnó de la obra de los grandes poetas de la lengua y escribió poemas que, a los 29 años, reunió en su libro *El rostro inmarcesible*, dedicado a la que era ya su esposa, Emma Felce. El libro, que recibió un premio municipal, se inscribía decididamente en el clima neorromántico y nostálgico de la llamada «Generación del 40». El ambiente poético era entonces muy fervoroso y, a la vez, austero. Nada que ver con la jacarandosa generación anterior, la de Borges, Girondo, Nalé Roxlo, Marechal, Olivari y González Tuñón, «la generación de los últimos hombres felices», como la definió Carlos Mastronardi. En los años cuarenta llegaban a la Argentina los trágicos ecos de la Segunda Guerra Mundial y las mayores influencias en poesía eran Rilke, Milosz (en las traducciones de Lysandro Galtier), Neruda y García Lorca. En esta generación hubo dos vertientes, una existencial y elegíaca, y otra más popular pero sobria, como la de Miguel Etchebarne, Eduardo Jorge Bosco, Miguel Ángel Gómez, Jorge Calvetti y Juan G. Ferreyra Basso. Benarós siguió creando dentro de ambas corrientes. En aquel reportaje confesó: «Siempre me sentí cómodo en las dos; la guitarrera, porque nací con la guitarra puesta, y esa otra metafísica en la que el poeta se pregunta qué está haciendo acá en la Tierra».

Un día escribió unas décimas tituladas «La despedida». Su amigo Jorge Bosco le dijo que parecían de Ascasubi e intercedió para que Carlos Guastavino les pusiera música. A partir de entonces, Benarós escribió muchas letras para este compositor, entre ellas «La tempranera», que figura en el repertorio de los más importantes intérpretes folklóricos. Otros versos suyos fueron musicalizados por Eduardo Falú. Escribió también milongas para Sebastián Piana y un tango con música de Mariano Mores. Firmó algunas de esas piezas con seudónimo, pues como ya se había recibido de abogado y trabajaba en un juzgado, no quería que los clientes pensaran que era un «milonguero».

Los versos intimistas y melancólicos de *El rostro inmarcesible* y el posterior *Memorias ardientes*, en los que hablaba de la memoria obstinada de los espejos, de los inviernos con vahos de eucalipto, de viejos relojes, retratos abandonados y un niño supersticioso que cantaba para ahuyentar el miedo, los fue alternando con una poesía de impronta popular, pero dentro de un estilo y de una calidad literaria como la que caracterizó al Leopoldo Lugones del *Romancero* y de los *Romances del Río Seco*. León Benarós fue, con sus romances históricos, el más

legítimo y auténtico continuador de esa veta poética lugoniana. Sus libros *Romances de pueblo*, *Décimas encadenadas*, *Versos del angelito*, *Romances de la tierra* y *Romancero criollo*, entre otros, fueron unánimemente elogiados por la crítica. En un diálogo de Horacio Salas con Pablo Neruda, el autor de *Residencia en la tierra* expresó: «León Benarós le dio al romance su verdadera magnitud, alcanzando un nivel que ni el mismo García Lorca había tratado de profundizar». Y Manuel Mujica Láinez, al referirse a su *Romancero criollo*, escribió: «Ha dado con el idioma y el tono justo. Cuánta sabiduría evidencian sus composiciones. Es mucho lo que he revivido y lo que he aprendido al voltear sus páginas».

Gustave Flaubert escribió que la poesía es una enfermedad del hombre, del mismo modo que la perla es la enfermedad de la ostra. Benarós padeció esa dolencia que no alivian ni curan analgésicos o antibióticos y cuya fiebre le hizo producir las perlas más valiosas de su poesía. Dicha enfermedad tuvo, además, la virtud de mantenerlo activo durante un largo y agitado período político del país en el que, sorteando o cediendo a las tentaciones, mantuvo en alto la llama sagrada.

Pero la actividad poética, con ser la más relevante, no fue la única. Abogado que ejerció desganadamente la profesión durante algunos años, fue también dibujante, caricaturista, pintor y crítico de arte. Dedicó un libro a Miguel Carlos Victorica y otro a Lino Eneas Spilimbergo. Todos los fines de año saludaba a sus amigos con un dibujo coloreado. Yo conservo una colección.

Benarós fue además historiador, especialmente de esa que los franceses llaman «*petite histoire*», la historia menuda, cotidiana, de la que nos ofreció las eruditas y amenas estampas de «El desván de Clío», sección publicada mensualmente en la revista *Todo es Historia*, desde su fundación por Félix Luna, y que recogió después en un volumen.

Provinciano y criollo de ley, era a la vez un enamorado de Buenos Aires, de su pasado costumbrista y de su lenguaje popular. Su encariñado porteñismo lo llevó a ocupar un asiento en la Academia Porteña del Lunfardo. A lo largo de su extensa carrera literaria obtuvo muchas distinciones: el Primer Premio Municipal, el Konex de Platino, el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, el de la Fundación Argentina para la Poesía compartido con María Elena Walsh...

Hombre querible, bondadoso, era también un tanto ingenuo y, en algún momento, una pizca extravagante. En los años cincuenta, cuando lo conocí, estaba casi calvo. Apenas unas hebras oscuras e insuficientes se estiraban desde lo alto de su frente hacia la nuca. Entonces cubría su superficie craneana con betún. Visto de lejos parecía tener pelo, pero de cerca la impresión era muy distinta. Cuando su calvicie fue total empezó a usar peluca. Benarós era, además, muy distraído. Un día asistió a una recepción en la embajada de los Estados Unidos. El embajador Terence Todman estaba en la puerta recibiendo a los invitados. Cuando León llegó, como el embajador era negro y él había visto muchas películas norteamericanas, lo confundió con el mucamo, se quitó el sobretodo y se lo entregó. El embajador, con una sonrisa, lo tomó del brazo y lo condujo al guardarropas; allí entregó el abrigo a la encargada y le dio a Benarós el resguardo con el número para que recogiera la prenda antes de retirarse. Luego, sin abandonar su sonrisa, volvió a la puerta de la embajada para seguir recibiendo a los invitados.

Pero no quiero concluir con esta imagen del poeta despistado. Volviendo a su poesía y a aquel reportaje realizado a comienzos de los años ochenta, deseo transcribir unos interesantes párrafos suyos:

En mi libro *Romances de pueblo* —comentó en esa ocasión— nombré a varios informadores del folklore; uno de ellos fue Apolinar Baber, un soldado español, prisionero en la batalla de Tucumán, que se casó con una criolla y a los 90 años le dictó a Juan Alfonso Carrizo 4000 versos del cancionero anónimo tucumano. Su memoria prodigiosa salvó una buena parte de nuestro folklore. Es conmovedor comprobar que esa gente, casi siempre analfabeta, consideraba a la poesía un alimento esencial. Carrizo, en una reunión, recitó las coplas de un tal José Domingo Díaz, catamarqueño que vivió en Tucumán, en las que se habla de la muerte como la imposibilidad de inventar, de fabular. Entonces, uno de los criollos le pidió que se las copiara porque quería que fueran la oración que se dijese cuando muriera. Para esos criollos la poesía era algo fundamental, algo en que apoyar sus vidas. Yo digo siempre: ¡Cuidado con la poesía popular! Porque ella dice cosas esenciales, hondas, que podría firmar un gran poeta: «Yo soy el que siempre he sido. / El que siempre he sido soy. / No me hago ni me deshago. / En mi mismo ser estoy». O esta otra copla: «Yo no soy el que antes era, / ni la flor que florecía. / Soy el olvido profundo / de

la mudanza del día». Frente a estos versos —concluía Benarós— me duele leer cierta poesía actual, sin calidez, sin comunicación, algo así como un proceso meramente dialéctico.

León Benarós vivió hasta los 97 años, pero los últimos dos los pasó postrado en la cama, enfermo, sin fuerzas para levantarse. Pocos meses antes de su muerte, en 2011, lo visité en su departamento de la calle Talcahuano. Su esposa había muerto varios años atrás y a su lado estaba su hija, Livia Felce. Pálido, demacrado y sin peluca, parecía otra persona. Yo apenas podía entender lo que decía con una voz apagada, casi inaudible. Opacos los ojos, me miró prolongadamente y me estrechó la mano. Fue nuestra despedida.

Para dar término a esta exposición, que quiere ser también un homenaje, voy a recordar uno de sus últimos poemas. El título: «Los adioses».

Adiós, amor, adiós, divina lumbre
que daba claridad a mis sentidos.
Adiós, adiós, dulcísima costumbre
de amar, de ser, de oír, de haber vivido.

Todo se me hace extraño reencuentro,
volver a la Gran Rueda comenzada,
empezar desde el linde de la Nada,
sacarse toda la pasión de adentro.

Esto que fui ya tiene lastimera
desolación de rama que persiste.
Adiós, adiós. Es sumamente triste
la hora de partir, la postrimera.

Entre uno y otro extremo de la vida,
entre el ser y el oscuro acatamiento.
Adiós. Me ocupa todo el sentimiento
esta costumbre que llamamos vida.

Si sucesivamente retornara
en los rostros oscuros y diversos,
vuelva la melodía de estos versos
donde otro yo con este yo soñara.

Con el que quiere despuntar, y ahora,
ya casi desprendido de envoltura,
tenta en la oscuridad la forma pura
y sobre muros derribados llora.

Soy el puñado de ceniza ardiente
que de la Nada quiere levantarse,
hasta que al fin, definitivamente,
escucha la señal de dispersarse.

NECROLÓGICAS

RODOLFO GODINO*

(San Francisco, Córdoba, 1936 - Buenos Aires, 2015)

Jorge Cruz

En representación de la Academia Argentina de Letras, despido hoy a nuestro querido Rodolfo Godino. Su inesperado fallecimiento nos llena de estupor y de tristeza. Hace unas semanas, habíamos compartido la reunión final del año académico e intercambiado los saludos de los tradicionales festejos, ricos siempre en esperanzas. Con él, la institución de hombres de letras pierde a un escritor genuino, a un poeta que concentró casi toda su vida en ese ejercicio de conocimiento profundo tocado por la palabra bella. Fue el suyo un ejercicio riguroso, insaciable en la busca de la perfección literaria. Ingresó en la Academia Argentina de Letras cuando su obra había merecido ya las más importantes distinciones argentinas, inclusive la que otorga la corporación que lo recibió con alborozo, honrada por su talento y por el decoro del hombre celoso de su libertad. Había en Godino una voluntad y una necesidad antológicas. Severo con la propia obra, solía sondear en ella lo que consideraba más representativo de su pensamiento poético, y en esa tarea se empeñaba gozoso y a la vez insatisfecho. Publicó muchos libros que están en la memoria de sus admiradores y casi todos ellos valen también como objetos bellos. El papel, la tipografía, la disposición de los textos entraban también en su exigencia de artista.

En lo personal, debo decir que conocí a Rodolfo cuando éramos treintañeros. Sobresalían en su rostro los grandes ojos azules que se habrán asombrado hasta sus últimos momentos. Era entonces funcionario de la Secretaría de Cultura de Córdoba, encabezada por el Dr. Carlos Fernández Ordóñez, personalidad singular, entusiasta del teatro y futuro abogado de Borges. Rodolfo era un muchacho de gran gentileza, más bien tímido, de lecturas selectas, especialmente devoto de Alberto Girri y de Héctor Murena, situados entonces en la primera línea de la

* Palabras leídas en el sepelio del académico de número Rodolfo Godino.

literatura local. Yo iba en calidad de crítico y, como tal, más de una vez, compartimos un palco en el principal coliseo cordobés. Compartimos también alguna de las célebres parrilladas provincianas desde un cerro que se alzaba frente a la ciudad ilustre. Rodolfo, junto con Kika, su mujer, y la creciente familia, se alejaron del país en varias ocasiones por razones de trabajo. Pero cada vez que él venía a Buenos Aires, nos visitaba a quienes formábamos parte del Suplemento Literario del diario *La Nación*, el poeta Horacio Armani y yo. Fue un refinado colaborador de esas páginas y una serie de poemas suyos obtuvieron el premio que hace décadas otorgaba el periódico de Mitre. En la Academia de Letras tuve la suerte de tratarlo con asiduidad. Tenía sentido del humor, como buen cordobés, y bromeábamos a menudo. Yo solía decirle que su numerosa descendencia lo emparejaba con esos personajes bíblicos de prole innumerable, cosa que aceptaba complacido.

Despedir a Rodolfo me resulta extraño. Que se haya sumado a las personas que ya no veremos, abisma, remueve hondamente y nos pone frente al misterio de ese después infinito e inaferrable. Solo atinamos hoy a desearle paz eterna y que en esa zona ignota le sea dado concluir el poema perfecto que tanto lo desveló.

RESCATE DE NÁUFRAGOS

PABLO ROJAS PAZ, NARRADOR Y ENSAYISTA

Antonio Requeni

A sesenta años de la desaparición de Pablo Rojas Paz, la personalidad de este casi olvidado escritor argentino representa un ejemplo singular, de perfiles literarios y humanos no muy frecuentes en nuestro medio. En efecto, pocos como él pusieron en evidencia un espíritu tan fecundo y dadivoso, a través de una veintena de libros en los que se entrelazan la novela, el cuento, la memoración de la infancia y el ambiente provinciano, la biografía y el ensayo que explora los disímiles ámbitos de la cultura. Todo ello presidido por un fresco aliento humanista e impregnado, además, por un sentimiento profundamente argentino.

El autor de *El patio de la noche* nació en Tucumán el 20 de junio de 1896. Sus padres y demás antepasados —descritos con sugestivas pinceladas en varios de sus libros— se hallaban desde antiguo arraigados en esa tierra lujosa de árboles, flores y pájaros. La familia vivía una realidad hecha de elementales costumbres en las cuales la Iglesia imponía su orientación y sus ritos. En ese medio creció Pablo, para quien el padre, sin consultar vocación o inclinaciones, había previsto el destino de sacerdote. Muchas contrariedades provocaría al progenitor ese anhelo, ya que las aficiones del niño, y del adolescente después, no parecían encajar en sus ambiciosos propósitos. Alguna vez aquel padre piadoso fue al campo de fútbol para sacar de una oreja al hijo discolo que, en lugar de cubrir su puesto en una procesión, jugaba como *back* derecho en el Club Atlético Tucumán.

Hasta que un día en que los padres hicieron un viaje a Salta para cumplir una promesa, la abuela materna, Ercilia Cainzo de Argañaraz (por quien el escritor guardaba una devoción entrañable) aprovechó para mandarlo a Buenos Aires con una carta de recomendación dirigida al director del Hospital de Clínicas. Allí emplearon al joven, quien figuraba en el presupuesto como «peón de jardín». Residió asimismo en el establecimiento —del que llegaría a ser subadministrador— y

este trabajo le permitió seguir las carreras, todas ellas interrumpidas, de Medicina, Derecho e Ingeniería. Asistió también, en la Facultad de Filosofía y Letras, a las clases magistrales de Joaquín V. González y Paul Groussac. Todas estas incursiones hablan de la curiosidad del joven tucumano, quien —voraz lector, por otra parte— iba nutriéndose así de todo lo que le interesaba. Y en ese «todo» cabían muchas cosas. Todas las existentes y aun las de existencia improbable. Dicho afán enciclopédico que se trasluce en sus obras —sin el menor asomo de petulancia— no es frecuente entre los escritores argentinos, pese a que contamos con la excepción descomunal de Leopoldo Lugones.

Conviene agregar que su fructuoso aprendizaje libresco, que nunca logró apartarlo del cotidiano aprendizaje de vivir, lo realizó solo, con la carga de su fatalismo provinciano haciéndolo sentirse más desamparado en un ambiente extraño, indiferente e implacable, en el que triunfó fortalecido por el impulso de su vocación y de su voluntad.

Un día estaba el joven Rojas Paz en su despacho del Hospital de Clínicas cuando entró de improviso el doctor José Arce, a la sazón rector de la Universidad de Buenos Aires. Al ver al moreno empleado abstraído en la redacción de unas cuartillas, le preguntó:

—¿Qué es?

Y Rojas Paz, modestamente, contestó:

—Mis cosas.

El doctor Arce volvió a inquirir:

—¿Son buenas?

Y ante el gesto vago del muchacho agregó:

—Vení a verme mañana con todo ese material a la Universidad.

Así lo hizo el bisoño literato. Poco le bastó al rector para llamar a Pablo Coni, entonces director de la imprenta universitaria, y ordenarle imprimir esas «cosas» en forma de libro. Volumen que se titularía *Paisajes y meditaciones* y que inició una colección de esa casa de estudios. El doctor Arce, pasados muchos años, se jactaba de haber descubierto al escritor tucumano. *Paisajes y meditaciones* obtuvo el tercer premio municipal cuyo importe gastó Rojas Paz comprándose un sobretodo y un abono del Colón para escuchar el ciclo completo de las Sonatas de Beethoven, que compartió con la que poco más tarde sería su esposa, Sara Tornú, hija del prestigioso médico cuyo apellido designa un hospital de Buenos Aires.

Al poco tiempo, Rojas Paz actuaba ya en los más representativos círculos literarios porteños. Trabajó amistad con jóvenes y ya promisorios escritores como Jorge Luis Borges y Brandán Caraffa, también con Ricardo Güiraldes, con quienes fundó la revista *Proa*. Las revisiones a que eran sometidos los postulados filosóficos y estéticos hicieron propicia la época para el advenimiento de una promoción renovadora, de acentos polémicos y vivificantes. Así fue como se formó el plantel «martinfierista», del que Rojas Paz sería uno de sus miembros.

El autor de *Paisajes y meditaciones* se inició en esa época como periodista, profesión que ejerció con digna autoridad hasta el fin de sus días. Entró primero en *La Nota*, donde hizo críticas de libros; allí conoció a Lugones, Giusti, Gerrchunoff y Alfonsina Storni. En 1926 pasó a *Crítica* y desde ese año fue además colaborador de *La Prensa*. También fue periodista en *Noticias Gráficas* durante casi veinte años. En *La Prensa* colaboró hasta la expropiación del diario por el gobierno peronista. Más tarde, cuando *La Prensa* reapareció, en 1956, se desempeñó como redactor, cargo que ocupaba al momento de su muerte, ocurrida el primero de octubre de ese año. Un día antes se publicaba en el suplemento dominical su cuento «El caballo ciego».

Corresponde destacar que siendo Rojas Paz un hombre tímido, no batallador por temperamento, jamás se dejó tocar e hizo lo que le parecía que debía hacer, fiel a una línea de conducta sin la cual no comprendía el ejercicio de la función literaria. La vastedad de sus experiencias culturales y humanas, y su curiosidad vocacional contribuían a que este hombre mezclado en los más dispares ambientes, se revelase como un periodista de excepción, dueño de una pluma dúctil y brillante. Una vez, al ausentarse el cronista de fútbol de *Crítica*, el director del diario le preguntó si se animaba a reemplazarlo. El escritor aceptó, y el resultado fue tan eficaz que Botana lo nombró jefe de esa sección, con retención de la jefatura de la sección bibliográfica. En dicho vespertino, Rojas Paz se convirtió en «el negro de la tribuna», seudónimo que respaldó un estilo nuevo en la crónica deportiva. Rojas Paz rebautizó a muchos jugadores con apodos que hallaron franca aceptación popular. A él se debe la designación de «jugador número doce» cuando se hace referencia al grueso de simpatizantes de Boca Juniors. Pero el comentarista futbolístico no era del todo imparcial. Rojas Paz nunca desmintió su simpatía por el equipo de Estudiantes de La Plata. Tanto era así que

cuando «El Negro de la Tribuna» se hallaba en la cancha, los jugadores de Estudiantes le pedían el sombrero para colgarlo, como un talismán, en un ángulo del arco.

Pero los rasgos que mejor definen la dimensión profunda de su espíritu se encuentran en sus libros, donde convergen la riqueza de un talento y una sensibilidad superiores. *La metáfora y el mundo*; *Arlequín*; *El perfil de nuestra expresión*; *El libro de las tres manzanas*; *Hombres grises*, *montañas azules* y *Hasta aquí nomás* fueron hitos insoslayables en el camino de sus más consecuentes predilecciones: el ensayo prieto de ideas y metáforas, por medio del cual buceó en la tradición y el carácter argentinos, y la narración empapada de fuerza evocativa, especialmente la novela *Hasta aquí nomás*, en la que describe la explotación del nativo en los ingenios azucareros y que podría considerarse nuestra primera «novela social», tal como se concibió al género posteriormente.

En 1936 Rojas Paz viajó a España, convulsionada por la guerra civil, para asistir al Congreso Mundial Antifascista, realizado en Valencia, donde conoció a intelectuales de la talla de Tolstoi, Malraux, Tzara, Alberti, Vallejo, Carpentier y algunos otros a cuyas personalidades se refirió más tarde en los lúcidos y amenos capítulos de *Cada cual y su mundo*. En ese libro figuran también medallones dedicados a escritores de otras épocas, como el de Charles Dickens, que fue vertido al inglés y adoptado en su momento como texto en escuelas inglesas.

De regreso a su país, enriquecido por el contacto de eminentes espíritus y traspasado el corazón por la tremenda experiencia de la guerra española, el escritor prosiguió su más íntima y fecunda labor. Pronunció conferencias, colaboró en diarios y revistas, recibió a escritores extranjeros que nos visitaban y fraternizó con ellos: García Lorca, Waldo Frank, Richard Lewellyn, Neruda y otros. Con su esposa, la popular «Rubia» Rojas Paz, formó parte insustituible de la vida literaria porteña.

Nuevos tomos se añaden a su densa producción: *El patio de la noche* (Premio Nacional), *El arpa remendada*, *Biografía de Buenos Aires*, *Campo argentino*, *Vida y costumbres*, *Raíces al cielo*, *Los cocheros de San Blas*, *Mármoles bajo la lluvia* (novela sobre su compatriota Lola Mora), *El laurel y los días*, *El canto de la llanura* —último libro publicado en vida del escritor— y dos biografías en las que resalta su interés y comprensión por la vida de dos insignes próceres: *Alberdi, ciudadano de la soledad* y *Echeverría, pastor de soledades* (Premio

Gerchunoff). Un año después de su muerte se publicó otro volumen de ensayos: *Lo pánico y lo cósmico*, en el que se sigue viendo a un escritor solicitado por reclamos dionisiacos y apolíneos, y por la melancolía secreta de las cosas.

El autor de *Mármoles bajo la lluvia* cultivó una prosa grávida, jocunda, reflexiva, de trasuntos metafísicos. Como Arlequín, personaje que glosó en perdurables párrafos, su obra está constituida por multiformes y coloridos retazos que se multiplican en citas y reminiscencias, anécdotas, imágenes de tensa carga lírica y datos eruditos, junto a la vislumbre cósmica o la frase oída al conductor del ómnibus. Rojas Paz gustaba del giro popular lo mismo que de la palabra sonora, plástica. Aun en su vocabulario de ensayista asoman con frecuencia expresiones de clara impregnación poética. Hasta los silencios en su prosa están henchidos de sugestión, de música interior, como las naves de una catedral cuando han cesado de sonar los acordes del órgano o la letanía de las plegarias.

Con ser tan sapiente escritor, no era un frío especialista de la literatura, sino, antes que otra cosa, un hombre, un alma que se estremecía ante el sentimiento del tiempo, del espacio sideral o de las hierbas menudas; de la obra de arte que resume en el milagro de unos vocablos, unos colores o unos compases simétricamente concertados, la nostalgia de la eternidad. Rojas Paz fue lo que podríamos denominar un espíritu panteísta, de algún modo religioso. En él cabía, con resonancias profundas, el misterio ya trágico o gozoso de las eternas incógnitas del hombre y el mundo.

En *Los cocheros de San Blas* —su libro más querido, junto con *El patio de la noche*— es donde las virtudes estilísticas alcanzan mayor originalidad y madurez. Obra prácticamente impar en nuestras letras, de muchos monólogos interiores y profundos atisbos, llena de esguinces verbales, de fulgores y penumbras: obra escrita «desde adentro», salpicada de recuerdos personales y esbozos de dramas y poemas, sus líneas se deslizan como lubricadas de ingenio y simpatía. De haber nacido en España, este notable escritor hubiera sido reconocido, seguramente, junto a otros grandes prosistas de la lengua.

Espíritu valiente, supo demostrar ante la adversidad una ejemplar fortaleza interior. No desmerecen al lado de sus más hermosas páginas las que dedicó, por ejemplo, a su alumno Blastein, asesinado en la calle,

durante una manifestación, en los primeros tiempos del gobierno de Perón, y las que tituló «Adiós a mis alumnos», escritas al ser exonerado de sus cátedras; allí expresó: «Pelear contra el pensamiento es como querer cortar un rayo de luz con una espada».

La mezquindad y la injusticia mordieron su alma en más de una ocasión, pero Pablo Rojas Paz supo ocultar pudorosamente sus heridas. Ni el prójimo ni las circunstancias lo trataron con excesiva bondad; sin embargo se dio siempre. Pese a la magnitud de su talento, a su elevada categoría literaria, vivió como un hijo de la tierra, junto a su pueblo. Todas las mañanas desayunaba cerca de su casa en compañía del farmacéutico, el florista y el corredor de comercio; luego marchaba hacia sus cátedras, desde las que proyectó su aleccionador mensaje, el espectáculo de su conducta que fue ejemplo para muchos jóvenes; después el periodismo, que le permitía tomar el pulso de la realidad, y hacia el final de la jornada, sus libros, sus cuartillas, donde, con el mismo amor que ponían al labrar el mármol o el metal los artistas del Renacimiento, fue componiendo su obra; una obra alquitarada cuya belleza expresiva tiene la solidez y la gracilidad de una columna dórica.

Lo vimos vivir con pesadumbre los últimos años de su existencia. Al respecto, González Carbalho escribió lo siguiente:

La Nación lo conmovía, la Nación de Echeverría y Paso, de Rivadavia y Alberdi, de Sarmiento y Hernández, le dictaba su proceder, y él obedecía. Pienso que el oficio de ser argentino, que ejercitó con la palabra y el ejemplo, aceleró su muerte. Los años de duelo, los que todos cargamos en nuestro «haber», acumularon sombra y sombra pesando como plomo en su corazón. Esos años traían la venganza de las cosas que habíamos despreciado, ensañándose con él, que no alimentó ese desprecio¹.

Hacia quince días que su enfermedad le impedía cumplir con sus obligaciones de trabajo. El domingo 30 de setiembre de 1956 se hallaba postrado, pero lúcido, cuando pidió a su hijo Enrique Pablo que se aproximara. Sus palabras eran ya de despedida. «Hacete querer —le aconsejó— y si tenés ideas, defendelas». Luego le pidió la sección do-

¹ GONZÁLEZ CARBALHO, JOSÉ. *Pablo Rojas Paz*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas (ECA), 1963.

minical de *La Prensa*, donde había aparecido su cuento «El caballo ciego». Quiso ver la ilustración, la disposición del texto en la página. «¿Te lo leo?», preguntó el hijo. «No, me basta con haberlo escrito», fue la respuesta no exenta del gracejo o socarronería provinciana.

Pasó inmóvil el día domingo. Le cansaba hablar, ver gente. El único que entró en la habitación fue el novelista Miguel Ángel Asturias. Quiso darle la mano antes de partir. Y a las tres menos diez de la madrugada del lunes falleció. Dos años más tarde, en 1958, su esposa y su hijo, junto con un grupo de amigos y admiradores, llevaron sus restos a Tucumán para enterrarlos definitivamente en el cerro San Javier. Allí descansa el infatigable escritor de tanto esfuerzo, de tanta lucha, de tanto sueño.

Pocos días antes de la muerte de Pablo Rojas Paz compré *El canto de la llanura* y lo llamé por teléfono para visitarlo y pedirle que me firmara su libro. Acudí al departamento del piso 12, en Montevideo 1306, el mismo que años después ocuparía Rodolfo Modern con su familia. Un hombre de sonrisa triste, como agobiado, me abrió la puerta. Estaba solo. Me invitó a tomar asiento y autografió el libro que le llevaba con una dedicatoria hartamente generosa; al pie de la página dibujó, sin levantar la pluma del papel, una hoja de trébol. Más tarde leería en la introducción del libro: «Un ángel dijo: hagamos una hierba cuya hoja tenga los contornos del viento. Y siendo grato a la claridad mañanera ese capricho de la línea, el alba presiente en el rocío del trébol la luz del mediodía».

Recuerdo que le propuse el tema de los libros que habían escrito sobre nuestro país los viajeros ingleses. El tenía unas anotaciones que buscó infructuosamente. «Cuando las encuentre se las voy a facilitar», me dijo. En ese instante sonó la campanilla del teléfono. Rojas Paz fue despaciosamente hacia él y levantó el auricular. Una mujer lo llamaba y lo urgía a que la reconociera. «Perdóneme, estoy tan viejo que ya no recuerdo ni los nombres de los amigos», se disculpó con un dejo melancólico en la voz. Volvimos a discurrir unos instantes sobre los viajeros ingleses y luego nos despedimos. Me acompañó hasta la puerta y presionó el botón del ascensor. Mientras este subía los doce pisos me recomendó, a modo de consejo, no apartar nunca los ojos de nuestra realidad, no despreciar la infinita riqueza de nuestra tradición. En ese momento pensé que era un consejo que no me estaba dando solamente a mí, sino que quería darlo a todos los jóvenes escritores argentinos.

Pocos días después contemplé su última imagen, ya sin palabras; la de su rostro de cacique yacente, con los cabellos blancos que siempre había visto tirantes, engominados, esparcidos ahora sobre el edredón de su sueño definitivo. Su semblante estaba sereno, en paz, como el de un prócer austero que descansa al final de la jornada después de haber cumplido su misión.

NOTICIAS

Honras y distinciones

El presidente, Dr. José Luis Moure, recibió la condecoración de Gabriela Mistral, en grado de Comendador que otorga el Ministerio de Cultura de Chile.

El académico Santiago Kovadloff fue distinguido con la mención «Defensor de la República», otorgada por el Centro Político Cultural Juan Bautista Alberdi.

El académico Rolando Costa Picazo fue distinguido con el Premio Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires 2015, en la categoría «Consagración», en homenaje a la significación e importancia de su vasta labor cultural.

El académico Abel Posse recibió la Distinción Parnassos 2015, que entrega la Fundación Parnassos. El galardón fue en reconocimiento «a su impecable trayectoria y a su valioso aporte al pensamiento y a la literatura latinoamericana».

La segunda edición de la Semana de las Letras en la ciudad de Godoy Cruz, provincia de Mendoza, se desarrolló del 8 al 13 de junio y fue en Homenaje al escritor mendocino Antonio Di Benedetto, fallecido académico de número de la Corporación.

Fallecimientos

El 14 de enero falleció el miembro de número Rodolfo Godino, ocupaba el sillón «José Hernández», fue elegido el 13 de octubre de 2011.

El 17 de febrero falleció el académico correspondiente con residencia en Santa Fe, José Luis Vítтори. Fue elegido miembro de la Academia el 22 de septiembre de 1988.

El 1 de abril falleció el académico correspondiente, con residencia en Salta, Carlos Hugo Aparicio. Fue elegido miembro correspondiente el 12 de diciembre de 1996.

El 2 de mayo falleció, a los 95 años, el académico honorario José María Castiñeira de Dios. Fue elegido el 23 de agosto de 1990 para ocupar el sillón «Vicente Fidel López».

Representación de la Academia

El Presidente fue invitado a participar de la Fiesta de las Letras, en la que se rindió homenaje al académico Francisco Luis Bernárdez. También participó de otras actividades y fue recibido por distintas autoridades. El día de Santiago Apostol participó de una misa en recordación de los poetas gallegos, en la que colocó una ofrenda floral para Francisco Luis Bernárdez, en nombre de la Academia.

El Presidente fue especialmente invitado a participar de los actos conmemorativos de los 130 años de la creación de la Academia. En nombre de la Academia Argentina de Letras, llevó una placa alusiva. El 16 de octubre fue el acto oficial de celebración.

La vicepresidenta, académica Alicia María Zorrilla, fue designada representante de la Academia Argentina de Letras para integrar la Comisión Interacadémica que preparará el *Glosario de términos gramaticales*.

El académico Santiago Sylvester asistió, en representación de la Academia, al «Día de la provincia de Salta», que se realizó en la Feria del Libro, el 29 de abril.

Sesiones y actos públicos

El 28 de mayo se celebró la sesión pública de incorporación del miembro de número Rafael Felipe Oteriño. El acto se realizó en el Gran Hall Renacimiento del Palacio Errázuriz, sede la Academia. Abrió el acto el presidente, académico José Luis Moure. El académico Santiago Kovadloff pronunció el discurso de bienvenida. El recipiendario disertó sobre «El misterio de ser conmovidos por las palabras». Las autoridades le entregaron el diploma y la medalla que lo acreditan como académico de número.

El 25 de junio se celebró la sesión pública de incorporación del miembro de número Santiago Sylvester. El acto se realizó en el Gran Hall Renacimiento del Palacio Errázuriz, sede la Academia. Abrió el acto el presidente, académico José Luis Moure. El discurso de bienve-

nida estuvo a cargo del académico Antonio Requeni. El recipiendario disertó sobre «Qué es hoy la tradición». Las autoridades le entregaron el diploma y la medalla que lo acreditan como académico de número.

Labor de la Academia

La Academia Argentina de Letras participó este año exhibiendo y vendiendo sus publicaciones en dos puestos de la 43.^a Feria Internacional del Libro de Buenos Aires: el de la Editorial Dunken y el de las Academias. Este último estuvo integrado también por las academias nacionales de la Historia, de Educación, de Bellas Artes, de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, de Ciencias Morales y Políticas, de Periodismo, de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires y del Tango. El espacio estuvo compartido con el *stand* de las Provincias, el de Revistas Culturales y el de Poesía.

La Academia Argentina de Letras colaboró por segundo año consecutivo en el *Diario de la Feria del Libro de Buenos Aires*. Las intervenciones fueron acerca de diversos temas relacionados con el libro, la literatura y la lengua en general. Se enviaron textos de los académicos de número Alicia María Zorrilla, José Luis Moure, Horacio Reggini, Noemí Ulla, Rafael Felipe Oteriño, Santiago Sylvester y Jorge Cruz, junto a otra serie preparada por el Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas. Los textos se fueron publicando en la medida de las posibilidades y necesidades del *Diario de la Feria* a lo largo de todo el evento.

El 30 de marzo, disertó en el Salón Leopoldo Lugones el profesor español Dr. José Antonio Ponte Far (UNED), licenciado en Románicas y doctor en Filología Hispánica. La conferencia se centró en el siguiente tema: «Gonzalo Torrente Ballester en la línea de la tradición cervantina». En la ocasión, se proyectó un video sobre el escritor gallego.

La Comisión Argentina de Homenaje al V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús, que integra la vicepresidenta, académica Alicia María Zorrilla, en representación de la Academia, realizó una conferencia sobre «Poética teresiana: un diálogo trascendente», dictada por la Dra. Luisa Ocaranza Páez (Universidad Alberto Hurtado, Chile; Biblioteca Mística Haas, Pompeu Fabra, Barcelona), el 17 de abril, en el Salón Leopoldo Lugones.

El 30 de abril la Academia realizó un acto en la Feria del Libro, bajo el lema *La Academia Argentina de Letras y el español de la Argentina*. Participaron los académicos José Luis Moure, presidente; Alicia María Zorrilla, vicepresidente; los académicos Olga Fernández Latour de Botas y Santiago Sylvester, y el director del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas Dr. Santiago Kalinowski.

El 7 de mayo el presidente, Dr. José Luis Moure, y el académico de número Antonio Requeni participaron de la presentación del libro *Francisco Luis Bernárdez. Poeta de fe, leal a Galicia*. La obra sobre el fallecido académico de número de la AAL es una edición de Luis González Tosar y está editada por el PEN Club Galicia, con el auspicio de la Real Academia Gallega y la Academia Argentina de Letras.

El 5 de junio, en el Salón Leopoldo Lugones, se realizó el acto de presentación de libro *Ezra Pound. Primeros poemas (1908-1920)*, edición del académico de número Rolando Costa Picazo. Los oradores fueron el presidente José Luis Moure, el académico Santiago Kovadloff y el autor.

El 16 de junio, en la Academia, el Dr. Mariano García, profesor de Literatura Argentina en la Universidad Católica Argentina, brindó una conferencia en el Salón Leopoldo Lugones sobre el escritor argentino Macedonio Fernández. El tema específico sobre el que trató fue «Macedonio Fernández: la forma de la melancolía. Entre autoficción y metaficción».

Comunicaciones

En la sesión 1382, del 12 de marzo, el académico Rodolfo Modern leyó una comunicación sobre Franz Kafka, titulada «Transformación o metamorfosis».

En la sesión 1385, del 9 de abril, el académico Santiago Sylvester leyó una comunicación sobre *Imágenes y conversaciones*, de Jorge Calvetti, al cumplirse el cincuentenario de su publicación.

En la sesión 1386, del 26 de abril, el académico Rolando Costa Picazo leyó una comunicación sobre Nathaniel Hawthorne.

En la sesión 1387, del 14 de mayo, el académico Antonio Requeni expuso sobre León Benarós, en el centenario de su nacimiento.

Visita

El 24 de abril visitaron la Academia miembros de la Xunta de Galicia, presididos por D. Anxo Manuel Lorenzo Suárez, secretario general de Cultura de la Xunta de Galicia y D. Luis González Tosar, profesor, escritor y presidente del Centro PEN Galicia. Participaron de la reunión los académicos Jorge Cruz, Abel Posse y Antonio Requeni. Fueron recibidos por el presidente Dr. José Luis Moure y entregaron el libro *Francisco Luis Bernárdez. Poeta de fe, leal a Galicia*.

Visita de la Dra. Cristina Bullacio, de la Academia de Ciencias Morales, Jurídicas y Políticas de Tucumán, para presentar a la nueva Academia, de la que la Dra. Bullacio es Presidenta, y establecer contacto con las Academias de Buenos Aires. Fue recibida por la vicepresidenta, académica Alicia María Zorrilla.

Donaciones

De la académica Alicia María Zorrilla, *El español de los traductores y otros estudios*, de su autoría.

Del académico Antonio Requeni, *Eduardo Gutiérrez (1851-1890)*, de Washington Luis Pereyra; y *Acerca de la Lengua Castellana*, de Dámaso Alonso, en CD. Se trata de una conferencia leída en Buenos Aires en 1984, con motivo del cuarto centenario de la fundación de la ciudad; *Homenaje a Marco Denevi*, de Callegari, Delaney, Álvarez Castillo y Sorrentino; *El Quijote y la identidad iberoamericana*, *Lógica de la distopía* y *La cuestión del hombre*, de H. Daniel Dei; grabaciones de entrevistas de Joaquín Soler Serrano, en el programa *A fondo*, a Manuel Mujica Láinez, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Salvador Dalí y Manuel Puig. También dos CD con voces de escritores.

De la académica Olga Fernández Latour de Botas, *El repertorio payadoril en el partido de Dolores*. Serie Temas VII, de su autoría junto con Héctor Goyena e Iván Marcos Pelicarić, y *Tradición y folklore*. Ejemplar de noviembre de 2014 de la Revista *Todo es Historia*.

Del académico Rodolfo Modern, *Indagaciones de superficie*, de su autoría.

Del académico Rolando Costa Picazo, *Tierra de nadie (Poesía inglesa de la Gran Guerra)*, de su autoría.

Del académico Rafael Felipe Oteriño, *Altas lluvias y Viento extranjero*, de su autoría.

De la Dra. Graciela Barbey, *Histoire, langage et art chez Walter Benjamin et Martin Heidegger*, de su hijo, Matías Giuliani.

De María Esther Vázquez, *Por amor al maestro*, de Horacio Armani, y *Estrategias de la pena*, de su autoría.

De Fabián Martínez Siccardi, *Bestias afuera*, de su autoría.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXX

Julio-diciembre de 2015

N.ºs 335-336

**SESIÓN PÚBLICA DE HOMENAJE POR EL
CINCUENTENARIO DE LA PUBLICACIÓN *LOS DOMINGOS
DEL PROFESOR. EL GATO DE CHESHIRE,*
DE ENRIQUE ANDERSON IMBERT***

LAS NOSTALGIAS DEL PROFESOR

Jorge Cruz

Enrique Anderson Imbert fue elegido miembro de esta corporación en 1978 y formó parte del cuerpo académico durante más de dos décadas, hasta su muerte, en diciembre de 2000. Fue un cuentista notable y, paralelamente, elaboró una importante obra de erudición y de crítica. Además, ejerció la docencia universitaria en la Argentina y en los Estados Unidos. En el prólogo del libro *Los domingos del profesor*, publicado en 1965, afirma que 1940 fue el hito que dividió su trayectoria intelectual en dos períodos: el de periodista y el de profesor. Y aclara que si en *La flecha en el aire*, otro de sus libros, agrupó ensayos de su aprendizaje periodístico, en *Los domingos del profesor* reunió los de su aprendizaje universitario.

Su familia se trasladó de Córdoba, ciudad natal del escritor, a la Capital Federal y luego a La Plata, donde Anderson tuvo maestros ejemplares: Pedro Henríquez Ureña, Ezequiel Martínez Estrada, Alejandro Korn; figuras de gran predicamento. Como periodista,

* Acto celebrado el 22 de octubre de 2015, en el Salón Leopoldo Lugones, sede de la Academia.

dirigió durante años el suplemento literario del diario socialista *La Vanguardia*. Se doctoró en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, centro entonces de una actividad filológica y lingüística animada por personalidades del prestigio de Amado Alonso, Raimundo y María Rosa Lida, Ángel Rosenblat, Marcos A. Morínigo, Eleuterio F. Tiscornia, Ángel J. Battistessa. Como profesor universitario, su carrera comenzó en la Universidad de Cuyo y prosiguió en la de Tucumán. Colaboró asiduamente en el Suplemento Literario del diario *La Nación* y redactó para la revista *Sur* una sección titulada «Papeles». En los años del primer peronismo, Anderson resolvió emigrar, siguiendo el camino de varios colegas. Gracias a la beca Guggenheim y a otra de la Universidad de Columbia, pudo viajar a los Estados Unidos, donde inició una segunda etapa docente, primero en la Universidad de Michigan y más tarde en la de Harvard. En esta célebre institución inauguró la cátedra de literatura hispanoamericana, creada especialmente para él. Allí tenía su pequeño despacho, cerca de la cuantiosa biblioteca, enriquecida gracias a sus consejos. En el cercano pueblo de Belmont estaba su casa, desde cuyo umbral se avistaba, a lo lejos, la ciudad universitaria de Cambridge.

Su obra de ensayista se inició en 1937, con el libro ya mencionado, *La flecha en el aire*. Le siguieron más de veinte dedicados a autores hispanoamericanos, en especial a Juan Montalvo, Rubén Darío, Roberto J. Payró y, sobre todo, a su admirado Domingo Faustino Sarmiento. Alcanzó gran difusión entre profesores y estudiantes su *Historia de la literatura hispanoamericana*, multiplicada en numerosas ediciones. Escribió sobre clásicos españoles y dedicó sendos estudios al teatro de Ibsen y al de Bernard Shaw. Indagó el realismo mágico, la modernidad y la posmodernidad; el tema del escritor, el texto y el editor; la prosa y, particularmente, el cuento, la especie narrativa en la que sobresalió. Su *Teoría y técnica del cuento* es un riguroso tratado sobre la materia.

En el prólogo confiesa que, desde chico, se había aficionado a los cuentos, y que, ya mayor, el cuento se convirtió en la especie narrativa que con más ambición practicó. Dejó atrás los apuntes impresionistas y las reflexiones sueltas que había pergeñado, para concentrarse en una sistemática descripción de todos los aspectos del cuento. Este es el objeto de su estudio. «Sin embargo —advierte—, parte de lo que aquí se dice vale también para la novela y otros géneros. En este sentido,

Teoría y técnica del cuento podría servir como una Introducción a la Literatura».

Como Alfonso Reyes en *El deslinde* y Octavio Paz en *El arco y la lira*, obras de dos mexicanos fuera de serie, artistas y pensadores, Anderson Imbert, en el libro citado, ilustra el caso del creador que es también teórico y erudito. Lo caracteriza la perspicacia crítica, sostenida por la erudición y transparentada por la claridad. A este atributo, depurado por el magisterio docente, supo sumar toques de humor. En *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Anderson distingue entre la prosa conceptual del crítico y la prosa intuitiva del creador, y se pronuncia contra los críticos que se proponen escribir mal, «estropean la sintaxis, injertan neologismos, extranjerismos y tecnicismos, [...] reemplazan palabras conocidas con sinónimos rebuscados, se agreden unos a otros con jergas oscuras, en fin, practican terrorismo verbalista en vez de razonar». Nada más ajeno al estilo y al método de Anderson, cuyo designio mayor fue acercar la obra literaria al lector, ubicándola en su tiempo, ahondando en sus propósitos, comprendiéndola y sobre todo convirtiéndola en objeto de placer estético. El crítico norteamericano Seymour Menton, estudioso de las letras hispanoamericanas, ha expresado que, en contraste con la ofuscación de los teóricos que se deshacían por buscar el lenguaje más hermético, la prosa de Anderson se destaca por su claridad, «limpia de pedanterías terminológicas».

Se aproximó a los autores de su preferencia con simpatía, reconociendo el carácter ancilar de la crítica, llamada a determinar si una obra es o no literatura y a juzgar su excelencia literaria y la jerarquía de su valor. A las disciplinas que enfocan la literatura desde otros puntos de vista les asigna un lugar periférico. La religión, la moral, la lingüística, la psicología, el psicoanálisis, la sociología, la política, la historia la utilizan, pero su objetivo les es ajeno. Ellas «arrojan sus redes —escribe— en el mar de la literatura para pescar ejemplos, datos, ilustraciones y aun ornamentos».

Toda su obra —la crítica, la teórica y la creativa— tiene un denominador común: la inteligencia y su amplio campo: la lucidez, la sagacidad, la sutileza, la profundidad. Sus cuentos, casi siempre breves o brevísimos, funcionan como mecanismos diestramente armados. Precisamente, la brevedad era una de las condiciones que el autor le exigía al cuento. Ester de Izaguirre, que ha estudiado en detalle la obra

de Anderson, ha observado que el cuento del autor «arranca de una situación problemática y a través de una intriga hábilmente urdida llega a un desenlace sorprendente». Hay un rasgo que se da también en sus novelas y cuentos: el tono lírico, poemático. Al respecto escribió Juan Carlos Ghiano:

Poesía, en el fondo, son sus cuentos. La forma narrativa no excluye en Anderson Imbert la libertad poética creadora, sino que la amplía y proyecta. La gran mayoría de estos trabajos lindan entre lo real y lo irreal, entre la vida y la muerte. Hay aquí un como ir y venir a través del muro que separa la vida del misterio. En él, como un fantástico filtro, el cuento andersoniano trata de decir poéticamente qué es lo uno y qué es lo otro o, al menos, depositarnos en un clima de sensaciones reales o mágicas que sugieran tanto la realidad como el sueño. El dominio del lenguaje y su poder de síntesis le permiten llegar a términos expresivos sorprendentes.

Como autor de ficciones, Anderson se inició en 1934 con una novela titulada *Vigilia*. Otras dos, *Fuga* y *Victoria*, forman con ella un tríptico. «En el marco de tres edades —dice Ester de Izaguirre— resaltan los temas del amor, el tiempo, el desdoblamiento de la personalidad, la soledad, el fracaso, la teoría idealista del conocimiento y la creación literaria». Escribió además *Evocación de sombras en la ciudad geométrica*, *Amoríos* y *un retrato de dos genios*, *La buena forma de un crimen* e *Historia de una rosa, génesis de una luna*; nuevas experiencias novelescas. Pero, como ya se dijo, son los cuentos los que expresan mejor la personalidad literaria de Anderson. Aun las cinco piezas teatrales que escribió —también breves— han sido consideradas cuentos dialogados. En la lista de sus libros de relatos, no puede dejar de mencionarse *El mentir de las estrellas*, *Las pruebas del caos*, *El Grimorio*, *El gato de Cheshire* y *La botella de Klein*. *El gato de Cheshire* se cuenta entre los mejores. Como *Los domingos del profesor*, fue publicado en 1965, medio siglo atrás. En el prólogo Anderson advierte:

... la menor unidad de artificio es la metáfora, el poema en prosa, la situación mágica, el juego fantástico. Si se pudiera, narraría puras intuiciones, pero la técnica obliga a darles cuerpo, es dibujo a dos tintas, una deletable y otra indeleble, para que, cuando se borre la materia, quede el trazo de la intención, como una sonrisa en el aire.

He aquí la alusión al gato de Cheshire, el de Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*, el gato sonriente y filósofo que aparece y desaparece gradualmente hasta no dejar más que la sonrisa esbozada en el aire. A esas sonrisas sin gato equipara Anderson sus breves y muy variadas narraciones. Esa levedad, esos saltos hacia lo fantástico que desautorizan la realidad, esos estallidos de ingenio dan a su burbujeante libro una suerte de movimiento continuo. Como los cristales de un caleidoscopio, sorprenden las metáforas, las observaciones inesperadas, los finales imprevisibles. Por cierto que los cuentos no son simples malabarismos literarios, sino que expresan la visión del autor acerca de lo divino y lo humano. María Rosa Lojo, en un ensayo en que apunta al humor, la ironía y la parodia en estas piezas narrativas, observa que *El gato de Cheshire* es el libro donde se concentra con mayor asiduidad la problemática religiosa. Mientras en Occidente se concibe...

... lo divino como supremo poder, conocimiento y bondad, sujeto de todas las perfecciones, [...] Dios es largamente «desprestigiado» en este curioso volumen: aparece como divinidad impotente o precaria, creada por los hombres a su imagen y semejanza, desterrado en «los baldíos del cielo» e inquieto ante la posibilidad de que «un buen día, por inservible, los hombres lo deshicieran». [...] Este desprestigio de Dios se completa con el ridículo del hombre, persuadido con vano orgullo de que es el centro del Universo y el objeto de los cuidados divinos.

Dos minicuentos de la serie *Teologías y demonologías* muestran cómo enfoca el viejo socialista la problemática religiosa. He aquí uno de ellos:

En el cielo. Un ángel —el más luciferino de todos— dice a otro: —¿Sabes lo que molesta de este sitio? Su aspecto de sala de espera. Fíjate: todos esos serafines y querubines están como esperando algo. Empiezo a aburrirme. ¿O será que lo que están esperando es que yo haga una barbaridad?

Y el segundo ejemplo:

Vaciló un instante pero en seguida se decidió y empuñó el arma: «¡Bah! —pensó—. Total, no puedo condenarme. Si el hombre es libre, tengo derecho a suicidarme. Si no es libre, es Dios quien consiente que me suicide».

Veamos dos ejemplos de minicuentos de acento poético del ciclo *Naturalezas*. El primero dice así:

El espantapájaros llamaba en vano a la alondra, que subía y subía:
—No me hagas caso, que nada de esto reza para ti. A los demás pájaros, sí, quiero espantarlos; pero tú puedes bajar todas las veces que se te dé la gana. Baja. Oye, por favor.

Y el segundo:

—Oye la canción del viento en las casuarinas: parece la canción del mar.

—Sí. Esa canción la oigo. Pero quisiera oír la otra, la que las casuarinas se cantan unas a otras y nosotros no podemos oír.

Veamos uno más del ciclo *Esquemas de lo posible*:

Después que se murieron los últimos pájaros la jaula se arrancó del patio y empezó a volar hacia el cielo. «Nos viene a pedir perdón», pensaron los desprevenidos ángeles.

La obra creadora de Anderson encanta por su amalgama de poesía e inteligencia; y su obra teórica y crítica ilustra sabiamente sobre los fenómenos literarios. No se malgasta el tiempo leyéndolas. Lo que se va borrando con el tiempo es la personalidad humana de quien fue Enrique Anderson Imbert. Persiste en el recuerdo fatalmente efímero de quienes lo conocimos y por eso lo quisimos y admiramos. Hay todavía muchos que conservan en la memoria sus prendas de profesor y de conferenciante. Vale la pena citar la experiencia de Ester de Izaguirre como oyente en un cursillo de Anderson sobre «El Tiempo y la Novela».

Acostumbrada a los solemnes profesores de entonces, me sorprendí ante la elocuencia, la precisión de los conceptos, la capacidad de síntesis, la simpatía, el buen humor y, sobre todo, el histrionismo de este profesor antiprofesor. Al explicarnos cómo las frases de Alejo Carpentier corren dinámicas y de pronto se detienen en posturas estáticas, Anderson Imbert decidió personificarlas con su propio cuerpo. Dijo: «¿Recuerdan cuando de chicos jugábamos a las estatuas y después de una carrerita saltábamos (y aquí Anderson dio un salto desde la tarima hasta donde comenzaban los bancos) y las mujeres caían en actitud orante (y Anderson se arrodilló y juntó las manos) y los varones en actitud de héroes? (y Anderson se irguió a lo Cid Campeador)». Lo que en cualquier otro profesor hubiera resultado grotesco, en él fue un espectáculo de agilidad física y mental.

Anderson encantaba a quienes lo escuchaban, fueran alumnos, oyentes o amigos. Era difícil aburrirse con este hombre siempre en ebullición mental, gracioso, ocurrente. Recuerdo que el 12 de febrero de 2000, el día en que cumplía noventa años, lo vi por última vez. Era el año de su muerte. Su lucidez estaba intacta. Con animación hablaba de su interés por los temas científicos. Lo atraían las investigaciones sobre los grandes espacios y hacia ellos parecía volar como el leve Pedro de su famoso cuento. Como siempre, la mirada, la sonrisa y las manos participaban de las argumentaciones y detrás de ellas acechaba el ingenio. Sus cargos universitarios lo habían alejado durante años de su patria, pero nunca había dejado de extrañarla. Sentía nostalgias de sus amigos, de la Academia, de la lengua que había nutrido su obra literaria. Ya jubilado, pasaba parte de cada año en Buenos Aires, en su departamento de la calle Gascón, en el barrio de Palermo. Cuando su salud se deterioró gravemente, su hija médica viajó desde los Estados Unidos con el propósito de llevarlo con ella, pero Anderson se negó. Aquí murió y en el Río de la Plata se dispersaron sus cenizas.

Concluyo esta evocación con la lectura de otro minicuento incluido en *El gato de Cheshire*:

La Muerte, sin tener nada que hacer, se paseaba por la ciudad cuando oyó a sus espaldas voces airadas. Se dio vuelta y vio que, en la esquina, dos compadres discutían violentamente. La Muerte, por simple curiosidad, se acercó a la esquina. Los compadres sacaron los cuchillos.

Entrega del Premio Literario Academia Argentina de Letras

CORTÁZAR EN MENDOZA, POR JAIME CORREAS

Rafael Felipe Oteriño

Múltiples y acaso todas verdaderas son las definiciones que explican la génesis de la creación literaria en estímulos que van desde el juego a la fiesta, pasando por la inspiración y el ansia de darle continuidad a hechos reales o imaginarios que vivimos, leímos o con los que nos topamos al azar. También lo son aquellas otras que la fincan en la ideación de un contramundo que instituye las razones que este mundo oculta o escamotea. La lectura de *Cortázar en Mendoza*, del historiador, periodista y novelista Jaime Correas, cuyo subtítulo es «Un encuentro crucial», me trae a la mente la no menos convencional idea de que el ensayo, en cuanto género literario, es sobre todo obra del tesón y la curiosidad. La dedicación con la que el investigador revisó el material estudiado, la diligencia que lo condujo a nuevos horizontes que, a su vez, abrieron nuevas zonas de significación, la atención que hizo de los interrogantes que se le opusieron incentivos para profundizar los cómo y los porqué de una vida, una época y un país, son decisiones animadas tanto por el empeño como por la incansable intriga.

Cuando murió Cortázar en 1984, Correas escribió un artículo periodístico sobre el escritor y su paso por Mendoza. Fruto del descubrimiento de que el autor de tantos libros leídos con entusiasmo había dado clases en la Universidad de Cuyo, donde él estudiaba y en cuyas aulas se licenció en Letras, años más tarde publicó su libro *Cortázar, profesor universitario*. Pero la cuestión no quedó allí, porque la aparición de otros datos, testimonios, fotos y documentos, lo llevó a retomar la tarea y a profundizar en aspectos que echan luz sobre lo que constituye —según sus palabras— «una encrucijada que determina su vida» de escritor. Poemas que Cortázar escribió en Mendoza, apuntes de clases, los programas que confeccionó para el curso de las asignaturas «Literatura Francesa I y II», con sus desarrollos de la poesía francesa del siglo XIX y XX (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse) y «Literatura de la Europa Septentrional», y cartas y

más cartas estudiadas con pasión de entomólogo, le permiten señalar que Cortázar *nació* en Mendoza como un nuevo escritor.

A fin de justificar el aserto —primero solo para sí, luego como un deber ante la literatura testimonial—, Correas aparta velos, vincula testimonios, examina fotos, rastrea en obras y en recuerdos de primera y segunda mano —ya que algunos de los protagonistas han muerto—, con los que arma —él prefiere hablar de afán de coleccionista, pero se parece más al armado de un rompecabezas— un escenario de nombres, sitios, felicidades compartidas, nostalgias y anhelos de ese niño enorme que fue Julio Cortázar. Por eso, bien dice que este libro «es muchos libros»: el inicial, que contiene el minucioso relato del año y medio que Cortázar pasó en Mendoza entre julio de 1944 y diciembre de 1945, con su regreso en 1973 y la breve visita durante el verano de 1948; pero también es el retrato de varios Cortázar —dos, al menos—, que lo muestran arribando a la ciudad cuyana a sus veintinueve años, de rostro lampiño, cabello peinado a la gomina, con lujos de atildada presencia, para regresar a esta, veintiocho años después, barbado, despojado de los anteojos de marco grueso, con camisas de corte caribeño, mangas arremangadas y cuello abierto, propenso a la travesura y el humor con los que hacía visible un desconocido espíritu lúdico. Y de este modo lo vemos, redescubriendo la ciudad desde las ventanillas del tren «Trasandino», proveniente de Chile y del fervor político y social de aquel tiempo, «para acercarme despacio, saboreando el paisaje, como quien se demora a comer un durazno», según comentó entonces.

Una de las múltiples cualidades de la investigación de Correas es la de mostrar al escritor en el momento de llevar a cabo dos sucesivas y trascendentes decisiones: primero, la de dejar atrás el «destierro» de su paso por Bolívar y Chivilcoy, ciudades en las que debió limitarse al dictado de materias propias de la Escuela Normal y del colegio secundario (Historia, Gramática, Instrucción Cívica), e ir al encuentro en Mendoza de alumnos y colegas de nivel universitario con los que podría debatir sus vastas lecturas del romanticismo inglés y del simbolismo francés para los que se había formado durante los años de soledad obligatoria; segundo, dar término a una etapa en la que dio identidad a su persona de escritor bajo el seudónimo «Julio Denis», con el cual publicó en 1938 el libro de sonetos titulado *Presencia*, para asumir derechamente el nombre «Julio Cortázar», sin la «F» de «Florencio» que todavía consigna en la ficha confeccionada para el ingreso a la Facultad de Filosofía y

Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Dos decisiones que definen, ciertamente, no solo su condición de escritor, sino también la tónica que habrá de dar, a partir de allí, a su escritura.

Jaime Correas anota, con lucidez, que este cambio de nombre implica, además, un giro más amplio, que se traduce en una distinta concepción del mundo y de la vida y que ambos tienen su epicentro en Mendoza, más allá de que su puesta en práctica se haya llevado a cabo recién en su vuelta a Buenos Aires y con los preparativos de su asentamiento en París. Lo cierto es que en Mendoza está fechada la carta escrita a su amiga de Bolívar Lucienne de Duprat, en la que dice, con muestras de alivio y satisfacción: «Es la primera vez que puedo entrar a un curso superior y pronunciar el nombre de Baudelaire, citar una frase de John Keats, ofrecer una traducción de Rilke». En Mendoza, en efecto —como señala nuestro premiado—, culminó «un proceso interior que sería decisivo para la orientación de su propia obra futura». Valga agregar a este respecto que el tratamiento del mito de Teseo y del Minotauro en la obra teatral *Los Reyes*, publicada en 1948, permite adivinar la renovación que se estaba gestando en Cortázar. La inversión de los términos del mito —que muestra la historia totalmente al revés— lleva a ver en el minotauro al poeta, al hombre libre, al hombre diferente al que la sociedad encierra, mientras que Teseo personifica al defensor del orden, al representante de la ley, que entra al laberinto a matar al poeta, que es inocente, que no ha hecho ningún mal, que no ha comido a nadie.

Son giros copernicanos que le permiten afirmar que en Mendoza se inició el Cortázar escritor que hoy conocemos. Pero este libro tiene otras sorpresas, porque, como en toda obra de creación —y esta lo es, en concordancia con la labor investigativa y periodística que conlleva—, *Cortázar en Mendoza* tiene la virtud de recrear vidas colaterales que fueron testigos de la gestación de aquel nacimiento y que también, en algún caso, se convirtieron en factores nutricios de su crecimiento. Cito, en primer lugar, al pintor y grabador Sergio Sergi y a su mujer Gladys Adams, que fue quien pasó a máquina una versión del libro *La otra orilla*, que permaneció inédito hasta fecha reciente. Recojo los nombres de nuestra académica Emilia de Zuleta y de su esposo Enrique, y en un momento ulterior, el de Graciela Maturo. En esta dirección, Correas sugiere que el cuento «Casa tomada», incluido originariamente en aquel libro póstumo, bien pudo tener la influencia de un grabado de Sergio

Sergi que, desde las paredes de su domicilio cuyano, mostraba una casa invadida por una suerte de gigante que sacaba las piernas por los orificios de las paredes.

Desde otro orden, y como un telón de fondo, *Cortázar en Mendoza* deja al descubierto el cuadro de una época y de un país —el nuestro—, en los que todavía estaban vivas las contingencias bélicas del orden mundial, con el advenimiento del peronismo, por un lado, y la lucha ideológica, por otro, haciendo ambos su teatro en los ámbitos universitarios. En dicho contexto, Correas rescata otros nombres de la cultura de la lengua, como el del filólogo Joan Corominas, que también tuvo su paso por la universidad de Mendoza, junto a historiadores como Claudio Sánchez Albornoz, ambos republicanos españoles exiliados en la Argentina. Un capítulo aparte merece la relación de Cortázar con la profesora Lida Aronne de Amestoy, egresada de la misma facultad en que Cortázar había ejercido la docencia casi treinta años atrás, quien escribe un trabajo sobre *Rayuela* en el que vincula a la novela y a su protagonista Horacio Oliveira con la odisea diaria del *Ulises* de Joyce, señalando que aquella comienza donde este último termina. Esta lectura y la apreciación consiguiente conmueven a Cortázar, quien no se demora en escribirle: «Hoy sé que su versión de *Rayuela* es la justa...». Desde este orden, *Cortázar en Mendoza* también es un homenaje al género epistolar.

Por último, si la emoción es buena guía para destacar valores, quiero decir que son muchos los pasajes de este libro que conmueven por su intensidad emotiva. El recorrido de un escritor hasta encontrar su propia voz, la continuidad de su empeño para lograrlo, el resultado a todas luces exitoso que lo corona. Esto, en cuanto a Cortázar. Y en cuanto a Correas, la organización de un texto multiforme, fluyente, construido a partir de recuerdos, hallazgos y reflexiones, y abierto, por su propia naturaleza, a la interpretación y la polémica. Ha sido, pues, una batalla ganada por el autor y una recompensa para los lectores, ya que, a partir de ahora, *Cortázar en Mendoza* se constituye en un material insoslayable sobre la literatura de Cortázar y la construcción de su figura de escritor. La Academia Argentina de Letras felicita al autor y se congratula por haber seleccionado el libro para su Premio de Ensayo, edición 2015, con la seguridad de que la investigación realizada y su escritura tienen la virtud de mantener encendida la llama del ensayo como discurso reflexivo.

¿POR QUÉ CORTÁZAR, POR QUÉ MENDOZA?

Jaime Correas

Nací en Mendoza. El tatarabuelo de mi tatarabuelo también. Esta fatalidad de la geografía humana, que no apunta a la vana genealogía, sino a enfatizar una pertenencia, debería bastarme para contestar las dos preguntas del título, pues mi provincia es el imán que me llevó a Cortázar. Fui a él porque vivió en mi ciudad. Trataré de explicar semejante arbitrariedad en los próximos minutos.

Até esa relación entre mi tierra y el autor de *Rayuela* durante mi carrera de Lengua y Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, institución que se proyecta con insistencia a esta Academia Argentina de Letras que me recibe para honrarme con esta inesperada distinción por mi libro *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*. Obra publicada por la editorial Alfaguara en 2014, año del centenario cortazariano. Esa proyección se hace previsible cuando, poniendo las atenciones adecuadas, tendemos esos puentes que eran tan caros a Julio Cortázar.

Acudo con emoción al acto de esta corporación porque a ella pertenecen y han pertenecido siete mendocinos, aunque tres de ellos no nacieron en la provincia pero lo son por adopción. Cinco fueron mis profesores en la facultad. Digo sus nombres con cariño y agradecimiento: Emilia Puceiro de Zuleta, miembro de número, y los correspondientes Adolfo Ruiz Díaz, con quien cursé tres materias durante la carrera, incluida la dirección del seminario de licenciatura, con un tema que versó sobre la poesía de otro miembro de esta Academia, Roberto Juarroz, cuyo discurso de incorporación escuché deslumbrado en junio de 1984, treinta y un años atrás, en este mismo edificio, Carlos Nallim, Gloria Videla de Rivero y Liliana Cubo de Severino. A los dos restantes, ya fallecidos, los conocí personalmente: el correspondiente Diego F. Pro y el miembro de número Antonio Di Benedetto, sobre quien volveré más adelante.

Y para que vean que cuando entra en escena Cortázar de inmediato se ponen en funcionamiento correspondencias y mecanismos de relaciones sorprendivas, les contaré que el homenajeador de hoy, Enrique

Anderson Imbert, debutó como profesor en nuestra facultad en un lejano 1940, en lo que representó su salto del periodismo a la vida universitaria, que ya nunca abandonaría. Otro dato que nos remite a esta reunión es que en su libro *Los domingos del profesor*, comentado por el académico Jorge Cruz, el primer texto, «La visión del monte en una comedia de Lope», está fechado en 1940, con lo cual es muy probable que haya sido escrito en Mendoza. Y para cerrar este conjunto de sugestivas coincidencias, apunto que conocí al profesor Anderson Imbert cuando nos visitó en 1997, cincuenta y siete años después de su debut profesoral, invitado por mi querida maestra Emilia de Zuleta para presidir el 3.er Encuentro de Teorías y Prácticas Críticas en nuestra facultad.

He nombrado dos veces a Emilia y ella nos lleva a Cortázar de inmediato. Porque siendo su alumno en la década de los ochenta, descubrí que él había sido su profesor en la facultad en aquel paso por Mendoza de 1944 y 1945 y sentí con juvenil vanidad que quizás valía la pena rastrear esa posible filiación de magisterios que me unía vía Emilia a una de mis lecturas apasionadas de esos tiempos.

¿Era posible que el autor de *Rayuela* hubiera pasado por mi ciudad y por mi facultad? ¿Quedaban rastros? Ese descubrimiento y la posterior pesquisa, luego de casi veinte años de rastreo, se transformó en *Cortázar profesor universitario. Su paso por la Universidad de Cuyo en los inicios del peronismo*, que la editorial Aguilar publicó en 2004. Y después de diez años más de búsquedas y hallazgos, en *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*, libro que nos convoca y cuyo título y contenido nos conduce al centro de lo que me gustaría reflexionar en esta oportunidad.

Es importante consignar que mi profesión de periodista, además de darme algunas herramientas para la investigación, que sumé a las aprendidas en la facultad, me permitió ganarme la vida sin estar sujeto a las exigencias de la vida académica con sus informes y publicaciones. Investigué como un *amateur*, sin plazos, lleno de pasión, entusiasmo, y, sobre todo, sin imaginar durante muchos años que mis investigaciones pudieran derivar en un libro. Seguí más bien la lógica del coleccionista, que suma piezas con la certeza íntima de que la colección nunca estará completa. En 1993 publiqué un artículo extenso, de más de cuatro páginas de diario, donde volqué buena parte de lo descubierto. Un tiempo después recibí una señal inconcebible al publicarse *Diario de Andrés Fava*, libro inédito de Cortázar escrito en los cincuenta, donde

hay innumerables menciones a Mendoza. Allí decía: «Si frecuentara escritores, anotaría toda ocurrencia que me pareciera significativa — no el mero juego del ingenio—, y haría obra de bien para los pobres biógrafos de 1995». De más está decir que corría 1995 cuando lo leí y que el «pobres biógrafos» parecía destinado a mí o, al menos, así lo sentí entonces.

El volumen de 2004 reunió sobre todo los datos duros del paso de Cortázar por Mendoza, pero en él ya se visualizaban lo que estimo son los avances que justificaron que el libro de 2014 cambiara su título y su tapa. La aparición de más cartas, de los poemas escritos durante la estada mendocina y, sobre todo, de los apuntes de sus clases que se conservan en la Universidad de Princeton entre sus papeles me permitieron avanzar en la tesis central del libro: Mendoza fue crucial en la evolución literaria y vital de Julio Cortázar. De esa encrucijada emergió el escritor que influyó luego de manera decisiva en la literatura hispanoamericana y mundial del siglo xx.

Con el libro en la mano, en diálogo con dos personas clave, Julia Saltzmann, que había sido la editora de la versión de 2004 y en 2014 dirigía Alfaguara, y Ariel Dillon, quien con encomiable rigor y precisión trabajó desde la editorial conmigo para la edición definitiva, surgió el título, que representó una alegría inmensa para mí: *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*. Es el que yo hubiera propuesto temeroso de que me lo rechazaran, pero fue el sugerido, que no dudé en aceptar.

De este modo ese viaje de treinta años de investigaciones anidaba en mi hogar, en mi origen y Cortázar adquiría ciudadanía definitiva en Mendoza, algo que para mí tenía vital importancia demostrar. ¿Por qué? Porque Mendoza es una creación artificial, un oasis en medio del desierto, y necesita de la periódica afirmación de su existencia, mediante el descubrimiento constante de los hechos y personas excepcionales que la habitan. Los mendocinos, para existir, nos convencemos cada tanto, lo cual quizás sea una ingenua fantasía, de que Mendoza es un lugar extraordinario donde acaecen hechos extraordinarios. De ese modo se insiste con denuedo cada día en la tarea de conservación del oasis, cuya lógica de subsistencia indica que si no se lo honra y alimenta se corre el peligro de que desaparezca devorado por el desierto. Lo hacemos para no morir de tristeza en medio de ese páramo que nos tiene acorralados contra la piedra infinita de la

cordillera. A veces parecería que somos rehenes del oasis y en otros momentos los participantes de una fiesta inaudita, plena de milagros y de sucesos increíbles.

Sé que esta concepción resulta extraña en este entorno donde los árboles crecen por el riego natural de la lluvia, pero es una verdad marmórea en una región donde la cosecha de un racimo de uva para elaborar el vino exige llevar el riego por un complejo sistema de canales y acequias hasta el pie de cada cepa de vid.

He dicho que en nuestro oasis suceden hechos extraordinarios. Me gustaría poner el ojo en dos de ellos ligados por torrentosas corrientes a esta Academia, que ojalá dialoguen con el que de alguna manera los académicos han generado al distinguir mi libro y, con este reconocimiento, consagrar la tesis de que Mendoza fue crucial para un escritor tan influyente como Julio Cortázar.

A la mayoría de ustedes sé que no les ha pasado desapercibido, que unas líneas atrás nombré, en un giro que pareció apuntar a la iluminación poética, a una de las obras cumbre de la lírica argentina del siglo xx: *Piedra infinita*, del mendocino Jorge Enrique Ramponi, quien en las páginas de su libro de 1942 cantaba así:

Piedra es piedra:
aleación de soledad, espacio y tiempo,
ya magnitud, inmemorial olvido.

El hombre quiere amar la piedra, su estruendo de piel áspera: lo
rebate su sangre.
Pero algo suyo adora la perfección inerte.

Para rematar el largo poema del que alguna vez se dijo había tomado inspiración Pablo Neruda para su *Altura de Macchu Picchu*, Ramponi arremete poniendo al hombre de cara a la inmensidad de la montaña que lo anonada:

Canta pequeño pastor de unos días y una sangre
sobre la tierra, nuestra heredera y nuestra herencia,
canta, oh, deudo, mientras vuelve a la heredad la dádiva, gota a gota
en su núcleo,
porque es honra del hombre libar lo que su oscura, última flor
contiene,
así madura la equidad del mundo, oh, héroe del corazón, cantando.

Estos versos nos gritan esa Mendoza extraordinaria que quiero visitar con ustedes y dan pistas de por qué pudo ser crucial para una personalidad notable como la de Julio Cortázar. Porque quizás él encontró en aquel retiro provinciano una profundidad que sirvió a su necesidad de ponerse de cara a su obra de creación y elegir su destino. Halló un espacio propicio, pero también habitantes de él que lo nutrieron. Ese paisaje humano del que hablé y que es esencial a los creadores. Pero también debemos preguntarnos y quizás dejarla como una pregunta retórica, sin respuesta, porqué una obra de la calidad e intensidad de *Piedra infinita* es casi desconocida en la actualidad, incluso para muchos lectores de poesía, no ya de la lengua hispana, sino de nuestro propio país. Esa situación quizás también nos revele notas del talante del oasis rodeado de desierto y de sus ciudadanos.

La segunda presencia que querría convocar está unida de forma íntima a esta Academia. Antonio Di Benedetto fue su miembro de número y tengo para mí que su novela *Zama*, de 1956, es la obra literaria más universal y perdurable escrita en Mendoza. No deja de sorprenderme el tenaz olvido que la envuelve, por suerte en lento retroceso en los últimos tiempos. Tras aquella inquietante dedicatoria: «A las víctimas de la espera», podemos leer esa prosa fina, desconcertante, microscópica, apocada, que evoca imágenes inolvidables por tocar los extremos de la existencia, con inocultable amargura, pero con una conciencia vivaz y estimulante:

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos.

Ahí estábamos, por irnos y no.

Y más adelante, como un estilete ardiente traspasando la desprotección del hombre, el de antes y el del futuro, Di Benedetto sentencia a través de su protagonista, don Diego de Zama, funcionario español del siglo XVIII que aguarda la señal para un desplazamiento que no llega:

Puedo apiadarme de mí, sin la vanidad de la maceración, si el temor no es ya de avergonzarme ante los demás, sino de exceder la medida

que sin avaricia me concedo. Si admito mi disposición pasional, en nada he de permitirme estímulos ideados o buscados. Ninguna disculpa cabe frente al instinto que nos previene y no respetamos.

Esta profesión de fe de sobrevivencia del hombre a la intemperie requiere de una salida, de un tránsito, de una ilusión. Porque Mendoza no está completa si la permanencia en el oasis, que por momentos se torna asfixiante, como la existencia misma, no se conjuga con la idea esencial de la ciudad-puente, postulada por la historiadora mendocina Adriana Micale. Porque ese oasis donde habitan los hechos y las personas extraordinarios es posible por la condición de ser un puente, un lazo, un nexo, un vínculo, un pasaje, apelando a un término muy caro a Cortázar, quien justamente es un ejemplo ilustre de ello, según se comprueba en la investigación sobre su estada mendocina. Mendoza ha tenido a lo largo de su historia la característica, determinada por su ubicación geográfica, pero también por la disposición humana de asentarse en un territorio que lleva a otros territorios, de ser el sitio del tránsito virtuoso hacia destinos mejores o, al menos, distintos.

Mi libro describe cómo la etapa mendocina fue para Julio Cortázar un trampolín que le permitió lanzarse hacia su futuro, uno de esos pasajes que llevan al otro cielo en la construcción de un destino personal o que proyectan al lado de allá, como en *Rayuela*. Esa idea tan fecunda de la ciudad-puente está reflejada en el epígrafe que elegí y que se cifra, volviendo a las correspondencias cortazarianas que nos han guiado, en un texto dedicado a Antonio Di Benedetto que escribió el propio Cortázar.

Corría marzo de 1973 y su regreso a Mendoza desde Chile se produjo a través del tren Trasandino. La ciudad-puente de antaño estaba ahí como una etapa renovada en su periplo vital. Retornaba a revivir un pasado feliz y a visitar a dos amigos: uno de su pasado de profesor, el grabador Sergio Sergi, y otra de su presente de escritor consagrado, Lida Aronne, la crítica reciente de *Rayuela*. Y fue justamente en la casa de ella donde se encontró con Di Benedetto y se concretó una memorable entrevista, publicada sin firma en un diario, como un testimonio de esa parquedad del hombre del oasis, de esa mezquindad en el mostrarse, que el autor de *Zama* encarnaba como pocos. Cortázar escribió, de puño y letra, en un papel cualquiera, sintetizando un amor que permanecía:

Como otras veces, hubiera podido entrar en la Argentina por vías más cómodas y rápidas. En cambio tomé el Trasandino para acercarme despacio, saboreando el paisaje, como quien se demora en comer un durazno. Y te busqué, Mendoza, porque te quiero desde muy lejanos tiempos, desde una juventud que se niega a morir en vos y en mí como si veintiocho años no hubieran pasado por tus calles o por mi cara. Y sos la de siempre, me das otra vez el rumor del agua de la noche, el perfume de tus plazas profundas. Para un viajero del mundo que siempre llevó consigo a su Argentina y trató de decírselo con libros, qué recompensa me das hoy, Mendoza, puerta de mi casa, amiga fiel que me sonrío.

La indagación para *Cortázar en Mendoza* representó para mí la confirmación de la excepcionalidad del lugar de mi nacimiento, o al menos de la necesidad de imaginarlo así para recrear la ilusión del oasis. La idea de la ciudad-puente terminó de confirmarme que Mendoza había sido importante para la definición de un destino creativo de alto voltaje y que, por lo tanto, en este paraje lejano eran posibles obras como *Zama* o *Piedra infinita*. Hallé, desperdigados en las páginas de los libros de Cortázar, en muchas de sus cartas, algunas de las cuales tuve la dicha de ayudar a recuperar, en los recuerdos amorosos enviados desde París en arcaicos sobres vía aérea por Aurora Bernárdez, pequeños fragmentos de un espejo que al unirse me fue devolviendo la cara de aquel joven profesor que le daba clases de Literatura Francesa y de la Europa Septentrional a la todavía más joven Emilia, mi maestra.

Cuando recibí la comunicación de ustedes para informarme de este premio, entrañable para mí por cierto, sentí que se completaba uno de esos sucesos extraordinarios del oasis. Un fogonazo salido de sus entrañas había sido percibido afuera y reconocido. La repetición del sortilegio, como en las *Mil y una noches*, había extendido la vida del oasis. Mientras he intentado interesarlos con esta lectura, nuevas maravillas se habrán estado gestando en la ciudad-puente. Debemos mantenernos atentos a la llegada de los Cortázar futuros y a los infrecuentes alumbramientos de hazañas literarias como *Zama* o *Piedra infinita*.

Mientras tanto, les agradezco que me hayan permitido referirles por qué creo que vale la pena reafirmar la trabajosa existencia del lugar donde nací.

Muchas gracias.

**SESIÓN PÚBLICA DE RECONOCIMIENTO AL ACADÉMICO
DE NÚMERO ANTONIO REQUENI.
CINCUENTA AÑOS DE SU OBRA
*MANIFESTACIÓN DE BIENES****

LA POESÍA DE ANTONIO REQUENI:
UNA MANIFESTACIÓN DE BIENES

Rafael Felipe Oteriño

En el verano de 1967, un jurado de prestigiosos escritores distinguió el libro *Manifestación de bienes* (Buenos Aires, Losada, 1965) de Antonio Requeni con el premio de la «VI Fiesta de las Letras» de Necochea. Requeni no estaba presente para recibirlo, porque en esos días se casaba en Buenos Aires con Virginia, su compañera de toda la vida. Puedo dar fe del beneplácito que produjo aquel premio, ya que me había trasladado a la ciudad balnearia para asistir a ese encuentro que reunía a la flor y nata de las letras argentinas. En esa y en anteriores ediciones por allí desfilaron Borges, Mujica Láinez, Abelardo Arias, Oscar Hermes Villordo, Martha Lynch, Ulises Petit de Murat, Graciela Maturo, Eduardo Gudiño Kieffer, Horacio Salas, Silvina Bullrich, Guillermo Whitelow, Romilio Ribero, Ernesto Sabato. Una de las conferencias centrales de aquellas jornadas era anunciada con el título «Cómo escribí *Bomarzo*», y Manucho le dio comienzo con la chanza: «¿Cómo?, ¿escribí *Bomarzo*?» y otras variaciones sobre la novela que era un éxito de ventas, pero cuya versión operística no tardaría en sufrir los avatares de la censura. Ahora han pasado cincuenta años desde que Losada publicó *Manifestación de bienes*. Es el tiempo que Borges aconseja dejar transcurrir antes de abocarse a la lectura de una obra nueva («solo vale la pena leer libros que hayan superado los cincuenta años», señaló). La poesía de Antonio pasó esa prueba de fuego y nos convoca con poemas memorables. Antes había escrito *Luz de sueño* (1951), *Camino de canciones* (1953), *El alba en las manos* (1954),

* Acto celebrado el 10 de septiembre de 2015 en el Salón Leopoldo Lugones, sede de la Academia.

La soledad y el canto (1956) y *Umbral del horizonte* (1960). Luego publicó *Inventario* (1974), *Línea de sombra* (1986), *El vaso de agua* (1997). También dio a conocer varias plaquetas y cuatro antologías: una precedida por un estudio de Angel Mazzei (1977), otra con prólogo de María Rosa Lojo (1992), la tercera con el sello del Fondo Nacional de las Artes (1996). La última fue recientemente editada por esta Academia en su colección de poetas argentinos e incluye con justicia a Antonio en el catálogo donde se encuentra su admirado Enrique Banchs. A estas publicaciones se suman varios libros en prosa, entre los que quiero destacar las deliciosas crónicas de *Los viajes y los días* (1974), más tres antologías de poetas argentinos: la primera dedicada a su maestro de los años mozos, el poeta José González Carbalho (1961). Otro libro singular, casi inhallable, lo muestra en el Olimpo de los preferidos por el lector. Me refiero a la *Antología consultada de la joven poesía argentina* (Fabril, 1968), editada con prólogo y según idea de Héctor Yánover. Fruto de una consulta efectuada a más de cien poetas, lectores y estudiosos de la poesía (debo decir, con orgullo, que fui objeto de la consulta), fueron seleccionados ocho jóvenes poetas del entonces parnaso argentino, entre quienes nuestro poeta sobresale junto a los nombres de Rodolfo Alonso, Juan Gelman, Alejandra Pizarnik, Horacio Salas, Alfredo Veiravé, Oscar Hermes Villordo y María Elena Walsh. En el informe preliminar, Antonio formula su credo poético: «[Q]uisiera que mis versos no sirvieran únicamente para sorprender o desconcertar [...], sino para emocionar, o si se prefiere, para cumplir con la única y verdadera misión social de la poesía: crear valores que eleven espiritualmente al hombre».

Si el título de un libro es una clave interpretativa —y yo creo que lo es: es la primera clave interpretativa— la sucesión de títulos que componen la obra en verso de Antonio deja ver una trayectoria que va del descubrimiento del mundo, de la propia persona y de las cosas, a la reflexión sobre lo que se ha dado en llamar el «sentido de la vida» y que, en su caso, bien puede ser denominado el *sentimiento* de la vida. Aquello que confiere calor y dirección a nuestras vidas, y en cuya virtud nos conducimos como guiados por una luz interior. En oposición al axioma de Valéry de que «el sentimiento es un mal cantor», Antonio toma partido por la tradición celebrante, poniéndose del lado de la reconvención machadiana de que «el intelecto nunca

ha cantado». Y a esta convicción ha permanecido fiel durante toda su vida, argumentando razones genéticas que pasan por los siglos de sangre valenciana que andan por sus venas, en las que prima el espíritu contemplativo, voluptuoso, estremecido por el tiempo. Así, tenemos que sus primeros títulos hablan de sueño, camino, alba y horizonte, mientras que en los más recientes se observa la elaboración poética de lo que se tiene y lo que se pierde, y de lo que estando en el dominio del pasado es recuperado por el don de la memoria. O sea, un *inventario* —como señala en uno de sus títulos— y un ajuste de cuentas con la temporalidad, en que lo vivido, tanto como lo soñado y lo disfrutado, juegan un papel decisivo. Antonio se detiene en la labor de las horas y en la congoja de no poder retener los instantes en que la vida se prodigó. Por eso no es extraño que los libros iniciales evoquen las estaciones, la infancia y los viajes (hay en ellos poemas sobre Roma, Florencia, Barcelona, Venecia, Toledo, Granada, Santiago de Compostela, Moguer, Brujas, París...), y que en los otros leamos alusiones a la simetría del mundo, en la que «cada cosa» contiene «la efusión del milagro»; a la mitad del camino de nuestra vida, según el célebre acápite de Dante; a la vejez, a los poetas, a la poesía. Y a los hijos, que son mencionados por sus nombres y evocados en un poema que debe estar —y está— en todas las antologías. Me refiero a «Piedra libre», en el que el padre se entrega con sus hijos al tradicional juego de escondidas y mientras cuenta (la cara vuelta contra la pared) sus hijos crecen, van por el mundo, suben escaleras, se enamoran, estudian geografía; cuando termina de contar, el padre entra en los cuartos, apenas ve, «¿Quién apagó las luces?», se pregunta; los invita a dejar sus escondites, los hijos regresan: «¡Cómo han crecido!»; «¡A contar!, ¡a contar!»; los exhorta; y ahora son ellos quienes se apoyan contra el muro, hundida la frente entre los brazos, y cuentan, cuentan; cuando terminan de contar, buscan al padre y el padre no aparece: «Se ha escondido debajo de la tierra», concluye el poema.

A mitad de camino entre la efusión lírica y el testimonio emotivo, *Manifestación de bienes* rescata para la poesía un concepto de las ciencias contables. En ejercicio de dicha licencia, Antonio anticipa el propósito de hacer, también él, el examen de las sumas y las restas. Solo que su finalidad no persigue efectos patrimoniales, sino la decisión de fundar las bases de un acuerdo con el mundo. Quiero decir: de alcanzar

el horizonte donde la vida se reconcilia con los límites y resigna la pena. La fuerza comunicativa de sus imágenes enseña un movimiento que va del conocer al exponer. Ver, conocer y describir lo que se ve se convierten, de este modo, en el impulso que anima al libro. Pero cabe resaltar que se trata de una declaración de «bienes» —esto es, de valores, de tesoros— que son tomados en la dimensión más elevada del amor, la amistad, la veneración. Hay poemas dedicados a la música, habla en otros del amor-pasión y del amor-creación, y en no pocos recuerda —como digo— a poetas y pintores. Corresponde examinar si este libro que fue escrito «cuando éramos jóvenes y hermosos», como tantas veces le escuché ironizar a Antonio, contiene lo que habrán de constituir sus preferencias, su estilo reconocible, su tono. Me anticipo a decir que sí, que en su temprana épica están sembrados los pequeños y trascendentes episodios que pueblan su obra gruesa. Los que permiten distinguir una voz donde la melodía importa tanto como la letra y en la que los estatutos del sueño son tan reales como las posesiones diurnas. Voz que lo muestra entrando al poema a través de un acontecimiento de la vida diaria, desarrollado con deliberada nitidez, para arribar a una imagen que encierra el secreto de la vida y de la poesía misma:

Vagas habitaciones. Semiolvido
descendiendo en la sombra de mi sueño;
retrocedo y las manos de un pequeño
acarician mi voz de bienvenido.

Vuelvo a las cosas. Oigo aquel tañido.
Lámpara, mueble, cielorraso, leño.
Álbum que embellecías el ensueño.
Fiebres y lluvias. Rostro sonreído.

Solo me basta esta penumbra lenta
y el aire gris de las fotografías.
Sopla en mi voz de flora cenicienta

un hálito entre música y fragancia.
Y en un paisaje de calcomanías
reconstruyo una fábula: mi infancia.

(«Vagas habitaciones»)

Son versos que deben ser leídos deteniéndose en los detalles —«los divinos detalles» de los que hablaba Nabokov—, que en su rilkeana escenografía están aquí constituidos por «vagas habitaciones», «lámpara, mueble, cielorraso, leño», «fiebres y lluvias», «calcomanías», y que en los poemas que sobrevendrán a este tendrán la imagen de esa «primera cana» que da la medida de nuestra edad; del «otoño», como figura eminente de la caducidad de aquellos bienes; de la «sala de espera», que es la representación del espacio de ansiedad que en algún momento fatalmente nos asalta; de la muerte de la poesía en las improbables palabras de Milan Kundera. Ante la conciencia de la finitud, y cuando ya no hay respuestas, Requeni opone la decisión de continuar haciéndolas, como en el poema «El vaso de agua», en que la práctica de poner en las noches un vaso de agua a su lado, al acostarse, es sobreelevada a la benéfica presencia de su madre «como algo puro en medio de la noche».

Corriendo el riesgo de incurrir en una afirmación tautológica, me animo a decir que Antonio es un poeta de poemas, queriendo significar con ello que cada composición suya es una obra definida, claramente enmarcada en circunstancias de tiempo y lugar, en la que los hechos y los sentimientos son nombrados sin rodeos. No es un poeta de climas ni que se demore en el goce estilístico. Para él el mundo exterior existe y, en el mejor sentido mallarmeano, el destino de la palabra es expresarlo. Si hace pie en sitios literarios es para poner a prueba la condición paliativa de la poesía. De hecho, toda su obra es un admirable entrecruzar de la vida con la literatura, a fin de dejar en claro que la forma literaria es la expresión más definida de aquella. ¿Debo repetir el contenido de poemas esenciales, como los antes mencionados, en virtud de los cuales el inteligente crítico que fue Javier Adúriz lo puso a la cabeza de la escuela que dio en llamar de los «posclásicos»? Esto es, una literatura que, luego de los cambios observados en el siglo pasado —guerras, vanguardias, resurgimiento de antiguos ismos: el neorromanticismo, el barroco, el epigrama, la poesía del intelecto y de sesgos coloquiales—, aprovecha el manantial literario en todo lo que sea portador de energía. Una poesía que trabaja para que las palabras dejen oír la vibración de aquello que, originado en la vida, mantenga el nervio de la vida. Una escritura donde la musicalidad del verso y el uso de la imagen son retomados en aras de otra música y otra simbología en las que la calle, el barrio, las lecturas, el arte, la cultura, los hechos diarios, se constituyen

en fuentes de la creación poética. Y que si echa mano de preceptivas tradicionales, solo es para tomar la dimensión de su caja: del soneto, su apretada síntesis; del endecasílabo, la estructura silábica. En esta escuela, el minimalismo, tanto como el *nonsense* y la sobrecarga del barroco, no tienen lugar. Ni lo abstracto ni lo hermético están en su proyecto. Como no lo están en la poesía de Antonio Requeni. En la obra de nuestro poeta, las palabras parten de la experiencia cotidiana y vuelven a ella. De su campo semántico emerge una confianza que se abre paso con la fuerza de la vida vivida. Así, cada libro se convierte en una sucesión de momentos compartibles. Hay, eso sí, urgencia por manifestar el ruido de fondo de una época a cuyo compás late ese viejo intérprete que es el corazón. Y aunque cambien los temas, y de las Islas Eolias, Taormina o Agrigento pase al mercado de pulgas de la porteña Plaza Dorrego (retratado en un poema que ya pertenece más a los paseantes de San Telmo que a su propia antología), su verso permanece idéntico: claro y definido. En línea con el dictado de Raúl Gustavo Aguirre, se trata de una poesía que no es «vertical» ni «mental» —como este alguna vez apostrofara—, sino desnuda ilusión de canto. Y en su intento de esclarecer el misterio, entusiasta guardiana de la lengua. Omito el nombre de los poetas a los que aquel se refería, porque fue una de las rencillas literarias que se suscitaron hace años entre tres o cuatro grandes poetas argentinos. Pero me veo en la necesidad de recordar el hecho para enrolar la poesía de Requeni en una corriente que permaneció inmune a las variantes intelectuales que también componen el panorama de la poesía argentina y universal. «Yo aspiro a escribir de manera transparente», nos ha dicho, y esa transparencia es la donación que él hace a la poesía argentina.

EL POETA DESOBEDIENTE

Santiago Sylvester

No es fácil saber qué hacíamos hace cincuenta años; y sin embargo yo sé que estudiaba Derecho aquí en Buenos Aires y que uno de esos días de aquel año asistía a la presentación del libro *Manifestación de bienes*, de Antonio Requeni. De modo que si estoy ahora en la Academia Argentina de Letras rindiendo homenaje al amigo precisamente por ese libro, tengo que aceptar que algo a favor me ha beneficiado: que hay alguna coherencia en una vida ya larga.

Apollinaire, en un poema dedicado a André Salmón, definió la amistad como un río que nos fertiliza, y yo siento que esa buena corriente ha recorrido toda mi vida en la amistad con Antonio Requeni.

El hecho fue que en la librería Atlántida, de la calle Florida (una librería que ya no existe), Ángel Mazzei presentó hace cincuenta años este libro, en un acto en el que Carlos Mastronardi también presentaba un libro de Jorge Calvetti. Y yo, para entonces un muchacho, asistí a esa reunión con asombro de descubridor, porque esa fue, con toda seguridad, la primera vez que asistí a una presentación de libros: no era por entonces una ceremonia tan frecuente en Buenos Aires; y en Salta, de donde yo venía, era directamente inexistente. Hoy parece increíble que esa costumbre haya tenido comienzo alguna vez, siendo como es hoy un acto tan cotidiano en esta ciudad. Ortega y Gasset aseguraba que a las siete de la tarde en Madrid, o das una conferencia o te la dan; y nosotros podríamos con todo derecho parafrasear su dictamen y decir que hoy en Buenos Aires a las siete de la tarde, o presentás un libro o te lo presentan. Y en esto, como en el desafío evangélico, el que esté libre de pecado que tire la primera piedra. En esa época, no era así: las presentaciones de libros eran una reunión más excepcional; de ahí que aquel hecho, la presentación de dos libros fundamentales, y la presencia de los protagonistas mencionados, haya tenido un carácter fuerte, de la mayor contundencia.

Antonio Requeni me ha parecido siempre un poeta desobediente, y releendo ahora su libro veo que mi percepción se parece a la verdad.

En una época como la nuestra, marcada a fuego por la ruptura formal, él eligió no sentirse obligado por ese mandato de época y ser un maestro del verso clásico. Hizo inevitables incursiones por el verso libre, y demostró que lo usa con solvencia; pero si es cierta aquella buena frase de Jean Cocteau que dice «donde mejor canta el poeta es en su árbol genealógico», hay que saber que el árbol genealógico de Requeni entierra sus raíces fuertes en la vieja poesía castellana. La procedencia literaria de Requeni saca sus mejores frutos de Quevedo, de Lope de Vega, del conde de Villamediana, de Góngora; y en la disputa española entre Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, él tiene la sensatez de quedarse con los dos. No creo necesario agregar una larga lista de poetas argentinos que tienen el respeto de Requeni, ya que él mismo los ha nombrado varias veces, por eso solo citaré a Lugones, a Borges, a Nalé Roxlo, con quien mantuvo una vinculación de barrio, y al injustamente olvidado González Carbalho, sobre quien Requeni escribió un libro lleno de amistad y agradecimiento.

Antonio Requeni, como todo poeta contemporáneo, es consciente de sus precedentes; sabe de dónde viene, qué prefiere recoger en su cosecha, y, por lo tanto, sabe hacia dónde va; o por lo menos, hacia dónde quiere ir, dejando que también lo imprevisto ocurra, como es inevitable. El poeta cuenta con esos precedentes, los usa, revisa y exhibe; y el lector también los conoce: tal vez habría que aclarar que hablo de un «buen» lector, con la sospecha de que la poesía casi no admite otro tipo de lector. De todas maneras, el lector de Requeni, además de saber bucear en la poesía contemporánea, tiene que contar también con que el siglo de oro existió, tiene que haberlo paladeado, y hasta le conviene ser algo ducho en los meandros de ese endecasílabo que sostiene su árbol genealógico.

La siguiente definición de Valéry parece haber sido concebida pensando en Requeni: «La poesía es el ensayo de representar, o de restituir, por medio del lenguaje articulado, esas cosas que tratan de expresar oscuramente los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc.». Quiero decir que para Requeni la poesía sirve para que la emoción circule, para que los sentimientos se muestren y den en el blanco, que tengan una buena dirección y finalmente lo mejor: que favorezcan una buena calidad humana. Entendiendo esto como lo dijo Shelley en su *Defensa de la poesía*: «mejorar al hombre, pero no dando sermones».

No hay nada de didactismo en la poesía de Requeni: la mejora humana que proporciona es, como se dice, por añadidura. El poeta Requeni entiende el hecho de escribir como una totalidad: pensamiento poético con mucha carga de autorreflexión, a lo que hay que agregar el rescate del sentimiento, de la aflicción, del dolor, de lo que habla la gente cuando tiene que comunicarse de verdad.

Por eso mismo, Requeni encuentra en la forma clásica su mejor aliado: puesto que va a hablar de sentimientos, y puesto que la emoción va a estar a flor de piel, no quiere de ninguna manera que se conviertan en exceso, y en el verso clásico encuentra la manera de sujetar el desborde, de evitar el espectáculo del llanto en público, de eludir la catarsis, cuando la catarsis, más que en poesía, se convierte en derrame. A Requeni no le gusta la impudicia, y el uso de la forma tradicional es entonces una reserva de pudor, para que los sentimientos no se muestren como sentimentalismo, para que una emoción conserve su intimidad y no caiga en telenovela o en exposición alterada de las pasiones. No hay mejor garantía para precaverse del exhibicionismo que una medida, un tono, una prosodia austera, y finalmente un dominio de la antigua sabiduría. Esta es para mí la clave de su poesía.

Hay otro aspecto de la poesía de Requeni que quiero mencionar porque me parece ineludible: su porteñidad. Por supuesto, tiene que ver con algunos temas, pero también con las menciones al paso, casi sin darse cuenta, como si un inventario de cosas se colara involuntariamente y configurara la cara oculta de una ciudad. Por ejemplo en este poema que es en sí mismo una manifestación de bienes, sin estruendos ni alharacas:

Mi patria era un jardín, el recatado
cosmos que florecía en un cantero,
las hormigas al sol y el jazminero
con sus estrellas de candor mojado.

Era el predio fecundo, verdadero,
de ese niño tristón que se ha quedado
para siempre a mis ojos asomado.
Aquel país que en nieblas recupero...

Años, vientos, lloviznas quejumbrosas,
doblegaron la música encendida
de unas frondas con luz y algunas rosas.

Hoy, al mirarlo, entre los dos advierto
que flamea un crespón de despedida.
Pero no sé quién de los dos ha muerto.

Me gusta recordar el poema que he leído porque, además de ser una semblanza íntima, habla indirectamente de una Buenos Aires de patios y canteros, que no sé si ha muerto, pero que Requeni, como muchos poetas de esta ciudad, recupera con un sentimiento muy serio. El amor por su ciudad es permanente en su obra poética y en su prosa, por eso Requeni tendrá que ser recordado en cualquier estudio o antología honesta que se haga sobre esta ciudad. Y esto será así porque ya está siendo recordado por las paredes de Buenos Aires: hace pocos días he leído un poema de Requeni en una pared de la plaza Dorrego, de San Telmo; y cuando las paredes hablan, hay que atenderlas. Digo esto porque no hay poeta que no quiera ser recordado por su tribu: la tribu que cada uno elige y que Requeni eligió por ley de gravedad, y lo fue mostrando en poemas, anécdotas de barrio, charlas de cafés, crónicas periodísticas, memorias de las peñas a las que fueron tan afectos los porteños, y a través de sus personajes.

El Requeni cronista quedará para otra ocasión, pero no he querido dejarlo fuera porque lo he visto muchas veces en acción, tomando notas, apuntando un dato, memorizando una buena respuesta, para reproducirlo luego con una gracia insuperable.

Su poesía tiene el sabor de lo bien hecho, con un estilo y una ciudad por detrás, no por costumbrismo, sino por pertenecer a un ámbito y estar orgulloso de él.

El libro que estamos recordando, *Manifestación de bienes*, tiene muchos poemas de amor, como el «Soneto de amor número 9», que, tal vez, si me propongo, podría ahora repetir como cuando era muchacho y memorizaba poemas sin proponérmelo. Pero el amor no es un tema solo de este libro: en la poesía de Requeni el amor se reparte en todos los asuntos, porque Antonio Requeni escribe poesía para decirle al mundo que lo quiere, que quiere a la vida, a la gente, y que si no todo está bien hecho, él encuentra una aceptación secreta a través de la poesía. Es esta aceptación lo que estamos celebrando.

AGRADECIMIENTO

Antonio Requeni

En la década de los años cincuenta, cuando entré a trabajar en la redacción del diario *La Prensa*, la palabra homenaje se usaba solamente para los muertos; cuando la persona estaba viva, había que escribir «demostración» o «agasajo». La circunstancia de que este «homenaje» —al que me resistí infructuosamente— coincidiera con que hace dos días —anteayer— cumplí 85 años, me hace sentir un poco póstumo.

Una vez le preguntaron a Jean Cocteau para qué servía la poesía y él respondió: «No sé para qué sirve, pero para mí es absolutamente indispensable». Yo podría decir lo mismo. Pero no: la poesía sirve para espiritualizar, para sensibilizar, para hacer al hombre más humano, y esta tarde compruebo que sirve, además, para tener amigos como José Luis Moure, Rafael Oteriño y Santiago Sylvester, que han volcado sobre mí toda su generosidad y su cariño. Gracias, muchísimas gracias a ellos y a los demás colegas de la Academia Argentina de Letras.

Santiago Sylvester tiene razón: he sido un poeta desobediente; no obedecí las variantes que tuvo la poesía en los últimos años y me mantuve dentro de una estética tradicional. Yo me formé en la tendencia neoclásica y neorromántica de la Generación del 40. Los poetas del 40 se llaman así porque publicaron sus primeros libros entre 1940 y 1950. Yo publiqué mi primer libro en 1951, así que me considero un apéndice del 40, tal vez una apendicitis.

Un poeta de la última promoción escribió hace poco: «La lírica está muerta. ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor? No estoy de acuerdo. Los actuales avances de la tecnología, y los que vendrán, no podrán conseguir que el hombre se despoje de sus sentimientos, que siga experimentando, como lo ha hecho siempre, el milagro del amor, la fugacidad del tiempo, el misterio de la muerte. Creo que la poesía es, fundamentalmente, el lenguaje de los sentimientos, y mientras estos existan la poesía sobrevivirá, aunque en la actualidad tenga muy poco *rating*».

Para concluir, voy a leer un poema. Debería haber elegido versos de *Manifestación de bienes*, que no es mi primer libro, sino el sexto. En la década de los cincuenta publiqué cuatro libros; en 1960, *Umbral del horizonte*; y en 1965, *Manifestación de bienes*. Entonces era todavía joven, delgado y esbelto. Pero pasaron cincuenta años; yo envejecí y creo que muchos de los poemas de *Manifestación de bienes* también envejecieron. Por eso prefiero leer alguno más reciente:

Gratitudes

El bosque, el mar, los pájaros, la estrella,
el olor de la lluvia, los sabores,
el color y el calor de las palabras,
la mirada de un niño, el curso mágico
del río del amor, profundo y dulce,
la noche de los cuerpos, la memoria,
el silencio, la música, la frágil
perfección de la hoja y el insecto,
un violín, una rosa, un epitafio,
el zumo y el fulgor de la naranja,
Garcilaso en el último crepúsculo,
las doncellas románticas de Schubert,
Chejov y Proust, la Yourcenar, Fellini,
San Antonio Machado y Federico,
el sobrio endecasílabo de Borges
cuya cadencia imitan estos versos,
el mar Mediterráneo de mi infancia,
los absortos cipreses de Florencia,
el banco de una plaza en Buenos Aires,
esta tarde feliz en la Academia,
lo que no fue, lo que será, la incierta
razón de lo que nace y lo que muere,
en la piel el secreto escalofrío
del misterio inasible.
El ritual balbuceo del poema.

ARTÍCULOS

FLORES ARGENTINAS PARA LA PALMA DE SANTA TERESA DE ÁVILA*

Olga Fernández Latour de Botas
Universidad Católica Argentina

Halaga pensar que en la fundación de Buenos Aires tomó parte el hermano de Santa Teresa y tan luego el preferido... Esto quiere decir que también ella, en cierto modo.

Enrique Larreta,
Las dos fundaciones de Buenos Aires

El quinto centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús—Santa Teresa de Ávila, como solemos llamarla también por haber visto la luz en dicha ciudad española el 28 de marzo de 1515— ha abierto un manantial maravilloso que, derramado sobre todos los aspectos del quehacer cultural de la Argentina, parece destinado a refrescar nuestra inteligencia, aclarar nuestra Fe y nutrir nuestra Caridad.

La embajada de España, nación que fue cuna de la santa y forjadora de nuestro continente (ya que, América es integralmente, lo sostenemos, *una creatura de la Humanidad animada por el aliento español*), ha actuado como generosa y hospitalaria sede de muchos de los actos más significativos realizados en nuestro medio.

Poco es sin duda lo que puedo agregar yo, en circunstancias personales muy azarosas, a los aportes que críticos y creadores literarios han hecho en este sentido. Aportes que sería importante compilar en un nuevo libro dedicado a aquella mujer excepcional, vencedora de adversidades con el arma del Amor sagrado y la coraza de la Fe.

* Esta conferencia debió ser pronunciada por la autora en la embajada de España el 6 de agosto de 2015, en el marco de una celebración programada por la Comisión Nacional de Homenaje al V Centenario de Santa Teresa de Jesús, que preside el Dr. Walter D'Aloia Criado. Por razones familiares de fuerza mayor no pudo concurrir y el texto fue leído por el Prof. Roberto Elissalde.

No obstante, he pensado aprovechar esta oportunidad para recordar la presencia de Santa Teresa en los dos polos de la cultura argentina: el polo académico de la obra escrita y publicada, y el polo popular de la tradición oral.

En el polo académico, resulta singularmente propicio destacar la obra de una ilustre investigadora, ensayista y docente universitaria, la profesora Celina Sabor de Cortazar, de cuyo fallecimiento se han cumplido treinta años el 26 de junio del año en curso. Estudiosa brillante de la época y de los ambientes en que vivió Santa Teresa de Jesús, la académica Sabor de Cortazar nos ha dejado un breve pero magistral ensayo titulado «Santa Teresa, mística y escritora», que fue publicado en la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Segunda época, año 1, n.os 1-2, diciembre de 1982) en coincidencia con el cuarto centenario del fallecimiento de la Santa, ocurrido en Alba de Tormes a principios de octubre de 1582.

Nada mejor que traer aquí la palabra de nuestra querida y admirada Celina, en breves párrafos donde se iluminan con plenitud algunas de las facetas más destacadas de la compleja personalidad de la Santa:

Santa Teresa es un genio de la espiritualidad: sus obras constituyen una guía segura y admirable para entender las relaciones entre el hombre y Dios. Como lo ha dicho Paulo VI al declararla Doctora de la Iglesia el 27 de septiembre de 1970, «ella tuvo el privilegio y el mérito de conocer estos secretos por vía de experiencia, vivida en la santidad de una vida consagrada a la contemplación y al mismo tiempo comprometida en la acción. Santa Teresa ha sido capaz de contarnos estos secretos hasta el punto de que se la considera como otro de los supremos maestros de la vida espiritual.

Sus obras son, pues, la expresión de un buceo lúcido y constante por las regiones más escondidas del alma humana, de su alma, específicamente, una búsqueda de sí misma y de Dios. Pero de un Dios oculto, no en las altas brumas celestiales, sino en los repliegues más profundos del propio yo.

«Un sondeo hacia adentro —dice la profesora Sabor de Cortazar— hacia lo que ella llama “el espíritu del alma”. Allí mora Dios, un Dios paciente, un Dios que espera que se acallen los estruendos exteriores (nuestros negocios, nuestras pasiones, nuestros apegos) para hacerse presente en la soledad y en el silencio». Y concluye la ensayista: «De esta manera, el alma divinizada se incorpora al tiempo infinito de Dios, del Dios que era, que es y que será».

Muy importantes son los elementos historiográficos y literarios que abonan la originalidad y la sensibilidad exquisita de la señora de Cortazar, pero, al no poder transcribir aquí y leer para ustedes aquellos segmentos sustanciales del ensayo citado, opto por seleccionar dos párrafos del final de su trabajo en los que están presentes los temas que nos prometió su título: «Santa Teresa, mística y escritora»: «A la sobrenatural aventura del alma ha de seguir la extraordinaria aventura de la búsqueda de la expresión. Y este don, para un místico, también viene de Dios». Por fin, la académica concluye: «Santa Teresa es un ejemplo excelso de la superación del lenguaje de los hombres por el hallazgo de la expresión de lo sobrenatural».

Hasta aquí, queridos amigos, nuestra meta de contribuir, con un brillante trabajo de origen académico, a señalar la presencia de Santa Teresa de Jesús en la alta cultura argentina. La segunda meta se cumple con apelación a la memoria colectiva, a nuestra remembranza de los juegos infantiles y de los villancicos navideños en los que surge el nombre de Santa Teresa.

Puede hacerlo como simple mención, en la ronda bailada que cantábamos cuando niñas:

Dicen que Santa Teresa *Cachumba caracachumba*
cura a los enamorados. *Achumba y ¡olé!*
Santa Teresa es muy buena *Cachumba caracachumba*
pero a mí no me ha curado. *¡qué bonita que es usted!*

Ilustración musical I: «Santa Teresa». Primera transcripción original que debemos a la Dra. Diana Fernández Calvo)

Santa Teresa

Di cen que San-ta Te - re - sa cu-ra los ma-les del al - ma San-ta Te - re sa es muy
buc na pe ro a mí no me ha cu ra - do Ca - chum - ba - ca ra ca chum - ba
ca - chum ba y o le ca - chum - ba ca - ra ca chum - ba que bo - ni ta que es us

O puede aparecer como emergente de un contexto histórico y social fundamental en la vida de la Santa. Me refiero al episodio de la niñez de aquella nieta de un caballero judío converso —como lo era su abuelo paterno, el toledano Juan Sánchez—, que, poseída desde sus primeros años por un fervoroso cristianismo, lo mismo que su hermano Rodrigo de Cepeda (el que más tarde acompañaría a Pedro de Mendoza en la primera fundación de Buenos Aires y moriría en América), decidió huir de la casa familiar, en compañía de Rodrigo, por el camino de Salamanca, a fin de evangelizar infieles y buscar el martirio que seguramente les darían los moros y al cual deseaban acceder. Un tío suyo alcanzó a los dos aventureros y los hizo volver a casa, pero el episodio quedó plasmado en unos villancicos populares y tradicionales recogidos en nuestras tierras americanas por don Juan Alfonso Carrizo, que se titulan «Las glorias de Teresa» y dicen así:

Las glorias de Teresa,
corazón, corazón, Teresita,
 las glorias de Teresa
 yo las quiero cantar.

A la edad de siete años,
corazón, corazón, Teresita,
 a la edad de siete años
 su vida quiso dar.

Su tío le pregunta,
corazón, corazón, Teresita,
 su tío le pregunta:
 —Teresa, ¿adónde vas?

—Me voy para los moros,
corazón, corazón, Teresita,
 me voy para los moros,
 los quiero conquistar.

—No vayas, mi Teresa,
corazón, corazón, Teresita,
 no vayas, mi Teresa,
 te martirizarán.

—Eso es lo que yo quiero,
corazón, corazón, Teresita,
 eso es lo que yo quiero:
 mi sangre derramar.

¡Herejes son, mi madre!,
corazón, corazón, Teresita,
 ¡Herejes son, mi madre,
 la palma me darán!

Ilustración musical II: «Las glorias de Teresa». De la obra *Cuaderno de Villancicos de Navidad tradicionales en nuestro país*, por Juan Alfonso Carrizo. Transcripción musical del profesor Bruno C. Jacovella. Interpretada por el coro San Ignacio de Loyola bajo la dirección del maestro Víctor Betinotti.

ALLEGRETTO (♩ = 116)

Las glorias de Te re sa, co ra zón, co ra zón Tere sí ta, las
 glo rias de Te re sa, yo las quie ro can tar, yo
 las quiero can tar, yo las quie ro can tar

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'ALLEGRETTO' and a metronome marking '(♩ = 116)'. The lyrics are written below the notes. The music is in a 2/4 time signature and features a melodic line with various rhythmic values including eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'Las glorias de Te re sa, co ra zón, co ra zón Tere sí ta, las glo rias de Te re sa, yo las quie ro can tar, yo las quiero can tar, yo las quie ro can tar'.

Desde las más altas esferas del pensamiento académico argentino hasta nuestro folklore lúdico-infantil, la presencia de Santa Teresa de Jesús ilumina nuestra cultura. Así, ante la irrupción de elementos decadentes o no deseables que puedan aflorar en la sociedad argentina, la luz de Santa Teresa de Jesús debe seguir proyectándose mediante su oración maravillosa, que Sor María Antonia de Paz y Figueroa supo colocar en la Casa de Ejercicios de Buenos Aires y que debe ser nuestra guía:

Nada te turbe,
nada te espante,
todo se pasa,
Dios no se muda.
Con la paciencia
todo se alcanza.
Quien a Dios tiene
nada le falta.
Solo Dios basta...

Bibliografía

- CARRIZO, JUAN ALFONSO. *Cuaderno de Villancicos de Navidad tradicionales en nuestro país*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación, Comisión de Folklore y Nativismo, 1945. (Hubo otras ediciones de 1946 y 1847. En 1978 se incluyeron materiales de este Cuaderno en la segunda parte del tomo titulado *El cristianismo en los cantares populares* [Buenos Aires, Dicitio]).
- LARRETA, ENRIQUE. *Las dos fundaciones de Buenos Aires*. Buenos Aires: Sopena Argentina, 1952.
- SABOR DE CORTAZAR, CELINA. «Santa Teresa, mística y escritora». En *Revista de la Biblioteca Nacional*. Segunda época, año 1, n.os 1-2. Buenos Aires: diciembre de 1982, pp. 29-51 (Conferencia pronunciada por la autora el 6 de agosto de 1982 en la Sala Paul Groussac de la Biblioteca Nacional. Reedición en el 30.º aniversario de su fallecimiento, 26 de junio de 1985: *Santa Teresa, mística y escritora*. Buenos Aires: Instituto San Ireneo de Teología y Arte Sagrado, 2015).

EL CANTO MAPUCHE

César Aníbal Fernández

Ülkantun¹

*Inche kay nga inche yem
Kimpenoel tri mapu mew
Trekatrekatu yayawn kay
Lamngen lamngen tu yem kay
Müna weñangkükün ngekey
Kimpenoel tri mapu mew kay
Lamngen em kay lamngen em
Müna weñangküken kay nga yem
Chillalen kawellu kay
Müna weñangküken nga
Lamngen em lamngen em
Lamngen em lamngen em
Seda pañulngefulmi kay nga
Itro nillayafeyu
Itro plata ka pelayafüyu
Lamngen em kay lamngen em
Seda pañulnoam nga
Eymi kay nga eyimi lamngen em
Rayenngefulmi kay nga
Itro seyentoyafeyu lamngen em
lamngen em
rayennoam nga eyimi
Lamngen lamngen tu yem kay
Palomitangefulmi kay nga
Kiñe püchü ruka nga nilladewmalelafeyu
Wimüntuafi yem kay
Palomitanoam nga
Eymi kay nga lamngen em
Inche kay nga inche yem*

¹ La recopilación, traducción y transcripción es de César A. Fernández y el canto pertenece a José Colimán, de la comunidad mapuche Linares del paraje Aucapán en la Provincia de Neuquén, y fue grabado en 1983. El texto fue publicado en *Coirón*.2 (Neuquén-Temuco, año 1, n.º 2, julio-agosto 2013) y en la obra de FERNÁNDEZ GARAY, ANA. *Parlons Mapuche. La langue des Araucans*. París: L'Harmattan, 2005, pp. 185-190.

*Amutuam ñi mapu mew
Lamngen em kay lamngen em
Amuñmutuam ta ñi mapu mew
Müna weñangküken nga
Lamngen lamngen tu yem kay*

El texto escrito en lengua mapuche es un canto que se entona a capella en situaciones sociales de diversión y en el medio rural, como ocurre cuando se señalan o marcan los animales y hay asado y buen vino para alegrar la fiesta posterior al trabajo. Se trata del *ülkantun* o romanceada, como lo llamó Francisco Núñez de Pineda y Bascañán en el siglo XVII cuando recopiló la primera canción. La traducción obedece a la similitud con los populares romances españoles.

«*Lamngen lamngen tu yem kay*» es el verso que, a modo de estribillo, corta el relato para indicar la variación o cambio.

Los dos cantos principales en la sociedad mapuche son el *ülkantun* y el *tayül*. El primero es un canto social mientras que el segundo pertenece al campo religioso y se entona en contextos rituales.

El *ülkantun* se mantiene actualmente e incluso se expande hacia el medio urbano con temas de protesta en el campo político. Uno de los rasgos salientes es la improvisación sobre la base de una estructura predeterminada; sin embargo, muchos de estos textos resultan inalterables en el tiempo y se cantan siempre de la misma forma sin ninguna modificación. Haberlos conservado en la memoria colectiva, sin recurrir a soportes escritos durante siglos, ha permitido su preservación y transmisión verbal.

La mayor parte de los *ülkantun* trata sobre temas de amor, relaciones del hombre con la naturaleza, con el pasado guerrero, la alegría y diversión, la muerte, el trabajo, los recuerdos sobre los antiguos y otras cuestiones que emergen de la cotidianidad. Nunca lo cantan los niños. Se trata de un ritual social practicado por los jóvenes y adultos, ya sean hombres o mujeres. A veces, incluso, a contrapunto entre una mujer y un hombre.

El *ülkantun* es el texto cantado más antiguo de la Patagonia y de la Araucanía chilena. En él se reconoce lo más auténtico del folclore sureño de ambos países.

Una colección de estas canciones fue editada en un casete denominado *Romanceadas mapuches*, que reunió quince textos

entonados a capella en *mapuzungu* y traducidos al español y que fueron publicados por la Universidad Nacional del Comahue en 1986. Uno de esos textos es el presentado en este artículo. Parte de dicho material, *a posteriori*, fue editado en mi libro *Relatos y romanceadas mapuches* (Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1989, 1990, 2000) y en *Cuentan los mapuches* (Buenos Aires: Edicol, 1995, 1999, 2008, 2012), cuyos textos fueron tomados por algunos coros y replicados en distintos foros, así como por publicaciones universitarias y en Internet.

La traducción libre del canto dice así:

Romanceada de amor²

*Ando caminando
en campo ajeno.
Me da mucha pena
cuando te miro,
hermanita³.
Si usted fuera un pañuelo de seda,
lo compraría.
Tal vez pudiera alcanzar la plata.
Como usted no es pañuelo de seda,
hermanita.
Si usted fuera una flor,
la arrancaría con toda la mata.
Como, hermanita, usted no es flor.
Si usted fuera una palomita,
le mandaría a hacer una casita.
Como usted no es palomita.
Me da pena verte.
Ahora me iré a mi tierra,
pero me iré con pena,
hermana, hermanita.*

² El cantor explica que «campo ajeno» significa «fuera del pago» y que se ha sentido atraído por una mujer casada con otro hombre. En su enamoramiento cuenta que haría los mayores sacrificios por seducirla, pero como la relación no puede prosperar debido a que no debe transgredir una norma social de la comunidad, decide seguir su viaje.

³ El vocablo «hermanita» se usa en el sentido de *señorita* y no tiene significado parental.

COMUNICACIONES

HISTORIA Y NOVELA ROMÁNTICAS: VICENTE FIDEL LÓPEZ*

Jorge Cruz

La lucha entre absolutismo y república fue una constante en buena parte de la historia europea del siglo XIX. La revolución de 1830 marcó uno de sus hitos. No instauró una república, sino que optó por un régimen intermedio; reemplazó a un rey hipermonárquico, Carlos X, por otro constitucional, Luis Felipe de Orléans. La insurrección repercutió en la mayoría de las naciones del continente e incluso en las orillas del Río de la Plata. Para Vicente Fidel López, el acontecimiento «trastornó las bases sociales del mundo europeo». Así lo expresa en su «Autobiografía», publicada en 1896, en la revista *La Biblioteca*, a la edad de ochenta y un años. «Nadie hoy es capaz de hacerse una idea del sacudimiento moral que este suceso produjo en la juventud argentina que cursaba las aulas universitarias». Además, recuerda, «produjo una entrada torrencial de libros y autores que no se había oído mencionar hasta entonces». El anciano rescata de su memoria a un grupo de contemporáneos, en su mayoría franceses, entre los que figuran filósofos, estudiosos de la historia y la literatura, poetas, narradores y dramaturgos.

Victor Cousin, Jules Michelet, Francois Guizot, Abel-Francois Villemain, Charles Augustin Sainte-Beuve, Victor Hugo, Prosper Merimée, George Sand, Alexandre Dumas padre, Casimir Delavigne y Victor Ducange eran algunos de esos nuevos autores. Solitario en la enumeración, se destaca el nombre de un historiador germánico, Barthold Georg Niebuhr, danés por nacimiento pero alemán por cultura, autor de una *Historia de Roma* y uno de los primeros en haberse ajustado rigurosamente a un método científico y crítico. López lo estudió, pero mostró más afinidad con la escuela francesa de historiadores, atenta al soporte documental, pero tendiente asimismo a

* Comunicación leída en la sesión 1391 del 23 de julio de 2015.

dar una versión revitalizada de los hechos, valiéndose de la intuición y a veces de la fantasía. Tal afinidad se trasluce en su *Historia de la República Argentina*, culminación de sus estudios históricos, rica en animadas escenas de conjunto y vívidas semblanzas de personajes de primera línea, más cercanas a la creación literaria que a la ciencia.

El historiador creía llegar así a una verdad más profunda que la establecida por los documentos oficiales. Veía la historia como un conjunto de hechos palpitantes, y, por lo tanto, buscaba dar sensación de vida a su relato valiéndose de procedimientos que, con frecuencia, la desviaban del discurso sereno y desapasionado. En la «Introducción» a su *Manual de la Historia Argentina*, López, al desarrollar sus ideas acerca de esa disciplina, hace hincapié en el pretérito remoto y en la vinculación del presente con «las más ilustres razas y pueblos del mundo antiguo». Se remonta a las tribus primitivas, a los antepasados, a los espíritus sobrenaturales que los guiaban, a la tradición inmemorial; señala cómo «del seno de la barbarie salieron los primeros destellos de la historia poética, en forma de piezas heroicas, de leyendas locales» y cómo de ellas surgió la epopeya. «Desde que la tribu oye y canta sus tradiciones, nace en su vida el primer germen de su historia propiamente dicha». Florecen así los que López llama «historiadores poetas». Ellos expanden las leyendas profundamente hincadas en los orígenes de los pueblos. Con devoción filial, aludiendo a su padre, Vicente López y Planes, se pregunta: «¿Qué es, de punta a cabo, nuestro *Himno Nacional* sino una leyenda histórica, en que lo real va envuelto con lo fantástico? ¿Y no será precisamente a eso, a lo que debe el prestigio que conserva en nuestro espíritu popular?».

A esta mención le suma el poema heroico *El Triunfo Argentino*, juzgado también como leyenda e historia. Estas son las dos piezas literarias más perdurables del padre: la canción que la Asamblea del año 13 consagró como composición emblemática de las Provincias Unidas del Río de la Plata y el poema heroico que celebra la defensa de Buenos Aires, de nuevo invadida por un ejército inglés, en 1807.

Vicente López y Planes fue un perfecto mentor de su hijo, a quien proveyó de una educación de primer orden. Aquel fue un neoclásico; este, un romántico. En su casa, y desde que comenzó a tener uso de razón, vivió a diario la historia del país. La veía encarnada en su padre, participe en sucesos trascendentales a lo largo de más de medio siglo,

desde las Invasiones Inglesas hasta los comienzos de la Organización Nacional, pasando por el largo período de la Tiranía. Vicente Fidel utilizó para su *Historia* esas memorias familiares, enriquecidas por el conocimiento directo de muchos protagonistas de la historia contemporánea, e hizo valer esos testimonios de la tradición doméstica como fuentes de su obra. En la familia López, como dijo Aníbal Ponce, la historia se hacía y se escribía.

«Nuestro deber —se refería a su personal perspectiva— nos manda contar aquello que vimos entre las nubes fantásticas de la infancia; y lo que oímos referir a nuestros padres». Y al determinar los fundamentos teóricos de su obra histórica, afirma que los hechos que constituyen la historia de una nación deben presentarse con todo el color y la fisonomía de la época en que sucedieron; que las costumbres y los hábitos de un pueblo, las ideas de un tiempo y el progreso moral de un período histórico deben entrar en el análisis de un escritor.

El hechizo que ejercían en él las raíces remotas de la historia coincidía con la valoración de las manifestaciones populares encarecidas por el movimiento prerromántico, sobre todo por el magisterio de Johann Gottfried Herder, que había exaltado el «espíritu del pueblo» y difundido sus creaciones espontáneas y reveladoras de las idiosincrasias nacionales. En 1830, el año de la revolución que tanto impresionó a la juventud estudiosa, López era un romántico más. El movimiento que abogaba por la libertad en todos los órdenes había triunfado en el intenso debate entre clásicos y modernos, y se expandía por Europa y América. Dentro de esa corriente, la Historia era concebida como una ciencia y un arte. Así la entendían Jules Michelet y Augustin Thierry, dos de los más célebres historiadores franceses de la época. «López —escribió Ricardo Caillet-Bois— amoldó su obra a sus ejemplos y no lo ocultó». Por su parte, Rafael Alberto Arrieta caracterizó con precisión al historiador al borde de la novela:

López, pintor nato, es seducido por el color, la figura, el espectáculo. Su obra histórica ofrece numerosos cuadros de época y es una galería de retratos valiosos. El autor ve y vive el pasado como un contemporáneo de los hechos que narra y no como un espectador imparcial, y, mucho menos, indiferente. [...] prefería, a la documentación de los archivos, la tradición oral y el interrogatorio a testigos o actores.

A esta concepción correspondía el temperamento apasionado e imaginativo de Vicente Fidel. Los hombres y los hechos de un pasado no muy lejano despertaban en él adhesiones y rechazos igualmente fuertes; pero también los personajes y los sucesos de los siglos coloniales, ajenos al ámbito familiar, le provocaban parejas adhesiones y rechazos. Su apasionamiento lo llevó, no pocas veces, a faltar a la verdad histórica, como se lo señaló Bartolomé Mitre en la polémica que ambos libraron. «Toma partido en los hechos que narra —escribió Alberto Palcos—, y si tal actitud resiente su imparcialidad, comunica al relato amenidad, movimiento y color». Esta inclinación por lo novelesco en la historia concluyó por traducirse en obras de ese carácter, principalmente dos: *La novia del hereje o La inquisición de Lima* y *La loca de la Guardia*. A ellas hay que agregar la narración epistolar titulada *La gran semana de 1810*. López la escribió en 1885 y el editor Carlos Casavalle la publicó once años después. Es la crónica de esos días legendarios a través de cartas encontradas «en el baúl de la parda Marcelina Orma». La Revolución, enfocada desde el punto de mira de los corresponsales, se manifiesta día por día y a medida que se va haciendo, sin el enfático clasicismo que le han dado los panegíricos convencionales de los tiempos subsiguientes; que, sin ser falsos en la generalización de sus resultados sociales, carecen, sin embargo, del colorido que tuvieron los sucesos al tiempo que los iban produciendo la pasión y el interés de los agentes secundarios que constituían la fuerza vital del sacudimiento.

Adviértase la referencia al «colorido» y al papel de los «agentes secundarios» en la historia, esos actores de reparto sin los cuales los protagonistas no hubieran podido cumplir su cometido. A través de la campechana correspondencia, la Revolución «se nos presenta popular y callejera» y, además, viva y artística, como el autor concebía la historia. Cabe mencionar también una proyectada serie de novelas basadas en la historia americana que no pasaron de ser intentos inconclusos, unos más adelantados, otros apenas en bosquejo.

En 1814, un año antes del nacimiento del escritor porteño, el escocés Walter Scott publicó *Waverley*, su primera novela histórica. Esta especie narrativa tuvo en él a su iniciador más elogiado e influyente. Los románticos ponderaron en su obra la virtud de vivificar la historia, hasta el punto que Victor Hugo, en 1823, afirmó que «pocos historiadores son tan fieles como este novelista». López se sitúa en esa tradición literaria

que tuvo en toda la extensión de las Américas a numerosos cultores. Es verdad que, como apunta Amado Alonso en su estudio sobre la novela histórica, los americanos se dejaron influir, más que por Walter Scott, por los autores folletinescos, y en especial por Alejandro Dumas padre, Eugène Sue —el autor de *El judío errante*— y el copioso sevillano Manuel Fernández y González. Fenimore Cooper, «el Walter Scott de América», como lo llamó Andrés Bello, fue también más alabado que seguido. A estas dos figuras de las letras inglesas y norteamericanas menciona López en la carta-prólogo dirigida a Miguel Navarro Viola con motivo de la publicación de *La novia del hereje* en varios tomos de *El Plata Científico y Literario*.

La novela había aparecido en 1843 en *El Observador Político* de Santiago de Chile, durante el exilio de López, y en 1854 reapareció en la mencionada revista de Navarro Viola. Al año siguiente se editó como libro en la Imprenta de Mayo y se reeditó con el mismo sello y en dos tomos, en 1870. Le siguieron varias ediciones a lo largo del siglo xx. La novela debe su atractivo, sobre todo, al tejido de la trama, románticamente profusa, al interés que despiertan las vicisitudes de sus personajes, al escenario —la Lima colonial del siglo xvi con sus contrastes raciales y religiosos—, y a la pareja central de enamorados: María, educada en la severa disciplina católica de una clase expectable, y Lord Robert Henderson, protestante, corsario y protegido de Francis Drake, azote de las costas americanas. López los ve con simpatía, en tanto que reserva toda su aversión para el Padre Andrés, jefe de la Inquisición, codicioso de poder, intolerante y cruel, cuyo pasado abominable, sin embargo, concluye por aniquilarlo.

Un mundillo de personajes históricos y ficticios, bien definidos, y un enjambre de tapadas, negros, zambos, cholos, indígenas, espías, pícaros e invertidos bullen en el espacio de esa «famosa Babel americana» que comenzaba a ser Lima con su «genio festivo y negligente». El historiador recuerda, de tanto en tanto, en notas a pie de página, que determinado suceso es verídico y sorprende utilizando como fuente fidedigna el «poema histórico» la *Argentina*, de Martín del Barco Centenera, crónica rimada de la conquista del Río de la Plata, «con otros acontecimientos de los reinos del Perú, Tucumán y el Estado de Brasil», publicada en Lisboa en 1602. El autor había llegado a América con el Adelantado Juan Ortiz de Zárate, en 1573. Adolfo Bioy Casares,

en uno de los ensayos incluidos en su libro *La otra aventura*, destaca la atracción de lo novelesco en *La novia del hereje*; deja entender que ese vocablo califica las narraciones ricas en peripecias, coincidencias y expectativas; lo aclara con las referencias a los libros de caballerías y a *Las mil y una noches* como paradigmas, y lo aplica a las dos obras de López, «libros eminentemente novelescos».

En cuanto a *La loca de la Guardia*, su personaje protagónico es una mujer alucinada, inubicable en las montañas andinas, pero capaz de aparecer inopinadamente cuando las circunstancias la reclaman. Poseída por un patriotismo obsesivo, sigue al ejército sanmartiniano mientras acecha desde sus escondites los movimientos de los realistas. Estos son los «lagartos»; los libertadores, «los cóndores». Teresa, así se llama, ha perdido su novio a manos de los españoles y ella misma ha sido violentamente castigada. De ahí su odio al enemigo y la locura que la ha transformado. La batalla de Chacabuco, en febrero de 1817; la de Maipú, en abril de 1818; la ocupación de Santiago de Chile y el gobierno de O'Higgins son hechos históricos presentes en la novela. Vuelve López, como en otros escritos, a censurar la desobediencia de San Martín — firme en su objetivo continental— al reclamo del gobierno de Buenos Aires, asediado por graves dificultades.

Como en *La novia del hereje*, los hechos se intrincan, los personajes se multiplican. Los jefes españoles son invariablemente villanos, crueles con sus mujeres y con los niños, como Vicente San Bruno. Los patriotas brillan por su hidalguía. No faltan los enamorados: Pepita Moldes, mujer de un brutal coronel español; y el culto y caballeresco Mariano Necochea, distinguido oficial del Escuadrón de Granaderos a Caballo. El contenido antiespañol de la novela impidió que la ópera *Gli eroi* (Los héroes), del sanjuanino Arturo Berutti, basada en la novela, se estrenara en el Teatro Colón, en 1910, durante las celebraciones del Centenario de Mayo. Sus expresiones de antihispanismo habrán parecido inoportunas, sobre todo teniendo en cuenta las buenas relaciones con España y la presencia de la Infanta Isabel de Borbón, en representación de su sobrino Alfonso XIII. La ópera solo se conoció, en dicho teatro, casi una década después, en la temporada de 1919. También *La novia del hereje* tuvo su adaptación al teatro cantado. El músico ítalo-argentino Pascual De Rogatis fue su compositor; y Tomás Allende Irigorri, el autor del libreto. Se estrenó en 1936.

Fue Carlos Casavalle quien impulsó al autor a publicar «La loca de la Guardia», el «cuento histórico» aparecido en 1882 como folletín y en forma anónima en el diario *El Nacional*. El ilustre editor de tantos libros argentinos de la época se valió de recortes de ese periódico, y con el sello de su Imprenta y Librería de Mayo, la dio a conocer en 1896. El escritor tenía ya muchos años. Buenos Aires no era ya «la gran aldea» caracterizada por su hijo, Lucio Vicente, sino una metrópoli que iba alineándose entre las primeras del mundo por su floreciente vida intelectual, sus visitantes de relieve internacional, sobre todo actores y cantantes y, además, por sus sorprendentes progresos edilicios. Rubén Darío se había instalado en 1893 y, tres años después, con la aparición de *Los raros y Prosas profanas y otros poemas*, había llevado el modernismo a su cima y situado a Buenos Aires a la vanguardia de ese nuevo estremecimiento que incorporaba en las literaturas hispánicas las exquisiteces de parnasianos y simbolistas.

La novela a cuya publicación Vicente Fidel López parecía resistirse surgía solitaria entre las nuevas corrientes narrativas, en las postrimerías de la onda realista y naturalista que había irrumpido en la década de los ochenta. A las obras de Émile Zola, leídas en su lengua original y en traducciones locales, iban a sumarse, dentro de ese cauce y en el ámbito local, las de Eugenio Cambaceres, Manuel T. Podestá, Francisco A. Sicardi, Juan Antonio Argerich, Julián Martel, arraigados en lo contemporáneo. *La loca de la Guardia*, en cambio, resucitaba el pasado, por más que fuera el pasado glorioso de la campaña sanmartiniana. Apareció a destiempo, pero al cabo de los años, vale afirmar que no desmerece en el conjunto de la obra de su autor, siempre que se la sitúe en su momento estético.

Diego F. Pro, estudioso argentino de la filosofía y la historia, señaló que «de todos los hombres de la generación de 1837, Vicente Fidel López fue el que tuvo la educación más completa y orgánica». Fue asimismo, como figura intelectual, el más valioso de los tres López. Lo novelesco y lo histórico se intercambian curiosamente en su obra. El historiador con frecuencia recurre a la imaginación y soslaya el apoyo documental; y el novelista se preocupa, también frecuentemente, por ratificar el rigor histórico de algunos sucesos de su relato, avalados por versiones de sus propios protagonistas o de testigos. Si bien historia y novela constituyen lo sustancial de su actividad literaria e intelectual,

su curiosidad abarcaba otros campos, como lo manifiestan el *Curso de bellas letras* (Chile, 1845); *Les races aryennes du Pérou, leur langue, leur religion, leur histoire* (París, 1871), y la extensa introducción al *Diccionario filológico comparado de la lengua castellana*, de Matías Calandrelli (Buenos Aires, 1880). Es pertinente agregar, entre tantas otras obras y actividades, su desempeño, muy joven aún, en la cátedra de Filosofía y Retórica, en la que reemplazó a su maestro Diego Alcorta, figura de gran predicamento en la época. Con Andrés Lamas y Juan María Gutiérrez fundó la *Revista del Río de la Plata. Periódico mensual de historia y literatura de América* (1871-1877), donde aparecieron varios trabajos suyos.

Los fundadores de la Academia Argentina de Letras, reconociendo su importancia en nuestra literatura, dieron a uno de los sillones de la corporación el nombre del escritor. Nacido hace dos siglos, coetáneo de los hombres de 1837 y de la Organización Nacional, intelectual más que político, fue uno de los mejor dotados animadores de la actividad cultural de nuestro primer siglo independiente. Su vasta *Historia* y sus novelas históricas, de claro cuño romántico, no creo que desencanten a un posible lector de obras del pasado. La vivacidad del relato y la pasión que las sustentan no nos dejan indiferentes. También ellas, como las citadas obras de su padre, pero en mayor medida, son historia y son arte, y acaso obedezcan, además, al íntimo y audaz anhelo del autor de dar una leyenda fundadora a la Patria.

Bibliografía

- ACUÑA, ÁNGEL. «La novela histórica». En *Ensayos*, 2.^a Serie. Buenos Aires: Espiase, 1932, pp. 47-66.
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ts. I y II, 5.^a ed. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- ARRIETA, RAFAEL ALBERTO. «Vicente Fidel López». En *Diccionario de la literatura latinoamericana*. Argentina. Primera parte. Washington, D. C.: Unión Panamericana, 1960, pp. 110-114.
- BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ, MARÍA. «Misión del escritor y forma narrativa en la novela histórica del XIX: El caso de La novia del hereje». En *Literatura: teoría, historia y crítica*, n.º 8. Bogotá, 2006, pp. 559-574.

- BIOY CASARES, ADOLFO. «Lo novelesco y La novia del hereje», en *La otra aventura*. Buenos Aires: Emecé, 1983 (la 1.^a ed., de Galerna, apareció en 1968).
- CAILLET-BOIS, RICARDO, «La historiografía», en *Arrieta, Rafael Alberto (dir.), Historia de la literatura argentina*, Tomo VI. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1960, pp. 65-72.
- CARILLA, EMILIO, *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid: Gredos, 1975 (3 vols.).
- GARCÍA, GERMÁN, *La novela argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1952.
- GARCÍA, JUAN AGUSTÍN. *Prólogo a La novia del hereje*. Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1917.
- GIMÉNEZ PASTOR, ARTURO. «La novia del hereje». En *Arrieta, Rafael Alberto (dir.). Historia de la literatura argentina*. T. I. Buenos Aires-Montevideo: Labor, 1945, pp. 222-228.
- GIUSTI, ROBERTO F. «La prosa de 1852 a 1900». En *Arrieta, Rafael Alberto (dir.), Historia de la literatura argentina*. T. III. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1959, pp. 361-364.
- GONZÁLEZ, JOAQUÍN V. «Prólogo». En *López, Vicente Fidel. Panoramas y retratos históricos*. Buenos Aires: W. M. Jackson, s/f., pp. XI-XVIII (Grandes Escritores Argentinos).
- HALPERIN DONGHI, TULIO. «Vicente Fidel López historiador». En *Ensayos de historiografía argentina*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1996, pp. 35-44.
- HUALDE DE PÉREZ GUILHOU, MARGARITA. *Vicente Fidel López político e historiador (1815-1903)*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1966.
- IBARGUREN, CARLOS. «Un historiador de la patria: Vicente Fidel López. Su vida y su obra». En *De nuestra tierra*. Buenos Aires: Sociedad Cooperativa Editorial Limitada, 1917, pp. 113-150.
- *Estampas de argentinos*. Buenos Aires: La Facultad, 1935.
- «La cultura. Vicente Fidel López». En *La historia que he vivido*. Buenos Aires: Sudamericana, 1955.
- KATRA, WILLIAM H. *La generación de 1837. Los hombres que hicieron el país*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- LASTARRIA, JOSÉ VICTORIANO. *Recuerdos literarios. Datos para la historia literaria de la América española*. Santiago de Chile: Librería de M. Servat, 1885.

- LETTIERI, ALBERTO RODOLFO. *Vicente Fidel López. La construcción histórico política de un liberalismo conservador*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- MADERO, ROBERTO. *El origen de la historia. Sobre el debate entre Vicente Fidel López y Bartolomé Mitre*. Prefacio de Roger Chartier. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MOLINA, HEBE BEATRIZ. *Cómo crecen los hongos. La novela argentina entre 1838 y 1872*. Buenos Aires: Teseo, 2011.
- NARVAJA DE ARNOUX, ELVIRA. «La normatividad genérica en la construcción del Estado chileno: el Curso de bellas letras, de Vicente Fidel López». En *Cuadernos del Sur. Universidad Nacional del Sur*, n.os 35-36. Bahía Blanca: 2005.
- ORGAZ, RAÚL A. *Vicente López y la filosofía de la historia*. Córdoba: Imprenta Rossi Argentina, 1938.
- PEÑA, DAVID. «Vicente Fidel López». En *Nosotros*, n.º 130. Buenos Aires: marzo 1920, pp. 284-299.
- PICCIRILLI, RICARDO. *Los López. Una dinastía intelectual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.
- PINILLA, NORBERTO. *La polémica del romanticismo en 1842. Vicente Fidel López, Domingo Faustino Sarmiento, S. Sanfuentes*. Buenos Aires: Americalee, 1943.
- PONTIERI, MARGARITA B. «Vicente F. López: su vida y su obra». En *Historia de la literatura argentina*. T. I. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980/1986, pp. 460-469.
- PRÓ, DIEGO F. «La cultura filosófica de Vicente Fidel López». En *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, vols. 8-9. Mendoza: 1992, pp. 11-48.
- RAVIGNANI, EMILIO. «La personalidad de Vicente Fidel López». En *López, Vicente Fidel. Evocaciones históricas: Autobiografía. La gran semana de 1810. El conflicto y la entrevista de Guayaquil*. Buenos Aires: W. M. Jackson, s/f., pp. 11-21 (Grandes Escritores Argentinos).
- ROJAS, RICARDO. «Vicente Fidel López». En *Historia de la literatura argentina. Los proscritos*. Buenos Aires: Losada, 1948, pp. 618-644.
- ROMERO, JOSÉ LUIS. «Vicente Fidel López y la idea del desarrollo universal de la historia». En *Argentina: imágenes y perspectivas*. Buenos Aires: Raigal, 1956.

- «Vicente Fidel López». En *Romero, Luis Alberto* (comp.). *La experiencia argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.
- SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO. «Del naturalismo neoclásico al naturalismo romántico». En *Historia comparada de las literaturas americanas*. Buenos Aires: Losada, 1973, pp. 268-269.
- SANUCCI, LIA E. M. «Vicente Fidel López: filiación de sus ideas». En *Trabajos y Comunicaciones*, n.º 19. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1969.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO. «Reminiscencias de la vida literaria». En *Obras completas*. T. I. Incluido en *Memorias*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961, pp. 93-103. Aparecido en *Nueva Revista de Buenos Aires*, 1881, T. I.
- SASTRE, MARCOS Y OTROS. *El salón literario. Estudio preliminar de Félix Weinberg*. Buenos Aires: Hachette, 1958.
- SOMMER, DORIS. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina. Trad. de José Leandro Urbina y Ángela Pérez*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- TENORIO T., MAURICIO. «Bartolomé Mitre y Vicente Fidel López. El pensamiento historiográfico argentino en el siglo XIX». En *Secuencia*, n.º 16. México: Instituto de Investigaciones Históricas José María Luis Mora, enero-abril 1990, pp. 97-121.
- YUNQUE, ÁLVARO. *Síntesis de la literatura argentina*. Buenos Aires: Claridad, 1957.

RECUERDOS DE GLORIA ALCORTA*

Antonio Requeni

Gloria Alcorta nació hace cien años, durante la Primera Guerra Mundial, en la ciudad vascofrancesa de Bayona. Era hija de Rodolfo Alcorta, hijo a su vez de Amancio Alcorta, ministro de Relaciones Exteriores de Luis Sáenz Peña, Juárez Celman y Julio Argentino Roca, y nieto de otro Amancio, músico. Su madre, Rosa Mansilla, considerada una de las mujeres más hermosas de su época, era nieta de Agustina Rosas de Mansilla, hermana de Juan Manuel de Rosas y madre de Lucio, autor de *Una excursión a los indios ranqueles*. Estos antecedentes hacían sentir a Gloria muy argentina, pero no se creía, por ello, una privilegiada; el mérito era todo de ellos. De todas maneras, no podía desentenderse de su herencia familiar, caracterizada por el sentido de pertenencia a una tradición y una cultura muy arraigada en su medio social.

Su padre, médico, pintor y apasionado por el arte, se había radicado en París unos años antes y se desempeñaba en el Hospital Americano. Su madre, al comienzo de la guerra, decidió trabajar como enfermera al lado de su marido. Fue en un paréntesis, durante unas vacaciones en el sur de Francia, cuando nació Gloria, la menor de sus hijas. Terminada la contienda, Rodolfo Alcorta creó en el ámbito de la embajada el Consejo Cultural Argentino —entonces no existía la agregaduría cultural—, función que le permitió adquirir para la Argentina varias obras del escultor Antoine Bourdelle, a quien encargó la estatua ecuestre del general Alvear que hoy se destaca en un lugar privilegiado de la Recoleta. A él se debe también la introducción en el país de esculturas de Rodin, Despiau y Drivier, así como copias de piezas escultóricas que se exhiben actualmente en el Museo de Calcos de la Costanera. Fue, además, el organizador de la participación argentina en la Exposición Internacional de París.

* Comunicación leída en la sesión 1392 del 13 de agosto de 2015.

El padre de Gloria la llevaba, cuando era niña, al taller de Bourdelle, donde la pequeña se aficionó a jugar con la arcilla haciendo muñequitos ante la mirada complaciente del maestro. Ese fue el comienzo de su vocación por la escultura, arte en el que cosechó varios premios en su juventud y que terminó abandonando por la literatura. También le atrajo el teatro, vocación que sus padres rechazaban porque en aquellos tiempos estaba mal visto que una señorita de su posición social se dedicara a las tablas. Otra vocación fue la de cantante. Tenía registro de *mezzosoprano* y era afinada, pero con poco volumen de voz. Con todo, se enorgullecía de haber cantado en el coro de Jane Bathory para celebrar la liberación de París.

Los padres hablaban entre ellos en español y cuando Gloria cumplió siete años le pusieron una gobernanta irlandesa, así que desde muy temprano habló francés, español e inglés, idiomas a los que sumó el italiano. Fue a los quince cuando años la enviaron a Roma, donde vivía su hermana mayor, Noemí, casada con el conde Marone Cinzano, el del vermut. Gloria entró pupila en un colegio de monjas cuya estrictez fomentó su rebeldía. Un día una monja le descubrió un ejemplar de *Las flores del mal*, que leía a escondidas, y se lo destrozó. Entonces la adolescente pegó a la monja una cachetada que le valió su expulsión. En Italia conoció a dos jóvenes según ella muy distintos; uno, Juanito, todavía niño, nieto del rey Alfonso XIII y futuro rey Juan Carlos de España; el otro, un noble milanés, apuesto y atractivo pero un tanto ambiguo, que se llamaba Luchino Visconti.

Su interés por la literatura se intensificó al regresar a París, donde merced a las relaciones de su padre, frecuentó a poetas como Jules Supervielle, que sería su padrino literario; Paul Fort (el de «Si todos los niños del mundo») y Max Jacob, judío convertido al catolicismo, que vivía en un convento, lo que no impidió que los nazis lo fueran a buscar y deportaran a un campo de concentración, donde murió. Un poeta que Gloria recordaba era Antonin Artaud, amante de una amiga suya a la que asestó varias cuchilladas antes de ser internado en un manicomio.

Yo conocí a Gloria Alcorta cuando publiqué en 1980 un comentario a su novela *La almohada negra*; ella estaba en Buenos Aires —donde venía todos los veranos, que pasaba aquí y en las playas del Uruguay— y me llamó por teléfono para agradecer la reseña. Decidimos vernos y ese fue el comienzo de una amistad que duró hasta su muerte. Iba a

buscarla al *apart-hotel* donde se alojaba, en Marcelo T. de Alvear, calle que lleva el nombre de su padrino de bautismo, y salíamos a comer en «La Payanca», pequeño restaurante criollo de la calle Suipacha. Durante nuestros encuentros se esforzaba por mejorar mi francés de segundo año de la Alliance. Años atrás, Gloria había dado clases de dicción y siendo muy joven las había recibido de Marguerite Moreno, famosa actriz de la *Comédie Française*. A veces su padre le retaceaba la cuota asignada y se veía obligada a trabajar. Durante una temporada fue secretaria del bailarín y coreógrafo Serge Lifar.

Cuando la conocí, tenía alrededor de setenta años. Era alta, delgada, distinguida aunque vistiera pantalón y una simple blusa. El pelo corto y rizado, como en las fotografías de joven, estaba entonces totalmente blanco, y en su rostro resaltaban unos ojos celestes y vivaces. Una tarde, a mediados de los noventa, me llamó por teléfono para decirme que con su amiga Olga Orozco se habían propuesto escribir un libro de diálogos, pero necesitaban un coordinador y habían pensado en mí. Acepté complacido y a lo largo de varias semanas nos reunimos en casa de Olga a charlar los tres frente a un grabador. Así surgió *Travesías. Conversaciones coordinadas por Antonio Requeni*. El libro, publicado por Sudamericana, se agotó rápidamente y pese a las gestiones de Olga, la editorial nunca lo reeditó. De dicho volumen y de mis frecuentes diálogos con Gloria extraigo los recuerdos que narré hasta ahora y que seguiré devanando en esta exposición.

A los veinte años, Gloria vino por primera vez a Buenos Aires. En el barco viajaba también Morena Ocampo, madre de Victoria y de Silvina, con otra de sus hijas, Angélica, que para Gloria era más inteligente que sus hermanas escritoras. Aquí conoció a destacados intelectuales, entre ellos Jorge Luis Borges, que prologó su primer libro de poemas, *La prison de l'enfant* y seleccionó luego versos suyos para *Antología poética argentina*, compilada con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en 1941. Invitada por Eduardo Mallea y José Bianco, empezó a colaborar en *La Nación* y *Sur*, respectivamente.

En 1936 regresó a Francia y desde entonces hizo frecuentes viajes a la Argentina. En una de esas visitas formalizó su noviazgo con Alberto Gironde, hermano de Oliverio. Se casaron en París y Alberto alquiló, para su luna de miel, una lujosa «villa» en la Toscana, cerca de Florencia. Tuvieron cuatro hijos, unos de los cuales murió a los

dos años. Antes de volver a Buenos Aires, pasaron una temporada en México, donde fueron amigos de Diego Rivera y su pareja, Frida Kahlo, de la que Gloria no tenía opinión muy favorable. Tiempo después, Alberto Gironde padeció una enfermedad neurológica y se encerró en los fondos de su casa del barrio de Belgrano para no salir ya más hasta su muerte.

Gloria fue una escritora de dos mundos. Aquí, Botella al Mar publicó en 1951 el libro *Visages*, poemas en francés vertidos al español por Rafael Alberti. El volumen recibió un año más tarde el Prix Rivarol, destinado al mejor libro en francés escrito por un extranjero. El jurado lo integraban André Gide, Jules Supervielle, Jules Romains, Daniel Röps y Henry Troyat. Durante el cóctel que se ofreció en los salones de Gallimard, tras departir con dos amigos hispanistas, Jean Casson y Claude Couffon, se acercó a Gloria un joven cetrino, parecido a Humphrey Bogart, que ella creyó un periodista. Conversaron un rato y Gloria se sorprendió cuando Supervielle la felicitó por haber atraído el interés de Albert Camus. Volvieron a verse y se hicieron amigos. Gloria me habló mucho del autor de *El extranjero* y me contó que algunas veces iba a buscarla a su departamento de Montparnasse para llevarla a bailar a algún local nocturno. Cuando Jorge Cruz dirigía el suplemento literario de *La Nación*, publicó un artículo mío titulado «Albert Camus visto por Gloria Alcorta», que previamente mostré a mi amiga y ella aprobó.

En 1954 Gloria obtuvo el Prix du Theatre et des Arts por su comedia dramática *Le seigneur de Saint-Gor*, en cuya representación hacían una breve aparición, cantando, María Elena Walsh y Leda Valladares, radicadas entonces en París. Sudamericana publicó en 1958 su colección de cuentos fantásticos *El hotel de la luna*, libro merecedor aquí de un premio municipal y la faja de honor de la SADE. Por entonces, Gloria inició una corresponsalía para *La Prensa* y cubría los festivales de cine en Cannes y de teatro en Aix-en Provence, durante los cuales realizó muchos reportajes, entre ellos a Jean Cocteau, Milan Kundera y Jorge Semprún. En 1961 publicó *Noches de nadie* y *En la casa muerta*, editadas luego también en francés. Un año después, Charles de Gaulle, en su visita a la Argentina, le impuso las Palmas Académicas.

En 1970 apareció *La couple de Núñez*, que obtuvo el premio Nouvelle Fémina. Ese año Francia la condecoró con la Orden de Chevalier des Arts et des Lettres. *Le jeu de la peur*, *L'oreillier noir*,

L'atelier imaginaire y *Le crime de Doña Clara* son sus últimos libros, algunos traducidos al castellano. Gloria mostró en ellos una impronta original, imaginación y capacidad para crear atmósferas poéticas y perturbadoras.

Gloria Alcorta fue una mujer independiente, libre, rebelde ante los prejuicios de su época; toda una adelantada. Después de Brigitte Bardot, fue una de las primeras en usar bikini en las playas de la Costa Azul. Tuvo grandes y pequeños amores, a los que se refería naturalmente en nuestras conversaciones, pero no faltaron desdichas en su vida: la muerte de una de sus hijas y de su yerno con el intervalo de unos pocos días, la desaparición de amigas y amigos entrañables; el secuestro de su hijo y su detención en la ESMA durante los sombríos años de la última dictadura militar. Gloria movió cielo y tierra para salvarlo. Lo consiguió gracias a Jean D'Ormesson, escritor y académico que se había desempeñado aquí diplomáticamente y conocía a algunos militares argentinos. Desde entonces, el hijo de Gloria vive en París. Fue él quien alojó a su madre en una distinguida residencia geriátrica de Buenos Aires cuando, ya nonagenaria, Gloria empezó a sentir los efectos del Alzheimer. Un día la visité e invité a comer en un restaurante próximo. Fue un encuentro tenso y doloroso. Su mente estaba ya envuelta en la niebla de la desmemoria. Cuando la devolví a la residencia tuve la impresión de que ella no supo con quién había estado comiendo. Así vivió hasta que en 2012 se apagó su vida. Tenía 96 años.

El exagerado culto actual por lo nuevo o lo novedoso conspirará, seguramente, contra el recuerdo de su nombre y de su obra, tanto en Francia cuanto en la Argentina. Pero Gloria Alcorta fue una poeta y novelista rescatable, así como una mujer espléndida, un ser humano de múltiples y ricas facetas. Acaso el personaje excedía a su obra. Su vida fue, tal vez, su mejor novela.

JAMES JOYCE*

He incluido tantos enigmas y acertijos que mantendrán a los profesores atareados durante siglos acerca de lo que quise decir, y esa es la única manera de asegurarnos la inmortalidad.

James Joyce

Traducción de Rolando Costa Picazo

Ulises es un hito sobresaliente del modernismo literario y una de las obras más destacadas de la literatura universal, que ya en vida de su autor recibió ponderaciones de los mejores escritores de su tiempo. Eliot ensalzó su método, que llamó «mítico»; Yeats le escribió a su examante y musa, Olivia Shakespeare, diciéndole que estaba impresionado, y que era un libro de gran belleza¹. En una reseña publicada el 15 de abril de 1922 en el *Mercure de France*, Ezra Pound se refería a Joyce como un Flaubert que había ido más lejos que su propia inconclusa novela final, *Bouvard et Pécuchet*. Valery Larbaud, que lo traduciría al francés con la colaboración de Léon-Paul Fargue, denominó a *Ulises* una obra de genio, y le escribió a Joyce diciéndole que después de leerlo no podía dormir por la noche. No bien publicado, lo celebraron los estadounidenses Hemingway y Hart Crane. Tuvo detractores, naturalmente: D. H. Lawrence opinó que *Ulises* era más repugnante que *Casanova*, y Virginia Woolf escribió en su *Diario* que se trataba de un libro «illiterate, underbred...» (analfabeto, vulgar).

Porque no todo fue un lecho de rosas. Muy por el contrario. Joyce tuvo que librar una batalla sin cuartel contra editores, críticos y lectores pertenecientes a las postrimerías de una era victoriana que hizo lo imposible por silenciar su libro. En varias de las primeras reseñas se lo calificó como «literatura de letrina». En septiembre de 1920, luego de leer el capítulo de «Nausicaa» en *The Little Review*, John Sumner, secretario de la Sociedad para la Erradicación del Vicio de Nueva York,

* Comunicación leída en la sesión 1395 del 24 de septiembre de 2015.

¹ Carta del 8 de mayo de 1922, citada por BOWKER, GORDON. *James Joyce. A New Biography*. Nueva York: Farrar, Straus and Girox, 2011-2012, p. 304.

lo denunció por obsceno. Los editores de la revista fueron declarados culpables, debieron pagar una multa de cincuenta dólares y firmar el compromiso de no publicar más capítulos de la novela. Sin embargo, también hubo defensores implacables, como Margaret Anderson, que tuvo el coraje de publicar los primeros capítulos del libro en forma serial en su revista *The Little Review*, y lo defendió contra los embates de la justicia, que estaba empeñada en declararlo obsceno. Otro adalid de la defensa fue John Quinn, amigo de Ezra Pound, coleccionista, gran defensor y benefactor de Joyce: compró los manuscritos de *Exiles*, la pieza teatral de Joyce de 1918, y luego el de *Ulises*. En 1919 se confiscaron, y quemaron, los números de *The Little Review* de enero y mayo, que contenían los capítulos de «Lestrygonians» y «Scylla y Charibdis», respectivamente. Joyce pudo soportarlo. En una carta a Harriet Shaw Weaver, feminista, sufragista, activista política, editora de la revista *The Egoist* y una de las mecenas de Joyce (había publicado *Retrato del artista adolescente*), este le decía: «Esta es la segunda vez que tengo el placer de que me quemen en esta tierra y espero pasar los fuegos del purgatorio tan rápidamente como mi santo patrón San Aloisio».

Lo aguardaba una mayor oposición. Hubo una nueva acusación, esta vez contra el capítulo «Nausícaa», que se había publicado en *The Little Review* en julio-agosto de 1920. Margaret Anderson y Jane Heap, esta última editora y defensora del modernismo literario, fueron llevadas a juicio, ante un tribunal de tres jueces. Las defendió Quinn, que era abogado, luego de hacerles prometer que mantendrían silencio y lo dejarían hablar a él. El día del comienzo del juicio, 22 de octubre, varios centenares de artistas y bohemios de Greenwich Village llenaron la sala del tribunal. Quinn comenzó cuestionando la competencia del tribunal para juzgar un caso literario, objeción que no prosperó. Entonces empezó a llamar a sus testigos, tres en total: uno de ellos, Scofield Thayer, editor de la revista *The Dial*; otro, el actor británico John Cowper Powys; el tercero, el autor y director teatral Philip Moeller. La corte exigió que se leyeran los pasajes denunciados por obscenos. Dos de los jueces los consideraron incomprensibles. Quinn usó esto como parte de la defensa: lo que no se entendía no podía corromper. Se llamó a un cuarto intermedio para que los jueces pudieran leer el capítulo. Quinn presentó una defensa final, haciendo una analogía entre el texto de Joyce y la pintura cubista. Tratando de adecuarse a lo que él consideraba la mentalidad de los jueces, alegó que el episodio

en cuestión era desagradable pero no indecente. Es el capítulo en que Bloom, el personaje central, se masturba ante la exhibición de los calzones de una jovencueta llamada Gerty MacDowell. Quinn sostuvo que había mayor exhibicionismo en las vidrieras de la Quinta Avenida. Los jueces, airados, rechazaron todos estos argumentos. Quinn sostuvo entonces que los veía enojados, y que esa era la reacción que provocaba el libro de Joyce: no pensamientos lascivos, sino ira. Los jueces se rieron, y Quinn pensó que ya había ganado. Pero los jueces recobraron la seriedad, declararon culpables a las editoras y les impusieron una multa de cincuenta dólares a cada una. Quinn debió certificar que «Nausícaa» era el episodio más *risqué* del libro. En privado, el abogado les dijo a las dos editoras que no publicaran más literatura obscena².

Joyce escribió *Ulises* entre 1914 y 1921. La línea argumental es simple: la historia de un solo día, el 16 de junio de 1904, en Dublín, la ciudad donde había nacido y se había educado, y que había abandonado. Eligió esa fecha por ser la del día en que salió a caminar por primera vez con Nora Barnacle, con quien compartiría el resto de su vida, y pensó en usar la *Odisea* como paralelo estructural. Sería una guía que le serviría para poner en un plano de igualdad lo heroico y lo cotidiano. Los tres personajes principales, Bloom, Stephen y Molly Tweedy, se corresponderían, de modo burlesco, con los tres de la *Odisea*, Ulises, Telémaco y Penélope, que sirven de arquetipos o modelos, con unos pocos rasgos o características similares. También intentaría relacionar los episodios. Al poco tiempo, Joyce dejaría de lado las ideas con que empezó acometiendo su empresa. Era utópica. Vemos que pronto desaparece todo esfuerzo por lograr, aunque fuera tan solo una sombra de parentesco con Homero, y mucho menos de exactitud. Bloom no hace, como Ulises, un regreso triunfal para acabar con el pretendiente rival. Se contenta con ser un cornudo que finge no saber lo que pasa. Porque el mundo moderno no es heroico, sí egoísta, trivial, mezquino e insignificante.

El paralelo entre *Ulises* y *La Odisea* es un esquema, una forma de guía para uso personal.

El libro se desarrolla en Dublín el 16 de junio de 1904. Como se sabe, el día se festeja todos los años en muchas partes del mundo como «Bloomsday» (el día de Bloom). Le escribió a su amigo Frank Duden:

² ELLMANN, RICHARD. *James Joyce*. New Revised Edition. Oxford-Nueva York-Toronto-Melbourne: Oxford University Press, 1982.

«Quiero dar un cuadro tan completo de Dublín que si algún día la ciudad desapareciera de repente de la tierra, podría ser reconstruida de mi libro»³. Hay mucho de eso: Dublín domina el libro, y hay referencias exactas a sus calles, barrios, bares, direcciones. Joyce tenía una relación extraña con su ciudad natal, que sirve de marco a su temprana colección de cuentos, *Dubliners*. Solía decir que la ciudad padecía de «hemiplejia de la voluntad», y en una carta al editor Grant Richards se refería a un olor especial de corrupción que esperaba que flotara sobre sus cuentos de *Dubliners*. Los llama *epicleti*; según Ellmann, un error por *epicleses*, del latín, *epiclesis* en griego, término referido a una invocación de la Iglesia Oriental en la que se ruega al Espíritu Santo que transforme la hostia en el cuerpo y sangre de Cristo. James le explica a su hermano Stanislaus que hay una similitud con lo que él trata de hacer, «dar a la gente alguna especie de goce espiritual al convertir el pan de la vida diaria en algo que tenga una vida artística propia, para su elevación mental, moral y espiritual»⁴.

Desde Europa, mientras escribía *Ulises*, Joyce consultaba continuamente con miembros de su familia y amigos acerca de la dirección exacta y rasgos propios de lugares de Dublín que mencionaba en su libro, o algún dato específico, como por ejemplo, la cantidad de escalones de la entrada de la casa de Bloom en el número 7 de la calle Eccles. Se sabe que tenía como libro de cabecera la guía *Thom's Official Directory of the United Kingdom of Great Britain and Ireland*, edición de 1904, que contenía información sobre calles, nombres, direcciones y ocupaciones de residentes en Dublín. En *Ulises* están las calles, los bares, los lugares que conoció y frecuentó Joyce durante su vida en Dublín. Asimismo, mucho de lo que sucede ese 16 de junio de 1904, como por ejemplo, los datos sobre la carrera de caballos, son históricos. Joyce tomó toda esa información de ediciones de diarios de esa fecha, como apunta Richard M. Kain en *Fabulous Voyager: James Joyce's Ulysses*⁵. Por su parte, Richard Ellmann nos dice que Garryowen, nombre de un perro que se menciona en «Nausícaa», es identificado como un animal de raza Setter

³ DUDGEN, FRANK. *James Joyce and the Making of Ulysses*. Bloomington & Londres: Indiana University Press, 1960, p. 69.

⁴ JOYCE, STANISLAUS. *My Brother's Keeper*, p. 61, citado en ELLMANN, RICHARD. *James Joyce*, p. 163.

⁵ Chicago University Press, 1947.

que realmente existió: pertenecía al abuelo materno de Gerty McDowell, protagonista de «Nausícaa»⁶.

En cierto modo, Dublín es una sinécdoque de todas las ciudades del mundo. Richard Ellmann cita una carta de Joyce a su amigo irlandés Arthur Power (autor de *Conversations with James Joyce*) en que escribe: «Si puedo llegar al corazón de Dublín, puedo llegar a todas las ciudades del mundo»⁷.

Última página de Ulises

... amo las flores me encantaría tener la casa entera llena de rosas Dios del cielo no hay nada como la naturaleza las montañas salvajes luego el mar y las olas precipitándose después el hermoso campo con sembrados de avena y trigo y toda clase de cosas y todo el precioso ganado andando por doquier eso hace bien al corazón ver ríos y lagos y flores de todas clases y formas y aromas y colores brotando hasta en las zanjas primulas y violetas es la naturaleza en cuanto a los que dicen que no hay Dios yo les chasquearía los dedos a pesar de toda su cultura por qué no van y crean algo muchas veces se lo he preguntado a él ateos o cómo se llamen van y se friegan la mugre de encima primero y después aúllan llamando al cura y se mueren y por qué porque le tienen miedo al infierno debido a su mala conciencia ah sí los conozco muy bien bueno cuál fue la primera persona en el universo antes de que hubiera nadie que lo hizo todo quién ah eso ellos no lo saben ni yo tampoco así que ahí tienes mejor sería que trataran de impedir que salga el sol mañana el sol brilla para ti dijo él el día que estábamos acostados entre los rododendros en el promontorio de Howth con el traje gris de tweed y su sombrero de paja el día que hice que se me declarara sí primero le di el pedacito de pastel de semillas de anís que me saqué de la boca y era año bisiesto como ahora sí hace 16 años por Dios después de ese largo beso casi me quedé sin aliento sí dijo él que yo era una flor de la montaña sí todas nosotras somos flores todo el cuerpo de la mujer sí eso fue algo verdadero que dijo él en su vida y el sol brilla para ti hoy sí por eso fue que él me gustó porque vi que entendía o sentía lo que una mujer es y yo supe que siempre podría entenderlo y le di todo el placer que podía alentándolo hasta que me pidió que

⁶ GIFFORD, DON Y ROBERT J. SEIDMAN. *Ulysses Annotated*. Edición revisada y ampliada. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1988, p. 339.

⁷ ELLMANN, RICHARD. *James Joyce*, p. 505.

dijera sí y yo no pude contestar primero solo miré hacia el sol y el cielo yo estaba pensando en tantas cosas que él no sabía y las muchachas españolas riendo con sus mantillas y sus altas peinetas y las subastas a la mañana los griegos y los judíos y los árabes y sabe el diablo quién más de todos los confines de Europa y Duke Street y el mercado de aves todas cloqueando delante de Larby Sharon y los pobres burros resbalando medio dormidos y tipos indefinidos envueltos en mantas dormidos a la sombra en escalinatas y las grandes ruedas de los carros de toros y el viejo castillo milenario sí y esos apuestos moros todo vestidos de blanco y con turbante como reyes pidiéndole a una que se siente en su minúscula tienda y Ronda con las ventanas antiguas de las posadas 2 ojos centelleantes una celosía escondidos para que el amante bese el hierro y las vinerías medio abiertas de noche y las castañuelas y la noche que perdimos nuestro barco a Algeciras el sereno haciendo su ronda con el farol y Oh ese tremendo abismal torrente Oh y el mar el mar carmesí a veces como fuego y los gloriosos atardeceres y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas las curiosas callecitas y las casas rosadas y azules y amarillas y los jardines de rosas y los jazmines y geranios y cactus y Gibraltar cuando niña donde yo era una Flor de la montaña sí cuando me puse la rosa en el pelo como acostumbraban las muchachas andaluzas o me pondré una roja sí y cómo me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno lo mismo da él que otro y después le pedí con la mirada que me lo preguntara otra vez sí y entonces él me preguntó si quería decir sí decir sí mi flor de la montaña y primero puse los brazos alrededor de él y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis pechos todo perfume sí y su corazón golpeaba como loco y sí yo dije sí lo haré Sí.

Bibliografía

- BOWKER, GORDON. *James Joyce. A New Biography*. Nueva York: Farrar, Straus and Girox, 2011, 2012.
- DUDGEN, FRANK. *James Joyce and the Making of Ulysses*. Bloomington-Londres: Indiana University Press, 1934, 1960.
- ELLMANN, RICHARD. *James Joyce. Edición revisada*. Oxford-Nueva York-Toronto-Melbourne: Oxford University Press, 1982.
- GIFFORD, DON y ROBERT J. SEIDMAN. *Ulysses Annotated. Edición revisada y ampliada*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1988.

EUGÈNE LABICHE Y EL GAS HILARANTE*¹

Jorge Cruz

*Le grand maître du rire, notre
premier producteur de gaz exhilarant.*

Émile Augier

Entre los asistentes a la incorporación de Eugène Labiche a la Academia Francesa, el 25 de noviembre de 1880, se hallaba Lucio Vicente López. El autor de *La Gran Aldea* lo cuenta en un artículo publicado poco después en el diario *El Nacional* e incluido en sus *Recuerdos de viaje*. El comienzo es irónico: «Decididamente la Academia Francesa se democratiza». Sin dejar de reconocer los méritos del comediógrafo parisino, no lo ve en el augusto recinto; no lo considera acorde con su tradición y no vacila en afirmar que, si la Academia quiere defender la tradición, está obligada a cerrar la puerta a los escritores que practican ese género. Y se escuda más adelante: «No quiero que se me tome por retrógrado. Si pienso que Labiche no es digno de la Academia, creo también que Labiche no necesita de ella como no la necesita ninguno de los que siguen hoy en Francia su género literario». Sus palabras insisten en apartarlo de los elegidos, pues no lo juzga a la altura de otros académicos; de los dramaturgos Émile Augier y Alexandre Dumas hijo; de novelistas como Jules Sandeau, ni a la altura de eruditos como Émile Littré, el del célebre diccionario, y menos aún, de figuras de la envergadura de Hippolyte Taine, Ernest Renan y Victor Hugo. El idolatrado autor de *La Légende des siècles*, el rey, como lo llama, no votó a Labiche, y López remarca e interpreta su ausencia en la ceremonia como una manifestación desdeñosa del poeta. Hubo otras expresiones contrarias: el ensayista y crítico Ferdinand Brunetière, por ejemplo, dijo que deploraba «la invasión de géneros inferiores» en la Academia.

Pero lo que a López le provocó rechazo fue el discurso del recién llegado, monólogo o comedia en un acto en el cual el neófito trazó la semblanza de su antecesor. Se trataba de Samuel-Ustazade-Sylvestre

¹* Comunicación leída en la sesión 1396 del 8 de octubre de 2015.

de Sacy, nombre que suena un tanto histriónico. De Sacy fue periodista especializado en temas políticos, senador y administrador de la Biblioteca Mazarino. Hombre de bajo perfil, dedicado con fervor a las letras, apasionado de los libros antiguos y ricamente encuadernados; católico, patriota y devoto padre de familia; no se apartaba del siglo XVII, vivía entre los clásicos, los modernos no le interesaban y los literatos extranjeros tampoco. Sobre estas «prendas» del difunto «inmortal», Labiche teje elogios sobre los que sobrevuela una borrosa socarronería, subrayada seguramente por la locución del disertante, habituado a las réplicas teatrales. Todo ello debió de contribuir no poco al efecto de su discurso, celebrado por académicos y una mayoría de público adicto, predisuesto a la risa.

El temor de Lucio V. López era que Labiche dejara abierta la puerta de la Academia a otros autores del *boulevard*. En su lista negra inscribía, entre otros, a Henri Meilhac, vodevilista y autor renombrado, con Ludovic Halévy, de los libretos de *Carmen*, *Manon* y de varias operetas de Jacques Offenbach. Confirmando el temor del viajero argentino, ocho años después, fue precisamente Meilhac quien ocupó el sillón que Labiche había dejado vacío. Halévy ya había ingresado y con aquel formaba un popular tándem.

Es oportuno señalar, entre las páginas de los citados *Recuerdos de viaje*, un retrato que podría haber sido la fuente de un vodevil o de una comedia de nuestro Gregorio de Laferrere, maestro en esta especie teatral. Se trata de «Don Polidoro», «*specimen del rastaquouère de legítima índole*», precisa el autor. Es un argentino enriquecido, ingenuo, ignorante y ostentoso que viaja a Europa con su familia decidido a gastar como el que más. El extranjero dispendioso era una figura reconocible y satirizada en el teatro. Buen ejemplo es el fatuo brasileño de *La Vie parisienne*, de Offenbach, que arremete en escena y, en un rondó con ritmo de canción, proclama su llegada a París por segunda vez, con mucho más oro para derrochar que la vez primera.

En vida del comediógrafo, sus piezas habían sido aplaudidas en varios escenarios de París, sobre todo en el Teatro del Palais-Royal; pero los textos, impresos en forma independiente, se conocían poco. Algunos, incluido Labiche, pensaban que el éxito de esas obras se debía, en buena parte, a los intérpretes. En efecto, se los identificaba de tal manera con los personajes, que resultaba difícil concebirlos fuera del

escenario. Geoffroy fue el más célebre de los burgueses de Labiche. El crítico Francisque Sarcey dijo que «el Burgués domina y colma toda la obra de Labiche, porque Geoffroy es el Burgués y, por lo demás, el Burgués es también Labiche». Se suponía que, sin los actores, el Señor Perrichon o Champbourcy, el rentista de *La Cagnotte*, se desdibujaban. Faltaba, pues, la prueba de la lectura, del texto literario, en el cual pervive el teatro del pasado; faltaba la valoración de conjunto.

En el prefacio del *Théâtre Complet de Eugène Labiche*, Émile Augier, dramaturgo de mucho prestigio entonces, narra cómo descubrió al Labiche escritor. Ocurrió en el castillo del comediógrafo en Sologne, un día en que, aprovechando la ausencia del dueño de casa y su familia, el huésped se entretuvo leyendo algunas obras de su anfitrión. Tal fue el entusiasmo de Augier que, convencido de que ellas ganaban ciento por ciento en la lectura, lo impulsó a reunir las. Así, entre 1878 y 1879, la casa editora Calman-Lévy, una de las más acreditadas de Europa, publicó el llamado *Teatro completo*, en verdad incompleto, pues de las ciento setenta y cinco piezas conocidas, el autor recogió apenas cincuenta y siete, sus preferidas. Las realmente completas se editaron mucho más tarde, en París, entre 1966 y 1968 (Au Club de l'Honnête Homme).

Émile Augier plantea en su prefacio una cuestión que no solo atañe a Labiche, sino también a un fenómeno que se ha dado sobre todo en el teatro y más raramente en la novela: la participación de dos o más autores en la composición de una misma obra. El caso de Edmond y Jules Goncourt, el de Émile Erckmann y Alexandre Chatrian; el de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (aunque estos en colaboraciones esporádicas) constituyen ejemplos tomados de la novelística. Los casos derivados del drama, en cambio, son mucho más frecuentes. La referencia apunta a comediógrafos dedicados con exclusividad, entre los cuales el binomio, el trinomio, etcétera, han sido moneda corriente. Era la manera de ampliar la oferta de una demanda exigente del negocio teatral. El procedimiento, impensable en los innovadores y en los grandes poetas del teatro, no dejó de contribuir a rebajar un poco el aprecio dispensado al comediógrafo, pues, salvo unas pocas, las piezas de Labiche fueron escritas en colaboración. Por eso, despectivamente, un célebre autor de la época, Henry Becque, propuso llamar al teatro de Labiche «teatro de Labiche y Cía.»

Toda colaboración incita a averiguar cuál ha sido el aporte de cada uno de los participantes. En el caso de Labiche, en general ocurría que, hallado y aceptado un argumento, él lo desarrollaba en soledad. Las situaciones cómicas y los diálogos chispeantes brotaban entonces de modo espontáneo. Una vez terminada, el colaborador o colaboradores reprimían algún exceso. En el mencionado prefacio, Augier, que había colaborado con él en *Le Prix Martin*, afirma lo siguiente: «Todo su repertorio tiene la misma impronta, la misma marca de fábrica, reconocible entre mil. En consecuencia, no puede ser sino la suya propia». Al respecto, Jules Claretie observó que si bien Labiche tuvo muchos colaboradores, cuanto surgió de esos encuentros resultó finalmente Labiche puro. Los auxiliares se borran mientras el autor deja su sello indeleble.

¿Necesitó de esa cooperación? Sin duda lo ayudó a satisfacer la demanda. No lo impulsaba el afán de hacerse rico, pues ya lo era. Había quizá algo de indolencia para dar el toque final y también el gusto de compartir el trabajo con amigos. Este hombre jovial, amigable, robusto, sereno, de sólido buen sentido y bien plantado en el mundo, como lo sugieren la fotografía de Félix Nadar y el óleo de Marcellin Desboutin, comulgaba con el teatro, con su enorme capacidad de comunicación no solo con el público, sino también con el variopinto ámbito de la farándula. Había nacido para llevar su jovialidad al escenario, su capacidad de observador, su mirada satírica, y aunque a veces echaba de menos la inspiración de una musa mayor, finalmente se contentaba con el buen humor, su «*bien petite muse*», tan magnánima con él. «*Je vois gais*», le respondió a Émile Zola en una carta, «veo con alegría».

Labiche vivió entre 1815 y 1888 y su actividad de comediógrafo se desarrolló a lo largo de cuatro décadas, de 1837 a 1877. Fue animador invicto del París festivo de su época, en particular el del Segundo Imperio (1852-1879), presidido por Napoleón III, un París embellecido por las innovaciones urbanísticas del Baron Haussmann, abierto, luminoso, con grandes avenidas y parques, sembrado de bellos palacios y de teatros y lugares de diversión de todo género, capital cultural de Occidente y meta de innumerables viajeros de todo el mundo, incluidos los latinoamericanos prósperos del tipo del ya mencionado Don Polidoro Rosales. Además de sus transformaciones edilicias, fue el foco de una extensa red de ferrocarriles que estimuló el turismo (la familia Perrichon parte de la terminal de Lyon, en París) y el eje de instituciones

económicas que extendieron la riqueza más allá de los años imperiales. Fue época de óperas y operetas, y de aires populares. Hasta los cuplés insertados en los *vaudevilles* daban cuenta de esa vitalidad que hallaba en la música su expresión más espíritosa.

La posteridad de Labiche ha sido tan benigna como su destino de hombre y de escritor. Nada menos que Henri Bergson, en su célebre ensayo sobre lo cómico y su efecto, la risa, lo incluye entre los ejemplos que sustentan sus reflexiones, después de Molière y del *Quijote*. En verdad, los burgueses de su teatro suministran múltiples elementos para caracterizar la comicidad. Labiche los dividió en dos especies: el burgués fanfarrón, mezquino y quisquilloso, pero cándido y crédulo, más bien cobarde y siempre ridículo; y el burgués con quien el comediógrafo se hermanaba: el burgués «eterno honor de la raza gala» —son sus palabras—, enemigo de toda exageración y devoto del sentido común. El burgués Labiche se burlaba del otro burgués. Más allá de transparentar los rasgos característicos de este estamento social del Segundo Imperio, los filisteos ridículos de Labiche dejan al descubierto faltas universales. John Lemoine, en su respuesta al discurso de Labiche en la Academia, reconoció que las ridiculeces y los infortunios familiares de sus comedias eran «de todos los tiempos, de todos los días y de todas las sociedades». Los veía desde otro punto de mira. Como dice Léopold Lacour, «*[l]es situations les plus graves de la vie lui sont apparues par leur côté grotesque; et trente années durant, il a travesti, avec une bonne humeur inépuisable, les plus âpres sujets de la comédie moderne*».

Labiche continúa, como tantos autores de su época, la tradición del «teatro bien hecho» llevada a su perfección por el prolífico Eugène Scribe, autor de comedias de intriga, tan presente, por su vasto influjo, en las manifestaciones escénicas del siglo XIX. Luego de haber advertido que su camino no era el de la novela ni el del drama, se contrajo a dar rienda suelta, en la comedia y mayormente en el vodevil, a su humor crítico, indulgente, aunque en el fondo severo. Muchos de sus personajes actúan como atolondrados, expelidos a una acción nerviosa que circula a través de numerosas puertas abiertas sobre el escenario. Entran y salen, dialogan pero también monologan, le hablan al público y descubren en esos monólogos y apartes lo que no se animan a confesar en voz alta, lo que en la vida real se oculta y en la ficción escénica, en cambio, puede manifestarse abiertamente. La intriga

tejida con habilidad, los imprevistos giros de la acción, las chispas del diálogo constituyen el atractivo de estas piezas, calificadas por el autor, de comedias, comedias-*vaudevilles* o solamente *vaudevilles*. Los *couplets*, fragmentos cantados, junto con los monólogos y los apartes, contribuyen a desrealizarlas. Fueron primero obligatorios, pero a lo largo del siglo XIX se espaciaron hasta desaparecer.

El de Labiche es un teatro de la vida contemporánea, un teatro de hombres maduros, ya consolidados en la sociedad; en suma, burgueses de la clase que Labiche puso en la picota. Los hombres jóvenes, como las mujeres mayores y sus hijas, las parejas de enamorados, se mueven, en general, en un plano secundario, más bien convencional, no protagonista. Hay excepciones, como la autoritaria señora Bonacieux de *Permettez, Madame!*, a quien el paciente marido le espeta: «Me haces acordar a Talma [famoso actor francés de la segunda mitad del siglo VIII y principios del XIX] [...] me parece haberme casado con un emperador romano». Los criados, pícaros y socarrones, en la huella de la tradición más rancia de la comedia, suelen ser la contrapartida satírica del amo. En cuanto a los provincianos, la mirada de arriba abajo del parisién los considera menos dotados intelectualmente. Hay que resaltar, eso sí, que en estas piezas, donde comparecen con frecuencia la mujer infiel, el amante y el marido engañado, la procacidad está ausente. Acerca del repertorio «recreativo y digestivo» de la época, Gilbert Sigaux hace la siguiente distinción:

En fait il y eut au XIXe. siècle deux Palais-Royal, ou plutôt deux vaudevilles du Palais — Royal. L'un poivré, leste, galant — avec plus ou moins de bonheur et d'adresse; l'autre rapide, ironique, dé-lirant, un peu fou, galopant, qui se privait de certains gros moyens. Le meilleur vaudeville, celui de Labiche, de Meilhac et Halévy, de Feydeau, de Tristan Bernard, n'est du reste pas un hommage rendu à la vertu des femmes ou à la fidélité des hommes. Mais si l'infidélité, passée, présente ou future, reste à l'origine de bien des pièces de ces auteurs, elle ne leur sert pas de prétexte à scènes audacieuses, ou à des calembours grossiers.

Si hubiera que señalar, entre tantas, un grupo reducido de obras sobresalientes del autor, habría que nombrar comedias de envergadura como *Le Voyage de M. Perrichon*, *La poudre aux yeux*, *Célimare le bien-aimé*, *La Cagnotte* y, en particular, *Un Chapeau de paille d'Italie*,

la de más dilatado eco, «prototipo del vodevil de movimiento» (Gilbert Sigaux). La adoptó la Comedia Francesa, se tradujo y se representó en Francia y en el extranjero innumerables veces, y fue adaptada al cine y al teatro cantado. El turbión escénico que desencadena el sombrero averiado por un caballo en el bosque de Vincennes no se aplaca hasta el final. En vista de su carácter eminentemente cinético, el director francés René Clair rodó, en las postrimerías del cine mudo, una película que conserva su vigencia. Más tarde, ya con parlamentos, el actor Fernandel fue Fadinard, el novio que, el día de su boda, debe pasar las mil y una para hallar el malhadado sombrero. Un Orson Welles de veintiún años la dirigió en Nueva York, en 1936, cambiando el título original por *Horse eats Hat*. Nino Rota, compositor de la música de famosas películas del cine italiano, la transformó en *Il cappello di paglia di Firenze*, ópera estrenada en 1955. Hasta el cine argentino, en 1946, la incorporó a su repertorio con el título de *Un modelo de París*.

¿Qué hubiera pensado el estricto Lucio Vicente López de esta victoria por él descartada? Sorpresas de la caprichosa posteridad. Autores entonces prestigiosos como el mencionado Émile Augier, Alexandre Dumas hijo, Victorien Sardou, Ernest Legouvé, Edouard Pailleron o Eugène Brieux reposan en los anaqueles de las bibliotecas y en los libros de historia del teatro. Es que sus obras están muy atadas a problemas ya superados o desarrollados más tarde de otro modo: el dinero, el adulterio, la mujer. En cambio, la contagiosa alegría de tantas piezas de Labiche logró sortear la valla del tiempo al parodiar esos temas. Tiene razón Sigaux al afirmar que no hay una sola de sus grandes comedias de la que no sea posible extraer un drama. Philippe Soupault lo caracterizó como «*l'observateur le plus lucide de la classe dominante pendant le Second Empire, un observateur qui ne craignait pas d'être cruel, impitoyable même, comme l'avait été l'auteur du Bourgeois gentilhomme et du Malade imaginaire*».

Con humor, su amigo Augier lo caracterizó como «nuestro primer productor de gas hilarante», ya que la risa, como una suerte de anestésico del dolor, brota de sus jubilosas invenciones, suministrando al espectador momentos de placidez y olvido. En el mismo tono, John Lemoine dijo que se podía embotellar a Labiche y darlo a beber a enfermos y melancólicos como la mejor de las aguas. Su comicidad nos procura este efecto bienhechor.

Bibliografía

- AUGIER, ÉMILE. «Préface». En *Théâtre Complet de Eugène Labiche*. París: Calman Lévy, 1893.
- BASSAN, FERNANDE. «Eugène Labiche (1815-1888) et la comédie de boulevard au XX siècle». En *Cuadernos de la Asociación Internacional de Estudios Franceses*, n.º 43 (1991), pp. 169-181.
- CLARETIE, JULES. *Eug. Labiche*. París: A. Quantin, 1883.
- CLOUARD, HENRI. *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours. De 1885 à 1914*. París: Albin Michel, 1947.
- HAYMAN, EMMANUEL. *Labiche ou l'esprit du Second Empire*. París: Olivier Orban, 1987.
- JUIN, HUBERT. «Le rire de Labiche». En LABICHE, EUGÈNE. *Théâtre*. T. III. París: Le Livre de Poche, 1971, pp. 7-19.
- LABICHE, EUGÈNE. *Discours de réception. Réponse de M. John Lemoine*. París: Calman Levy, 1881.
- LACOUR, LÉOPOLD. «Le théâtre de M. Labiche». En *Gaulois et parisiens*. París: Calman-Lévy, 1883, pp. 134-204.
- PRONKO, LEONARD LABELL. *Eugène Labiche and George Feydeau*. Nueva York: Grove Press, 1982.
- SIGAUX, GILBERT. «Eugène Labiche, entrepreneur de gaudrioles et peintre de l'homme». En LABICHE, EUGÈNE. *Théâtre*. T. I. París: Le Livre de Poche, 1964, pp. 5-14.
- «Le Théâtre du Palais-Royal et quelques grands interprètes d'Eugène Labiche». En LABICHE, EUGÈNE. *Théâtre*. T. II. París: Le Livre de Poche, 1964, pp. 5-14.
- SOUPAULT, PHILIPPE. *Eugène Labiche. Sa vie, son oeuvre*. París: Sagittaire, 1945. Otra edición: Mercure de France, 1964.
- THIBAUDET, ALBERT. *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*. 2.ª ed. Buenos Aires: Losada, 1945.

VIRGINIA WOOLF PARA LA ACADEMIA: VIRGINIA WOOLF Y LA CRÍTICA*

Rolando Costa Picazo

Virginia Woolf pertenecía a una clase social alta, con antepasados literarios. Como diría Lytton Strachey, su padre era un victoriano eminente, relacionado con la intelectualidad del momento. Fue amigo de Henry James, George Meredith, Thomas Hardy, James Russell Lowell, este embajador de los Estados Unidos en Inglaterra y padrino de Virginia. Como editor del *Dictionary of National Biography* (26 vols.), Leslie Stephen era admirado y temido. La familia de Virginia se diferenciaba de la nobleza y de la ociosa clase opulenta porque no había heredado títulos y sobre todo porque trabajaba, aunque no trabajaba con las manos. Sus miembros tampoco eran terratenientes ni industriales ni comerciantes. Eran profesionales (abogados, *civil servants*, profesores, hombres de letras, médicos o clérigos), con una cultura literaria, para quienes triunfar era fruto de la inteligencia y el esfuerzo.

La educación de los hijos varones era muy importante: asistieron a exclusivas escuelas privadas («*public schools*») y luego a Oxford o Cambridge. Debido a ser mujer, Virginia Woolf tenía vedado educarse en la universidad, lugar prohibido al sexo femenino. Quizá cometió el error de casarse, a los 27 años, con un señor Woolf, cuyo apellido era desconocido en los altos círculos y, quizá lo peor, judío, lo que no era una precisamente una marca de prestigio en la Inglaterra eduardiana. Se trataba de una situación de gran complejidad social, que nos lleva a considerarla «una dama imperfecta». Otro factor impropio de una dama de su época era su sentimiento de exclusión por ser mujer. La educación de las mujeres de estas familias de clase intelectual o clase media alta seguía un patrón menos definido que el de los varones. Se las dejaba en manos de gobernantas y se las educaba para cultivar las gracias (dibujo, música, comportamiento social y un francés rudimentario), aunque a algunas se les proporcionaba una educación más seria. En 1870 se entrebrieron las puertas de las universidades a las mujeres, aunque en mis

* Comunicación leída en la sesión 1398 del 12 de noviembre de 2015.

años de estudio en Inglaterra, aún en los *pubs* e incluso en las iglesias, había letreros que rezaban «*No women, please. Dogs welcome*». Una dama era un refinado animal doméstico, que se dedicaba a su hogar y a una restringida vida social; una enfermera no diplomada que debía acompañar a sus padres y cuidarlos en su vejez. El gran objetivo de su vida era el matrimonio, que le permitía escapar de la tiranía del hogar y cambiar una forma inferior de esclavitud por otra forma superior, siempre de esclavitud. Debía llevar al matrimonio el don de la pureza y una obediencia y sumisión absolutas. Una vez casada, la mujer se embarcaba en una carrera de eterna preñez: debía dar hijos al Imperio, e hijas que a su vez tuvieran hijos para las colonias.

En un ensayo de Woolf titulado «*Professions for Women*», versión abreviada de un discurso pronunciado de 1931 en la National Society for Women's Services, luego en 1942 incluido en *The Death of the Moth and Other Essays*, Woolf describe a la resignada mujer (victoriana y eduardiana) como «el Ángel de la Casa», un ser etéreo e incorpóreo que se elevaba sobre los impulsos animales; era el ángel guardián de su familia, epítome de domesticidad. La imagen del Ángel de la Casa encarna todo lo que perjudica a la mujer escritora y, a la postre, impide su labor.

Virginia Woolf soñaba con ser escritora desde muy joven, pero sabía que debería salvar obstáculos increíblemente difíciles. En una oportunidad (en 1907) visitó a Henry James, el Maestro, en su mansión de Rye. Luego escribió una carta a su amiga Violet Dickinson:

Fuimos a tomar el té a lo de Henry James hoy [...]. Henry James me clavó con fijeza sus inexpresivos ojos —son como las canicas de un niño— y me dijo: «Mi querida Virginia, me dicen que tú, me dicen que tú, y por cierto, como eres la hija de tu padre, y la nieta de tu abuelo, la descendiente diría yo de un siglo, de un siglo de pluma de ganso y tinta, de tinta, tinteros, sí, sí, sí, me dicen hmmm, que tú, que tú, en resumen, que tú escribes...». Me sentí como una persona condenada [...]. Pero cuando sea vieja y famosa conversaré con Henry James¹.

Virginia vivió víctima de periódicos ataques mentales que dejaron una marca fundamental en su vida y en su obra. En 1925 escribió un

¹ En BELL, QUENTIN. *Virginia Woolf. A Biography*. Vol. I. Londres: The Hogarth Press, 1973, p. 122.

ensayo titulado «On Being Ill», que T. S. Eliot publicó en su revista *The Criterion* en enero de 1926, donde Woolf defiende la enfermedad como la perfecta condición poética. Los románticos tenían la idea de que la enfermedad tornaba interesantes a las personas, noción que Susan Sontag rechaza como despreciable en *Illness as Metaphor*. Recordemos que los románticos tenían una estética de la crueldad y creían en la belleza de lo morboso, lo que, sumado a la enfermedad, explica la popularidad de Margarita Gautier. Con su característica mezcla de ironía e ingenio, Woolf dice que los enfermos son los únicos que saben cómo mirar el cielo y percibir esa formación incesante de configuraciones que forman las nubes. Woolf se pregunta por qué la enfermedad no es uno de los grandes temas de la literatura, como el amor o la guerra, aunque reconoce que aparece en Proust. Luego será el centro narrativo y temático de *La montaña mágica*, de Thomas Mann. Woolf tenía episodios periódicos de demencia y de fuertes migrañas. En «On Being Ill» parece tratar de describir lo indescriptible, lo que podríamos denominar la enfermedad por dentro, o el interior de la enfermedad. Hizo literatura de su enfermedad y a pesar de ella. En cuanto al intento por expresar la esencia de la enfermedad, dice en este ensayo que no es posible hacerlo. Si un enfermo trata de describir un dolor de cabeza a su médico, debe inventar palabras o usar metáforas. Fue T. S. Eliot, cuya esposa padecía también de una enfermedad mental, quien le encargó el ensayo a Woolf para *The Criterion*. Virginia recomendaba que los que marchan con seguridad en el ejército de los erectos deben escuchar a los postrados y reclinados. Los poetas sobre todo debían prestar especial atención, porque los enfermos, con su estado mental alterado, tienen una experiencia directa y descarnada del lenguaje.

Woolf llevó diarios toda la vida. En ellos demuestra que desde el principio se fue entrenando y preparando para ser escritora. También sus *Diarios* contienen un sin fin de observaciones críticas sobre su propia obra, la ficción en general, la literatura inglesa, rusa y francesa, y la obra de sus contemporáneos. W. H. Auden dice que no ha leído ningún libro que transmita con tanta veracidad cómo es la vida de un escritor, cuáles son sus preocupaciones, sus recompensas, su rutina diaria². Por

² «A Consciousness of Reality». En *Forewords and Afterwords*. Nueva York: Vintage, 1989, p. 412.

razones de espacio, solo podemos referirnos aquí a algunos comentarios críticos. Por ejemplo, compara a Dickens con Henry James, en detrimento de Dickens, al que encuentra caricaturesco, nada sugerente y pobre en matices. En Dickens, todo está puesto sobre la mesa, en la superficie, por lo que resulta monótono. Es creativo, sí, pero no *altamente* creativo. No hay nada en él que haga que uno cierre el libro y piense³. Woolf se extasia leyendo a Flaubert, sobre todo sus cartas, y encuentra que para el francés escribir es una tortura, igual que para ella⁴. Proust es una combinación de sensibilidad extrema con tenacidad extrema, un escritor que lucha por encontrar el polvo sobre las alas de la mariposa⁵. Pondera el poder de descripción que tiene Milton, su maestría para abordar y transmitir el horror, la inmensidad, la escualidez y lo sublime, pero «jamás las pasiones del corazón humano». Milton, concluye, «es el primero de los *masculinistas*».

Si bien Virginia Woolf es reconocida y valorada como novelista, tiene asimismo una larga y frondosa carrera como crítica, que es lo que queremos enfocar aquí. Es cierto también que su pasión era su narrativa, mientras que la crítica representaba una forma de justificación, en el sentido de que se enorgullecía de poder ganar dinero con ella, igual que los hombres. Debemos tener presente que una faceta central en Woolf es su feminismo. Escribió dos libros críticos en que combina su postura en defensa de la mujer y la creación literaria, *A Room of One's Own* (1929) y *Three Guineas* (1936). Lo que podría denominarse su crítica propiamente dicha está dispersa en una serie de ensayos publicados en *The Times Literary Supplement* y otros diarios y revistas importantes de su época, así como también en sus diarios, bajo la forma de breves observaciones sobre sus contemporáneos, los escritores ingleses del pasado, y de otros países, en especial Francia y Rusia. Suman más de cuatrocientos artículos críticos.

Quizás el último obstáculo que deba vencer Woolf sea el de ser aceptada como esa *rara avis*, la mujer crítica. Quienes hacen la concesión de dedicar un par de párrafos a su crítica la encasillan como «crítica impresionista», o denominan a Woolf «cultora de las bellas

³ Entrada del 13 de abril de 1939, *A Writer's Diary*. Ed. Leonard Woolf, 1953. Londres: Granada, 1978, pp. 297-298.

⁴ *Ibidem*, p. 258.

⁵ *Ibidem*, p. 77.

letras», o «*amateur*». Sobre todo mientras ella vivía, la actividad crítica se relacionaba por lo general con la mentalidad masculina, ya que tiene que ver con el análisis, la objetividad, el juicio.

Sin embargo, ella estaba perfectamente consciente de que poseía «cierto talento» para la crítica. En *A Writer's Diary*, en su anotación correspondiente al lunes 8 de septiembre de 1930, se refiere a un trabajo crítico que ha escrito sobre el ensayista William Hazlitt, y comenta que le insumió mucho tiempo y labor. De hecho, para prepararse para ese ensayo, que al final consistió en catorce páginas, leyó, o releyó, casi toda la obra de Hazlitt desde enero de ese año, es decir, dedicó más de ocho meses a ese estudio crítico en particular. Siempre lo hacía, porque consideraba una gran responsabilidad escribir en un género de hombres, que seguían practicando hombres. Era ella de las pocas mujeres, quizá la única, que escribían ensayos críticos para publicaciones tan reputadamente masculinas como *The Times Literary Supplement*, *The Daily News* y, después, *The New York Times*, pero vivió insegura de su producto.

Sabía que muchos hombres objetaban sus reseñas críticas simplemente porque no podían aceptar que una mujer escribiera para el majestuoso *The Times*, y menos que escribiera bien. Lo dice en su diario el jueves 15 de abril de 1920⁶. Tuvo que medirse siempre sola en un mundo de hombres, primero en su casa, en su relación con el difícil y adusto Sir Leslie, su padre, de quien ella ha dejado un retrato inolvidable en la que se considera su mejor novela, *To the Lighthouse*, donde lo presenta como un hombre genial, solitario, que no necesita a nadie en la vida y se ve como un ser superior. Recita en voz alta «La carga de la brigada ligera», el poema de Tennyson que es todo un monumento al heroísmo y la masculinidad. Él es el faro, un símbolo fálico, de contornos definidos, en medio del amorfo mar femenino que amenaza con llevarse el islote donde está, solo y erecto.

Consideraba que escribir crítica era embarcarse en una cruzada donde los hombres tenían las de ganar. Desconfiaba de la crítica académica, que se enseñaba en las universidades, a las que asistían sus hermanos, donde ella y su hermana habían tenido vedada la entrada. Los

⁶ *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 2. Ed. a Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1971-1985, p. 30.

hombres se preparaban para la carrera de las letras. Estudiaban historia literaria, crítica, discutían, escribían. Virginia llegó a la conclusión (que recuerda a Hemingway) de que la crítica literaria era «solo una visión a vuelo de pájaro del pináculo de un iceberg. El resto está debajo del agua»⁷. Y ella consideraba que nadie era capaz de sumergirse hasta el fondo para obtener una visión completa.

Los estudios críticos publicados en diarios y revistas son de tópicos diversos, lo que se debe en parte a su propio interés, pero también al hecho de que le eran comisionados. De hecho, hay en Inglaterra una larga tradición de ensayistas literarios cuya obra no constituye un corpus crítico, sino que, como Woolf, escribían y publicaban crítica esporádica. Son una galaxia notable, y basta enumerar algunos nombres para justificarlo: John Dryden, Coleridge, William Hazlitt, Leigh Hunt, Thomas De Quincey. Virginia Woolf pertenece a esta compañía, a la que podríamos agregar un nombre que por momentos bien podría ser inglés, Jorge Luis Borges. Él también escribió crítica más bien breve, como sabemos, por sus dificultades visuales. Woolf recopiló su crítica en un volumen que tituló *The Common Reader (El lector común)* en dos volúmenes, primera y segunda serie, publicados en 1925 y 1932, respectivamente. El título proviene de otro de estos críticos a que nos hemos referido, Samuel Johnson, que en una oportunidad escribió lo siguiente: «Me regocija coincidir con el lector común, pues es el sentido común de lectores no corrompidos por prejuicios literarios, más allá de todos los refinamientos de sutileza y dogmatismo del conocimiento, el que debe determinar todo derecho a la gloria poética».

Así como el poeta puede elegir una máscara a través de la cual hablar, Virginia Woolf adopta una persona que da unidad a su crítica. Es la de una mujer que no es erudita ni una crítica profesional, sí una mujer culta, moderadamente informada, que con modestia intenta iluminar el oficio de vivir mediante la lectura de textos literarios. Esto puede verse como una reacción desafiantemente femenina contra el dominio masculino de la crítica, y una postura decididamente antiautoritaria. Escribe en su diario del viernes 17 de agosto de 1923 que cuando reúna

⁷ *A Writer's Diary*, p. 204.

sus ensayos para publicarlos dará énfasis a su propia individualidad, eliminará lo inesencial y, sobre todo, mitigará la pomposidad⁸.

El resto de sus ensayos críticos fueron recopilados después de su muerte en cuatro volúmenes titulados *Collected Essays*, publicados en 1966 y 1967. Si el consenso crítico es que sus novelas son de naturaleza «experimental», algo parecido puede decirse de sus ensayos. Emplea un modo exploratorio, no teme a las digresiones, y no siempre sigue todos los pasos de un argumento.

Muchos son ensayos acerca de ensayos, como «Montaigne,» «The Modern Essay» y «The Decay of Essay Writing», este último publicado en la revista *Academy and Literature* el 25 de febrero de 1905. Aquí se refiere al «ensayo personal». Fue Montaigne quien escribió los primeros ejemplos de esta forma literaria en 1580. Con «ensayo personal», Woolf se refiere a la clase de ensayo que comienza en primera persona, en inglés con el pronombre «I»: «Pienso», o «Me parece», o «Creo». Es, ante todo, la expresión de una opinión personal. El tema puede ser cualquier cosa, desde «la inmortalidad del alma» hasta «el reumatismo en el hombro izquierdo». El ensayo personal es la expresión de las peculiaridades del escritor, un pretexto para dar rienda suelta al egoísmo de uno, en que la opinión es tanto o más importante que el tema. Woolf sigue en el ensayo el ejemplo de su amigo E. M. Forster en la novela. Forster escribía sobre temas fundamentales, como el colonialismo, el imperialismo, la relación entre ingleses e indios, el amor y la amistad, pero lo hacía como si estuviera conversando alrededor de la mesa del té, sin dramatismo ni exageración, sin tirarse los pelos, con la aparentemente fría y alejada *sang froid* inglesa. Él llama a su estilo «*the tea-table technique*». Dice Woolf: «La simple palabra “Nací” de alguna manera tiene un encanto a cuyo lado todos los esplendores del romance y el cuento de hadas se convierten en oropel».

«Montaigne» se publicó en *The Times Literary Supplement* el 31 de enero de 1924, y luego se incluyó, en una versión levemente modificada, en *The Common Reader. First Series*, 1925. Es una reseña crítica de la traducción de Charles Cotton de los *Ensayos de Montaigne*, en cinco volúmenes, publicados por la Navarre Society en Londres en 1923. Citando al maestro francés, Woolf comienza reconociendo que «decir

⁸ *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 2, p. 261.

la verdad sobre uno mismo, revelarse a uno mismo, no es fácil». Decía Montaigne: «Es un camino escarpado, con un paso irregular e incierto», «penetrar las oscuras profundidades» de «los intrincados serpenteos internos» del alma. Woolf encuentra la misma dificultad para expresar con claridad su pensamiento. «La pluma es un instrumento rígido», asevera. «Puede decir muy poco, tiene toda clase de ceremonias y hábitos propios». Montaigne triunfa sobre la pluma: el libro es él mismo. No enseña, no predica. Hace un esfuerzo por expresarse a sí mismo, por comunicarse con el lector. Virginia Woolf sigue su ejemplo a la perfección.

En todo lo que destaca, en todo lo que elige para citar, Woolf va expresando su código crítico. Montaigne aconseja que cuando se escribe hay que elegir palabras comunes, evitar la rapsodia y la elocuencia. Sin embargo, «la mejor prosa es la que está cargada de poesía». Esto parece describir el estilo de Woolf, a veces llamado «prosa poética» por su ritmo cadencioso, el uso de imágenes visuales y metáforas, y de figuras retóricas como la anáfora. Montaigne parece decir lo mismo que Forster: «Las cosas se dicen mejor en el extremo inferior de la mesa». Woolf dice compartir con el ensayista francés la opinión de que el populacho es soez, madre de la ignorancia, la injusticia y la inconstancia. Así, Montaigne se pregunta si es razonable que un hombre sabio deba depender del juicio de los tontos.

Otro consejo importante que aprende Woolf de Montaigne es el principio de que en la escritura del ensayo no hay que establecer leyes, pues estas no son más que convenciones, totalmente incapaces de mantenerse en contacto con «la vasta variedad y confusión de los impulsos humanos». Las reglas son una conveniencia ideada para la protección de las naturalezas tímidas que no se atreven a dar plena libertad a su espíritu».

Woolf probablemente estuviera de acuerdo con Montaigne cuando este dice que se escribe para muy poca gente capaz de entender que el ser humano está lleno de contradicciones, lo que es normal cuando se trata de comunicar el alma, pues las características del alma son el misterio, la duplicidad y la complejidad. «Uno cree, y al mismo tiempo, no cree». Woolf cita a Montaigne: «Cuanto más me frecuento y mejor me conozco, más me sorprende mi propia deformidad, y menos me entiendo» («De los lisiados»). Y su declaración final: «¿Qué es lo que sé?».

Woolf también llevó cierta clase de crítica biográfica a sus límites, utilizó una combinación de crítica y biografía que puede considerarse

representativa de su apego al antiguo principio de la crítica tradicional, «El estilo es el hombre». A Woolf le interesa el contexto, y cuando uno estudia su obra descubre que no puede hacerle justicia sin contextualizarla. Por otra parte, ella está interesada en la vida del autor, quizá por la dedicación misma de su padre a la biografía literaria. Woolf muchas veces se aventura en el reino de la biografía pura, y escribe sobre cartas, memorias, autobiografías y biografías. Repetidas veces escribe también sobre obras que están fuera del canon de la literatura inglesa, e incluye miscelánea y escritos populares de todas las épocas. En un ensayo sobre las *Cartas* de Dorothy Osborne —una dama del siglo *xvi* casada con Sir William Temple—, por ejemplo, enfatiza el hecho de que el talento literario de las mujeres históricamente empezó a hallar expresión en lo que se podría denominar escritura «*underground*».

Su interés en el lugar de la mujer se cristaliza en dos libros principales, *A Room of One's Own* y *Three Guineas*, aunque, como hemos intentado esbozar, también hay ensayos breves y entradas en sus diarios. De hecho, se la considera una de las primeras feministas, si bien entre las estudiosas y especialistas del tema no existe consenso sobre su posición. Tenía un firme convencimiento de que la sociedad estaba hecha por los hombres para los hombres, y que la principal ocupación masculina era derramar sangre, hacer dinero, dar órdenes y usar uniformes. Mientras que las mujeres se visten para divertirse o para parecer bonitas, los hombres lo hacen por pomposidad.

Woolf se sentía fascinada por la historia de la literatura como profesión, porque ofrecía nuevas oportunidades para las mujeres. En «The Leaning Tower» (un ensayo de 1940) sostiene que el arte descansa sobre la base del dinero y la educación, lo que constituye una torre de privilegio que coloca al artista por encima de la mayoría de las personas. Repite el concepto en otro ensayo, «The Niece of an Earl» (La sobrina de un conde), donde dice que el escritor es un ser privilegiado, que se diferencia de la clase trabajadora en virtud de que posee tiempo libre, ocio para escribir:

Mi historia es muy sencilla. Solo tienen que imaginar a una muchacha en un dormitorio con una pluma en la mano. Solo debía moverla de izquierda a derecha, desde las diez de la mañana hasta las trece del mediodía. Entonces se le ocurrió hacer algo simple y barato: meter unas cuantas de esas páginas en un sobre, ponerle una

estampilla, y echar el sobre en el buzón rojo de la esquina. Así fue como me convertí en periodista, y mi esfuerzo recibió su recompensa el primer día del mes siguiente —un día glorioso para mí— al recibir una carta de un editor con un cheque por valor de una libra, diez chelines y seis peniques (*The Common Reader. Second Series.*)

Este es el origen de la idea del cuarto propio. Para escribir hay que tener dinero y un cuarto propio. Se refiere a la base, tanto psicológica como económica, necesaria para un logro artístico. El cuarto metafórico implica libertad y espacio para la creación. Las mujeres carecían de la confianza que el sistema infundía en los varones de las clases superiores, que poseían dinero para recibir una buena educación en la universidad. Los hombres destinaban dinero para que los demás hombres se educaran y siguieran sintiéndose superiores a las mujeres. Una mujer no puede caminar sobre el césped de la universidad; cuando ella trata de hacerlo, suena un silbato: un bedel se lo impide. Las mujeres solo pueden entrar en la biblioteca de la universidad acompañadas de un graduado o un profesor, o si portan una carta de presentación. Describe luego lo que comen los hombres en el comedor de la universidad: lenguado, perdiz, ensalada, vino. Ella debe contentarse con sopa y carne con repollo hervido. Los platos con borde dorado, las copas de cristal y las alfombras persas del comedor parecen triviales, pero son los instrumentos mediante los cuales la sociedad alimenta los privilegios y las prerrogativas masculinas. «No se puede pensar bien, amar bien, dormir bien, si no se come bien» es su conclusión.

La inhibición del sentido de independencia de la mujer, y de su propia identidad, es el producto de su falta de educación —sostiene— y de su carencia de oportunidad profesional. A las mujeres no se les podía ocurrir que eran capaces de ganar dinero y de dejar dinero para la educación de sus descendientes mujeres. Una de las grandes desventajas de la mujer en su época se debía al papel que le asignaba la sociedad. Su principal obligación era procrear. Además, existían prohibiciones legales. Es una de las primeras en hablar del patriarcado. Sabe que el precio que deberá pagar es ser atacada por feminista y por sáfica.

Un cuarto propio (1929) carece de la indignación de *Three Guineas*. En el primer libro, Woolf ataca con las armas del humor, la ironía y el sarcasmo. El segundo libro, de 1938, escrito en los años de la Guerra Civil española y bajo la amenaza de la guerra europea,

representa el mayor grado en que Woolf se implica directamente en los problemas contemporáneos. Al tratar de responder a la pregunta «¿Cómo podemos impedir la guerra?», examina el estado actual de la mujer en Inglaterra y deja entrever que el deseo de dominación es igual en el padre victoriano que en un Hitler, y que las batallas contra el patriarcado y el fascismo se corresponden⁹. El deseo mismo de hacer la guerra proviene, en gran parte, de nociones de masculinidad y del deseo de los hombres de probarse que son hombres. La solución del problema está en educar a la mujer, ayudarla a entrar en el ejercicio de las profesiones. Solo la mujer puede poner coto a la ambición y a la competitividad que generan la guerra.

En *Tres guineas*, Woolf compara a la sociedad inglesa con la sociedad fascista contra la que lucha, y encuentra similitudes. El libro estaba destinado a recibir una acogida negativa, tibia en el mejor de los casos, debido al momento histórico de nacionalismo exacerbado, cuando Inglaterra se estaba armando para una guerra inminente. Woolf ataca abiertamente el patriotismo porque es nacionalismo, igual que el nazismo.

Propone en este libro una de las libertades fundamentales. Conocemos lo que es ser libre y no esclavo, la libertad de no ser perseguido, de vivir libre de terror y de desesperación. Cuando se le pregunta qué clase de libertad beneficiaría la lucha contra el fascismo y sus aliados —el racismo, el colonialismo y el sexismo—, responde: «La libertad de las lealtades irreales». Esto significa librarse de la lealtad a la nacionalidad, de sentir orgullo por la religión de uno, el orgullo por la universidad a la que se ha asistido, ser libre del orgullo familiar, del orgullo sexual, todas lealtades que ella denomina «irreales». Esta es la Woolf en su postura más polémica, feminista y progresista. Si en *A Room of One's Own* emplea la fantasía (cuenta la historia de la hermana perdida de Shakespeare, por ejemplo), es irónica y juguetona y bromea con temas serios, aquí, en *Three Guineas*, se muestra directa y combativa. No era momento para bromas: Europa se desmoronaba. A las hijas de los hombres educados, escribe, se les impuso la pobreza, la castidad y el escarnio, y conocieron la falta de derechos y privilegios. Defiende el feminismo, que el diccionario define como «la defensa de los derechos de la mujer», pero esos derechos deben ser a la justicia, la igualdad y

⁹P. 102.

la libertad, y se debe luchar contra la tiranía del patriarcado, que es el estado fascista, y que durante 3000 años ha estado dentro de la casa.

Dos de sus ensayos largos, «Modern Fiction» y «Mrs. Bennet and Mrs. Brown», reflejan su preocupación por la escritura de su narrativa, que la obligó a reflexiones profundas. De hecho, estos dos ensayos críticos son fundamentales para el desarrollo del pensamiento crítico sobre el modernismo. Por su extensión y complejidad, nos limitaremos a hacer comentarios generales.

El 28 de marzo de 1923, Arnold Bennett, entonces en el pináculo de su inmerecida fama como novelista, escribió un artículo en la revista *Cassell's Weekly*, titulado «Is the Novel Dying» (¿Está muriendo la novela?), en el que critica a los personajes de Virginia Woolf en *Jacob's Room*, su tercera novela, de 1923. Dice Bennett que estos personajes no perduran vitalmente en la mente del lector porque su autora está obsesionada por mostrarse original e ingeniosa. Ella misma en su diario reconoce carecer del talento de la «realidad». Dice que desconfía de la realidad. De su «baratura» (*cheapness*), y se pregunta si eso es «la verdadera realidad»¹⁰. Claro que ella está criticando la novela realista decimonónica, que siguen escribiendo en la Inglaterra victoriana escritores como Arnold Bennett. El ensayo «Mr. Bennett and Mrs. Brown» es su respuesta, que publica en *The Nation & Athenaeum* del 1.º de diciembre de 1923, y que luego usa para una conferencia en Cambridge en mayo del año siguiente. Aquí es donde más se acerca a un manifiesto estético. Habla a los jóvenes y al futuro. «Estamos en el borde de una de las grandes eras de la literatura inglesa». Y no se equivoca, porque la era modernista dará a Joyce, Eliot, Pound, Ford Madox Ford, entre otros. Los obstáculos son los escritores de «esas novelas blandas [*sleek*], pulidas [*smooth*], esas portentosas y ridículas biografías, esa crítica lechosa y aguada, esos poemas que celebran la inocencia de las rosas y las ovejas, que en el tiempo presente pasan por literatura». Virginia Woolf era una mujer muy valiente al oponerse y atacar abiertamente a los escritores más famosos y respetados del momento, como Bennett, Wells y Galsworthy. Este último obtendría en 1932 el premio Nobel de literatura. Los llama «materialistas», y son sus enemigos literarios, porque a ellos no les interesa la vida interior. El fin de la narrativa, para

¹⁰ *The Diary of Virginia Woolf*. Vol. 2, p. 248.

Woolf, es descubrir la realidad interior del personaje, que en este ensayo caracteriza como Mrs. Brown, una mujer desconocida que viaja en un vagón del ferrocarril y cuyo exterior resulta totalmente enigmático e indescifrable. Los escritores como Bennett se conforman con decirnos cuánto paga de alquiler Mrs. Brown; Wells, cuánto debería pagar; y Galsworthy, que posiblemente no le alcance para pagarlo. Estos escritores siguen la forma tradicional de la novela, centrándose en el argumento, el trasfondo económico-social, nada más que lo externo, y no en la vida de la mente. Termina aconsejando a los novelistas jóvenes que olviden lo circunstancial, la prédica moralista de Bennet, Galsworthy y Wells, y se ocupen del misterio de Mrs. Brown.

Woolf no tenía nada en contra de Bennett como persona, que describe en su diario, el 3 de febrero de 1924, con afectuosa ironía, como «un adorable lobo marino, de ojos de chocolate, párpados caídos y un colmillo saliente». Cita sus palabras: «No entiendo a las mujeres, esto dicho como lo diría un escolar». Y agrega: «Es despacioso, amable, afectuoso»¹¹. Cuando muere Bennet, anota: «Arnold Bennett murió anoche, lo que me pone más triste de lo que podría haber supuesto». No obstante, unos renglones más abajo, apunta: «De la literatura tenía la visión de un tendero»¹².

Es en «Mr. Bennett and Mrs. Brown» donde Woolf dice que ya no es posible juzgar el carácter ahora como se lo juzgaba antes, porque «en diciembre de 1910, o alrededor de esa fecha, el carácter humano cambió». La elección de diciembre de 1910 puede relacionarse con el fin de la era eduardiana (el rey Eduardo VII murió en mayo de ese año, y ascendió al trono Jorge V), y con la exposición postimpresionista que tuvo lugar en Londres durante los dos últimos meses de ese año, y que cambió fundamentalmente la visión del arte de los ingleses. Woolf agrega que «todas las relaciones humanas cambiaron, entre amos y sirvientes, maridos y esposas, padres e hijos. Y cuando cambian las relaciones humanas, al mismo tiempo se produce un cambio en la religión, la conducta, la política y la literatura».

En otro estudio anterior, también de crítica literaria, titulado «Modern Fiction», de 1919, Woolf empieza diciendo que hemos

¹¹ *Ibidem*, p. 290.

¹² *A Writer's Diary*. 28 de marzo de 1931, p. 166.

aprendido mucho acerca de cómo se hacen las máquinas, pero no de cómo se hace literatura. Otra vez se queja de Wells, Bennett y Galsworthy porque al principio dieron esperanzas de un resurgimiento, pero terminaron decepcionando. Son «materialistas... no se ocupan del espíritu, sino del cuerpo». Piensa que el peor culpable es Bennett, porque es el que trabaja mejor, y es capaz de construir un buen libro sólido, como una casa bien construida. Pero sin embargo, ¿qué pasa si es una casa donde no hay vida? Estos novelistas son materialistas porque escriben sobre cosas no importantes: «Hacen que lo trivial y transitorio parezca verdadero y perdurable». «No logran captar la esencia de la vida, el espíritu, la realidad».

Miremos el interior, y la vida, al parecer, dista mucho de ser «así». Examínese por un momento una mente corriente en un día corriente. La mente recibe una miríada de impresiones, triviales, fantásticas, evanescentes, o grabadas con la nitidez del acero. Desde todas partes llega una lluvia incesante de innumerables átomos; y a medida que caen, a medida que se ajustan a la vida del lunes o el martes, el acento recae en forma diferente; el momento de importancia no fue aquí, de modo que si un escritor fuera un hombre libre y no un esclavo, si pudiera escribir lo que escogiera, no lo que debería escribir, si pudiera basar su obra sobre su propio sentimiento y no sobre lo convencional, no habría argumento, ni comedia, ni tragedia, ni interés amoroso ni catástrofe según el estilo aceptado, y quizá ni un solo botón cosido como quieren los sastres de la calle Bond.

«Los sastres de la calle Bond Street» son un detalle interesante, pues se trata de una imagen proveniente del mundo de la ropa de hombres. La novela anterior, llena de certezas, la novela «materialista», según Woolf, era seguramente masculina. La nueva novela, de acuerdo con Woolf, y la nueva novela que ella escribió, era femenina, incierta, inestable, de final abierto, cambiable, subjetiva, ambigua, sin estructura definida ni límites definidos, y sin bordes rígidos entre interior y exterior.

Prosigue así:

La vida no es una serie de lámparas de laboratorio arregladas simétricamente; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el comienzo de lo consciente hasta el fin.

¿No es acaso la tarea del novelista comunicar este espíritu variante, este espíritu desconocido e incircunscripto, con las aberraciones y complejidades que posea, utilizando la menor mezcla posible de lo ajeno y externo?

Menciona especialmente a Joyce (el Joyce anterior a *Ulysses*) entre los jóvenes escritores que «intentan acercarse a la vida [...], aunque para hacerlo deban descartar la mayoría de las convenciones comúnmente observadas por el novelista», y continúa: «Registremos los átomos tal cual los recibe la mente, en el orden en que caen, reconstruyamos el diseño, por más desconectado e incoherente que sea su apariencia».

La novela de certezas, personajes firmes en un trasfondo firme, un sólido argumento en las manos de un narrador omnisciente, la novela que depende de certezas morales, como, por ejemplo, que todos los lectores reaccionan con horror al adulterio de Anna Karenina, es masculina. La forma de la nueva novela es la que ella describe, que no teme ser ambigua.

Todas estas ideas la llevan a rechazar la ficción escrita hasta ese momento, incluso a traicionar viejos amores literarios, para buscar nuevos senderos. En sus primeras novelas intenta utilizar las herramientas heredadas de los predecesores que admiraba, sobre todo Jane Austen y Thackeray, que habían sido centrales en el altar de su devoción; Austen, por ser una mujer que se atrevió a escribir, y Thackeray, el autor de *Vanity Fair* (*La feria de vanidades*), por ser un pariente de su madre. Su descubrimiento fundamental, fruto de su análisis crítico, es que no logran captar la realidad, tal cual ella la veía. Se da cuenta de que debe renunciar al privilegio tradicional de la divina omnisciencia, porque de esa manera no puede penetrar en el interior de sus personajes y conocer sus emociones, sentimientos y pensamientos, para registrar su vida interior, que es lo que busca. El allá afuera no le interesa; varía con la perspectiva de cada uno: nadie es dueño de esa realidad. Escribe un ensayo en que explica los cambios que se han producido en el mundo, y dice que los recursos de la novela romántica y la victoriana no pueden servir ya para hacerles frente.

En la novela anterior, tanto el autor como los lectores estaban condenados a permanecer afuera. Woolf genera una técnica para intentar asomarse a la vida interior, aunque sabe que puede resultar imposible. No obstante, vale la pena intentarlo. Cada nueva novela, cada nuevo

intento, para ella es un fracaso, y las páginas de sus diarios están llenas de dolor y frustración. Le daba a leer su novela a Leonard Woolf, como una manera de engañarse, porque en el fondo sabía que su marido, que había dedicado su vida a cuidarla, a vigilar los signos de una posible crisis, de un ataque de desequilibrio mental, no tenía más que amor y palabras que infundían aplauso y entusiasmo.

La técnica que adopta Virginia Woolf para intentar dar al lector una visión cuatridimensional de sus personajes es registrar lo que los rodea, el exterior, según lo ve cada uno, pues es lo que entra en el campo de sus percepciones, y también cómo se ven entre sí, qué es lo que uno siente acerca del otro. Si bien presenta sus pensamientos y sus sentimientos, la autora no analiza, no saca conclusiones: lo deja a la decisión de cada lector. Las impresiones sensoriales se convierten en la única realidad que puede presentar la novelista. El principio subyacente es una suerte de impresionismo, o sensacionalismo, lo que llevó a algún crítico a ubicarla en la tradición de Hume. En efecto, este filósofo escocés del siglo XVIII había llegado a la conclusión de que ninguna teoría de la realidad es posible, y que no puede haber ninguna forma de conocimiento más allá de la experiencia propia. Woolf parte de esa premisa, lo que la lleva a renunciar a las técnicas de la novela tradicional. En su nueva novela, las palabras «amor», «odio», «celos», «alegría», «tristeza» ya no tienen un significado válido. El novelista no puede describirlos: debe tratar de mostrarlos, porque en la realidad que se presenta solo pueden tener existencia los sonidos, los colores y las formas, es decir, la periferia de las impresiones sensoriales.

Una forma de ilustrar la nueva técnica es citar a Woolf. Elegimos la primera página de *Mrs. Dalloway*. La novela comienza: «Mrs. Dalloway dijo que ella misma compraría las flores». La novelista, de pie al lado de su heroína, oye sus palabras («Yo misma compraré las flores») y las repite al lector. Luego, sin ninguna advertencia, se identifica con el personaje de su creación, y transcribe directamente el contenido de su interioridad, su «conciencialidad», como diría Macedonio Fernández para traducir la palabra *consciousness*, que es la que se usa para «*stream of consciousness*», que se traduce normalmente como «el fluir de la conciencia», y que es la técnica de la que estamos hablando. «Porque Lucy [la mucama] hacía todo el trabajo por ella. Sacarían las puertas de sus goznes. Irían los hombres de Rumpelmayer's». Luego, otra vez,

la autora se hace atrás, transcribiendo el pensamiento de su personaje. «Y luego, pensó Clarissa Dalloway, qué mañana, fresca como ideada para los niños en la playa». Estas son las palabras de Clarissa. Las dos técnicas —la transcripción directa de su mente y la indirecta de lo que dicen otros personajes— se van sucediendo, una interrumpiendo a la otra, o combinándose.

Harold Bloom, que no tiene ninguna simpatía por nada que difiera de la corriente central de la normalidad, y en especial si es algo que huele a defensa del feminismo, llama a Virginia Woolf «la persona de letras más completa de la Inglaterra del siglo xx». Esto, en *El canon occidental*, donde le dedica catorce páginas. Y está en lo cierto, solo que sería justo llamarla «mujer de letras». Pues su obra abarca un amplio espectro de la literatura. Es narradora —tanto novelista como autora de cuentos cortos—, excelsa diarista, crítica, ensayista, biógrafa... pero hay una hebra que recorre todas las manifestaciones de su escritura: su defensa de la mujer, el desvelo con que defiende a sus hermanas escritoras. No reconocerlo es temer a Virginia Woolf.

Bibliografía

Libros de Virginia Woolf

Narrativa

The Voyage Out. Londres: The Hogarth Press, 1915.

Night and Day. Londres: The Hogarth Press, 1919.

Jacob's Room. Londres: The Hogarth Press, 1923.

Mrs. Dalloway. Londres: The Hogarth Press, 1925. (*La señora Dalloway*. Trad. por Andrés Bosch. Barcelona: Lumen).

To the Lighthouse. Londres: The Hogarth Press, 1927. (*Al faro*. Trad. por Dámaso López. Madrid: Cátedra).

Orlando. Londres: The Hogarth Press, 1928. (*Orlando*. Trad. por Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Sudamericana).

The Waves. Londres: The Hogarth Press, 1931. (*Las olas*. Trad. por Dámaso López. Madrid: Cátedra).

The Years. Londres: The Hogarth Press, 1937.

Between the Acts. Londres: The Hogarth Press, 1941.

Biografía

Flush. Londres: The Hogarth Press, 1933.

Roger Fry. Londres: The Hogarth Press, 1940.

Crítica y ensayos

The Common Reader. First Series. Londres: The Hogarth Press, 1925.

A Room of One's Own, 1928. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1945, 1963 (*Un cuarto propio*. Trad. por Gerardo Gambolini. Buenos Aires: AZ, 1993).

The Common Reader. Second Series. Londres: The Hogarth Press, 1932.

Three Guineas. Londres: The Hogarth Press, 1938.

The Death of the Moth and Other Essays. Londres: The Hogarth Press, 1942.

The Moment and Other Essays. Londres: The Hogarth Press, 1947.

The Captain's Death Bed and Other Essays. Londres: The Hogarth Press, 1950.

Granite and Rainbow. Londres: The Hogarth Press, 1958.

«Mr. Bennett y Mrs. Brown». Trad. de «Modern Fiction», por GERARDO GAMBOLINI. En *Un cuarto propio*. Buenos Aires: AZ, 1993.

Memorias

The Diary of Virginia Woolf. 5 Volumes. Ed.a Anne Olivier Bell. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1971-1985.

A Writers's Diary. Ed. Leonard Woolf, 1953. Londres: Granada, 1978.

Cartas

The Letters of Virginia Woolf. Ed. Nigel Nicholson. Londres: The Hogarth Press, 1989 (4 vols.).

Sobre Virginia Woolf

APTER, T. E. *Virginia Woolf. A Study of Her Novels*. Londres-Basingstoke: The Macmillan Press, 1979.

- BECK, WARREN. «For Virginia Woolf». En VAN O'CONNOR, WILLIAM (ed.). *Forms of Modern Fiction*. Bloomington Indiana University Press, 1948.
- BELL, QUENTIN. *Virginia Woolf. A Biography*. Londres: The Hogarth Press, 1972 (2 vols.).
- BENNETT, JOAN. *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1945.
- BLACKSTONE, BERNARD. *Virginia Woolf. A Commentary*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1949.
- BORGES, JORGE LUIS. «Virginia Woolf». En *El Hogar*. Buenos Aires: 30 de octubre de 1936. *Textos cautivos*, ed. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona: Tusquets, 1986.
- BRADBROOK, FRANK W. «Virginia Woolf: The Theory and Practice of Fiction». En FORD, BORIS (ed.). *The Pelican Guide to English Literature*. Vol. 7: «The Modern Age». Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1961.
- CHIKIAR BAUER, IRENE. *Virginia Woolf. La vida por escrito (biografía)*. Buenos Aires: Taurus, 2012.
- CURRIER BELL, BARBARA Y CAROL OHMANN. «Virginia Woolf's Criticism: A Polemical Preface». En DONOVAN, JOSEPHINE. *Feminist Literary Criticism*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1975.
- DAICHES, DAVID. *Virginia Woolf*. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1942.
- FORSTER, E. M. *Virginia Woolf (The Rede Lecture, 1941)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1942.
- GRAHAM, JOHN. «The Caricature Value of Parody and Fantasy in Orlando». En *University of Toronto Quarterly*, vol. 30 (1961).
- GUIGUET, JEAN. *Virginia Woolf and Her Works*. 1962. Trad. de Jean Stewart. Nueva York-Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1965.
- GULLÓN, RICARDO. *Novelistas ingleses contemporáneos*. Zaragoza: Cronos, 1945.
- HARPER, HOWARD. *Between Language and Silence. The Novels of Virginia Woolf*. Baton Rouge-Londres: Louisiana State University Press, 1982.
- HILLIS MILLER, J. *Fiction and Repetition*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1982 (Caps. 7-8).

- LATHAN, JACQUELINE E. M. *Critics on Virginia Woolf*. Londres: George Allen & Unwin, 1970.
- LEASKA, MITCHELL A. *The Novels of Virginia Woolf*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- LEE, HERMIONE. *The Novels of Virginia Woolf*. Londres: Methuen, 1977.
- MOODY, A. D. *Virginia Woolf*. Edimburgo-Londres: Oliver & Boyd, 1963.
- O'BRIEN SCHAEFER, JOSEPHINE. *The Three-fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf*. The Hague: Mouton, 1965.
- OCAMPO, VICTORIA. «Virginia Woolf, Orlando y Cía». En *Testimonios. Segunda serie*. Buenos Aires: Sur, 1941.
- «Reencuentro con Virginia Woolf». En *Testimonios. Novena serie, 1971/1974*. Buenos Aires: Sur, 1975.
- «Virginia Woolf en mi recuerdo». En *Testimonios. Series primera a quinta*. Ed. Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- SACKVILLE-WEST, VICTORIA. «Virginia Woolf and Orlando». En *The Listener*, vol. 53, 27 enero 1955.
- SPENDER, STEPHEN. *World Within World. The Autobiography of Stephen Spender*. 1951. Nueva York: St. Martin's Press, 1994.
- VAN BUREN KELLEY, ALICE. *The Novels of Virginia Woolf. Fact and Vision*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1973.
- WOODRING, CARL. *Virginia Woolf*. Nueva York-Londres: Columbia University Press, 1966.

Trasfondo literario

- ALLEN, WALTER. *Tradition and Dream. A Critical Survey of British and American Fiction from the 1920s to the Present Day*. Harmondsworth. Middlesex: Penguin Books, 1964.
- AUDEN, W. H. «A Consciousness of Reality». En *Forewords and Afterwords*. Ed. Edward Mendelson. Nueva York: Vintage - Random House, 1973, 1989.
- AUERBACH, ERIC. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, 1946. Trad. por Willard Trask. Princeton: Princeton University Press, 1953 (Cap. XX).
- BELL, QUENTIN. *Bloomsbury*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1968.

- *Bloomsbury Recalled*. Nueva York: Columbia University Press, 1996.
- BLÖCKER, GÜNTER. *Líneas y perfiles de la literatura moderna*. Trad. por Thilo Ullmann. Madrid: Guadarrama, 1969.
- BLOOM, HAROLD. *The Western Canon*. Nueva York - San Diego - Londres: Harcourt-Brace, 1994 (Cap. 19).
- BOOTH, WAYNE C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago-Londres: The University of Chicago Press, 1961.
- FREEDMAN, RALPH. *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- HARVEY, W. J. *Character and the Novel*. Ithaca-Nueva York: Cornell University Press, 1965.
- HOLLOWAY, JOHN. «The Literary Scene». En FORD, BORIS (ed.). *The Pelican Guide to English Literature*. Vol. 7: «The Modern Age». Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1961.
- HUMPHREY, ROBERT. *Stream of Consciousness Technique*. Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1954.
- JOHNSTONE, J. K. *The Bloomsbury Group: A Study of E. M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf, and Their Circle*. Londres: Secker & Warburg, 1954.
- KETTLE, ARNOLD. *An Introduction to the English Novel*. Vol. II. Londres: Hutchinson University Library, 1953, 1961.
- LIDDELL, ROBERT. *A Treatise on the Novel*. Londres: Jonathan Cape, 1947, 1965.
- LUKÁCS, GEORG. *The Theory of the Novel*. 1920. Trad. por Anna Bostock. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1971.
- MCCORMICK, JOHN. *Catastrophe and Imagination. An Interpretation of the Recent English and American Novel*. Londres - Nueva York - Toronto: Longmans-Green, 1957.
- MENDILOW, A. A. *Time and the Novel*. Londres: Peter Nevill, 1952.

Trasfondo histórico, filosófico, social, económico, político

- BANTOCK, G. H. «The Social and Intellectual Background». En FORD, BORIS (ed.). *The Pelican Guide to English Literature*. Vol. 7: «The Modern Age». Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1961.
- BERMAN, MARSHALL. *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. 1982. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1988.

- JOHNSON, PAUL. *Modern Times. The World from the Twenties to the Eighties*. Nueva York: Harper & Row, 1983 (Caps. 1 a 5).
- MOORE, GEORGE EDWARD. *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1903.
- TREVELYAN, GEORGE MACAULAY. *A Shortened History of England*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1942, 1959 (Sexta Parte, Caps. 4 a 7).

Género, clase, inclinación sexual, feminismo

- BAZIN, NANCY TOPPING. *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1973.
- DONOVAN, JOSEPHINE (ed.). *Feminist Literary Criticism*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1975.
- MOI, TORIL. *Sexual / Textual Politics*. Londres-Nueva York: Methuen, 1985.
- RIGNEY, BARBARA HILL. *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Brontë, Woolf, Lessing and Atwood*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.
- SHOWALTER, ELAINE. *A Literature of Their Own. British Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- STAMBOLIAN, GEORGE Y ELAINE MARKS (eds.). *Homosexualities and French Literature. Cultural Contexts / Critical Texts*. Ithaca-Londres: Cornell University Press, 1979.

En torno a Virginia Woolf

- CUNNINGHAM, MICHAEL. *The Hours*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1998. (*Las horas*. Trad. por Margarita Valencia Vargas. Madrid: Norma, 1999).

Cine

- Carrington*, 1995, dirigida por Christopher Hampton.
- Mrs. Dalloway*, 1998, dirigida por Marleen Gorris.
- Orlando*, 1993, dirigida por Sally Potter.

ARISTÓFANES, DOS MIL CUATROCIENTOS AÑOS DESPUÉS*

Pablo A. Cavallero

En apenas sesenta años de vida, Aristófanes aportó a la literatura griega y a la universal grandes innovaciones, fruto de una capacidad literaria poco común.

En la evocación que podemos hacer desde la Academia Argentina de Letras al cumplirse dos mil cuatrocientos años de la muerte del poeta griego —la tradición dice que falleció hacia el 385 a. C.—, dado que la AAL se ocupa de la lengua y de la literatura, Aristófanes es merecedor de una elogiosa remembranza en ambos aspectos.

Una somera mención de las características lingüísticas de su obra —la bibliografía secundaria es vastísima¹— permite recordar, junto al aticismo de su lengua, los coloquialismos tan adecuados al género dramático centrado en la vida cotidiana del hombre común, pero también la creación neológica de compuestos, la forja de nombres caracterizadores, la invención de pseudolenguas extranjeras o de dialectos y el empleo de onomatopeyas. Unos pocos ejemplos bastarán para ilustrar estos rasgos.

Enumerar aticismos es un tanto tedioso, pero necesario para evaluar su peso. Se llama «aticismos» a ciertos rasgos por los que el dialecto del Ática se diferencia del jónico dentro del grupo «jónico-ático», a saber: la -ττ-, la alfa pura, ἦ por ἦν en el imperfecto, el nominativo de tercera -ῆς por -εῖς, la preposición y prefijo ξυν- por συν-, -ρρ- por -ρσ-, optativo de confectivo con desinencias -ειας, -ειε; εἶξασι por εὐίκασι, alternancia ἔδοσαν/παρέδωκαν, oscilación de ἦ con πλεῖον, sufijos aumentativos o intensivo-superlativos: λα-, τρισ-, ὑπερ-; antiguo dativo plural -αισιν/-οισιν, *correptio Attica* en la versificación, el no alargar la vocal seguida de líquida y digamma (ξένος), el conservar el espíritu áspero frente a la psilosis, la contracción de vocales, genitivo de 1.^a en -ου/-ων en vez de -εω/-εων; ἔσμεν, no εἰμέν; δέχομαι no δέκομαι; μήν no μείς, etcétera, etcétera. Todo esto demuestra que Aristófanes, que escribe para un público de atenienses, recurre a

* Comunicación leída en la sesión 1399 del 3 de diciembre de 2015.

¹ Véase el Apéndice, infra.

la lengua que su audiencia usa cotidianamente, de modo que se sienta identificada con los personajes de la comedia y no distanciada, como pretende el lenguaje solemne, arcaizante y epicista de la tragedia.

Entre los coloquialismos fonéticos podemos señalar como ejemplos las elisiones, crasis y aféresis que representan la pronunciación rápida: κᾶτα por καὶ εἶτα; κατὰβα por κατὰβηθι, ἔμβα por ἔμβηθι, πρόβα por πρόβηθι; asimismo la iota deíctica que acompaña un ademán: οὔτοσί *Nubes* 8, 60, 141, 1221, 1403, τουτί 26, 201, 267, τοδί 54, τουτονί 77, 83, 255, 1205, 1473, ταυτί 184, 1452, τουτογί 189, αὐτήι 201, 214, τυννουτοί 392; ταυτηνί 848; δευρί 889. Y también hay recursos coloquiales vigentes hoy, como emplear el demostrativo ταῦτα, ‘eso’, como asentimiento y el giro τὰ πράγματα, ‘las cosas’, como comodín.

La creación neológica suele ser uno de los rasgos más atractivos y efectivos si se la lee en griego o si la traducción intenta reflejar el neologismo; y esto sobre todo cuando el neologismo es un largo compuesto. Algunos son breves, sugerentes, y suelen expresar novedad de concepto sin ser vulgares (τυννοῦτος, ‘chiquituelo’, *Nubes* 392, 878; γρύζω, ‘gruñir’, *Riqueza* 598; ἰατροτέχνας, ‘medicartesanos’, *Nubes* 332), incluso adjetivos en -ων con valor sarcástico, como γλύκων, ‘dulzote’ (*Asamblea* 985) y πόσθων (*Paz* 1300), cuyo significado no es apto ad usum delphini. Pero muchos aparecen en composición, como Νεφηλοκοκκυγία, ‘Nubecucolandia’ (*Aves* 819), y suelen ser hápax, recurso de léxico muy frecuente en el poeta, por ejemplo σφραγιδονυχαργοκομήτης, ‘peludo-inactivo-con-anillos-de-ónix’; ἄσματοκάμπτης, ‘cantomodulador’; μετεωροφέναξ, ‘astrólogo-chanta’; adjetivos acumulados en *Nubes* 333.

La indudable comicidad que provocan estas formaciones se verifica también en la invención de nombres caracterizadores, es decir, que por sí mismos «caracterizan» al personaje. Algunos son vocablos existentes pero que resultan «connotativos» por su aplicación²: Δῆμος, ‘Pueblo’ (*Caballeros*); Τρυγαῖος, ‘Vendimiador’ (*Paz*); en algunos casos feminizan nombres habitualmente masculinos, como Λυσιστράτη,

² Véase el Apéndice, infra. Sobre esta clasificación, cf. CAVALLERO, P. Παράδοσις. *Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Instituto de Filología Clásica, 1996.

‘Ejércitodisolvente’, en *Lisístrata*; Πραξαγόρα, ‘Asambleactuante’, en *Asambleístas*; pero además suelen ser creaciones, vocablos que no existen en sí, sino en sus formantes: Δικαιοπόλις, ‘Justiciudad’ (*Acarnienses*); Φιλοκλέων, ‘Amaacleón’; Βδελυκλέων, ‘Odiaacreón’ (*Avispas*); Χρέμυλος, ‘Carrasposo’ (*Riqueza*); Στρεψιάδης, ‘Tergiversero’ (*Nubes*).

No menos jocoso resulta que Aristófanes presente en escena extranjeros o falsos extranjeros. Así, el megarense de *Acarnienses* usa el dialecto beocio, pero hay un supuesto persa, Pseudartabas, en la misma pieza, cuya lengua «suena» a persa; lo mismo el arquero escita de *Tesmoforiantes* o el Tríbalo en *Aves*, cuyo acuerdo de opiniones los personajes prefieren suponer, aunque no lo entiendan.

Aristófanes incluye también la representación de palabras propias de los bebés, como βρῦ, μάμμα y κάκκα en *Nubes* 1382-4, vocablos que deforman respectivamente βρῦτος, ‘sorbo’; μᾶζα, ‘comida’; y κακά, ‘cosas feas’. Con esto se vinculan las onomatopeyas, de claro efecto cómico: θρεττανελό para las cuerdas de la lira (*Ranas* 290), φλατταθροτα para el farfalleo (*Ranas* 1286), βρεκκεκεκεξ κοαξ κοαξ para las ranas (*Ranas* 225), παππαπαπάξ para el meteorismo (*Nubes* 390-1).

Más allá de la lengua, el valor literario de la producción de Aristófanes —limitado hoy a once comedias completas y unos mil fragmentos de un total de cuarenta y cuatro piezas— surge tanto de la creatividad estructural cuanto de la riqueza ideológica.

Aristófanes sabe que debe conservar la tradición: no puede omitir los chistes groseros ni los golpes, las amenazas, el *aprosdóketon*, la hipérbole, el *onomastì komodeîn*, el doble sentido sexual. Esto es lo que el público esperaba y hacía llevadero que escuchara también las propuestas políticas, económicas, artísticas y morales que el comediógrafo hacía. Pero él sabía que esto no podía hacerlo ἀεί, ‘siempre’, porque su estética superaba esa limitación³. A esos recursos necesarios para los φορτικοί (lit. ‘portafardos’), que gustan de lo chabacano, él debía añadir el mensaje para los δεξιοί, ‘diestros’, o σοφοί, ‘sabios’, que captan las sutilezas. De ahí que genera καινὰς ἰδέας, ‘nuevas formas’, que sirven como vehículo para ellas. También en esto bastarán unos pocos ejemplos.

³ Sobre esto, cf. CAVALLERO, P. «Aeí: una clave en la estética aristofánica». En G. ZECCHIN y J. NAPOLI (eds.). *Ética y estética: de Grecia a la modernidad*. La Plata: UNLP, 2004 (en CD).

Si nos limitamos a *Nubes*, quizás la pieza más famosa y discutida, que debió ser rehecha (la que conservamos es la segunda versión), están presentes recursos habituales, «groseros», pero constitutivos de la comedia antigua, como el disfraz con falo y con engrosamiento de vientre y glúteos, la máscara grotesca o imitativa (pálida o malsana en el caso de los discípulos de Sócrates), los ademanes, etcétera⁴. Sin embargo, esta pieza, que suele ser vista como una comedia que satiriza a Sócrates negativamente, está lejos de ello si se la ve «sutilmente». Las *καινὰ ἰδέαι*, las innovaciones que Aristófanes alega como propias de su arte, incluyen en esta pieza no solo la postergación del *agón* y la anticipación de la *parábasis*, sino la duplicación de ambos componentes, el uso de la estructura de *pnígos* fuera del *agón*, la inserción del coro mediante un canto *in absentia*, la asignación del *agón* a personajes alegóricos de los que ninguno aparece fuera de esa escena, el uso de un cuarto actor-aprendiz, la construcción de un personaje central con mucho papel y con rasgos no siempre propiamente cómicos, la utilización de elementos típicos de la tragedia⁵, como la *hýbris*, la *áte*, la *hamartía*, la *anagnórisis*, la *peripéteia* y, además, un final que dista de ser triunfal, en el que no hay «boda» o «unión sexual» simbólica, sino que esta aparece al comienzo con signo negativo, mientras que el final representa, mediante un incendio, la destrucción que genera la actitud de Strepsiádes o «Tergiversero», que pretendió tergiversar las leyes para rehuir las deudas. Sócrates aparece como el instrumento que las diosas Nubes usan para castigar el exceso de Strepsiádes. Ellas son símbolo de la visión superior y el dinamismo de pensamiento de la doctrina socrática (317-8), pero también sugieren la entidad vaporosa, inconsistente, fluctuante, de la dialéctica-retórica de los sofistas, de adivinos, pseudomédicos y malos poetas (331-4). Ellas representan, pues —más allá de su valor primero de fuerzas naturales—, dos aspectos del

⁴ Véase, por ejemplo, CALVO MARTÍNEZ, J. «Los mecanismos del humor en Aristófanes». En *El humor en la Grecia antigua* (= Antiqua VII, 27-29 de noviembre de 2000), 2000. Una detallada enumeración de recursos hay en FISHER, R. *Aristophanes' Clouds. Purpose and technique*. Amsterdam: A. Hakkert, 1984, pp. 234 y ss.

⁵ Sobre esto, véanse CAVALLERO, P. «Trygoidía: la concepción trágica de Nubes de Aristófanes». En *Emerita* 74/1, 2006, pp. 89-112; y ZIMMERMANN, B. «Pathei mathos: strutture tragiche nelle Nuvole di Aristofane». En *Komoidotragoidía. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.* Pisa: Edizioni della Normale, 2006, pp. 327-335.

movimiento cultural de la época: el positivo, dado por una reflexión profunda, abarcadora y sutil, aspecto centrado en el pensamiento; y el negativo, dado por la posibilidad de adaptarse fácilmente al punto de vista más conveniente, centrado en el discurso, como se enseñaba en los *dissoi lógoi* sofistas. La práctica sofística que aprende el hijo de Tergiversero, Ahorrípico (Φειδιππίδης), no enseñada por Sócrates, es la hipérbole que demuestra el error: el hijo golpea al padre y amenaza hacerlo a la madre. Toda la innovación formal destaca el mensaje: la educación sofística que enseña el Argumento Más Débil, que pretende Strepsiádes y que aprende Pheidippídes, es dañina. La comedia es así un género sutil que debe ser analizado con perspicacia.

Pero es relevante hacer mención de *Ranas*. Primera obra metaliteraria conservada de Occidente, plantea la función del poeta en la sociedad. Para ello recurre al artificio de un *agón* en el Hades, entre los fallecidos Eurípides y Ésquilo. El personaje central, Dioniso, dios del teatro, debe llevarse a Atenas al más apto porque los poetas han sido maestros durante siglos (cf. vv. 1030-35) y deben continuar con su función de hacer mejores a los hombres en las ciudades (vv. 1009-10). Aristófanes hace alarde de conocimiento de la tragedia, homenajea a Eurípides, a quien Dioniso prefiere, pero este se lleva a Ésquilo, porque el momento histórico de Atenas, a punto de ser derrotada, necesita que el viejo poeta encienda los ánimos patrióticos.

Y hemos mencionado a *Ranas* porque nos da lugar para demostrar cómo Aristófanes, dos mil cuatrocientos años después de su muerte, sigue siendo un clásico. Una prueba elocuente de la vitalidad de Aristófanes y de la actualidad de su obra es que el filósofo y dramaturgo Alain Badiou ha usado esta pieza como clara fuente e intertexto de su pieza *Les citrouilles*⁶. *Las calabazas* es el cuarto componente de una tetralogía que el autor estructura al estilo de las tragedias del siglo v, cuando los tragediógrafos solían presentar a los certámenes tres tragedias seguidas de un drama de sátiros, el cual relajaba un tanto la tensión trágica presentando con ciertos rasgos burlescos algún mito.

No voy a hacer, obviamente, un estudio detallado del influjo de *Ranas*, primero porque no es el lugar ni la ocasión apropiados y, segundo, porque un investigador argentino está dedicando valiosos

⁶ Cf. BADIOU, A. *Les citrouilles*. Actes Sud, 1996, pp. 380-532.

esfuerzos a ello en una tesis doctoral⁷. Basta indicar aquí las líneas generales para evidenciar la recreación aristofánica.

Dioniso está aquí desdoblado en tres: Ahmed, personaje de la tetralogía, un obrero argelino de treinta años, su «doble» y Madame Pompestan, la ministra de Cultura, aunque a veces «el doble» recrea detalles que en Aristófanes se hallan en el esclavo Xanthías (por ejemplo, dejar que Ahmed se suba a su espalda como si él fuera un jumento, p. 407). No faltan las groserías («*tas de merde*», 384), los golpes (de Ahmed a su doble, 389, 456; de Sarah Bernhardt al doble, 424; de Ahmed a las calabazas, 430), las amenazas (390), el miedo (en el «doble», 415, 416) los compuestos científicos («*Cercopithèque*», 388), el *aprosdóketon* («*Mais où nous mène cette botanique*», 392, cuando se esperaría la mención de un vehículo), los sarcasmos (390, 399, 410, 411), los chistes («*En tout cas le bois de son bâton n'est pas du bois mort, c'est moi qui vous le dis*», 395; «*Je l'imaginai gras comme un moine*», 471), la hipérbole cómica («*De la nécrophilie, maintenant! J'aurais tout vu, aujourd'hui*», 417), el *onomastî komodeîn* (mención de Claude Régy, 402; de O'Neill, de Goethe y otros, 428 y ss.; de Chirac, 529), los cantos corales (396-8, 412-3). También hay un «coro de iniciados», que son los obreros del teatro (412-3), y un coro de calabazas que recrea el de las ranas, con juegos de palabras, onomatopeyas, compuestos y un estribillo: «*Pothéâtron qui malencouille. Dramouillassons et comédouilles*» (419 y ss.), y hasta habrá un tercer coro (462 y ss.) que hace la *éxodos* (529 y ss.); también hay un monstruo (Sarah Bernhardt) que emula a la Empusa aristofánica y un viaje en tractor a través del campo de calabazas que actualiza el cruce, en barca, de la helénica laguna Estige; y un enfrentamiento entre Ahmed y su *démon* similar al de Dioniso y Xanthías cuando en *Ranas* hay que definir quién de ellos es supuestamente Heracles (431 y ss.). Finalmente, habrá un *proagón* (482 y ss.) y un *agón* (487 y ss.) entre Claudel y Brecht, que emulan los de Eurípides y Esquilo, y, si bien hay oda, antioda, *katakeleusmós* y *antikatakeleusmós*, y aunque Pompestan oficia de βωμολόχος o bufón (496, 507, 517, etc.), se plantea «*Pour quelle raison faut-il admirer un poète de théâtre*» (496)⁸ y si bien aparece

⁷ ROMERO, WALTER E. «Les citrouilles de Alain Badiou como adaptación contemporánea de *Ranas* de Aristófanes: teatro, metaliteratura y traducción». Proyecto desarrollado en la UBA con mi dirección.

⁸ Prácticamente, traducción del v. 1008 de *Ranas*: ἀπόκρινάι μοι, τίνοϛ οὔνεκα χρῆ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν («Respóndeme, ¿por qué es preciso admirar a un poeta?»).

Pirandello como lo hace Sofocles en *Ranas*, empero la resolución será diversa de la elección que hace Dioniso en la obra aristofánica. Incluso hay una mención de la obra misma *Les citrouilles* (460), en metateatro, que recuerda la alusión que Aristófanes hace de sí mismo al referirse a un «pelado» (*Paz*, 711). Además de las diferencias ya señaladas (triple partición de Dioniso, tres coros), aparecen otras, como el personaje de la Mucamita (*soubrette*, 466 y ss.), que hace una «historia» del teatro moderno. Aunque Badiou comete algunos errores en boca del personaje Rhubarbe (dice que los tragediógrafos emplean hexámetros dactílicos, estásimos y parábasis, p. 405), lo hace a partir de su intertexto expresamente mencionado: «*Méfie-toi d'Eschyle et d'Euripide. Ils jouent pour l'éternité les Grenouilles d'Aristophane*» (*ibidem*).

Es decir, con algo totalmente renovado, Aristófanes es homenajeado no solo por algún comediante que hace *stand up*, sino por una pieza de la jerarquía de la de Badiou. Y nosotros, en pleno siglo XXI, nos hacemos eco de esta gloria perenne⁹ que supo construirse el gran poeta de la comedia antigua.

Bibliografía

- BADIOU, A. *Les citrouilles*. Actes Sud, 1996, pp. 380-532.
- CALVO MARTÍNEZ, J. «Los mecanismos del humor en Aristófanes». En *El humor en la Grecia antigua* (= *Antiqua* VII, 27-29 de noviembre de 2000), 2000.
- CAVALLERO, P. *Παράδοσις. Los motivos literarios de la comedia griega en la comedia latina: el peso de la tradición*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Instituto de Filología Clásica, 1996.
- «*Aeí*: una clave en la estética aristofánica». En G. ZECCHIN Y J. NAPOLI (eds.). *Ética y estética: de Grecia a la modernidad*. La Plata: UNLP, 2004 (en CD).
- «*Trygoidía*: la concepción trágica de *Nubes* de Aristófanes». En *Emerita* 74/1, 2006, pp. 89-112.
- FISHER, R. *Aristophanes' Clouds. Purpose and technique*. Amsterdam: A. Hakkert, 1984.

⁹ Cf. «fama perennis», Ovidio, Amores I 15: 7.

ZIMMERMANN, B. «*Pathei mathos*: strutture tragiche nelle *Nuvole* di Aristofane». En *Komoidotragoidia. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.* Pisa: Edizioni della Normale, 2006, pp. 327-335.

Apéndice (selección de bibliografía secundaria sobre la lengua de Aristófanes)

BONANNO, M. «Metafore redivive e nomi parlanti (sui modi del Witz in Aristofane)». En *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*. Urbino, I, 1987, pp. 213-228.

BRIXHE, C. «La langue de l'étranger non grec chez Aristophane». En *Trav. et mémoire de l'Univ. de Nancy, Études anciennes IV*. Nancy: Presses Univ., 1988, pp. 113-138 = R. LONIS (ed.). *L'étranger dans le monde grec*.

BYL, S. «Le vocabulaire hippocratique dans les comédies d'Aristophane et particulièrement dans les deux dernières». En *Revue de Philologie* 64 (1990), pp. 151-162.

CASEVITZ, M. «Quelques termes d'espace chez les comiques: *kóme*, *khôros*, *khora* et les dérivés». En *Ktéma* 11 (1986), pp. 1129-1136.

COLVIN, S. «Aristophanes: dialect and textual criticism». En *Mnemosyne* 48-1 (1995), pp. 34-47.

COLVIN, S. *Dialect in Aristophanes. The politics of language in ancient Greek literature*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

DA COSTA RAMALHO, A. *Διπλὰ ὀνόματα no estilo de Aristófanes*. Coimbra: 1952 (Suplemento de *Humanitas* IV).

DEGANI, E. «Insulto ed escrologia in Aristofane». En *Dioniso* 57 (1987), pp. 31-47.

DEGANI, E. «Aristofane e la tradizione dell'invettiva personale in Grecia». En O. REVERDIN (ed.). *Aristophane* (Entretiens 38). Genève: Fondation Hardt, 1991, pp. 1-50.

DEL CORNO, D. «La caratterizzazione dei personaggi di Aristofane attraverso i fatti di lingua e di stile». En P. THIERCY Y M. MENU (eds). *Aristophane: la langue, la scène, la cité*. Bari: Levante, 1997, pp. 243-252.

DÍAZ DE CERIO DÍEZ, M. «Modalidad y estructura del adjetivo verbal en *-téos* en Aristófanes». En LÓPEZ EIRE, A. *Sociedad, política y*

- literatura: comedia griega antigua*. Salamanca: LOGO, 1997, pp. 249-263.
- DICKEY, E. «Forms of address and conversational language in Aristophanes and Menander». En *Mnemosyne* 48-3 (1995), pp. 257-271.
- DILLON, M. «By gods, tongues, and dogs: the use of oaths in Aristophanic comedy». En *GRBS* 42-2 (1995), pp. 135-151.
- DOUGLAS OLSON, S. «Names and naming in Aristophanic comedy». En *Classical Quarterly* 42 (1992), pp. 304-319.
- DOVER, K. «Linguaggio e caratteri aristofanei». En *Riv. di cult. classica e medioevale* 18 (1976), pp. 357-371.
- DOVER, K. «Some types of abnormal word-order in Attic comedy». En *CQ* 35 (1985), pp. 324-343.
- FILIPPO, A. «L'*aprosdoketon* in Aristofane». En *Rudiae* 13-14 (2001-2002), pp. 59-143.
- GHIRON-BISTAGNE, P. «Jongleries verbales sur les anthroponymes dans les comédies d'Aristophane». En *Cahiers du Gita* 5 (1989), pp. 89-98.
- GIL, L. «Uso y función de los teónimos en la comedia aristofánica». En LÓPEZ EIRE, A. *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*. Salamanca: LOGO, 1997, pp. 21-29.
- HANDLEY, E. «SIS-nouns in Aristophanes». En *Eranos* 21 (1953), pp. 129-142.
- «Words for *soul, heart* and *mind* in Aristophanes». En *RhM* 99-3 (1956).
- HENDERSON, J. *The maculate muse: obscene language in Attic comedy*. New Haven-Londres: 1975.
- HOPE, E. *The language of parody. A study in the diction of Aristophanes*. Baltimore: 1906.
- LÓPEZ EIRE, A. «La lengua de la comedia aristofánica». En *Emerita* 54 (1986), pp. 237-274.
- *La lengua coloquial de la Comedia aristofánica*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.
- «Lengua y política en la comedia aristofánica». En *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*. Salamanca: LOGO, 1997, pp. 45-80.
- MILLER, H. «Conversational idiom in Aristophanes». En *CW* 38 (1945), pp. 69-113.

- «Comic iteration in Aristophanes». En *AJPh* 66 (1945), pp. 398-408.
- «Aristophanes and the medical language». En *TAPhA* 76 (1945), pp. 74-84.
- MORENILLA TALENS, C. «Procedimientos fónicos de estilo en Aristófanes». En *Estudios clásicos* 27 (1985), pp. 39-59.
- PEPLER, CH. «The termination -κός as used by Aristophanes for comic effect». En *AJPh* 31 (1910), pp. 428-444.
- «The suffix *-ma* in Aristophanes». En *AJPh* 37 (1916), pp. 459-465.
- «Comic terminations in Aristophanes». En *AJPh* 39 (1918), pp. 173-183.
- «Comic terminations in Aristophanes». En *AJPh* 42 (1921), pp. 152-161.
- POULTNEY, J. «Studies of the syntax of Attic comedy». En *AJPh* 24 (1963), pp. 359-376.
- PUCCI, P. «Aristofane ed Euripide: ricerche metriche e stilistiche». En *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* VIII, X-5 (1961), pp. 277-422.
- REDONDO, J. «Sociolecto y sintaxis en la comedia aristofánica». En LÓPEZ EIRE, A. *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*. Salamanca: LOGO, 1997, pp. 313-328.
- SAETTA COTTONE, R. *Aristofane e la poetica dell'ingiuria*. Roma: Carocci, 2005.
- SEGAL, E. (ed.). *Oxford readings in Aristophanes*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- SPYROPOULOS, E. *L'accumulation verbale chez Aristophane*. Thessaloniki: Altintzis, 1974.
- VERBAARSCHOT, G. «Dialect passages and text constitution in Aristophanes' *Acharnians*». En *Mnemosyne* 41 (1988), pp. 269-275.
- VRIES, J. DE. «Mystery terminology in Aristophanes and Plato». En *Mnemosyne* 26 (1973), pp. 1-8.
- WILLI, A. *The languages of Aristophanes. Aspects of linguistic variation in classical Attic Greek*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- «New language for a new comedy: a linguistic approach to Aristophanes' *Plutus*». En *PCPS* 49 (2003), pp. 40-73.
- ZANGRANDO, V. «Lingua d'uso ed evoluzione linguistica: alcune considerazioni sul diminutivo nella commedia aristofanea». En LÓPEZ EIRE, A. *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*. Salamanca: LOGO, 1997, pp. 353-360.

REGISTRO DEL HABLA DE LOS ARGENTINOS

Voces tratadas en el seno de la Comisión «El habla de los argentinos» entre julio y diciembre de 2015

anteojos. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] * m. pl. Lentes para corregir defectos de la visión o para protegerla que, generalmente montadas en un armazón provisto de patillas, se fijan delante de los ojos (gafas).
GORODISCHER, A. *Jubeas*, 1973, 82: El Sastre sacó los anteojos del bolsillo, les echó aliento y empezó a frotar los vidrios con una punta del guardapolvo gris.
Haensch, 1993, p. 43; Haensch, 2000, p. 44; *DIEA*, 2008, p. 120.
{APROBADO: 23.04.2015}

año. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. —.

~ **de la escarapela.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] m. coloq. **año del jopo.**

Clarín, 16.10.2000: «Este tema es... del año de la escarapela» [...] incluido en el primer casete de la banda.

Haensch, 1993, p. 45; Teruggi, 1998, p. 31; Haensch, 2000, p. 45; *DIEA*, 2008, p. 127; Barcia, 2010, p. 415.

~ **del arquero.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] coloq. **día del arquero.**
Página/12, 06.03.2012: Me imagino un gobierno argentino futuro, cuando los ingleses resuelvan reconocer la soberanía argentina (el año del arquero).

Haensch, 1993, p. 45; Teruggi, 1998, p. 31; Haensch, 2000, p. 46; Musa, 2005, t. I, p. 128; *DIEA*, 2008, p. 127; Barcia, 2010, p. 415.

~ **del jopo.** coloq. Época pasada.

Página/12, 24.06.2003: Y no es así, soy de encerrarme; termina la función y vengo volando a mi casa, a mi mundo, donde escucho música, leo, preparo las clases, veo clásicos del cine o series del año del jopo.

Haensch, 1993, p. 45; Teruggi, 1998, p. 31; Haensch, 2000, p. 46; *DIEA*, 2008, p. 127; Barcia, 2010, p. 415. {APROBADO: 2008-2009}

~ **del pedo.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] coloq. **año del jopo.**

MEDINA, E. *Secreto*, 1989, 92: Me operó un viejo del año del pedo.

Haensch, 1993, p. 45; Teruggi, 1998, p. 31; Haensch, 2000, p. 46; *DIEA*, 2008, p. 127; Barcia, 2010, pp. 189, 200, 415.

~ **del peludo**.

del ~ **cero**. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. adj. coloq. despect. Evidente, indudable, notorio.

Razón, 25.10.2012: Es un chanta del año cero, que entre otras «virtudes» muestra haber sido abducido por un plato volador.

Musa, 2005, t. 1, p. 127. {APROBADO: 23.04.2015}

apendejarse. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] prnl. coloq. Asimilarse a las personas jóvenes en la actitud o en la vestimenta.

Clarín, 17.08.2012: Todos andan atrás del elixir de la juventud, sea como sea lo único que importa es consumir juventud, apendejarse todo lo que se pueda.

Esteva Sáenz, 1963, p. 308. {APROBADO: 14.05.2015}

arrastrada. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN][ENMIENDA DE MARCA DE USO] f. coloq. despect. Mujer promiscua. U. t. c. adj.

SHAND, W. *Transacción* [1980], 1989, 148: Es una arrastrada y nada más. Creés que no la oí cuando te dijo que le gustaría hacerte qué sé yo qué, gratis.

Conde, 1998, p. 23; Teruggi, 1998, p. 34; *DiHA*, 2008, p. 129. {APROBADO: 23.04.2015}

arrorró. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De una nana de origen canario llamada *Arroró*). m. Canción de cuna tradicional para dormir a un bebé.

Gráfico, 29.04.2009: Cacho, profesor de tenis y apasionado del deporte, cambió el clásico peluche o el móvil con música de arrorró por la paleta de *ping-pong* como regalo para el bebé.

Ragucci, 1961, p. 56; Teruggi, 1998, p. 34; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 74; Pauer, 2011, p. 52. {APROBADO: 11.06.2015}

atorrante, ta. 1.

2. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN][ENMIENDA DE MARCA DE USO] f. despect. Mujer promiscua.

KUSCH, R. *Tango*, 1959, 24: ¡Entendolo de una vez, él tiene la culpa de que vos seas una atorranta y yo un asaltante, sabés! {APROBADO: 23.04.2015}

3.

audio. [SUPRESIÓN DE ARTÍCULO] m. Equipo de audio. {APROBADO: 23.04.2015}

bagayo. 1.

2. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN] coloq. fig. Persona fea.

BAVIO ESQUIÚ, M. *Mondiola*, 1954, 52: Póngale la firma que a Miguelito lo he sacado bueno y apunta bien. ¡No se arroja con bagayos!

Meo Zilio, 1970, p. 52; Teruggi, 1974, p. 61; Abad de Santillán, 1976, p. 37; Rojas, 1976, t. 1, p. 52; Coluccio, 1979, p. 28; Ávila, 1991, p. 81; Gobello, 1991, p. 27; Rodríguez, 1991, p. 42; Haensch, 1993, p. 68; Conde, 1998, p. 32; Teruggi, 1998, p. 39; Haensch, 2000, p. 70; *DiHA*, 2003, p. 117; Musa, 2005, t. 1, p. 178; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 90; *DIEA*, 2008, p. 199; *DiHA*, 2008, p. 139. {APROBADO: 23.04.2015}

bahiut. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Del francés *bahut*). m. Mueble de comedor que suele contar con estantes para los platos, cajones para los cubiertos y una vitrina para exhibir las copas u otros objetos de cristal.

Espacio. La Plata, 05.2008: Mueble multiespacio con cristalero y bahiut con herrajes metálicos.

Haensch, 1993, p. 69; Teruggi, 1998, p. 39; Haensch, 2000, p. 70; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 91. {APROBADO: 23.04.2015}

ballottage. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Voz francesa). m. Segunda votación que se lleva a cabo cuando en una primera no se alcanza la mayoría necesaria para que resulte elegido un candidato o lista electoral.

SEOANE, M. *Saqueo*, 2003, 189: Sin embargo, la sociedad no le creyó, a juzgar por los resultados de las elecciones de octubre de 1999 en las que la Alianza obtuvo el 48,5 por ciento de los votos y lo superó por más de diez puntos. No hubo *ballottage*.

Haensch, 1993, p. 70; Haensch, 2000, p. 73; *DIEA*, 2008, p. 204; Ghelfi, 2008, p. 29. {APROBADO: 23.04.2015}

barato, ta. 1. adj. —.

2. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. Venta al por menor, con gran rebaja de precios, que hace un comercio, liquidación.

Crítica, 26.03.2009: Algunas cadenas de hipermercados y carnicerías de Capital y del Gran Buenos Aires preparan una gran barata de seis cortes vacunos de exportación que saldrán a la venta el próximo fin de semana.

DIEA, 2008, p. 210. {APROBADO: 23.04.2015}

sacarla barata. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. coloq. Salir de una situación difícil sin sufrir graves consecuencias.

Nación, 16.12.2002: «Solo tengo algunos dolores en el cuello, propios de la caída. En verdad, la saqué barata porque el caballo esquivó una mancha en el césped y arrancó hacia afuera de golpe», señaló el jinete.

Abad de Santillán, 1976, p. 870; Figueroa, 1991, p. 263; Rodríguez, 1991, p. 279; Haensch, 1993, p. 74; Haensch, 2000, p. 77; Barcia, 2010, p. 398. {APROBADO: 2009}

barrero, ra. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. adj. Que se mueve bien sobre el barro.

Nación, 11.01.1958: Ya no existirá, pues, allí «el repentino cambio de pista en las oportunidades en que se produce una precipitación pluvial», con lo cual perderán sus ocasionales chances los equinos que en la jerga del *turf* son denominados «barrereros».

Abad de Santillán, 1976, p. 42; Haensch, 1993, p. 76; Conde, 1998, p. 39; Teruggi, 1998, p. 43; Haensch, 2000, p. 79; Musa, 2005, t. 1, p. 201; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 102; DILyF, 2009, p. 36.

2. m. Accesorio de goma o plástico que en vehículos automotores sirve para proteger del barro las partes bajas de la carrocería.

Voz. Córdoba, 24.08.2003: El segundo elemento son los barreros. Si bien resultan menos usuales, sobre todo en los autos más modernos, cumplen una función muy valiosa, ya que protegen los zócalos y la parte baja del auto de todos los elementos que levantan las cubiertas.

DILyF, 2009, p. 36.

3. Terreno salitroso al que acuden los animales para lamer sal.

HERNÁNDEZ, J. *Instrucción* [1882], 1953, 212-213: En Entre Ríos abundan algunos parajes que se llaman «barrereros»; son unas tierras sin paso, muy salitrosas, que la hacienda lame con gusto, supliendo así la falta de sal.

Segovia, 1911, p. 416; Granada, 1957, t. 1, p. 96; Esteva Sáenz, 1963, p. 311; Kaul Grünwald, 1977, p. 22. {APROBADO: 23.04.2015}

bataclana. [ENMIENDA DE ACEPTACIÓN][ENMIENDA DE MARCA DE USO] f. despect. p. us. Mujer promiscua. {APROBADO: 23.04.2015}

be. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. —.

~ **larga.** Letra *b*, *be*.

SASTURAIN, J. *Noriega*, 2013, 181: –¿Cómo se llama usted? –Bergalli, Carlos –dijo el encargado. El oficial Corcuera esbozó una leve sonrisa mientras anotaba: –¿Con ve corta? –Con be larga –dijo Bergalli.

Haensch, 2000, p. 83. {*APROBADO: 14.05.2015*}

bife. 1.

2.

3.

~ **ancho**. [*ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA*] **Corte** de carne vacuna que se extrae de la región dorsal, entre el **bife angosto** y la **aguja**.

Gaceta. Tucumán, 21.02.2010: El novillo pesado es un animal de exportación de donde se extraen el lomo, el cuadril y el bife ancho. Osés, 2007, p. 39. {*APROBADO: 23.04.2015*}

~ **angosto**. [*ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA*] **Corte** de carne vacuna que se extrae de la región dorsal pegada al espinazo.

CATTONE, O. *Casita*, 2007, 134: Almorzó en un restaurante que le pareció lujosísimo [...] y comió, por primera vez, un bife angosto que no cabía en el plato.

Osés, 2007, p. 40. {*APROBADO: 23.04.2015*}

~ **de chorizo**. [*ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA*] **1. Corte** deshuesado de carne vacuna que se extrae de cada lado del espinazo.

Musas, 28.08.2010: El bife de chorizo hecho al horno, en una pieza, queda muy bien y no es más caro que otro corte como el vacío [...].

Razón, 27.11.2010: Allí ofrecen cuatro cortes tradicionales: ojo de bife, tira de asado, tapa de cuadril y bife de chorizo.

Abad de Santillán, 1976, p. 45; Rojas, 1976, t. 1, p. 62; Haensch, 1993, p. 83; Teruggi, 1998, p. 47; Haensch, 2000, p. 86; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 110; Osés, 2007, p. 41; *DIEA*, 2008, p. 225.

2. Lonja de este corte. {*APROBADO: 23.04.2015*}

GIARDINELLI, M. *Oficio*, 1991, 251: [En la Costanera] comemos un bife de chorizo de bienvenida.

ojo de ~. [*ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA*] **ojo de bife**. {*APROBADO: 23.04.2015*}

birra. [*SUPRESIÓN DE ARTÍCULO*] {*APROBADO: 23.04.2015*}

bochera. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] adj. Dicho de una cuchara: semiesférica y dotada de un mecanismo que despega el helado para servirlo. U. t. c. s.

MERCADOLIBRE: Cuchara bochera p/ helado profesional Anion de 40 y 80 gr.

REPOSTERITA: Bochera acero para helado por unidad. {APROBADO: 23.04.2015}

boludo, da. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] coloq. Tratamiento de confianza que se usa, entre pares o amigos, para llamar, pedir atención o dirigirse la palabra.

LINK, D. *Ansiedad*, 2004, 51: No, boluda, a mí no me gusta. Pero no tenía nada que hacer. Nada. Vengo cero onda.

Haensch, 1993, p. 93; Conde, 1998, p. 52; Haensch, 2000, p. 97; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 118; *DIEA*, 2008, p. 241. {APROBADO: 11.06.2015}

bufarrón. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN] adj. despect. vulg. Dicho de un hombre: que mantiene relaciones sexuales con otro más joven que él. U. t. c. s. m.

GUIDO, B. *Escándalos*, 1970, 22: Claro, si era bufarrón –repetían los Valenzuela. –Bufarrón no, pederasta sí –afirmaba Ramón seriamente. Hay que aprender a diferenciarlos. Gustar de los pibes es perversión.

Dellepiane, 1894, p. 62; Garzón, 1910, p. 73; Segovia, 1911, p. 594; Teruggi, 1974, pp. 31, 46; Casullo, 1976, p. 46; Rojas, 1976, t. I, p. 72; Rodríguez, 1991, p. 55; Conde, 1998, p. 57; Teruggi, 1998, p. 57; Haensch, 2000, p. 106; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 128. {APROBADO: 23.04.2015}

caba. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Jefa de enfermeras.

BLAISTEN, I. *Cerrado*, 1993, 207: La caba entra, golpea las manos y grita: «las visitas, las visitas». Y las visitas se van yendo y el operado se queda solo. {APROBADO: 23.04.2015}

carnaval.

~ **carioca.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] Momento de diversión y entusiasmo, típico de ciertas celebraciones como cumpleaños y casamientos, que se acompaña de **cotillón** y en el que se bailan ritmos vivaces.

Mañana. Neuquén, 06.10.2014: La celebración tuvo todos los condimentos clásicos. Los novios bailaron el tradicional vals, muy enamorados, y se divertieron a más no poder con el carnaval carioca. *DIEA*, 2008, p. 313. {APROBADO: 11.06.2015}

carpeta. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. Legajo elaborado por un servicio de inteligencia con la información que ha recolectado sobre una persona, quien por lo común desarrolla funciones públicas o militancia política.

Perfil, 12.09.2006: [...] la SIDE tiene la costumbre de entregarle su carpeta al Presidente, como muestra de lealtad. {APROBADO: 14.05.2015}

carpetazo. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Difusión de información comprometedor sobre una persona, en particular un funcionario público o un militante político y a partir de datos provenientes de una **carpeta**.

Río Negro. General Roca, 06.02.2015: [...] se hizo fama de «intocable» a fuerza de preparar carpetazos contra políticos y jueces y por las escuchas. {APROBADO: 14.05.2015}

casa. f. —

~ **rodante.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] * Vehículo acondicionado para cocinar y dormir, con motor propio o remolcado por un automóvil (coche caravana).

Nación, 25.01.1997: En ninguno de los cuatro *camping* de la zona hay lugar ni para una carpa y menos aún para una casa rodante.

Haensch, 1993, p. 143; Teruggi, 1998, p. 74; Haensch, 2000, p. 147; *DIEA*, 2008, p. 320. {APROBADO: 23.08.2012}

las ~s. [ENMIENDA DE LEMA] 1. f. pl. Caserío de una **estancia**.

LEUMANN, C. A. *Gauchos*, 1938, 44: En otra época cada paisano tenía rancho, y allí les cuidaban el caballo mientras ellos llevaban hacienda o trabajaban en las casas.

Saubidet, 1943, p. 87; Abad de Santillán, 1976, p. 90; *RHA*, 1994, p. 33; Gatica de Montiveros, 1995, p. 173.

2. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] P. ext., la propia casa, el hogar.

EICHELBAUM, S. *Pájaro*, 1952, 159: Mañana dejo el conchabo y me voy pa las casas, a rejunrarme con mi mama.

Abad de Santillán, 1976, p. 90.

~ **chorizo.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] Casa con un patio central o lateral alargado al que dan, comunicadas además entre sí, las habitaciones.

SACCOMANO, G. *Bandera*, 1991, 132: Entonces me levantaba, descalzo, y en puntas de pie, cruzaba las piezas de la casa chorizo y

espiaba las actividades de mi madre, que se encerraba en el cuarto de la terraza.

Catinelli, 1985, p. 111; Haensch, 1993, p. 143; Teruggi, 1998, p. 74; Haensch, 2000, p. 147; *DIEA*, 2008, p. 319. {*APROBADO: 23.04.2015*}

cédula. [*ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA*]

~ **verde.** Documento oficial que acredita la propiedad de un automotor.

PIÑEIRO, C. *Betibú*, 2011, 101: Cuando llegan a la barrera, otro guardia les pide el documento a ella y a él. Y al remisero también el registro, la cédula verde y el seguro del auto.

DIEA, 2008, p. 330. {*APROBADO: 23.04.2015*}

chabón, na. 1.

2.

3. [*ADICIÓN DE ACEPCIÓN*] m. y f. coloq. Persona, por lo común joven. OLGUÍN, S. *Lanús*, 2008, s. p.: Cuando vino a pedirnos la plata, yo le eché en cara que anduviera con Mariela. El chabón se calentó y me volvió a apurar porque yo había tenido una historia con la pendeja. Gobello, 1991, p. 79; Conde, 1998, p. 88; Haensch, 2000, p. 156; *DIEA*, 2008, p. 343. {*APROBADO: 23.04.2015*}

chamico. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] (Del quechua *chamiku*). m. Arbusto silvestre de la familia de las solanáceas, de hojas grandes dentadas, blancas y moradas, y fruto ovoide, cubierto de espinas y de sabor amargo. Tiene usos medicinales.

LUGONES, L. *Romances*, 1938, 147: También usan el emplasto / de hojas fritas de chamico.

Segovia, 1911, p. 549; Lafone Quevedo, 1927, p. 91, 257; Lizondo Borda, 1927, p. 128; Saubidet, 1943, pp. 119, 337; Aramburu, 1944, p. 47; Di Lullo, 1946, p. 108; Solá, 1950, p. 108; Cáceres Freyre, 1961, p. 70; Villafuerte, 1961, t. 1, p. 233; Coluccio, 1979, p. 62; Villafuerte, 1984, p. 63; Haensch, 1993, p. 157; Gatica de Montiveros, 1995, p. 86; Haensch, 2000, p. 160; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 184; *DIEA*, 2008, p. 344. {*APROBADO: 23.04.2015*}

chancleta.

tirar la ~. 1. [*ENMIENDA DE ACEPCIÓN*] loc. verb. coloq. Transgredir costumbres sociales o familiares en materia sexual.

GOLDAR, E. *Vida*, 1980, 163: [...] tratándose de quien pasó los treinta y burló el asedio doméstico, se conoce como «tirar la chancleta» la esporádica liberación de las contenciones sexuales.

Teruggi, 1974, p. 105; *BAAL*, 1974, n.º 152, p. 181; Abad de Santillán, 1976, p. 927; Rojas, 1981, t. III, p. 428; Rodríguez, 1991, p. 308; Haensch, 1993, p. 159; *RHA*, 1997, p. 51; Conde, 1998, p. 91; Teruggi, 1998, p. 79; Haensch, 2000, p. 162; *DiHA*, 2003, p. 206; Musa, 2005, t. III, p. 428; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 188; *DiHA*, 2008, p. 232; Barcia, 2010, p. 460.

2. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN] P. ext., relajar algunos aspectos habituales de la conducta.

MARECHAL, L. *Adán*, 1948, 323: Franky señaló a Tesler con un dedo acusador. Es el filósofo –dijo– que anda por tirar la chancleta.

BAAL, 1974, n.º 152, p. 181; Abad de Santillán, 1976, p. 927; Rojas, 1981, t. III, p. 428; Catinelli, 1985, p. 123; Gobello, 1991, p. 243; Haensch, 1993, p. 159; *RHA*, 1997, p. 51; Conde, 1998, p. 91; Teruggi, 1998, p. 79; Haensch, 2000, p. 162; *DiHA*, 2003, p. 206; Musa, 2005, t. III, p. 428; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 188; *DIEA*, 2008, p. 1754; *DiHA*, 2008, p. 233. {APROBADO: 14.05.2015}

chapa. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] 1. adj. coloq. Loco, que no tiene juicio. U. t. en diminutivo.

KRUPA, D. *Cerca*, 2006, 21: Está chapa chapa. Ni te acerques, hazme caso. Se volvió loca desde que perdió al esposo.

KARTUN, M. *Nota*, 1998, 17: Chapita siempre fue chapita. El loco Chapita. Preso de su rol, nunca pudo ser otra cosa.

DIEA, 2008, p. 346; *DiHA*, 2008, p. 237. {APROBADO: 23.04.2015}

2. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. pl. coloq. Pelos, cabellera.

Página/12, 06.06.2010: Se estaba quedando pelado, pero se dejaba unas chapas largas, solitarias, desprolijas, que flotaban al costado de su cabeza. {APROBADO: 25.10.2012}

a las ~s. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. adv. coloq. A gran velocidad.

Regional. Pilar, 20.04.2012: El Chapa arrancó a las chapas. El Chapa llega a la meta y clava 4 horas, 32 minutos y 9 segundos.

DIEA, 2008, p. 346. {APROBADO: 11.10.2012}

sacar ~ de. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. coloq. Demostrar alguien las cualidades que lo hacen merecedor de lo que indica el complemento.

Andes. Mendoza, 11.10.2009: Ganó en Paraná la final del TC y sacó chapa de ídolo.

DIEA, 2008, p. 1608.

volarse las ~s. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. coloq. Caerse el pelo.

Página/12, 31.10.2005: Él tuvo pelo y se le cayó, «se le volaron las chapas».

Haensch, 1993, 161; Teruggi, 1998, p. 80; Haensch, 2000, p. 164; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 191; Barcia, 2010, p. 482. {APROBADO: 25.10.2012}

chetada. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. f. coloq. Acción o cosa propias de un **cheto**.

CALAMARO, E. *Historia*, 2005, 58: Tiene sobrenombre inglés, Joe; vendía caballos de raza inglesa y jugaba a las carreras de *gentlemen riders*, una chetada inglesa.

Rodríguez, 1991, p. 88; *DIEA*, 2008, p. 350.

2. coloq. **chetaje**.

Página/12, 30.01.2000: Vamos a un colegio donde está toda la chetada de La Horqueta.

Haensch, 1993, p. 167; Haensch, 2000, p. 170; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 200; *DIEA*, 2008, p. 350. {APROBADO: 11.06.2015}

chinchilla. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. f. Mamífero roedor de pelaje gris. Vive en madrigueras subterráneas y su pelaje es muy estimado para la confección de abrigos.

Uno. Paraná, 30.12.2014: La cría de chinchillas comenzó a principios de los 90 como un tímido negocio entre productores que buscaban dejar atrás la dependencia agroindustrial.

Segovia, 1911, p. 493; Lafone Quevedo, 1927, p. 98; Di Lullo, 1946, p. 118; Villafuerte, 1961, t. 1, p. 260; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 207; *DIEA*, 2008, p. 352.

2. Piel de la **chinchilla**.

BULLRICH, S. *Burgueses* [1964], 1998, 75: ¿Te acuerdas Angélica de las pieles que tenía la abuela? ¡Cómo no me voy a acordar! La capa de chinchilla más linda de París.

PUIG, M. *Boquitas* [1968], 1980, 76: La culminación de esas páginas estaba constituida por un artículo sobre la armonización de pieles y joyas. Se recomendaban aguamarinas o amatistas para el visón claro, para la chinchilla únicamente diamantes [...].

DIEA, 2008, p. 352.

3. Planta herbácea de la familia de las asteráceas, de hojas lanceoladas y aromáticas. Es maleza de cultivos anuales y pasturas (*Tagetes minuta*).

INTA. *Memoria*, 1981, 109: En la zona de menor aptitud agrícola, la flora básica del área aparece acompañada por nabo, verdolaga, chinchilla y cardo asnal.

Nación, 12.08.2006: Entre malezas clave, comunes a maíz y girasol, controla abrojo, chinchilla, roseta y pasto cuaresma, entre otras importantes.

Di Lullo, 1946, p. 118; Casullo, 1964, p. 77; Villafuerte, 1984, p. 146; Haensch, 1993, p. 172; Haensch, 2000, p. 175; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 207; *DIEA*, 2008, p. 352. {*APROBADO: 14.05.2015*}

choto, ta. [*ADICIÓN DE ACEPCIÓN*] **1.** adj. coloq. De mala calidad, deslucido o mediocre.

Clarín, 13.01.2015: «Ahí están los premios chotos», soltó el conductor cuando mostraron la cortina de baño, el ficus o la heladerita de playa. Rápidamente corrigió: «(premios) chicos, sencillos».

FOGWILL, R. *Cantos*, 1998, 47: Cuando le hablé, su expresión se hizo aún más severa como reprochando que un desnudo, desde su propia cama, se dirigiese a ella en ese inglés tan choto.

Garzón, 1910, p. 159; Lizondo Borda, 1927, p. 159; Villafuerte, 1961, t. I, p. 270; Abad de Santillán, 1976, p. 151; Rojas, 1976, t. I, p. 148; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 220; *DIEA*, 2008, p. 356. {*APROBADO: 23.04.2015*}

2. [*ADICIÓN DE ACEPCIÓN*] vulg. Deteriorado, achacado o en mal estado.

LAISECA, A. *Aventuras*, 2003, s. p.: Vieja chota serás vos. No vengas con boludeces. Además, y como decían las ancianitas de Camilo Aldao: «Nunca es tarde cuando la dicha es buena».

Abad de Santillán, 1976, p. 151; Rojas, 1976, t. I, p. 148; Haensch, 1993, p. 180; Haensch, 2000, p. 184; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 220; *DIEA*, 2008, p. 356. {*APROBADO: 23.04.2015*}

3. [*ADICIÓN DE ACEPCIÓN*] vulg. Ruin, malintencionado. U. t. c. s.

Página/12, 16.05.2013: Son muy chotos los juicios taxativos; hay que respetar las búsquedas personales.

Perfil, 07.09.2013: La mirada del otro es cruel, siempre [...]. El ser humano es muy choto en ese sentido.

Haensch, 1993, p. 180; Haensch, 2000, p. 184; *DIEA*, 2008, p. 356. {*APROBADO: 23.04.2015*}

4. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] m. vulg. **chota**.

Página/12, 15.10.2006: Menos Alfredo, que apareció con el choto en la mano y dijo saben la matraca que le di, boludos, la dejé para los perros.

Garzón, 1910, p. 159; Lizondo Borda, 1927, p. 159; Aramburu, 1944, p. 47; Solá, 1950, p. 127; Cáceres Freyre, 1961, p. 79; Villafuerte, 1961, t. 1, p. 270; Teruggi, 1974, pp. 55, 92; Abad de Santillán, 1976, p. 150; Aguilar, 1986, p. 31; Ávila, 1991, p. 138; Gobello, 1991, p. 88; Rodríguez, 1991, p. 91; Haensch, 1993, p. 180; Conde, 1998, p. 101; Teruggi, 1998, p. 85; Haensch, 2000, p. 183; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 220; *DIEA*, 2008, p. 356. {*APROBADO: 23.04.2015*}

lo más ~. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. adv. vulg. Tranquilo, sin problemas o sobresaltos.

PUIG, M. *Traición*, 1970, 227: [...] a él nadie lo manda, lo más choto de celador no tiene que vivir con la familia.

PIGLIA, R. *Respiración* [1980], 1992, 145: Yo estoy matando el tiempo con el viejo Troy, justo en la esquina, está diciendo un tipo parado frente al mostrador del bar. Estoy ahí lo más choto, acá González no me va a dejar mentir [...].

Rodríguez, 1991, p. 179; Barcia, 2010, p. 314. {*APROBADO: 23.04.2015*}

cintura. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. coloq. Habilidad o destreza para salir del paso o para resolver situaciones.

Nación, 15.11.1999: Es el dueño de una empresa que cerrará el año con ventas por más de 20 millones de dólares. En su haber, además de una buena cintura para aprovechar las buenas oportunidades, hay que sumarle una dosis de suerte.

Nación, 19.04.2000: Rara mezcla de entomólogo y publicista, López ha demostrado tener menos cintura que un hipopótamo, y sus actividades lo han expuesto a él y los suyos.

Perfil, 28.12.2013: Martino, además, ha demostrado bastante «cintura política» para lidiar con una prensa bastante mal predispuesta.

Razón, 22.09.2014: «Mi equipo habla en la cancha», había dicho Gallardo el viernes, con cintura para evitar las polémicas. {*APROBADO: 14.05.2015*}

tener ~. [SUPRESIÓN DE FORMA COMPLEJA]

clavo.

cortar ~s. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] 1. loc. verb. coloq. Sentir ansiedad, miedo o tensión.

SACHERI, E. *Papeles*, 2011, 360: Me pareció mejor combinar directamente para la mañana del viernes, para no estar cortando clavos con los horarios de los vuelos y todo eso.

Haensch, 1993, p. 193; Teruggi, 1998, p. 88; Haensch, 2000, p. 195; *DIEA*, 2008, p. 464.

2. coloq. P. ext. conducir a gran velocidad.

Clarín, 26.07.2014: Me dijo que venía cortando clavos, que la chica cruzó en amarillo y que él huyó porque se asustó. {APROBADO: 14.05.2015}

colectivero, ra. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN][ENMIENDA DE CATEGORÍA GRAMATICAL] m. y f. Persona que conduce un **colectivo**.

PELTZER, F. *Esquina*, 1986, 267: El boleto, pagar con el cambio justo, para que el colectivero no proteste, él también tiene sus problemas.

[ADICIÓN DE EJEMPLO] *Gaceta*. Tucumán, 20.09.2009: «Estar detrás del volante de un ómnibus da poder». Una colectivera cuenta su experiencia.

Abad de Santillán, 1976, p. 110; Rojas, 1976, t. 1, p. 108; Gobello, 1991, p. 65; Rodríguez, 1991, p. 74; Haensch, 1993, p. 198; *RHA*, 1997, p. 60; Conde, 1998, p. 110; Teruggi, 1998, p. 90; Haensch, 2000, p. 201; *DiHA*, 2003, p. 244. {APROBADO: 14.05.2015}

colincho, cha. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De *cola*). adj. rur. Dicho de un animal: de rabo corto, rabón.

TORRES, J. *Totoral*, 1997, 30: Me enumeraba minuciosamente, por el nombre, las vacas que se les habían ido muriendo: la mocha hosca, la colincha, la barcina mala, la chorreada, la azotada, la aporotada, la ubruda, todas las vacas de Manuel Peralta padre.

Caras y Caretas, 26.03.1927, n° 1486, 111: Los tranvías «con empuje», los tranvías tirados por mulas colinchas y trotadoras o por matalotes dormilones, comidos por tábanos, pasaban para Las Chacras, llenecitos.

Segovia, 1911, pp. 178, 422; Solá, 1950, p. 86; Haensch, 1993, p. 200; Haensch, 2000, p. 203; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 244. {APROBADO: 11.06.2015}

comedor. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. coloq. Dentadura de una persona.

Página/12, 07.02.2012: Siempre me preguntan por qué salgo tan serio en las fotos, por qué pongo cara de malo, y la verdad es porque no tengo todo el comedor completo. Y no da andar abriendo la jeta, mostrando que te faltan dientes.

Gobello, 1991, p. 65; Rodríguez, 1991, p. 75; Conde, 1998, p. 112; Teruggi, 1998, p. 91. {*APROBADO: 11.06.2015*}

corchazo. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] **1.** [ADICIÓN DE ACEPTACIÓN] m. Golpe producido por un corcho despedido al destapar una bebida espumante. *Clarín*, 01.01.2014: La mayoría de los casos presentó lesiones producidas por pirotecnia, dos fueron por corchazos en los ojos. {*APROBADO: 11.06.2015*}

2. coloq. Disparo de arma de fuego.

Andes. Mendoza, 27.10.2011: «Esto es un robo, esto es un robo... Te voy a pegar un corchazo, te voy a pegar un corchazo...», cantaba el joven mientras extraía un arma y danzaba por el local. {*APROBADO: 11.10.2012*}

desaparecido, da. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] adj. Dicho de una persona: secuestrada por miembros de fuerzas asociadas al Estado, generalmente por razones políticas, en particular durante la dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983, y cuyo paradero o situación por lo común se ignora. U. m. c. s.

KOVADLOFF, S. *Argentina*, 1983, 45: Padres e hijos se abrazaron en el escenario bullicioso de las celebraciones, tal como lo habían hecho en 1978, de espaldas al horror de los muertos y los desaparecidos, cuando la tiranía promovió los festejos del campeonato mundial de fútbol.

Haensch, 2000, p. 238; *DIEA*, 2008, p. 541. {*APROBADO: 14.05.2015*}

día.

~ **del arquero.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] coloq. Época remota e improbable.

Página/12, 22.11.2009: –¿Cuándo me vas a pagar esa guita que me debés? –El día del arquero.

Haensch, 1993, p. 240; Haensch, 2000, p. 245; Musa, 2005, t. I, p. 602; Barcia, 2010, p. 201. {*APROBADO: 23.04.2015*}

disco. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] **1.** m. Masa chata y circular, por lo común elaborada industrialmente, que se emplea en la preparación de **tartas y empanadas.**

Gaceta. Tucumán, 07.11.2004: Ingredientes: 1 disco de masa de hojaldre; 1 atado de espárragos blanqueados y cortados; 3 huevos; 100 g de queso rallado.

Haensch, 1993, p. 242; Haensch, 2000, p. 247; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 311. {APROBADO: 12.07.2012}

2. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] **disco de arado** (|| pieza circular cóncava). *Centro*. Villa María, 20.05.2012: Se preguntó si ese disco habría pertenecido al arado que él había usado, tirado por el «Negro», el «Lucero», la «Tagua» y aquellos otros cuyos nombres se le escapaban en ese momento. {APROBADO: 11.06.2015}

3. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] **disco de arado** (|| el usado para cocinar). *Nación*, 10.06.2007: Cortar los pollos en presas. Calentar el disco con algunas ramitas y dorarlos. {APROBADO: 11.06.2015}

~ **de arado**. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] 1. * Pieza circular cóncava de hierro que gira alrededor de un eje en el arado para labrar el suelo.

Cordillerano. Bariloche, 30.08.2014: Con los fondos nacionales, pequeños productores adquirirán un vibrocultivador con cajón sembrador, cuatro discos de arado [...] y un kit de adaptación a equipos sin tres puntos.

2. El que, adaptado a ese fin, se usa para cocinar algunos alimentos, en especial carnes y vegetales.

Página/12, 25.09.2005: Uno de los platos más sabrosos en Cabeza del Indio es el chivito cocinado en un disco de arado con vino blanco. {APROBADO: 11.06.2015}

al ~ (de arado). [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. adj. y adv. Dicho de la comida: cocida en un **disco de arado**.

Día. La Plata, 15.02.2011: Quien pruebe un buen pollo al disco, un guiso carrero, una paella o unos bifés a la criolla [...] sabrá notar la diferencia.

Democracia. Junín, 20.11.2013: Se caracteriza por ser un poblado apacible de costumbres rurales, donde los turistas pueden degustar comidas al disco de arado, carnes saborizadas y rellenas; y empanadas bien criollas. {APROBADO: 11.06.2015}

entraña. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. **Corte** de carne vacuna que se extrae del diafragma.

PLAZA, R. *Cantaba*: Me mandé un asado de esos que hacen época, como ya no se ven: tiernito, crocante. Entraña había conseguido y, entre la gente que sabe, la entraña es lo más rico del asado.

Abad de Santillán, 1976, p. 196; Haensch, 1993, p. 259; Teruggi, 1998, p. 116; Haensch, 2000, p. 267; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 340; Osés, 2007, p. 65; *DIEA*, 2008, p. 697. {APROBADO: 23.04.2015}

fogonear. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. Fomentar una acción, opinión o idea, por lo común conflictiva.

HANGLIN, R. *Historia*, 2014, s. p.: Se producían [...] fuertes movimientos, fogoneados por Gran Bretaña, para obtener la independencia de las colonias españolas y un gran mercado favorable al comercio inglés.

Ávila, 1991, p. 175; *DIEA*, 2008, p. 820. {APROBADO: 11.06.2015}

fogoneo. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Acción y efecto de **fogonear**.

Tiempo. Ushuaia, 08.11.2012: [...] salieron a respaldar el reclamo abiertamente intentando que ese gesto no sea interpretado como «fogoneo» de una manifestación que esperan sea «genuina» y «pacífica».

Ávila, 1991, p. 175; *DIEA*, 2008, p. 820. {APROBADO: 11.06.2015}

forro, rra. 1. [ADICIÓN DE ACEPTACIÓN] adj. vulg. Tonto, imbécil. U. t. c. s.

SACCOMANNO, G. *Bandera*, 1991, 69: –¿No te das cuenta, forro? – persiste Diego–. Uno de estos días se arma la gran rosca.

MARTÍNEZ, T. E. *Vuelo*, 2002, 34: Vos no. Vos sos un forro. A vos te están usando. Vas a terminar en cana como los demás, pero pobre como una rata.

Abad de Santillán, 1976, p. 228; Rojas, 1981, t. II, p. 211; Aguilar, 1986, p. 42; Gobello, 1991, p. 120; Rodríguez, 1991, p. 136; Haensch, 1993, p. 283; Ulanovsky, 1996, s. p.; *RHA*, 1997, p. 80; Conde, 1998, p. 178; Teruggi, 1998, p. 129; Haensch, 2000, p. 291; *DiHA*, 2003, p. 315; Musa, 2005, t. II, p. 182; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 375; *DIEA*, 2008, p. 825.

2. [ADICIÓN DE ACEPTACIÓN] vulg. Vil, despreciable. U. t. c. s.

FOGWILL, R. E. *Cantos*, 1998, 308: [...] con el miedo se vuelven más forros que antes, porque les sale el dormido de adentro.

Río Negro. General Roca, 19.11.2004: Yo tenía que hablar y vos impediste que hablara porque sos un forro de mierda.

Rodríguez, 1991, p. 136; Haensch, 1993, p. 283; Conde, 1998, p. 178; *DIEA*, 2008, p. 825.

3. m. vulg. Preservativo.

GUIDO, B. *Escándalos*, 1970, 69: Aparece su hermano y ríe confidente: La última que recuerdo fue Panza de Burro: un peso y el forro.

[*ENMIENDA DE EJEMPLO*] *Página/12*, 06.01.2006: Me pasó muchas veces que, si la piba no me frenaba, a mí no me importaba nada, si no me decía «sin forro no» le hubiera dado para adelante.

[*ENMIENDA DE EJEMPLO*] *Página/12*, 03.12.2004: El forro sirvió para que el sexo adolescente, con toda su incertidumbre y descubrimiento, fuera eso y no una angustia y un padecer.

{*APROBADO: 14.05.2015*}

gastada. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] f. coloq. Acción y efecto de **gastar**.

Página/12, 02.01.2011: [...] un anónimo miembro del público se trepa al escenario sin que nadie lo haya invitado, imitando en una especie de gastada superagresiva su manera de cantar y sus pasos de baile.

DIEA, 2008, p. 860. {*APROBADO: 11.06.2015*}

guita. [*ADICIÓN DE ACEPCIÓN*] **1.** f. coloq. Dinero.

SABATO, E. *Abaddón* [1974], 1983, 342: Podría haber sido un vago, meterle al escabio, escribir novelas de amor, tal vez ganar fama y guita. Sin embargo, voy a cantar.

Dellepiane, 1894, p. 87; Garzón, 1910, p. 237; Castex, 1927, p. 63; Abad de Santillán, 1976, p. 270; Coluccio, 1979, p. 102; Gobello, 1991, p. 136; Rodríguez, 1991, p. 150; Musa, 2005, t. II, p. 297; *DIEA*, 2008, p. 895.

2. coloq. p. us. Centavo.

CORTÁZAR, J. *Final* [1956], 1964, 130: Yo qué sabía, si nunca tenía cincuenta guitass para ir a ver nada.

Gobello, 1991, p. 136; Rodríguez, 1991, p. 150; Conde, 1998, p. 200; Teruggi, 1998, p. 143; Musa, 2005, t. II, p. 297. {*APROBADO: 11.06.2015*}

habilitar. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] **1.** tr. En el fútbol: pasar la pelota a un compañero, particularmente cuando este hará una jugada ofensiva o un disparo al arco.

CAPPA, Á. *Intimidación*, 1996, 76: [...] una vez con la pelota en su poder iniciaba el ataque de su equipo, habilitando a un compañero, al mejor colocado.

Peltzer, 2007, p. 83.

2. En el fútbol: dejar a un jugador del equipo contrario en posición reglamentaria para avanzar hacia el arco por estar delante de este cuando parte el pase ofensivo.

Clarín, 14.11.2010: Pidieron posición adelantada los del Ciclón, hasta que lo vieron a él, paradito en el área, habilitando a todo el mundo.

Haensch, 1993, p. 313; Haensch, 2000, p. 322; Peltzer, 2007, p. 83; *DIEA*, 2008, p. 898; Barcia, 2010, p. 252. {APROBADO: 11.06.2015}

hornalla. 1. f. Dispositivo que, en la parte superior de las cocinas y de los **calentadores**, difunde el calor para la cocción (hornilla).

GUGLIELMINI, H. M. *Galería*, 1953, 189: ¿Qué sería de mí sin Estella? –preguntaba Dora al aire, poniendo la cafetera en la hornalla.

Gobello, 1991, p. 139; Haensch, 1993, p. 319; *RHA*, 1997, p. 88; Conde, 1998, p. 206; Teruggi, 1998, p. 147; Haensch, 2000, p. 329; *DiHA*, 2003, p. 343.

2. [SUPRESIÓN DE ACEPCIÓN] P. ext., el conjunto formado por este dispositivo y la rejilla sobre la que se apoyan los recipientes durante la cocción.

CONTI, H. *Sudeste*, 1962, 16: La vieja había dejado la pava sobre la cocina económica, no exactamente sobre la hornalla sino bien a un lado de manera que el agua no hirviese.

RHA, 1997, p. 88; *DiHA*, 2003, p. 343. {APROBADO: 11.06.2015}

hospicio. 1. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN][ENMIENDA DE MARCA DE USO] m. Asilo para indigentes.

~~*Tribuno*, 09.05.2000: [Hubiera querido realizar] una amplia visita pastoral y reducir las viudas y doncellas mendicantes en el hospicio de pobres de la capital episcopal.~~

[ENMIENDA DE EJEMPLO] *Cuyo*. San Juan, 14.11.2013: [...] pasó a Guatemala, allí estuvo con los jesuitas, luego abrió una escuela para niños pobres, luchó contra la miseria. Su casa se convirtió en escuela, iglesia, hospicio y hospital.

DiHA, 2003, p. 344.

2. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN] Asilo para dementes.

Maga, 22.07.1998: Artaud [fue] catalogado por los médicos como demente e internado treinta años en un hospicio.

Aguilar, 1986, p. 50; *DiHA*, 2003, p. 344.

3. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] Asilo para ancianos.

Nación, 16.11.1997: Los viejos hoy sufren el problema de cómo vivir, si con la familia o en el hospicio. {APROBADO: 11.06.2015}

huevada. 1. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. coloq. Acción, dicho o hecho tontos o sin importancia.

PIGLIA, R. *Respiración* [1980], 1992, 36: Y pensaba que todo lo que me iba pasando, cualquier huevada que fuera, era un modo de ir haciendo ese fondo de experiencias sobre el cual los grandes escritores, suponía yo, construían sus grandes obras.

ROVNER, E. *Premio* [1981], 1989, 116-117: ¡Viejo crápula! ¡Hipócrita!, yo me paso la vida aquí sentado, trabajando solo con mi inspiración y a vos se te ocurre una huevada, la mandás adonde no sé qué, cómo, y te hacés famoso.

Avellaneda, 1927, p. 325; Abad de Santillán, 1976, p. 295; Rodríguez, 1991, p. 157; Haensch, 1993, p. 321; Conde, 1998, p. 206; Teruggi, 1998, p. 148; Haensch, 2000, p. 331; Musa, 2005, t. II, p. 353; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 434; *DIEA*, 2008, p. 936.

2. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] coloq. Objeto insignificante o sin valor, nimiedad.

SDRIGOTTI, F. *Tríptico*, 2007, 89: [...] Romano se quedó mirando el llaverito de goma con la silueta de *Pac Man*. [...] «¿Qué hacés, boludo?». «Nada, me regalaron esta huevada», dijo.

Haensch, 1993, p. 321; Haensch, 2000, p. 331; *DIEA*, 2008, p. 936. {APROBADO: 11.06.2015}

joda. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. coloq. Diversión, por lo común grupal y bulliciosa, juerga.

BLAISTEN, I. *Mishiadura* [1972], 1984, 141: Todos con sus ricas pibas del brazo, paseando por la costanera, meta joda, haciendo los chistes, vitales, exuberantes, morfando sándwiches de chorizo.

Coluccio, 1979, p. 113; Rojas, 1981, t. II, p. 249; Catinelli, 1985, p. 76; Ávila, 1991, p. 203; Gobello, 1991, p. 144; Rodríguez, 1991, p. 165; Haensch, 1993, p. 335; Conde, 1998, p. 216; Teruggi, 1998, p. 152; Haensch, 2000, p. 345; Musa, 2005, t. II, p. 385; Osán de

Pérez Sáez, 2006, p. 458; *DIEA*, 2008, 1020; *DiHA*, 2008, p. 395.
 {APROBADO: 11.06.2015}

joder. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. coloq. Bromear con alguien, en particular haciéndole creer algo falso. U. t. c. intr.

MONTERO, J. *Perrera*, 2006, s. p.: Oso.–Bueno, no te calentés... Era una broma... Para ver si decías algo. COCO.–¡¿Una broma?! ¡Con eso no se jode!

Teruggi, 1974, p. 163; Abad de Santillán, 1976, p. 335; Rojas, 1981, t. II, p. 249; Gobello, 1991, p. 144; Rodríguez, 1991, p. 165; Haensch, 1993, p. 336; Conde, 1998, p. 216; Teruggi, 1998, p. 152; Haensch, 2000, p. 345; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 458; *DIEA*, 2008, 1020.
 {APROBADO: 11.06.2015}

kelper. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Voz inglesa). 1. adj. Perteneciente o relativo a las islas Malvinas.

Clarín, 12.01.2000: El conflicto generó malestar en las islas, donde los consejeros *kelpers* anunciaron reuniones para analizar la situación.

2. com. Natural de estas islas.

Provincia. Bahía Blanca, 06.04.1997: No creo que los *kelpers* vayan a querer cambiar su nacionalidad ni por todo el oro del mundo.

Rodríguez, 1991, p. 169. {APROBADO: 11.06.2015}

medialuna. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. **Factura** con forma de media luna, cuyas dos variedades principales son la elaborada con manteca y, más afinada y de gusto salado, la preparada con grasa.

POSSE, A. *Pasión*, 1995, 63: Cuando volviste te había servido un humeante café con leche con medialunas.

Segovia, 1911, p. 242; Abad de Santillán, 1976, p. 439; Haensch, 1993, p. 388; Haensch, 2000, p. 396; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 533; Fernández Latour de Botas, 2007, p. 141; *DIEA*, 2008, p. 1148.
 {APROBADO: 11.06.2015}

mouse. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Voz inglesa). m. Dispositivo que, conectado a una computadora y desplazándolo manualmente sobre una superficie plana, tiene como función básica mover el puntero por la pantalla (ratón).

Tiempo. Azul, 26.01.2014: Se incorporaron además, gracias a donaciones particulares, una computadora completa, con monitor plano, teclado y *mouse* inalámbrico, junto con un escritorio con parlantes incorporados.

DIEA, 2008, p. 1208. {*APROBADO: 11.06.2015*}

saco. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] m. Prenda de vestir exterior que cubre desde los hombros hasta la parte superior de los muslos y que suele tener solapas y cerrarse por delante con botones (chaqueta).

CORTÁZAR, J. *Rayuela*, 1963, 423: Nunca se lo ha visto con un traje completo. Hay quienes afirman que tiene tres pero que combina invariablemente el saco de uno con el pantalón de otro.

Segovia, 1911, p. 281; Abad de Santillán, 1976, p. 871; Rojas, 1981, t. III, p. 397; Rodríguez, 1991, p. 279; Haensch, 1993, p. 538; Haensch, 2000, p. 544; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 740; *DIEA*, 2008, p. 1609. {*APROBADO: 11.06.2015*}

colgarse del ~. loc. verb. prnl. coloq. Depender obsecuentemente de alguien con mayor poder o experiencia, para obtener favores.

Nación, 20.08.2008: «Tengo mi voto propio, no voy colgado del saco de nadie».

[*ADICIÓN DE EJEMPLO*] *Elentreríos.com*. Colón, 19.09.2014: BISOGNI NO SE CUELGA DEL SACO DE NADIE: El precandidato a gobernador de Entre Ríos se jactó de ir a internas por convicción peronista [...]. {*APROBADO: 10.05.2012*}

silletero, ra. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] m. y f. Obrero que trabaja en altura.

Nación, 18.10.2014: Leandro Jaime es integrante de una «familia de silleteros» que, desde hace más 30 años, se especializan en colgarse de edificios.

Rodríguez, 1991, p. 288. {*APROBADO: 11.06.2015*}

techista. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] com. Persona que arregla y coloca techos.

Día. La Plata, 17.11.2014: Reparar goteras representa otro «dolor de cabeza» a la hora de llamar a un techista.

Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 789; *DIEA*, 2008, p. 1728. {*APROBADO: 11.06.2015*}

tecladista. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] * com. Músico que toca un instrumento electrónico de teclado.

Prensa, 14.07.2012: Falleció el tecladista de la banda de *rock* uruguayo No Te Va Gustar.

DIEA, 2008, p. 1728. {*APROBADO: 11.06.2015*}

tener. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] tr. coloq. Conocer, saber de la existencia de algo o alguien. U. con pron. personal.

Olé, 12.05.2010: TE TENGO DE ALGÚN LADO. Narváez, que peleó con Briceño hace 11 años como *amateur*, le verá la cara desde las 14 en el Luna.

DIEA, 2008, p. 1736. {*APROBADO: 11.06.2015*}

tipeo. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] m. Acción y efecto de **tipear**.

Nación, 11.08.2012: El ruido del tipeo es, además, el de un teclado IBM de 1983.

DIEA, 2008, p. 1751. {*APROBADO: 11.06.2015*}

tordo. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] (**Vesre** irregular de *doctor*). m. coloq. Médico o abogado.

MARADONA, D. A. *Diego*, 2000, 77: «Por acá, Diego, con cuidado», me dijo el tordo del Barcelona, y me indicó unos escalones, por los que tenía que bajar para ir a hacerme la radiografía.

Teruggi, 1974, p. 43; Aguilar, 1986, p. 110; Haensch, 1993, p. 584; Conde, 1998, p. 361; Teruggi, 1998, p. 267; Haensch, 2000, p. 587; Musa, 2005, t. III, p. 459. {*APROBADO: 23.04.2015*}

tripa. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] f. —.

~ **gorda**. Tramo del intestino grueso de vacunos, que se consume como **achura**.

MARECHAL, L. *Adán*, 1948, 294: La mayoría de los invitados optó, no sin cierta ferocidad, por una gigantesca parrillada mixta en la que deberían intervenir los trenzados chinchulines, la tripa gorda, [...] los chorizos criollos y el asado de costillar.

Segovia, 1911, p. 458; Saubidet, 1943, p. 394; Casullo, 1964, p. 40; Abad de Santillán, 1976, p. 947; Rojas, 1981, t. III, p. 444; Haensch, 1993, p. 590; Gatica de Montiveros, 1995, p. 296; Teruggi, 1998, p. 270; Haensch, 2000, p. 593; Osán de Pérez Sáez, 2006, p. 818; Osés, 2007, p. 96. {*APROBADO: 11.06.2015*}

valija. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] * f. Pieza del equipaje de un viajero, de mediana o gran capacidad, por lo común de forma rectangular y provista de asas para su manipulación, maleta.

KOCIANCICH, V. *Maravilla*, 1982, 198: Buscando un pañuelo revolví toda la valija. Desenmarañé corbatas, medias, mangas de camisas. Pañuelos no. Había olvidado los pañuelos.

Haensch, 1993, p. 605; Haensch, 2000, p. 607; *DIEA*, 2008, p. 1819. {*APROBADO: 11.06.2015*}

ve. [*ADICIÓN DE ARTÍCULO*] f. Letra *v* (uve).

KOCIANCICH, V. *Ronda*, 2007, 130: –Me está gustando el plan. ¿Buscaste algo? ¿Hay posibilidades? ¿Bobrowski lo escribiste con ve o con doble ve?

DIEA, 2008, p. 1824.

~ **corta**. Letra *v* (uve).

HEKER, L. *Zarza*, 1966, 103: –¿Valija se escribe con ve corta? –dijo Teresa Sotelo. –No sé ni me importa. Además no puedo hablar.

Haensch, 2000, p. 608; *DIEA*, 2008, p. 1824.

doble ~. Letra *w* (uve doble).

VIÑAS, D. *Prontuario*, 1993, 244: [...] al lado de la lista de toros campeones exhibidos en la Rural: Dondee IV, Sarmorán, Babley, Augustol, que ya no mugen, y otro que empieza con doble ve.

Haensch, 2000, p. 608. {*APROBADO: 11.06.2015*}

NOTICIAS

Honras y distinciones

En un acto celebrado el sábado 12 de septiembre, la doctora y académica de número Olga Fernández Latour de Botas fue distinguida por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), filial Mercedes, Buenos Aires, con la Pluma de Plata. El trofeo y el diploma le fueron entregados como reconocimiento a su trayectoria y aporte a la cultura nacional y mundial. También la distinguieron con el Premio José Hernández 2015 a las trayectorias y aportes a la cultura nacional, en un acto que se celebró en el Teatro Colón en el mes de la Tradición.

El académico de número Horacio C. Reggini recibió la distinción Doctor *Honoris Causa* del Parlamento Cívico de la Humanidad, de manos del Prof. Dr. Boleslao Sawicki Sabomir, Premier General del Board Mundial de Presidentes del Parlamento Cívico de la Humanidad. También le fue otorgada la condecoración Estrella Universal con el Rango de Eminencia de la Humanidad.

El académico de número Santiago Sylvester recibió el Gran Premio de Honor que entrega anualmente la Fundación Argentina para la Poesía.

Elección

En la sesión 1392, del 13 de agosto, se eligió al Dr. Roberto Esposto como miembro correspondiente, con residencia en Australia.

En la sesión 1396, del 8 de octubre, fue elegido miembro correspondiente, con residencia en España, D. Luis González Tosar.

Representación de la Academia

El académico Horacio Reggini representó a la Academia en el acto de celebración del aniversario de la Academia de Ciencias, el 8 de octubre.

Sesiones y actos públicos

El 10 de septiembre se realizó la sesión pública de reconocimiento al académico de número Antonio Requeni, con motivo de cumplirse el medio siglo de la publicación de su obra *Manifestación de bienes*. Abrió el acto el presidente, académico José Luis Moure. El académico Rafael Felipe Oteriño se refirió a «*Una manifestación de bienes*»; el académico Santiago Syvester habló sobre «El poeta desobediente», y finalmente, el académico Antonio Requeni leyó poemas.

El 22 de octubre se realizó la sesión pública de homenaje por el cincuentenario de la publicación *Los domingos del profesor. El gato de Cheshire*, de Enrique Anderson Imbert, y la entrega del Premio Literario Academia Argentina de Letras, instituido como galardón honorífico, al autor y la obra elegidos por el Cuerpo (Ensayo 2012-2014). Este fue otorgado a Jaime Correas por su libro *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*. Abrió el acto el presidente; el académico Jorge Cruz disertó sobre *Las nostalgias del profesor* y el académico Rafael Felipe Oteriño se refirió a la obra y autor premiados. Cerró el acto el galardonado, Jaime Correas, que pronunció unas palabras.

Labor de la Academia

El 4 de septiembre se realizaron en Rosario (Santa Fe), las «I Jornadas del español desde la Argentina. Una mirada territorializada de la lengua española». El encuentro se realizó por invitación del Instituto de Educación Superior N.º 28 «Olga Cossetini», de trayectoria destacada en la provincia de Santa Fe. Las intervenciones de la Academia estuvieron a cargo del presidente, en el turno de la mañana, y se completaron por la tarde con una exposición-debate realizada por el director del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas, Dr. Santiago Kalinowski, y por el Lic. Pedro Rodríguez Pagani.

El 20 de noviembre, en el Salón Leopoldo Lugones, se realizó el acto de presentación de antologías de la Fundación Sales. Una, del académico Santiago Syvester, y la otra, de Jorge Andrés Paita, con prólogo del académico Rafael Felipe Oteriño.

El XV Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) se llevó a cabo del 23 al 25 de noviembre, en la

ciudad de México. Reunió a los delegados oficiales de las veintidós academias para analizar las líneas maestras de la acción conjunta al servicio de la unidad del español. En representación de la Academia Argentina de Letras participaron el presidente, Dr. José Luis Moure, la secretaria general Dra. Norma Carricaburo y la vicepresidenta Dra. Alicia Zorrilla, quien fue como integrante de la Comisión Interacadémica que preparará el Glosario de términos gramaticales.

El Director del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas, Dr. Santiago Kalinowsky, viajó a Montevideo, invitado por la Academia Nacional de Letras del Uruguay, para explicar el funcionamiento del programa TshwaneLex que se utiliza en nuestra Academia para la elaboración de los diccionarios. Dio un curso que duró tres días.

Comunicaciones

En la sesión 1391, del jueves 23 de julio, el académico Jorge Cruz leyó una comunicación titulada «Historia y novela románticas: Vicente Fidel López», en homenaje al escritor argentino a doscientos años de su nacimiento.

En la sesión 1392, del 13 de agosto, el académico Antonio Requeni leyó una comunicación titulada «Recuerdos de Gloria Alcorta».

En la sesión 1395, del 24 de septiembre, el académico Rolando Costa Picazo habló sobre James Joyce.

En la sesión 1396, del 8 de octubre, el académico Jorge Cruz leyó el trabajo «Eugène Labiche y el gas hilarante».

En la sesión 1398, del 12 de noviembre, el académico Rolando Costa Picazo leyó un trabajo sobre Virginia Woolf.

Visita

El 11 de diciembre se reunieron en la Academia el presidente, Dr. José Luis Moure; la vicepresidenta, Dra. Alicia María Zorrilla, y los académicos de número Abel Posse, Horacio Reggini, Antonio Requeni y Santiago Sylvester para darle la bienvenida al académico correspondiente por Australia, doctor Roberto Esposto. Después de describir sus actividades académicas en Australia, país en el que vive desde los diez

años, recibió de manos del Presidente el diploma, la insignia y varias publicaciones de la Corporación. Luego se le ofreció un agasajo.

Donaciones

De la académica Alicia María Zorrilla, *Saudades de Puerto Rico*. *La pureza cautiva*, de José A. Balseiro; *Cantos de Pitirre* y *Cantos de rebeldía*, de José De Diego; *Breve historia de la literatura antillana*, de Otto Olivera; *Ciclo de conferencias sobre la literatura de Puerto Rico* y *Ciclo de conferencias sobre la historia de Puerto Rico*, del Instituto de Cultura Puertorriqueña; e *Imagen de Puerto Rico en su poesía*, de Félix Franco Oppenheimer.

Del académico Antonio Requeni, *Nicolás Avellaneda en las letras argentinas* y *Los viajes de la vejez de Sarmiento*, de Pablo Emilio Palermo; un CD con una entrevista y palabras de Gloria Alcorta; *La poesía en el país de los monólogos paralelos. Ensayo sobre poesía argentina contemporánea*, de Pablo Anadón.

De la académica Noemí Ulla, copia de la ponencia de David Viñas para la presentación de su libro *La insurrección literaria* (Buenos Aires: 1996). Acompaña el trabajo con dos fotografías de ese acto.

Del académico Rolando Costa Picazo, *Compendio de voces de raíz quichua y otras de uso popular en La Rioja*, de Ramón J. Ortiz Sosa, ts. I y II; *La Catedral de San Nicolás de Bari de La Rioja. Estudios y relevamientos para el centenario*, Universidad Nacional de La Rioja, Universidad de Florencia.

Del académico Santiago Kovadloff, *Las huellas del rencor*, ensayo; y *Hecho de cosas pequeñas*, poemas. Ambos de su autoría. *Las huellas del rencor* se publicó este año y ya ha salido su tercera edición.

De la académica Dra. Norma Carricaburo, *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Tomo III: «Literatura española de los siglos XVI-XVII». Tomo V: «Literatura hispanoamericana contemporánea. La obra de Alonso Zamora Vicente. Para Alonso Zamora Vicente».

Del académico Jorge Cruz, *Homenaje a Leopoldo Marechal* (Centro de Estudios Latioamericanos), *Arciniegas correspondal del mundo. 1928-1989* (Fundación Santillana para Iberoamérica) y *Adolfo Bioy Casares*. Homenajes. *La Nación*. *Clarín*. Revista *La Maga*.

De la Xunta de Galicia, *Domingos de Andrade. Excelencia do barroco*, edición de la Fundación Antonio Fraguas Fraguas y Museo do Pobo Galego, y *O Padre Feijoo. Cidadán libre da República Literaria*, edición de la Xunta de Galicia.

De Oscar Conde, *La muerte del pibe Oscar*, de Luis C. Villamayor.

De Marta Campomar, *Ortega y Gasset en la curva histórica de la institución cultural española*.

De Cristina Bulacio, *Anuario 2011, Anuario 2012 y Anuario 2013*, de la Academia de Ciencias Morales, Políticas y Jurídicas de Tucumán.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXX

Enero-junio de 2016

N.ºs 337-338

ACTO DE HOMENAJE AL ACADÉMICO DE NÚMERO
RODOLFO GODINO*

PALABRAS DE APERTURA
LEÍDAS POR EL SECRETARIO GENERAL

Era mi deseo presidir hoy el justo homenaje que la Academia Argentina de Letras dedica a la figura de Rodolfo Godino. Lamentablemente, un inconveniente menor, pero imposible de desatender, me impide cumplir con esa honrosa misión. No obstante, me siento aliviado y complacido porque sea un poeta quien me sustituya y conduzca esta jornada consagrada a la memoria de otro creador.

Ruego a los académicos expositores, en particular a Pablo Anadón, quien generosamente se ha trasladado desde Córdoba para acompañarnos, a los familiares y amigos de Rodolfo Godino y al público presente que sepan excusarme. A todos, mi agradecimiento y mi saludo cordial.

Prof. Dr. José Luis Moure

Presidente

Rodolfo Godino nació en San Francisco, Córdoba, en 1936. Publicó más de quince libros de poesía y varias antologías de su obra, alguna de ellas en España. Los títulos de esos libros —bellos y sugestivos— tra-

* Acto celebrado el 20 de mayo de 2016 en el Salón Leopoldo Lugones, sede de la Academia.

zan todo un itinerario intelectual: *El visitante*, *Una posibilidad un reino*, *La mirada presente*, *Homenajes*, *Gran cerco de sombras*, por citar solo a los que dieron comienzo a su obra e inscribieron su nombre junto al de los grandes poetas argentinos.

Entre otras importantes distinciones, recibió el Premio de esta Academia Argentina de Letras por su obra *Elegías breves*, correspondiente al bienio 1998-2000.

En 2012 fue designado miembro de número para ocupar el Sillón «José Hernández», que fue ocupado sucesivamente por los señores académicos Eleuterio F. Tiscornia, Enrique Larreta, Pedro Miguel Obligado, Osvaldo Loudet, Marco Denevi e Isidoro Blaisten. En su recepción académica, llevada a cabo el 14 de junio de 2013, pronunció el discurso de bienvenida el académico Rodolfo Modern. Godino disertó entonces sobre «Memoria fraterna de H. A. Murena».

LEER GODINO

Rafael Felipe Oteriño

Dos perfiles acaso contrapuestos componen la poesía de Rodolfo Godino: una transparentada subjetividad y una cierta impersonalidad. Puede referirse a vidas y horas, a quehaceres presentes y pasados, a lugares distantes o cercanos, pero siempre desde la autoridad de una voz que reflexiona, instituye, concita. De ahí la alquimia entre los hechos que la fundan y la formulación que los organiza. Ya en un libro lejano —*A la memoria imparcial*— hizo explícito este rasgo. ¿Hay algo más humano, voluble y psíquico que la memoria? Seguramente, no. Pero Godino le opuso la cualidad de *imparcial* —esto es, ecuánime, neutral, objetiva—, lo cual nos introduce de lleno en la dimensión poética. Porque solo en poesía, que es el ámbito de la creación por excelencia, la memoria puede ser imparcial. Con lo que nos vemos es, entonces, con una obra que muestra al autor en el papel de intérprete y oficiante. Disciplinas que convierten al poema en la caja de resonancia donde la vida es retomada, examinada y puesta a significar. Lejos está de la objetividad girriana y de la poesía desprendida del yugo de lo real, como la interpretó Mallarmé. Con estas advertencias, destaco la existencia de un universo propio en el que lenguaje y mundo interior son una y la misma cosa. No hay una poesía de Godino desprendida de su persona, como tampoco hay una persona Godino con una biografía distinta de la reflejada por sus poemas.

Hizo de su poesía la articulación de un lenguaje que opera en paralelo con las voces de la convención y del uso. O, para decirlo con uno de sus títulos más reveladores: una *Lengua diferente*. Más que una prosodia y menos que un testimonio. Lo primero, porque, libro a libro, fue estilizando los giros sintácticos, para ganar en comunicación. Y menos que un testimonio, porque los hechos referidos siempre fueron para él puntos de partida y no de llegada. Lo que es tanto como decir menos abstracción y más ruido de fondo, y, ¿por qué no?, una nueva sentimentalidad para la poesía argentina. Un arte de *Ver a través* —como señala en otro de sus títulos—, fruto de una artesanía lo suficientemente

dúctil como para mezclarse con las cosas y las personas y dar cuenta de ellas sin apelar el espejo de la representación. Distante por igual de la idealización estetizante como de la sequedad conceptual, su poesía resuelve como pocas el hiato entre las cosas y las palabras. Cosas, personas, reniegos y homenajes —nombre, este último, de otro de sus libros: *Homenajes*— son excusas que no condicionan la verdad semántica y formal del poema. Cada poema es una verdad en sí mismo, hable de seres mencionados por sus nombres de pila o de innominadas figuras que son extraídas de su cielo para darles otro nacimiento en el poema.

En los últimos años, Godino adoptó la modalidad del *Diario* —título de otro de sus poemarios—, tomando los motivos del poema tanto del discurrir de la memoria como del curso de los días. Pero su propósito no fue el de hacer crónica ni autobiografía. Fue más sutil: quiso seguir la huella por donde los hechos pasaron y reconstruir su suerte como una metáfora de la vida. Esto es, para decir *ese algo más* que, de ordinario, queda soslayado en el relato de las personas. Consciente de que las historias personales están sostenidas por los detalles, trabaja sobre esos detalles, iluminándolos y resaltándolos. En esa atención, revela un carácter antropológico. Su fino olfato para detectar lo inexpresado lo lleva a remover cenizas —que, en términos reales, son fotos, cartas, presencias del pasado, imágenes fijadas en su retina—, a la búsqueda del ademán ahogado que su verso rescatará para establecer la integridad de la persona. También para hacerle justicia ante la mordedura implacable del tiempo.

Vemos, de este modo, que el marco de su poesía está constituido por lo cotidiano —lo diario, para volver sobre su lenguaje— que, estando en el orden de los hechos comunes, reflota en su memoria pidiendo un lugar en el escenario del presente. Tarea de exploración y sutura, de prestar atención a lo otro y a los otros, de hilvanar lo secreto —la mitad perdida, el lado de sombra—, sin los cuales la elegía del alma no podría ser escuchada. Es la puesta en marcha del operativo mediante el cual el poeta se aboca al examen de su conciencia, en un ademán que consiste en atravesar la pared de los hechos, en limar los barrotes de la apariencia, en recomponer todo eso detrás de un sentido que quizás no sea alcanzado, pero que en la búsqueda encuentra su legitimación. Labor a la que cabe, con propiedad, aplicarle el vocablo «composición». Palabra hoy desusada para referirse a la redacción de la pieza literaria,

pero absolutamente expresiva para aludir a esta poesía. En ella está contenida la idea de «hechura», de «construcción», como paciente e ininterrumpido quehacer tendiente a dar forma a materiales provenientes de la inteligencia y la sensibilidad. Unas palabras bien escogidas —parece decir Godino— pueden dar dirección a lo que no la tiene.

En la huella de la poesía pura, no es, sin embargo, poesía pura. Godino no se desentiende de los rasgos humanos que la fundan. Por el contrario, busca traerlos a la luz y darles estatura verbal. Claro que en esta acción los reinventa, redimiéndolos de su oscuridad y aventando, de paso, el martirio de la inexistencia. Su lectura nos trae a la memoria la *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, en la que el poeta norteamericano entrelaza las voces de los muertos de esa ciudad literaria, a fin de reescribir sus historias de acuerdo a un orden imaginario. La diferencia está en que, en este caso, las vidas son reales y la intención de Godino es piadosa. No es la suya poesía pura, pero tiene pureza. Sobre todo si por pureza entendemos integridad, decoro, probidad, palabras que ennoblecen los poemas con su aura ética. Tampoco es profético, sino cristianamente caritativo, y en lo filosófico, solidario: revisa el pasado a fin de darle abrigo a sus criaturas. Para lograrlo, se vale de una herramienta poderosa: la adjetivación. Los adjetivos y la forma de articularlos en el verso —siempre de alguna manera sorprendente— trazan una arquitectura que tonifica el mundo. Son pilares y vigas del edificio verbal que configura el poema. Aquí las funciones se invierten y, más que cumplir la tarea de calificar los hechos, los adjetivos instauran la verdadera naturaleza de lo expresado. Potenciados por los encabalgamientos, vueltos musicales por los paralelismos y simetrías, sostienen el verso con su temperatura emocional, entronizando el motivo del poema en un escalón trascendente.

Más de una vez lo escuché leer «Visita antes de la tormenta», de su libro *Elegías breves*, una de sus obras más bellas y sentidas. En todos los casos su voz se quebró al promediar la lectura, dejando transparentar tanto su congoja como la eficacia de su realización verbal. Porque activados los versos por la gravedad de su voz, estos renacían como un géiser impulsado por el volcán del sentimiento. El poema murmura confesiones que son un rezo ante la tumba de sus padres, en el silencio gris del cementerio:

Más parecido a ustedes, menos roto,
he venido aquí para que el mundo
no cambie, para defenderlos con arte
del cielo oscuro y del trueno.

Que la muerte siga:
eso haré por los dos, débiles y ocultos,
mientras dedos que envejecen
rozan el granito, el talismán mellado.

He vuelto con la garganta
aún cerrada por el decoro
que alguna vez cederá, incluyendo
días de culpas invisibles, destinados hoy
a deshacerse con hojas terminales
o almas enredadas en el viento
en inestable mezcla y dispersión.

¿Qué quiero resaltar con este señalamiento? Que Godino escribe para salvaguardar la vida. Así, los muertos no tienen muerte definitiva: son puestos a continuar su sueño; la belleza no se alterna con el mal: lo equilibra y compensa; la poesía opera como una respuesta, uniendo todo aquello que la vida desata. Asumiendo el riesgo que tienen las etiquetas, digo que Godino fue un poeta artista. Trabajó sus versos como un orfebre, según el dictado de Valéry de amar el trabajo que se perfecciona con más trabajo, en la confianza de que el trabajo borra las huellas del trabajo. De este modo, asistimos a la creación de un universo poético cuyos cimientos se apoyan en tierra firme. Eso sí: con el propósito de honrarla. Porque honrar, celebrar y hallar un destino a lo que no lo tiene fueron sus móviles. Cito, entonces, un quinto título suyo: *Estado de reverencia*, que es un libro de amor a la vida, pero también de acogida a los fantasmas que la rondan por las noches.

Los poemas de los últimos años fueron escritos con un marcado tono elegíaco. Apremiado por la temporalidad, nuestro poeta sabe que el cuerpo es lo primero que se desgaja, y a ello opone la arquitectura de los poemas, sus figuras retóricas y la adjetivación edificante, para contrarrestar dichas pérdidas. *Práctica interna* fue su último libro. Lo acompañamos en su presentación y destacamos el vigor reflexivo de su poesía. El primer poema se titula, precisamente, «Comienzo, entrada» y en él invita a los más jóvenes a continuar su tarea:

Estas líneas han sido
colmadas de atenciones y bajo dirección
terrenal o de orden mixto
inagotablemente corregidas
y hoy expuestas como pruebas
de explícita verdad.

Convicciones de claro sabor
—opacas para aquellos
que no amen sus heridas—
quieren anidar en flamantes
cabezas, en lo ingobernable,
en señoras equivocadas,
en hermanos envejecidos,
doblegando sus cargas nocturnas:
quizás su limpidez ayude
en pariciones ajenas.

Estas líneas de aire terminal
ofrecen aquí sus médulas
para salud de las jóvenes canciones
que otros donantes
agregarán al mundo.

En los más de cincuenta años que abarca su obra publicada, Godino mantuvo un provechoso diálogo con el mundo. Pero ha sido tan fuerte en él la impronta de la primera persona del singular que, en realidad, se trata de un autodiálogo. Mejor sería entonces hablar de un monólogo del yo, que sale a vérselas con el mundo. ¿Y qué es lo que ve? La vida como una energía que nos impulsa y devora, el paso de los días como continuidad y desgaste, las mutaciones que hacen de la realidad algo siempre naciente, el haz de luz del poema procurando que lo que no es alcance el don de la existencia. Las palabras *desguace*, *molienda*, *derrumbe*, que pueblan sus libros, expresan dicha percepción. Pero también fueron de su dominio otras más amparadoras, como *belleza*, *fulgor*, *luz* («luz perlada» escribe más de una vez y con esa cualidad desciende al poema toda la finura crepuscular de su sentimiento). Junto a la prole constituida por sus admirados Mastronardi, Murena, Basilio Uribe, Jorge Andrés Paita —a los que podría agregar Gottfried Benn, Montale y

Eliot—, vino a decirnos que la palabra poética todavía puede cumplir la tarea de ordenar el mundo.

La obra gozó de una excelente crítica, que nos enseñó a leerla a partir de la energía del lenguaje. Esos críticos fueron Cristina Piña, Ricardo Herrera, Javier Adúriz, Elisa Molina, Walter Cassara, Pablo Anadón (este último fue, además, su editor). Todos ellos tuvieron claro que la poesía de Godino no se enlaza con el hermetismo poético de la segunda mitad del siglo xx, sino con el lirismo clásico que supo hacer pie en la modernidad, de la mano, entre nosotros, del laborioso Mastronardi. Por eso, de su poesía no deben esperarse proclamas ni alegatos, sino modulaciones de la materia psíquica contra el telón de fondo de la vida vivida. Como se observa en los poemas transcritos, hay un movimiento circular que va de la vida a la muerte y de la muerte a la vida. Un pasar la llama encendida de unas manos a otras. Lo aconsejable es, entonces, dejarse llevar por esta poesía y leerla como aventura espiritual antes que como cuita, confesión o recuento de pérdidas y ganancias. Máxime si el propio autor nos previene que nos encontramos en *La casa de las palabras*. O sea, ante un arte —vuelvo sobre la idea de arte— que sale al encuentro no de la realidad como objeto, sino de las objeciones que la conciencia puede hacer a la realidad.

En *Práctica interna*, libro de sugestivo título medicinal, y en *Vista atrás*, su libro póstumo, cada poema es una respuesta para mitigar la conciencia de nuestra finitud. Una cura, pues, y una magnitud espiritual que colocan el quehacer poético en el centro de la escena humana, exponiendo en su misterio el sentido y el sinsentido de las cosas, de las personas y del mundo.

UN DIARIO AUSTERO Y CONMOVIDO DE LA MENTE

Pablo Anadón

I

Agradezco a la Academia Argentina de Letras que me haya convocado para este merecido, necesario homenaje a Rodolfo Godino y a su poesía. Aunque, por la edad, podría haber sido hijo suyo, como me hizo notar en estos días la querida esposa del poeta (y no faltó de mi parte un cierto ánimo filial), tuve la alegría de mantener con él, en su retorno al país luego de una larga estadía en el extranjero, una amistad que este año habría cumplido los veinte. También tuve el placer y el honor de incluir en la colección «Fénix» la mayoría de los libros que publicó a su regreso, a partir de *Centón*, de 1997, libro con el que, de hecho, se inició la colección, y de contarle entre los más fieles y valiosos colaboradores de la revista del mismo nombre.

Si la pérdida de un amigo siempre es dolorosa, la pérdida de un amigo que es además uno de los poetas más admirados y entrañables en el propio país, es doblemente dolorosa: no son tantos los poetas entrañables y admirados, y con el paso de los años, como una vez me dijo Jorge Calvetti, la libreta de direcciones se nos va llenando de cruces junto a nombres queridos —y también, claro, el corazón—.

No mucho antes de su inesperada muerte (siempre suele serlo, pero a veces más), Godino me había hablado de un nuevo libro que estaba corrigiendo, ya con vistas a su publicación, y me comentó que tal vez recurriera a las ediciones de la renacida «Fénix». Luego recibí la triste noticia, y me pregunté, entre tantas otras preguntas que llegan a uno en esos momentos, en qué estado habría quedado el libro, si habría tenido tiempo para hacer su versión definitiva. Tiempo después recibí una llamada de Kika, su viuda, en la que me decía que le gustaría que *Vista atrás*, el libro en cuestión, se publicara en la colección «Fénix» y que me enviaría en breve el texto original. Le recomendé que no me enviara el original, sino una fotocopia, por las dudas, y en pocos días me encontré con el precioso legado entre mis manos.

No será difícil imaginar la conmoción con que recorrí sus páginas, reconociendo la inconfundible letra del poeta en las precisas, minuciosas, cuidadosas anotaciones y correcciones a los textos impresos, y no solo la letra, sino también su voz, que me parecía escuchar, nítidamente, como la había escuchado en numerosas ocasiones, con sus inflexiones de tono entre la velada confidencia, la ternura, la ironía, su peculiar humor, que a veces le llenaba los ojos de lágrimas de risa, como otras veces los humedecía una pudorosa emoción. Con pocos autores contemporáneos me ha ocurrido como con él: su palabra escrita me traía, me trae, el eco de su palabra dicha. Esta ya me parece una característica significativa de su obra, en general y, en particular, de su última etapa. En efecto, aunque el poeta recurra en ocasiones a términos de rara circulación, así como a giros sintácticos que les dan a las frases torsiones y tensiones inusuales en el lenguaje diario, la modulación de los textos es llana, conversacional incluso, sin perder su distintivo carácter enigmático, como si el autor nos dijera, con medida y meditada alusividad y elusividad, con un léxico a la vez cernido —de incrustaciones preciosistas incluso, sabiamente elegidas, distribuidas y engastadas— y a la vez coloquial, confidencias que comunican y preservan contemporáneamente su secreto, menos declarado que sugerido.

El arte de Godino, diría, desde su primer libro, *El visitante* (1961), hasta el último, *Vista atrás* (2015), un arte en el que logró una maestría de original e inconfundible virtuosismo, es el arte de la depuración y la estilización: los «datos inmediatos de la conciencia», las circunstancias anecdóticas de lugar y tiempo y personajes implicados, son llevados a un grado extremo de estilización, desbastados hasta convertirlos en finos conductores de la corriente anímica (advierto que estoy usando palabras que, si no me equivoco, no le habrían disgustado, esa mezcla de prosaísmo y lirismo recurrente en su vocabulario). Lo dijo claramente, de hecho, en un poema que es al mismo tiempo un arte poética —no pocos textos suyos lo son, aun cuando hablan de otras cuestiones, de la vida misma—, una modesta apología y una autobiografía del derrotero de su escritura, un poema que dialoga, al cabo de los años, con su primer crítico de valor, el poeta Carlos Mastronardi. Se titula «Una lejana conversación» y comienza con los siguientes versos: «El arúspice del río Gualeguay / me dijo *no hay objetos en sus poemas, / ninguna alusión al mundo visible.* // (Durante años, cada vez / que sus auras dominantes se

insinuaban / en la vecindad del poema, / temía por ese peso excesivo. Palabras / como *plátanos*, *convoy* o *piernas* / se sometían, precipitándose / hacia sustituciones y descarnaduras / que no ensombrecieran el fluir / del alma, su destello»).

Se me ha pedido que hable de su último libro. Así lo haré, pero me gustaría hacerlo dialogar con un libro un poco anterior, *Diario*, que recoge su producción entre 2004 y 2007, y que fue publicado en 2008, un par de años antes de que iniciara la escritura de *Vista atrás*. Veamos, o más bien escuchemos, qué resonancias se obtienen en ese contrapunto.

II

Como aquellos pintores —grandes pintores— que, a una cierta altura de su obra y de su vida, ya no se interesan tanto por incorporar nuevas técnicas y nuevos motivos a su tarea, sino por trabajar con insistencia obstinada y obstinado rigor en esa particular silueta de montaña, en ese estanque de lotos, en ese puñado de cacharros encima de una mesa, así nuestro poeta vuelve a asediar en *Diario*, con arte eximio, algunos temas fundamentales de su obra última. «No me repito, me aumento», argüía Baldomero Fernández Moreno ante posibles reconvenções de los críticos; Godino podría haber agregado: «me aumento, y me ahondo», o bien, con Yorgos Seferis: «para mayores frutos, los hallarás cavando en el mismo lugar».

El título del libro ya deja ver algo de esa aparente despreocupación del artista consumado. Tiene también su pliegue paradójico, si consideramos el hecho de que el poeta ha construido una obra en la que están casi por completo ausentes el tono confesional, las circunstancias concretas de tiempo y espacio, la anécdota biográfica, la preeminencia del yo. No está mal elegido, sin embargo, como luego veremos en detalle.

Como la del título, muy apropiada ha sido la elección del epígrafe general del libro, unos versos de William Carlos Williams: «*Listen while I talk on / against time / It will not be / for long*». Esos versos trazan desde el inicio las dos coordenadas del conjunto: la voz poética (y su tácito interlocutor u oyente) y el tiempo. Son coordenadas que se entrecruzan, no solo por la razón evidente de que sea una poesía que habla sobre la temporalidad, sino también por la conciencia (oblicua,

elegantemente aludida por Williams) de la muerte, de que el tiempo concedido a esa voz no es demasiado largo.

Toda poesía (oh, Juan de Mairena) se escribe contra el tiempo, para salvar de la desaparición algo de nuestra existencia —en el sentido más amplio de la palabra «nuestra»—. Otra de las paradojas presentes en la evolución de la obra de Godino es que durante varias décadas (digamos, hasta su libro *A la memoria imparcial*, de 1995), la suya fue una poesía que aparentemente se ponía, por voluntad estética, al margen de la temporalidad, acuñando una suerte de camafeos simbólicos universales, intemporales, por la vía de la ascesis conceptual de estirpe girriana. No es casual que en ese tramo de su obra, el yo (su «corazón, señor de la miseria», como escribió el «arúspice del río Gualeguay») estuviera a menudo eludido. Con el último libro mencionado se produce un giro, no porque el poeta haya cambiado radicalmente de estilo, cosa que no hace (es notable la unidad estilística de toda su producción poética, como ha dejado ver claramente su obra reunida y seleccionada en *Viaje favorable*), sino porque a partir de entonces ese estilo se aplica a hurgar, como un punzón implacable, en las materias más entrañables, y a menudo dolientes, de la experiencia personal del autor.

Hace algunos años hablé de este tramo reciente de su escritura definiéndolo un «examen de conciencia» en versos, y quizá no sea errada la comparación, si tenemos en cuenta la tensión ética que la recorre, la peculiar mezcla de vigilancia y análisis intelectual de los procesos anímicos y de fe irracional de fondo, la búsqueda de purificación a través de la palabra, e incluso la presencia de una cierta religiosidad escéptica, si se me permite el oxímoron. Tal examen de conciencia se prolonga en este libro, y así creo que debemos entender el sentido del título: sus poemas pueden ser leídos como fragmentos de un *diario de la mente*, como episodios significativos del cotidiano ejercicio de interrogación y acendramiento espiritual.

Las cuatro secciones que integran el volumen presentan una evidente coherencia interna, determinada por núcleos temáticos —recurrentes en la preocupación poética de Godino— que amalgaman la variedad de motivos ocasionales que originan los textos.

La sección inicial se abre y se cierra con dos poemas de tema familiar. El primero da cuenta de una herida: la que ha producido la noticia del suicidio de una prima. Vemos aquí esa oscilación distintiva en la

escritura del poeta, ya aludida, entre hermetismo y llaneza expresiva. La referencia puntual (por ejemplo, al lugar donde vivía la pariente infortunada, «el país de la estación constante»), es decir, un país tropical, probablemente el Paraguay, donde vivió largos años el autor y donde reside parte de su familia), al ser aislada de toda explicación contextualizadora, se vuelve enigmática y de algún modo emblemática: la naturaleza extraña, indescifrable para el hombre («Lugar de arañas y flores inescrutables»), agudiza el desamparo en el que la muerte ha dejado a sus deudos y hace más terrible su carácter inexplicable. La llaneza con que se formulan los dos últimos versos, además de dar el indicio clave para la comprensión del poema, le otorgan un cierre de una intensidad lacónica y quizá por eso doblemente efectiva, casi como un puñado de palabras pensadas sin transformación estética alguna, como pueden llegar silenciosamente a los labios de alguien que recibe una noticia así: «Pensar que se arrancó la vida / la prima aún pequeña en mi memoria». (La conclusión de un texto suele ser la piedra de toque de la pericia estilística de un poeta, y Godino habitualmente remataba los suyos de manera magistral).

El poema final del capítulo retoma un motivo tratado reiteradas veces en sus últimos libros: el vínculo con el padre, el «Hombre muerto» a quien le habla esta «Canción de hijo». Desde la «Elegía» de *A la memoria imparcial*, con la cual, si no me equivoco, comienza este diálogo poético con el padre perdido, las palabras han vuelto a menudo a intentar salvar una fisura que se inició mucho antes de la desaparición definitiva. Por los poemas podemos intuir que ha sido un vínculo difícil, que ha habido mutuas incomprensiones y una larga ausencia del progenitor, que la ruptura familiar produjo un desgarramiento que con los años no ha dejado de doler, que la vocación poética del hijo no debió ser aceptada con beneplácito por su padre, y todo ello hace aún más conmovedora esta búsqueda de soldar en la poesía lo que estuvo roto en la vida.

En textos como este se muestra una de las cualidades que otorgan una fuerza espiritual formidable a la escritura de Godino. Me refiero a la fe —no encuentro otra palabra que pueda reemplazarla— en que los muertos siguen tan presentes en los vivos como cuando todavía existían —y quizás más que entonces—. Sin ella, muchos de los poemas dedicados a los seres queridos ya extinguidos, perderían su poderosa verdad. Le dice al padre: «Te recibo en la quietud / donde el corazón reincide, /

donde no puede eludir / tus filtraciones. / Me esfuerzo, / estoy de nuestra parte. Solos, / como antes en el mundo violento». Además de advertir al pasar el toque prosaico, y por su prosaísmo especialmente efectivo, de la palabra «filtraciones», y la importancia eufónica de las aliteraciones sutiles, notemos que esa quietud y la conciencia de esa soledad absoluta son los presupuestos necesarios para que se produzca, por un lado, lo aparentemente imposible, el renovado acuerdo entre el padre muerto y el hijo en vida, y por el otro, probablemente, el poema.

Tal esforzada quietud —la contradicción, también aquí, es aparente—, podría definirse asimismo como «estado de suspensión», un estado que conocen muy bien los que son capaces de pasar horas en la oscuridad, en posición supina, con los brazos debajo de la nuca y los ojos cerrados o entreabiertos hacia el techo. Reducidas al mínimo las funciones vitales y el imperio de la voluntad práctica, abolido o suspendido el yo inmediato y personal, una extremada distracción y una intensa atención coinciden en esa zona de vacío en donde es posible —solo posible— que resuene a veces una voz más profunda aun que la de la conciencia: «Nunca como anoche estuve suspendido / en tu materia, órgano sagrado. / Todo revelo cuando digo / solo tu voz escucho, // significas / única verdad, aguantas / en el desguace de las horas, / me educas para un final que ignoro, / sagrado corazón».

Está claro que la educación impartida por este corazón es menos sentimental que metafísica, aunque nunca, por más velada y asordinada que esté, falta la resonancia cordial —en el sentido etimológico— en la poesía de Godino. Algo muy antiguo y muy moderno a la vez reverbera en estos versos. El carácter puntual de la epifanía («Nunca como anoche...»), palabras como «materia», «aguantas» o «desguace», dan una concreción a la experiencia que atenúa el latido —que en otro contexto sonaría a otro órgano, uno de catedral— de la conclusión. No hace falta, me parece, insistir en la maestría con que se despliega la sintaxis del texto y se dosifican con sabiduría artesanal las aliteraciones, que empaстан la dicción y dan solidez sonora al verso libre de Godino (merecería un estudio amplio, semejante al que se le ha dedicado a la métrica, la función que ha cumplido la aliteración, como los recursos iterativos en general, en la poesía moderna).

Sabia es también la ordenación de los poemas. Como es conocido, son variados los criterios que puede contemplar un autor para decidir la

sucesión de los textos, la estructura de conjunto de un libro (la temática, la presencia de determinados motivos o palabras claves, la continuidad o el contraste de tonalidades, *tempo*s y modos estilísticos, la densidad o la ligereza conceptual y emotiva, el diseño de una historia imaginativa, etc.). «A oscuras», la segunda sección, introduce atinadamente dos pares de poemas que funcionan entre sí a manera de dípticos: «Temporada de rehabilitación» y «Habitación privada», por un lado, y «Un día» y «Otro día», por el otro. Los dos primeros abordan una experiencia que en la lírica premoderna rara vez hizo su aparición: la enfermedad. Ligada al tema de la muerte, pero sin la «dignidad» de esta, es una vivencia difícil de tratar poéticamente, por los efectos colaterales de ese tratamiento, tales como el patetismo involuntario y la autocompasión, que como sabemos ocasionan reacciones secundarias, contraproducentes, en el lector. Aquí, sin embargo, diría que se ha hallado el tono adecuado para afrontar líricamente las humillaciones de la postración corporal, e incluso esa mortificación agregada que suelen proporcionar los establecimientos hospitalarios. Es un tono que, sin amenguar la seriedad del asunto (se está hablando, al fin de cuentas, de la vida que zozobra y de la muerte), le imprime un leve sesgo irónico, evidenciado por deslices semánticos en sustantivos y adjetivos. Dios, verbigracia, es aludido como «El severo criador / de almas y emplumados crisantemos»; las causas últimas, morales, que el paciente atribuye a la dolencia, son mencionadas como «erratas íntimas»; el enfermo implorante, postrado en la cama, se autodefine como un «suplicante compulsivo / sobre un lecho de alta densidad» («Temporada de rehabilitación»); los médicos obtienen una graduación con dudosos honores, que recuerda las invectivas contra los «matasanos» de las sátiras barrocas: «seudomagos», y las enfermeras, mejor paradas, ya no gotean en las venas suero, sino «la calidad borrosa del futuro» («Habitación privada»). También aquí juegan un papel fundamental, en el orden estilístico, las aliteraciones, las fluctuaciones entre versos libres y medidos, el remate impecable e implacable de los textos, la dosis justa de crudeza fisiológica y metafóricación (cito un ejemplo, cuya fruición verbal no deslíe la penosa referencia, tal como las telas magníficas sobre el tema del descendimiento del Hijo del Hombre transfiguran estéticamente y a la vez preservan la atrocidad del hecho: «Con toda la masa muscular / cambiada en nube, en baba...»).

Si poemas escritos a partir de un episodio autobiográfico como la enfermedad tienen justificada inclusión en un libro titulado *Diario*, el díptico que sigue a estos muestra, aún con mayor evidencia, el carácter puntual de los apuntes tomados del cotidiano existir. No hay registro de acontecimientos exteriores, sin embargo, sino del proceso de indagación, cuestionamiento y búsqueda de las palabras que den cuenta del sentido posible del día vivido. Confirman el carácter de diario de la mente que posee el conjunto. Son anverso y reverso, el primero en negativo y el segundo en positivo, de esa actitud del hombre dividido en ser que vive y ser que se mira vivir; pues, como ya observó tempranamente en la poesía moderna hispanoamericana Ramón López Velarde, «[e]l sistema poético hase convertido en sistema crítico. Quien sea incapaz de tomarse el pulso a sí mismo, no pasará de borrajear prosas de pamplina y versos de cáscara». Rodolfo Godino fue un poeta que supo tomarse el pulso a sí mismo —el pulso: el latido del mundo, de la época y de su corazón—. Lo demuestran todos sus libros, y también el último. Escuchar ahora esos latidos, transmutados en la música de sus palabras, sabiendo que son los postreros latidos, tiene mucho de entrañable y de estremecedor.

III

Como en el caso de *Diario*, también en el caso de *Vista atrás* el epígrafe que abre el libro ha sido elegido con cuidadoso y sugerente acierto. Son dos versos de Ricardo E. Molinari: «Nadie los ve; a mí me seca la garganta / la luz que esparcen sus antiguas vestiduras». Tales presencias invisibles para todos son, qué duda cabe, las figuras que pueblan las tres primeras secciones del último libro de Godino, secciones a las que se les aplica con exactitud el título general del volumen. Son presencias ausentes que el lector devoto del poeta a menudo reconocerá: el padre, la madre, una abuela, algunas figuras femeninas de la infancia y de la adolescencia, algunos lugares de la provincia natal contemplados en la memoria...

Conmueve pensar que se trata de presencias que probablemente ya solo existan en las palabras de esta poesía. Conmueve pensar cuánta vida y cuánto mundo se pierden para siempre cuando un hombre muere: seres que estuvieron vivos, increíblemente, con sus alegrías y sus desdichas, y fueron decisivos para el destino de ese hombre, y de

quienes no queda más recuerdo, quizás, que un nombre y unas fechas, cada vez más borrosos, sobre alguna piedra; pequeños gestos de cariño o de impiedad —el beso de la anónima costurera, por ejemplo, entre los primeros, en el poema «Mañana de invierno con las costureras»; el correctivo cruel de la abuela, en «A la Navidad del 42», por ejemplo, entre los segundos— que, sin embargo, quedaron grabados en la sensibilidad de un niño y a veces regresan en los sueños o en la duermevela; aquellas ocasiones fugaces en que el mundo circundante deja de ser un espacio más o menos ajeno e indiferente y pareciera que «quiere decirnos algo» («pero nunca lo dice, o lo dice pero es intraducible como una música»), como la llanura en cierto pasaje justamente famoso, o aquí, en *Vista atrás*, en la «Aparición en la siesta del río *Xanaes*, a veces llamado *Segundo*» o en «Río San Antonio en creciente», epifanías que a veces revelan su sentido a la vuelta de los años. De tales revelaciones entrañables, preciosas, que devuelve a veces la memoria, nos habla este último poema. El interlocutor es el río San Antonio, que recorre el sur del valle de Punilla, en Córdoba: «Todas las primaveras / enloquecías. / Tu lomo oscuro / ocultaba la piedra y el nombre / mostrado por la seca / volvía al sueño de la hondura / donde la mica y la memoria / guardan / recónditos diamantes». Una sencilla joya verbal, de también recónditas resonancias, es este breve poema, como tantos otros del libro. Como ese nombre inscrito sobre una piedra junto al río (para quienes no hayan visitado las serranías cordobesas, es habitual ver nombres de enamorados pintados sobre las rocas, parecidas en esto a aquellos «álamos del amor» machadianos en las márgenes del Duero), que la creciente del río, semejante al tiempo, oculta a la vista, pero que queda atesorado en la profundidad del cauce, del sueño y del recuerdo, son muchos los objetos preciosos para el alma que estos textos rescatan, en una suerte de excavación arqueológica en diversos estratos de la memoria y de la psiquis.

Uno de los poemas más intensos y conmovedores de estas tres primeras secciones del libro, a pesar de —o gracias a— su tono austero y su actitud descriptiva, es el que lleva el título algo insólito —sobre todo para un autor de la época pre-informática— de «El Mirador o una hora con Google Earth», dedicado a su hijo Pedro, quien es calificado, con esa ironía no exenta de ternura tan característica de Rodolfo, «idóneo» (de hecho, además, su primogénito es un experto en Informática). Se trata de una visita virtual, a través de ese «ojo aéreo», satelital, al campo

y la casa de la infancia, así como una comparación entre el pasado y el presente, entre lo que fue y lo que resta de aquello que ha sido. Vale la pena leerlo completo.

Antes de hacerlo, querría apuntar un par de observaciones puramente indicativas, como quien subraya algunos versos. En primer lugar, ya el arranque del poema nos muestra y demuestra la singular artesanía, la originalidad y la gracia verbal con que Godino nombra las cosas de este mundo, por ejemplo, en este caso, una fila de casuarinas, árboles que, como se sabe, suelen ser plantados en estas latitudes para interponerse frente a las inclemencias del viento del Sur: tal finalidad es aludida con la frase «Atentas a la discusión con el sur», y la sonoridad sibilante de las aliteraciones, hábilmente esparcidas, sugieren asimismo el rumor del follaje de las altas frondas. En segundo lugar, en la referencia a una plantación de arándanos, plantación que antes no estaba, cuando la atribuye al «plan ilusorio / de otro enojado con la muerte / que quiere perdurar en los pequeños / frutos azulados», está claro, me parece, que el antecesor de ese «otro enojado con la muerte» es el mismo poeta, y que sus poemas son algo así como aquellos «pequeños frutos azulados» en los que se intenta superar la desaparición. En tercer y último término (no en orden de importancia, sino siguiendo la sucesión del texto), el poema concluye magistralmente con la visión de la casa familiar —el núcleo, me parece, de la tragedia personal del poeta—, cuya historia, dice, permanece callada, y solo queda su construcción, «pura artesanía / flotando en la helada distancia», «como un propósito quebrado». Si no me equivoco, el propósito del autor, a lo largo de todo el último tramo de su obra, ha consistido precisamente, entre otros motivos recurrentes, en narrar esa historia, aunque fuera a través de sesgadas alusiones emblemáticas y lacónicas escenas dramáticas, de enderezar lo torcido y de soldar lo quebrado. Leamos el poema:

**El Mirador o una hora
con Google Earth**

a Pedro, idóneo

Atenta a la discusión con el sur
la línea de casuarinas sigue entera
moviendo en el cielo
su apartado sonido;

faltan las acacias
 blancas y el gran ciruelo;
 la avenida de siempreverdes toca
 con su sombra la torre del agua
 y en el borde del este
 los álamos invasores entraron
 al monte viejo.

Hay dos zonas
 de arándanos, quizás un plan ilusorio
 de otro enojado con la muerte
 que quiere perdurar en los pequeños
 frutos azulados.

La casa, pura artesanía
 flotando en la helada distancia,
 no cuenta su historia, solo dura
 como un propósito quebrado,
 ajena a este ojo aéreo
 y a su poder incomprensible.

No quiero abusar de la atención ni de la paciencia de los hospitalarios académicos y del público. Me limitaré, pues, a señalar que el puente entre las primeras secciones y las dos últimas lo constituye un conjunto de «Sueños revisitados», prosas poéticas de un carácter tan vívido, angustioso o dichoso, como suelen ser las creaciones de esa realidad alternativa de la vida onírica. Ese puente permite el traspaso desde la orilla del pasado a la orilla del presente. El presente, en efecto, es el tiempo que predomina en la penúltima sección, «Barrio cerrado», y en la última, «Otros asuntos», donde no faltan incluso algunos poemas de ocasión y de ánimo polémico, como «Marcha del orgullo en Rosario de Santa Fe» o el irónico «A un guerrero de la dinastía Han, reencarnado embajador», aunque tampoco estén ausentes algunas incursiones en las deudas pretéritas, como la pieza «Pequeña madre de esmalte y yeso». Querría terminar estas palabras, sin embargo, con la referencia a tres poemas de tono sapiencial, dos de ellos de ámbito familiar, doméstico. Los tres me resultan particularmente conmovedores, y tal vez ustedes también participen de esa conmoción al leerlos o al escucharlos.

El primero que me gustaría recordar es un poema dedicado a Kika, su mujer, y alude a la adopción de un gato vagabundo. Aunque el texto se presenta como un apunte circunstancial, y lo es, creo que le corres-

ponde cabalmente el adjetivo «sapiencial» que he usado, especialmente por unos versos encabalgados en el centro del poema, puestos en letra cursiva, es decir, destacados para la atención del lector. Quienes hemos conocido de cerca el cariño y la devoción que unía a Rodolfo y Kika («*bona dea*», la llama en un poema de otro libro), podemos comprender cuánto sentido encierran las pocas palabras de esos versos. Dice, en efecto, la introducción del poema, cuyo carácter referencial deja traslucir no obstante la ternura característica del poeta, que también comprenderán todos aquellos que alguna vez han tenido entre sus manos el destino de esas criaturas misteriosas, que algún otro poeta, Baudelaire, llamó el «orgullo de la casa»: «Llegó, quién sabe desde qué reino. / Parecía comprender en tu voz / de madre reciclada / el tono claro / del corazón dueño de esta casa / y adivinar el eje mágico / que la sostiene y asegura...». Luego vienen los versos encabalgados y en cursiva a que me refería, cuyo carácter sapiencial tiene para mí, en su brevedad, la resonancia infinita de una inscripción como la que se cuenta que llevaba en su anillo el Rey Salomón («También esto pasará»). Tal «eje mágico», que «sostiene y asegura» la casa, consiste, según estos versos, en que «lo dado / retorna acrecido». Cada cual, de acuerdo a su experiencia, podrá corroborar o desmentir esta sentencia. En mi experiencia, son de una verdad que no dudo en definir sagrada.

Los otros dos poemas no se vinculan con el presente, sino más bien con el futuro, con un futuro que al poeta le estaría vedado, y que ya adivina. El primero está dedicado a Serena, una de sus nietas, y me recuerda, en un estilo diverso, a los poemas que otro abuelo, Baldomero Fernández Moreno, dedicó a su nieta Marcela en su último libro, *Penumbra*, también publicado póstumamente, y asimismo, en un estilo más próximo, temporal y estéticamente, si se me permite la relación familiar, a los textos que un entrañable amigo de Godino, mi padre, ha dedicado a sus nietos, mis hijos. Confieso, un tanto impudorosamente, que lo he leído con un velo líquido entre la mirada y la página. El poema se titula «Hacia el otoño». El poeta comprueba que las mariposas primaverales y estivales han desaparecido, y le dice a su nieta: «Volverán / solo para tus ojos, / acaso con sensibles / rastros de mí». Que la tiranía del destino haya querido que así fuera, renueva ahora, cuando escribo estas líneas, esa veladura en mis ojos.

El último poema, con el que he querido cerrar esta evocación del querido y extrañado poeta, es una pregunta, una pregunta de imposible respuesta, pero que todos alguna vez nos hemos hecho. No haré ningún comentario, que la pregunta es clara, como bien reza el título, «Pregunta de clara intención». Solo diré que en ella están resumidos, reformulados en palabras de eco personal y universal a la vez, todos los desvelos y toda la inquietud del hombre frente a la muerte, y haré una aclaración, para el lector no habituado a los términos de uso en el campo: «azud» no es un errata, en lugar de «azul» o quizás de «azur», sino una pirca, que sirve para reconducir el agua de un arroyo hacia una acequia, o bien una rueda que, movida por la corriente, sirve para extraer el agua para el riego.

Pregunta de clara intención

¿Volveremos
como ráfagas emocionadas
volando sobre aromos,
brotos
y oscuros dátiles,
hasta el azud y la tibieza
generadora del agua,
en urgencia de unión, sin aliento,
sin escrúpulos, sin temor, sin fin?

GALICIA EN LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS-XUNTA DE GALICIA
CONCURSO LITERARIO «GALICIA ENTRE NOSOTROS»*

Palabras de saludo del Jurado

Alicia María Zorrilla

Los integrantes del Jurado valoramos mucho que hayan respondido con tanto cariño y respeto a la convocatoria de este Premio para recordar a los gallegos que dieron su esfuerzo esperanzado y sin condiciones en agradecimiento a este país que los acogió.

Todos llevamos en nuestra sangre la morriña de nuestros padres, de nuestros abuelos o de nuestros bisabuelos; sus lágrimas; sus ojos perdidos en los recuerdos; su sonrisa triste; su contar incesante para revivir otras horas en aquella tierra que abraza entrañablemente en cuanto uno la pisa.

Como tantos descendientes de inmigrantes, me crié con mi madre gallega y con mis abuelos gallegos aquí, en Buenos Aires. Mi padre era argentino. Cada día de mi vida hasta que me dejaron para recorrer otros caminos, gocé del silencio de su contemplación y de su contemplación en silencio; de sus muñeiras sin música, narradas de manera entusiasta para reconstruir alegrías; de su asombro sin límites.

Cuando visité el terruño en busca de mis raíces, pude verificar cada una de las imágenes que las palabras habían labrado en mí: la iglesia vieja de la aldea; las casas de piedra; la tierra prolífica; las manos buenas, siempre abiertas para quien las quisiera estrechar; el tazón de leche recién ordeñada; la hospitalidad infinita, en fin, sus vidas humildes y tan ricas, despojadas del mundo y religadas al cielo, a la lluvia menuda y poco intensa, al verde generoso, casi eterno.

No puedo olvidar al hermano de mi abuelo cuando me dijo, entre emocionado y paternal, que no había viajado a Buenos Aires para reu-

* Acto celebrado el 28 de abril de 2016 en el Palacio Errázuriz, sede de la Academia.

nirse con quien tanto quería porque no podía dejar la tierra. «¿Quién queda con la tierra?», murmuró fijando sus ojos azules en los míos, que no se cansaban de devorar el paisaje. Y lo hizo con el dolor de una larga despedida. En ese momento, supe qué significaba escribir un poema sin escribirlo. En ese momento, sentí la impotencia de las distancias y un deseo inmenso de acercar las tierras, de que la Argentina se uniera a España, a nuestra Galicia, para que ellos pudieran encontrarse para siempre. No se vieron más. Solo las cartas traían el olor de la tierra gallega y llevaban los nuevos aires de la Argentina lejana. Cuando aquellas dejaron de llegar por la muerte del hermano, mi abuelo sintió que ese era el fin de su historia. Guardó la lapicera y las pocas hojas que atesoraba como un bien, y lloró sentado en su silla, con las manos entrelazadas. ¡Cuántas palabras se vaciaron en esas lágrimas! Sin duda, el tiempo de sus muertos también se moría en él, aunque aún le quedaban fuerzas para revivirlo.

Esas son nuestras pequeñas historias grandes, las que nos hicieron fuertes ante las adversidades.

Sé que los demás integrantes del Jurado han tenido experiencias semejantes, de ahí nuestra emoción al leer los trabajos.

¡Muchas gracias a todos por no olvidar! ¡Muchas gracias por haber volcado en cada palabra su amor! ¡Muchas gracias por no negar ese apasionado galleguismo que nos une! Los abrazamos con el corazón.

FERIA DEL LIBRO DÍA DEL IDIOMA*

CARTA A UN VIEJO POETA

Santiago Kovadloff

Hace ya algún tiempo que circula entre nosotros la edición facsimilar en dos volúmenes del libro *Fervor de Buenos Aires*. Uno de ellos lo reproduce tal como apareció en 1923. El otro contiene las correcciones introducidas por Borges en 1969. No fueron estos los primeros ni los últimos retoques estimados por Borges como indispensables. Pero ya son, qué duda cabe, los del escritor consumado.

La reedición de la obra, sesenta años después de su aparición, fue concebida y espléndidamente realizada por Alberto Casares. En su librería de la calle Suipacha tuvo lugar, el 22 de diciembre de 1993, la presentación de ese notable tributo bibliográfico que Borges no hubiera vacilado en calificar como excesivo. La carta que sigue fue leída en esa ocasión.

«Querido Borges:

Permitale a un desconocido que lo llame así. Le debo, como tantos argentinos, la emoción y aun el asombro de haberme reconciliado conmigo en muchas de sus palabras.

Hay algo que se me impone decirle inicialmente. Solo los hombres como usted —y no los hombres como yo— son verdaderamente mortales. Los hombres como yo somos eternos. Nada esencial nos distingue a unos de otros y, generación tras generación, nos sucedemos asegurando, con la terca monotonía que a todo le imprime nuestra irremediable trivialidad, la subsistencia tenaz de un prototipo: el del hombre sin relieve, el del hombre ajeno a la bendición y al tormento de la singularidad. Y ello no es así porque nuestras pasiones sean mediocres, sino porque es mediocre el destino que ellas corren en nuestra imaginación; como es igualmente

* Acto celebrado el 23 de abril de 2016 en la 42.^a Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, Sala Roberto Arlt.

opaco el curso que nuestra inteligencia sin fervor les abre en los días y noches que a cada cual le son dados.

En cambio a usted, Borges, le ha tocado morir. Ha muerto porque solo muere lo excepcional. Por eso, cuando alguien como usted nos deja —y rara vez nos deja alguien como usted—, el misterio que envuelve esa presencia tan prodigiosa como infrecuente a la que llamamos espíritu resalta con una intensidad profunda y dolorosa.

Sé que también usted ha pensado en la inmortalidad como atributo menor, como rasgo distintivo de lo impersonal, como victoria indigna de lo auténticamente grande.

Lo grande siempre es momentáneo. Un lapsus contundente de lo usual y lo constante. Lo grande es infrecuente. No puede ser rutina. Sobreviene alguna vez para espanto de la costumbre, para escándalo del prejuicio, para júbilo de la auténtica sensibilidad. Lo grande es único como un verdadero amor y usted ha sido grande y por ello su muerte fue real.

Una y otra vez me lo repito: alguien llamado Jorge Luis Borges efectivamente murió. Su desaparición nos llena aún de congoja. ¿Y sabe usted por qué? Porque en ella adivinamos tanto el férreo destino que gobierna a lo verdaderamente vivo como la pavorosa eternidad que nos aguarda a quienes no hemos sido como usted.

Si estuviera usted esta noche con nosotros seguramente evocaría a Heráclito, el que supo distinguir entre hombres dormidos y despiertos. A usted le toca cargar con el imperativo de la vigilia y ser, entre nosotros, uno de esos contados hombres despiertos.

He pensado también con frecuencia que su ceguera fue la piadosa ofrenda que nos hizo su humildad para que nadie entre nosotros advirtiera que por nuestras calles y por nuestro tiempo marchaba un hombre que todo lo veía.

La muerte de un hombre grande, vale decir la de un hombre singular, deja un vacío mayor que aquel que entre nosotros reinaba antes de su nacimiento. Sospecho que el motivo es simple pero no por eso menos asombroso. Si rara vez muere un hombre excepcional, su partida no puede sino sumirnos en el desasosiego y la pena de haber sido testigos de la extinción de una vida real en medio de tantas vidas ficticias.

Hemos sido contemporáneos de Borges como otros lo han sido de Sófocles y de Dante, de Shakespeare y de Pascal, de Camões y de Goethe. Oscuramente presentimos que en su palabra algo perdurará de lo que fuimos, que en ella encuentra albergue y sustento lo que en la nuestra no fue más que efervescencia y vana compulsión.

Esto hemos sido: contemporáneos de Borges. Nos fue dado saber de un escritor mayor en forma directa, diáfana, palpable.

¿Quién no tuvo trato con usted? ¿Quién no reconoció en su acento nuestro acento? ¿En sus calles evocadas nuestras calles? ¿En su idioma el esplendor de un castellano que supo ser el nuestro? Su obra ha hecho de Buenos Aires una metáfora más de lo universal; un nombre más entre los nombres ineludibles que retratan el vínculo de nuestro tiempo con los dilemas de la verdad.

A veces una muda emoción puede ser la forma más íntima de la gratitud. Usted, Borges, ha sido real y por usted hemos dejado nosotros de estar únicamente inscriptos en esa cruenta irrealidad que es la intrascendencia expresiva. Usted ocurrió entre nosotros. Hubo aquí una vez un hombre llamado Jorge Luis Borges. Usted nunca supo quien fue. Nosotros, en cambio, bien sabemos que usted fue por todos nosotros.

Releyendo en la vejez las páginas del libro cuya reedición hoy celebramos, usted se persuadió de que ellas contenían todo su futuro. Que la vida de un escritor, cuando es afortunada, constituye siempre el despliegue de una primera y radical intuición.

Si ello es así, habrá que admitir que, a medida que un autor cabal envejece como hombre, va alcanzando, como creador, una lozanía creciente, una vitalidad expresiva que en él no se advertía en los años de juventud. De hecho, el lenguaje de *Fervor de Buenos Aires* era, en 1923, infinitamente menos borgeano que el suyo y, por eso mismo, más viejo que en 1969, fecha en la que usted decidió enmendar la versión inicial del libro. Así fue como el joven Borges, a los setenta años, salvó a su libro de los riesgos de extinción que lo amenazaban al haber sido escrito por un anciano poeta de algo más de veinte. Sin embargo ya hay un rasgo, en ese muchacho de 1923, que en usted se sostuvo para siempre. A ese rasgo lo llamaría yo, impulsado por el acoso de las definiciones, su manera sustantiva de ver. Esa que ya entonces le aseguraba que, al mirar la pampa, había visto usted «el único lugar de la tierra donde puede caminar Dios a sus anchas». A los setenta años, su frescura expresiva expurga de abusos y propuestas esclerosadas el lenguaje de aquel jovencito que, más allá de sus desmesuras, era ya el autor de sus libros. Leyéndolo, usted verifica, con indisimulada perplejidad, que ese muchacho de mano más que vacilante ya había trazado el orbe esencial donde vendrían a florecer todos sus dilemas y desasosiegos de escritor.

Un libro inicial no es, necesariamente, el primero que se publica. Bien puede ser, en cambio, aquel que, reconsiderado desde un futuro al que accedemos mucho después, revela la simiente de

todo lo que luego habríamos de hacer. En usted, Borges, confluyen curiosamente el libro inicial y el primero publicado. Aquel muchacho de diáfana figura ya es el anciano reposado y ciego que tantas veces supimos contemplar en el cruce de una avenida, en el recinto de una facultad o en un café céntrico.

Que yo sepa, usted nunca manifestó admiración por Hegel. Sin embargo, esta convicción —la de que, de algún modo, lo que habremos de ser está ya contenido en lo que somos y en lo que fuimos— hubiera complacido al pensador de la *Lógica*.

Contradicciones sucesivas e incontables jalonan, con su despliegue sin pausa, el cumplimiento de un destino que solo accede a revelarse como tal una vez consumado. También esto lo supo usted. Puedo por eso suponer su honda conmoción de anciano al descubrir en los versos de *Fervor de Buenos Aires* que aquel lenguaje con frecuencia ampuloso no ahogaba los acentos decisivos del hombre que logró hacer de Borges nuestro escritor.

Haber sido uno una única vez. Tal el misterio mayor y la máxima epifanía en la que, seguramente, su agnosticismo muchas veces se deleitó.

Nos hemos reunido aquí, Borges, entre los incontables libros de Alberto Casares, su editor artesano, más que para rendirle homenaje, cosa que a usted le hubiera resultado un despropósito, para compartir una emoción que seguramente fue suya: la de que hubiese habido aquel muchacho que escribió *Fervor de Buenos Aires*. Sepa usted que a ese chico lo queremos también nosotros. Él está en nuestro corazón y en la mira de nuestra gratitud porque, con las líneas trémulas y súbitamente luminosas que trazó hacia 1923, rozaba ya, con extraña sabiduría, el enigmático fondo de nuestra identidad».

SOBRE ECOS CERVANTINOS EN LA POESÍA ARGENTINA

Olga Fernández Latour de Botas
Universidad Católica Argentina

Este 2016, además de ser el año en que celebramos el bicentenario de la declaración de la independencia de nuestra patria, es año de prácticas memoriosas en lo más alto de la literatura universal. Y lo curioso es que varias de ellas, las que nombraré y otras que callo por razones de tiempo, se concentran en torno del 23 de abril.

Como por una escala, desde lo más próximo hacia lo más lejano en tiempo y espacio, he querido ir subiendo por las conmemoraciones de los fallecimientos del argentino (y porteño) Jorge Luis Borges (hace 30 años, el 14 de junio de 1986);

del también argentino José Hernández (hace 130 años, el 21 de octubre de 1886); del nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento consagrado como Rubén Darío (hace cien años, el 6 de febrero de 1916); hasta llegar al británico William Shakespeare (el 23 de abril —calendario juliano— o el 3 de mayo —calendario gregoriano—); al español con sangre americana Gómez Suárez de Figueroa, conocido como el Inca Garcilaso de la Vega (el 23 de abril); y al alcaláino Miguel de Cervantes (aparentemente fallecido el 22 de abril, pues fue enterrado el 23): los tres, Cervantes, Shakespeare y Garcilaso de la Vega, hace cuatrocientos años, en 1616.

Por otra parte, me ha costado un poco llegar documentalmente (vicio de historiadora) a la fecha en que debe celebrarse el día de nuestro idioma. Según la iniciativa habida en 1946 por el escritor español Vicente Clavel Andrés, el 23 de abril se ha instituido como el *Día del Idioma Castellano* para rendir tributo al autor de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes, quien, según la institución patrocinante, habría muerto en esa fecha. Pero también es considerado por la UNESCO *Día Internacional del Libro y del Derecho de autor*, en homenaje a las ya citadas tres eminencias literarias fallecidas hace cuatrocientos años. Además, las Naciones Unidas festejan el 12 de octubre el *Día de la lengua española* para apoyar a los programas y al desarrollo del multilingüismo y el multiculturalismo, en el marco

de la conmemoración del *Día Internacional de la Lengua Materna*, anualmente ubicado el 21 de febrero por iniciativa de la UNESCO. Y por si esto fuera poco, en junio de cada año, desde 2009, se celebra, en todos los centros del Instituto Cervantes, el *Día del Español* (llamado «Día e»). Esta celebración que, según se explica, ha nacido con vocación de continuidad en el tiempo, coloca su alcance espacial claramente en el hemisferio norte, pues dice que «la cita será siempre el sábado próximo al solsticio de verano» para «una jornada de puertas abiertas que pretende incrementar la visibilidad de la lengua española en el mundo y crear un punto de encuentro para todos los hablantes de español». Nuestra celebración actual, más próxima aquí al equinoccio de otoño o al solsticio de invierno, resulta perfectamente adecuada, como lo estuvieron, por ejemplo, todos los rituales veraniegos del fuego que Europa trajo a América y que, asociados a la fiesta de San Juan, se hicieron tan nuestros y perdurables como el encender fogatas, caminar sobre brasas, la «pelota tatá» o el «toro candil».

Más allá de estas diversidades, lo que hoy quisiera traer a cuento ante ustedes son algunas identidades no forzadas sino resplandecientes y gratas a nuestra lengua y a nuestra cultura, en las que Cervantes y el idioma español confraternizan con las tradiciones y con lo que Borges llamó «el idioma de los argentinos».

Mis intereses personales me llevan a proponerles una reflexión —breve y simplificada para adecuarla a las circunstancias presentes— sobre una instancia narrativa creada por Cervantes, no en su obra más famosa de 1605, sino en su no menos celebrado relato «La Gitanilla» incluido entre las *Novelas ejemplares* aparecidas en 1613, antes de la segunda parte del *Quijote*, que es dos años posterior.

La situación es la siguiente. Dos galanes que ocultan sus verdaderas identidades tiene Preciosa, la gitanilla que en la niñez ha sido robada a sus padres de noble alcurnia. Uno de estos pretendientes es Andrés —llamado en realidad don Juan de Cárcamo— y es el otro Clemente —paje favorecido de algún grande del reino—. Así como lo hace la gitanilla, ambos jóvenes muestran que son poetas. Entre tales esplendores de galante enmascaramiento, la poesía del canto es lo que emerge como verdad mayor y aquí pone Cervantes una escena que, en múltiples circunstancias similares, trascendió como propia de la identidad rioplatense. Dice así: «... una noche, por entretenerse, sentados los dos, Andrés

al pie de un alcornoque, Clemente al de una encina, cada uno con una guitarra, convidados por el silencio de la noche, comenzando Andrés y respondiendo Clemente, cantaron estos versos...».

Lo que sigue son seis «estancias», estrofas de influencia italiana propias de la poesía renacentista a la que Cervantes, que no alcanzó a abrazar la espinela consagrada por Lope de Vega hacia 1591, era aficionado lo mismo que al soneto. Con rima *abbacdd*, en este caso, sus estrofas combinan versos de arte mayor y menor, con pies quebrados y usan el artificio —después netamente «payadoresco»— de que quien responde comienza su estrofa con el último verso de la del primer cantor y luego este se obliga a hacer lo mismo, encadenándose las palabras y las ideas en fina trama conceptual y lírica. La música de este canto, que solo especulativamente podría reconstruirse, habrá sido distinta del «tono correntío y loquesco» que usaba Preciosa para cantar romances, acompañándose con sus sonajas. Pero, aunque su forma no ha pasado a la poesía popular tradicional de España ni de Hispanoamérica, la ubicación bajo un árbol que toman los cantores, las guitarras como instrumento musical que ellos mismos ejecutan, el aludido artificio del encadenamiento, las imágenes cósmicas de la galantería y, sobre todo, el contrapunto de preguntas y respuestas entre improvisadores son raigones profundos y hasta hoy vivos del arte payadoresco. Y cantan, por ejemplo:

ANDRÉS

Mira, Clemente, el estrellado velo
con que esta noche fría
compite con el día,
de luces bellas adornando el cielo;
y en esta semejanza,
si tanto tu divino ingenio alcanza,
aquel rostro figura
donde asiste el extremo de hermosura.

CLEMENTE

Donde asiste el extremo de hermosura,
y adonde la Preciosa
honestidad hermosa
con todo extremo de bondad se apura,
en un sujeto cabe,

que no hay humano ingenio que le alabe,
 si no toca en divino,
 en alto, en raro, en grave y peregrino.

ANDRÉS

En alto, en raro, en grave y peregrino...

Aún hay más que observar. Cuando Preciosa sorprende a sus galanes e irrumpe en la escena, dice esto Cervantes: «Suspendiólos el oír-la, y sin moverse, prestándole maravillosa atención, la escucharon. Ella (no sé si de improviso o si en algún tiempo los versos que cantaba le compusieron), con extremada gracia, como si para responderles fueran hechos, cantó los siguientes...», que son ocho redondillas de estilo oral-tradicional como la que, si para muestra basta un botón, traigo en mi texto ahora:

En esta empresa amorosa,
 donde el amor entretengo,
 por mayor ventura tengo
 ser honesta que hermosa.

El dato del autor es importante, ya que la acotación de Cervantes no solo nos informa sobre la existencia de mujeres cantoras e improvisadoras (heredada luego por nuestras comarcas a ambos lados de los Andes) y sobre la coexistencia, en la costumbre popular española de los siglos XVI y XVII, de dos tipos de poesía, la de repertorio y la «de improviso» (llegada asimismo hasta nosotros como «de repente» o «repentista»). También nos hace ver cómo, en la experiencia de Cervantes, de la primera puede surgir la segunda, cuando el verso «compuesto» traduce tan bien el gusto general que puede adecuarse a nuevas circunstancias para perdurar, anónimo y con sus variantes locales, en el caudal de la tradición.

Y un recuerdo final en este deflecado muestrario de evocaciones. La figura de un Quijote en la pampa ha sido incorporada no pocas veces a la literatura y a otras artes en la cultura rioplatense. Eso hizo mi padre, Enrique Fernández Latour, pocos días antes de su partida cuando, influido tal vez por una cercana relectura del *Quijote* y por el episodio de los molinos de viento, escribió el soneto, elogiado por Borges, con el

que deseo terminar mi intervención de esta tarde. El jinete, la llanura, el guerrear persiguiendo enemigos imaginarios, la locura, están presentes en los siguientes versos.

La carga

Soldado fue de aguante y de bravura.
Ahora, viejo ya, gaucho otra vez,
tiene un rancho, un caballo, alguna res,
sus memorias y un poco de locura.

Tras el frugal almuerzo (asado y mate)
se ha tendido a dormir... Y ya dormita
cuando un brusco recuerdo resucita
su gusto y miedo al par de los combates.

Entonces se levanta, acerca el ruano,
las prendas del recado en él dispone,
estriba, monta, sale a lo más llano

y, ya frente a la pampa sin arruga,
embiste al viento voceando y pone
la redondez del horizonte en fuga.

Muchas gracias.

BORGES: EL IDIOMA, POEMAS A LOS POETAS

Noemí Ulla

Borges, como Henry James, como Thomas Mann, compartió la escritura de la narrativa con artículos ensayísticos, y también con la escritura de la poesía. Se interesó por descubrir las relaciones que podrían establecerse entre poemas, cuentos y ensayos, señalar semejanzas y diferencias entre nuestra literatura y la de otros países hermanos por la lengua, pero también se detuvo en advertir vínculos entre nuestra literatura y la de otros países de lengua extranjera.

En la obra literaria de Borges se ha celebrado siempre la poesía, la narrativa y los ensayos que también desde muy joven escribió con generosidad insistiendo en destacar nuestro idioma como rioplatense. Respecto de su propia genealogía, podemos decir que la reconoció en diversos poemas y, por otro lado, destacó el idioma propio de algunos narradores, filósofos y poetas en un conjunto de poemas a ellos destinados.

No obstante, en diversas oportunidades reveló que el español no era un idioma en el cual se hubiera movido con comodidad, y en otras, que la lengua castellana no era seguramente la condición más apropiada de su escritura. Habría que recordar que en su juventud realizó observaciones constantes al idioma español, como muy bien observó el destacado crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot en «La crítica del lenguaje» (*El gusto de ser modesto*. Santa Fe de Bogotá: Panamericana, 1998), con quien he tenido el privilegio de conversar extensamente sobre Borges en nuestras charlas en la ciudad de Bonn, donde dictaba su cátedra de Literatura Hispanoamericana. A pesar de estas observaciones de Borges al español, escribió «Mi destino es la lengua castellana / El bronce de Francisco de Quevedo» en un bellissimo poema titulado «Al idioma alemán» (*El oro de los tigres*, 1972) estableciendo la prioridad del castellano como destino propio que lo distingue y que lo forja. Y en este mismo poema, reconoce el idioma inglés como heredado por la sangre. Recordemos a su abuela inglesa, con quien habló desde niño en ese idioma. En el poema no menciona otras lenguas en particular,

pero afirma que el idioma alemán es su elegido, buscado y aprendido en soledad. No olvidemos que más de una vez Borges afirmó que él mismo se había enseñado alemán. El poema lo dice:

A través de vigili­as y gramáti­cas
De la jungla de las declina­ciones,
Del diccionario que no acierta nunca
Con el matiz preciso, fui acercándome.

Estas son sus propias confesiones respecto del aprendizaje, nada fácil, del idioma alemán, que el poema nos trasmite con sinceridad y emoción.

En el poema «All our Yesterdays» (*La rosa profunda*, 1975), Borges se interroga por su identidad de una manera muy personal, por su estancia en Ginebra, por su infancia y adolescencia en esa ciudad, por su infancia en Buenos Aires, y muestra vacilaciones emotivas muy marcadas:

Quiero saber de quién es mi pasado.
¿De cuál de los que fui? ¿Del ginebrino
que trazó algún hexámetro latino
que los lustrales años han borrado?

¿Es de aquel niño que buscó en la entera
biblioteca del padre las puntuales
curvaturas del mapa y las ferales
formas que son el tigre y la pantera?

Como en la afirmación de su diálogo constante con la cultura inglesa, llega a designar el poema en idioma inglés, «All our Yesterdays».

Borges tuvo también recuerdos imborrables de sus años jóvenes de residencia española y de su participación en el movimiento ultraísta. Dedicó un soneto al gran poeta judeo-español, como llamó Borges a Rafael Cansinos Assens. «El mayor conocimiento para mí fue la amistad de Rafael Cansinos Assens. Todavía me complazco en pensar en mí como en su discípulo», escribió («Las memorias de Borges», *La Opinión*. Buenos Aires: 17/9/74).

En el poema «Un soldado de Urbina» (*El otro, el mismo*, 1964), tras una aparente distancia, Borges presenta a Cervantes sin eludir su

emoción. Con Cervantes comparte no solo la lengua, sino el proceso de la creación, que para Borges es siempre como un sueño. Al situar a Cervantes en la época en que como soldado de Urbina se ve obligado a vagabundear por la España endurecida del Renacimiento, sin vislumbrar que Don Quijote y Sancho alentaban ya su fantasía, escribe lo siguiente:

Sospechándose indigno de otra hazaña
como aquella en el mar, este soldado
a sórdidos oficios resignado
erraba oscuro por su dura España.

Para borrar o mitigar la saña
de lo real buscaba lo soñado
y le dieron un mágico pasado
los ciclos de Rolando y de Bretaña.

Contemplaría, hundido el sol, el ancho
campo en que dura un resplandor de cobre;
se creía acabado, solo y pobre,

sin saber de qué música era dueño;
atravesando el fondo de algún sueño,
por él ya andaban Don Quijote y Sancho.

Con la misma emoción que descubrimos en el poema dedicado a Cervantes, al seguir la escritura de *Don Quijote de la Mancha*, Borges lo juzga en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (Torres Agüero, 1975). Y después de extenderse considerando los estilos de Chesterton, Quevedo, Virgilio, y de reconocer que el estilo de Cervantes presenta repeticiones, hiatos, errores de construcción, epítetos ociosos, Borges afirma lo siguiente: «No hay una de sus frases, revisadas, que no sea corregible [...]; sin embargo, así incriminado el texto es eficazísimo, aunque no sepamos por qué. A esa categoría de escritores que no puede explicar la mera razón pertenece Miguel de Cervantes».

Esta es sin duda una declaración del Borges ensayista que acompaña a los poetas que admira haciendo vibrar con el tono, la emoción.

Así, en «Una rosa y Milton» (*El hacedor*, 1960) evoca al poeta inglés. La silueta de Milton aparece en el soneto íntimamente unida a la rosa que ya ciego Milton acercó a su cara. La ceguera y el amor

unen aquí a los poetas, en la flor con la que Borges puso nombre a uno de sus libros de poemas *La rosa profunda* (1975). Rindiendo homenaje a la rosa y a Milton, pide con gesto imperial y por obra del lenguaje poético, que esa rosa postrera brille en el verso, iluminando el poema. Estos juegos conceptuales de oposición, tan borgeanos, hacen brillar la rosa invisible que tanto Milton como Borges pudieron haberse llevado hasta la cara.

Borges dedicó un poema (*Cuaderno San Martín*, 1929) a la memoria del poeta platense Francisco López Merino, autor de *Las tardes* y *Tono menor*, fallecido a los 23 años. En los diálogos que mantuvimos con Borges entre los años 1980 y 1985, nunca dejó de evocar al poeta López Merino, ya que ese suceso trágico le recordaba algo que siempre lo preocupó: la comprensión de la muerte por mano propia y el respeto callado hacia la decisión final del otro. De nada valen, dice el joven Borges, contrariar los deseos del que se ha ausentado, ya que la muerte como sueño, como «olvido del mundo», puede justificar el deseo de desaparecer. Los que reclaman al «amigo escondido», dice Borges en tierna y respetuosa mención, no deben profanar su memoria.

También en un soneto dedicado a otro poeta fallecido en plena juventud, el poeta de lengua inglesa John Keats (1796-1821), Borges lo recuerda (*El oro de los tigres*, 1972) en medio de las calles londinenses. La belleza de esas calles despierta en el «arrebatao Keats» —escribe Borges— las odas al ruiseñor y a la urna griega:

El alto ruiseñor y la urna griega
serán tu eternidad, oh, fugitivo.
Fuiste el fuego. En la pánica memoria
no eres hoy la ceniza. Eres la gloria.

También Borges exaltó su propio pasado literario a través de escritores que lo emocionaron, escritores y poetas argentinos con los que tuvo amistad o cercanía intelectual. Entre los poetas argentinos, dedica a Ricardo Güiraldes un soneto en el que evoca su figura, su cortesía, su serenidad, su guitarra. Con Güiraldes Borges mantuvo una amistad discontinua y difícil, pero estableciendo un vínculo amistoso, lo recuerda en primera persona: «Te veo conversando con nosotros / en Quintana...». También en una síntesis literaria, abarca la novela que dio fama a Güiraldes con el mítico pasado gauchesco que sustentaba

Don Segundo Sombra: «Tuyo, Ricardo, ahora es el abierto / campo de ayer, el alba de los potros».

Sin embargo, reconoce en la obra de Manuel Mujica Lainez a uno de los poetas más constantes en cantar a la tradición y al país. Compara la obra de este poeta con la suya propia, en el sentido celebratorio de la patria, y define la pobreza propia como «una nostalgia de ignorantes cuchillos / y de viejo coraje»; en tanto que del homenajeado Mujica Lainez dice: «Tu versión de la patria, con sus fastos y brillos, / entra en mi vaga sombra como si entrara el día». Mucho más que a Ricardo Güiraldes, Borges augura a Mujica Lainez la posesión de un lugar en la historia.

Una cercanía emotiva e intelectual semejante se sostiene en el homenaje a un poeta de lengua inglesa y de nacionalidad norteamericana, titulado «Emerson» (*El otro, el mismo*), en el que señala coincidencias en el trabajo de escritor, la lectura y la escritura.

A otro poeta norteamericano, Edgard Allan Poe (*El otro, el mismo*), parece aproximarse Borges en el soneto donde describe las particularidades de este cuentista que celebró las tinieblas. Los últimos versos del soneto muestran también la vibración que Borges comparte con Edgard Allan Poe ante el misterio de la poesía.

Walt Whitman es también otro poeta norteamericano celebrado. El soneto que Borges le dedicó se titula «Camden, 1892» (*El otro, el mismo*) y se refiere al lugar de Nueva Jersey donde Whitman pasó los últimos años de su vida. Aquí Borges se revela más próximo a la vida cotidiana del poeta y evoca una escena íntima: el café, los periódicos, las mañanas de domingo. El poeta Whitman, viejo ya, es mostrado en el retrato de su pobreza y de sus gestos vacíos. La barrera entre el pasado y el presente de sufrimiento muestran también la vejez, el conocimiento y la certeza de su propio arte: «Casi no soy, pero mis versos ritman / la vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman».

Este poema es como una antítesis, una inversión del dedicado a Cervantes, «Un soldado de Urbina». En este, Borges ignora aún la realización de la novela *Don Quijote*; en el poema dedicado a Whitman, convoca el final de la vida del poeta, cuando él ya puede evocar su trabajo cumplido. Es el fin de la vida de uno de los poetas que Borges más admiró en sus años jóvenes, como bien observó María Luisa Bastos en su libro *Relecturas*. Podemos observar que Borges vuelve una y otra vez en diferentes poemas y estudios a la figura de Cervantes, y

en «Un soldado de Urbina» coincide acaso secretamente al elegir como centro de su propia reflexión lo que constituye su vida de poeta. En el tema de este poema sobre la identidad, se descubren relaciones simétricas entre el escritor Borges y el escritor Cervantes.

Y quisiera agregar una particularidad relacionada con la propia creación borgeana, en los años en que tuve la suerte de acompañar a Borges cuando componía sus poemas, hacia 1980-1985, que figura en mi libro *Obsesiones de estilo*:

Cada frase era en él artesanal, y cada fragmento lo era. Nunca le oí decir «después vamos a cambiar esto»; lo provisorio para él no existía, aunque de hecho hubiera versiones que iba modificando, necesitaba la palabra justa que se compusiera en la frase como encaje perfecto a la medida de su exigencia. Cuando el poema se acercaba ya a su última versión, llegaba el momento de leerlo dos o tres veces. Mientras escuchaba la lectura, solía balancearse siguiendo el ritmo con una expresión de mágico encantamiento. En esta íntima participación de su escritura veo hoy un don que Borges entregó a sus colaboradores («Con Borges». Rosario: Fundación Ross, 2004, p. 198).

ARTÍCULOS

LA RETÓRICA DEL CUENTO EN LUIS ALBERTO TABORDA¹

María Rosa Calás de Clark

Una vez que has escuchado un buen relato, ya no serás el mismo.

Mahabharata

Y nuestro más justo y cruel castigo por ese olvido tan total, apacible como el de los cementerios, por ese olvido que nos separa de quienes ya no amamos, es que entrevemos ese mismo olvido como algo inevitable en cuanto a las personas que amamos todavía.

Marcel Proust

El hombre universal con que soñamos, al que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y esa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio.

Pedro Henríquez Ureña

¿Escribir en el placer me asegura —a mí, escritor— el placer de mi lector? De ninguna manera. A este lector es necesario que yo lo busque (que lo conquiste) sin saber dónde está. No es la persona del otro la que me es necesaria, sino el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una imprevisión del goce: que los juegos no sean realizados, pero que haya un juego.

Roland Barthes

¹ L. A. Taborda nació en La Rioja, en 1953. Reside desde 1984 en Tinogasta, provincia de Catamarca, lugar donde ejerce la docencia superior. Desde hace tres décadas viene publicando obras de diversos géneros: poesía, cuentos, relatos breves y aforismos. Cultiva asimismo la historia regional, el ensayo y el periodismo. En lo que hace a narrativa destacamos los siguientes títulos: *La quebrada del río de arriba* (cuentos); *Nueve cuentos del norte* (cuentos); *Los piojos* (cuentos); *La abeja rebelde* (relatos breves); *La golondrina sedentaria* (relatos breves); *La Mina* (cuentos); *Una semana con el padre Montalbanos* (cuentos); *La década ganada* (cuentos); *Las uvas* (cuentos).

Como les contaba, caminaba sin rumbo. Llevando en la mente acumuladas las escenas y aventuras del día. En una esquina anterior había reflexionado acerca de si me sería dado escribir alguna vez un cuento. Esa alquimia, la de transformar vida en palabras, me parecía remota remotísima. Claro, me decía, tengo algunas buenas frases con las que encarar un relato, pero, ¿luego? [...] ¿Y el remate?... luego comencé mis andares literarios recurriendo a la poesía y, en prosa, a los aforismos...².

En mi libro *Antes que mis notas amarillean*³, titulé a un breve estudio crítico «Luis Alberto Taborda encontrando otras voces». Hoy, en enero de 2016, pienso que este escritor, catamarqueño por decisión, ha encontrado «su» voz. Lo hago con el convencimiento de afirmarlo, luego de haber leído varias veces sus tres últimos libros de cuentos: *Una semana con el padre Montalbanos* (2013), *La década ganada* (2015) y *Las uvas* (2015).

En verdad, me habría bastado para titular este estudio solamente la lectura de los prólogos de los tres libros mencionados. En ellos, en primera persona, el mismo autor alude a las notas fundamentales de sus cuentos o relatos⁴.

Pero, debo ir por partes.

La página cultural del diario *La Nación* (sábado 28 de noviembre de 2015) consigna, en una nota escrita desde Colombia, que «fue distinguida con el II Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez, por su libro *La composición de la sal*, la escritora boliviana Magela Boudoin. El jurado consideró su “gran talento” y destreza para contar historias sin caer en la tentación de ser explícita o didáctica». Según el fallo leído por Gonzalo Zuloaga, Boudoin se impuso a los cuatro finalistas: el peruano Carlos Arámbulo, el chileno Mauricio Electorat, la ecuatoriana Gabriela Aleman y el mexicano Juan Villoro. El premio se entrega por segundo año consecutivo y en su lanzamiento lo ganó el argentino Guillermo Martínez en reconocimiento a las nuevas generaciones de escritores de cuento «con el propósito de rescatar el género,

² TABORDA, LUIS ALBERTO. «A la hora señalada». En *La década ganada*. Córdoba: Babel, 2015, p. 27.

³ CALÁS DE CLARK, MARÍA ROSA. *Antes que mis notas amarillean*. Catamarca: Edición del Autor, 2007.

⁴ Uso los términos *cuento* y *relato* con el mismo significado.

promover su publicación y preservar la herencia de Gabo»; para quien los cuentos «constituyen uno de sus mayores legados».

El premio, que contó con la aprobación de García Márquez, busca «motivar la lectura y la escritura de los colombianos y proyectarlos en el ámbito hispanoamericano» y tendrá una vigencia de veinte años.

Y bien, en Catamarca, República Argentina, quizá salvando las distancias, el cuento tiene representantes valiosos como Luis Alberto Taborda. Digo esto porque en la historia de las letras en nuestra provincia habíamos dedicado la mayor parte de los estudios a la lírica, la dramaturgia, el ensayo, entre otros géneros que se dan con mayor frecuencia. No obstante, en estos últimos años, el auge del cuento breve, el minicuento o microcuento reveló nombres propios como los de Beatriz Valdez o Rodolfo Lobo Molas, por ejemplo, por solo nombrar a algunos autores publicados que cuentan con varios premios obtenidos.

Espacio habitado, espacio ocupado; la literatura hispanoamericana en su expansión ha insistido en los procedimientos narrativos y en su invención temática multiplicando los recursos que posibilitan tantos deslizamientos entre la «realidad» y la «ficción».

Hay una literatura que se escribe en el interior profundo de nuestro país, como es el caso de la de Taborda en Tinogasta (departamento de la provincia de Catamarca), que obliga a ser estudiada. Así como Faulkner crea un condado imaginario al que da el nombre de Yoknapatawpha (el vocablo procede del río Yocoma), o el Macondo de García Márquez, o el París-Buenos Aires de Julio Cortázar, o el Buenos Aires de Jorge Luis Borges, o la Yala de Héctor Tizón, Tinogasta es el lugar escogido y desde el cual se expresa nuestro escritor, «aquella —dice Taborda— que pretendo hacer aflorar, exclusiva y casi obsesivamente, en la mayoría de mis relatos y en mi obra entera»⁵.

Dice Héctor Tizón, de quien una de sus frases aparece como pórtico en *Las uvas*, en un reportaje en el que se le pregunta cuál es la razón por la que vive en Yala (a la que regresó para ejercer su profesión de juez y escribir; en realidad, para vivir luego de su largo exilio): «creo, a esta altura de mi vida, que son las personas quienes dignifican los lugares. Cuando puede desarrollarse, cualquier lugar es bueno». También escribió en su libro *Tierras de frontera* que un escritor debe estar

⁵ «Prólogo». En *La década...*, p. 7.

arraigado a su tierra como lo está un árbol. Además, pensaba que la literatura reclama a cada paso la ambigüedad.

Pues bien, Tizón es uno de los autores —entre otros muchos—, lo veremos más adelante, con cuyo pensamiento y con cuya obra coincide la manera de pensar de nuestro escritor.

En *Una semana con el padre Montalbanos*, Taborda escribe un epígrafe de Gabriel García Márquez: «El oficio de escritor es el único que se hace más difícil a medida que más se practica...», y añade lo siguiente:

... es uno de los que mayor felicidad proporciona a quien lo practica [...]. Encarar el desafío de la página en blanco, una y mil veces para desentrañar línea tras línea la historia de la cual conocemos vagamente al principio algunos indicios o señales es toda una aventura y un riesgo. Y atrapar esa historia y ceñirla al breve espacio que prescribe el género, logrando que los personajes y situaciones evolucionen y se desarrollen con naturalidad y soltura, es la esencia misma de este arte.

No desearía seguir con palabras del autor porque pienso que son las suficientes para que el lector se detenga en los prólogos. Por ello voy a referirme a uno de los cuentos de *Una semana con el padre Montalbanos* y luego a otros dos libros en general.

Los relatos de Luis Alberto Taborda se dejan leer sin dificultad; suscitan un tipo de lectura que identifica texto y contexto. El narrador apela en primera persona permanentemente a quien lee y entonces este, en lugar de dejar el libro, se apresura a terminarlo. Así se inserta en el mundo del cuento, aprende a conocer muy bien a los personajes, a fraternizar con ellos y en consecuencia a compartir sus existencias, los juegos entre lo narrado y el lector.

El padre Julio Montalbanos es el personaje que escoge en homenaje al sacerdote Julio Niños, párroco de Tinogasta durante muchos años. Taborda se inspiró en el apellido de un detective famoso de la ficción universal: el Inspector Salvo Montalbano, creado por el autor italiano Andrea Camilleri. El libro se integra con siete cuentos dispuestos en una serie cronológica (décadas) que abarca de alguna manera la vida del padre Montalbanos: el primero es de 1954, el segundo ocurre en la década de los sesenta, el siguiente hacia 1970 y así sucesivamente hasta

2012 en el cual aparece el libro. Advierte asimismo Taborda que en todos los «casos» se trata una ficción literaria, es decir, de «la perspectiva más amplia de libre creación artística».

El personaje Montalbanos, cura lector y buena persona, aparece en todos los relatos en los que se desempeña raramente por su condición a fin de resolver conflictos terrenales. Es un cura creativo, curioso, que actúa como detective y resuelve los casos que se le presentan antes que la policía. El cuento al que me referiré es «El primer caso del Padre Montalbanos». Tiene un epígrafe de Manuel J. Castilla. En el relato alterna el narrador en tercera persona, indefinida («Los que conocen su trayectoria, o los simples memoriosos coinciden en afirmar que...») con la primera del singular («Dos cosas solo diré...»), y luego emplea la primera del plural («El día en que comienza nuestro relato...»). El asunto central narra las peripecias que sufre el padre Julio para cumplir un mandato del obispo de la diócesis. Ha ocurrido un accidente de avión en el que mueren sus tres ocupantes, entre los que viajaba una bellísima mujer, pintora, Gertrudis Chale, la cual había tenido alguna relación con la curia metropolitana. La acción se desarrolla en la ciudad «fundada por Ramírez de Velazco bajo la advocación de Todos los Santos»; se trata de La ciudad de todos los Santos de la Nueva Rioja. El cura Montalbanos es enviado a rescatar unas cartas que llevaba esta mujer y que comprometían al Nuncio Apostólico en Buenos Aires. Los lugares y datos que menciona el narrador no son verosímiles, son reales así: La Rioja, el diario *La Nación* (de Buenos Aires), *La Unión* (de Catamarca), la Sierra de Vilgo, el regimiento 15, Patquía, Valle Fértil, Villa Unión, Talampaya, Pagancillo, entre otros. Se advierte claramente lo que mencionaba antes; la relación de texto y contexto. No diré más de lo narrado. Sí resaltaré la habilidad del autor para intercalar diálogos muy breves que sirven para conocer a los personajes; incluso escritos con cambio de tipografías, la alternancia de lengua literaria y lengua oral regional. En la primera advierto la veta poética del autor-narrador; algunos ejemplos: «El día era soleado, terso bajo ese cielo seco, como lavado, que caracteriza a La Rioja... Algún cóndor volaba suspendido sobre la serranía». De la lengua oral regional destaco el uso de vocablos y frases, como por ejemplo: «cochero», «mateo», «tortilla al rescoldo», «caseríos dispersos»; o diminutivos como «pobrecito», «changuitos», «Virgencita» (por alusión a la Virgen del Valle);

«rumiaron», «acullicos». Todo esto hace al estilo del escritor. Pero quiero citar además la voz que se manifiesta en los retratos: «...era una mujer deslumbrante. Una especie de valquiria de ojos claros, cabellos dorados y piel tersa. Miraba con expresión lánguida a algo o a alguien. Tenía dos cejas finísimas y prolongadas que daban a sus facciones un aspecto refinado, un toque exótico». Este ejemplo, entre los retratos físicos, pues los hay también espirituales: «buena persona», «sacerdote precavido... bien dispuesto, inteligente, sagaz...»; «Los ojos de los collitas tenían una expresión honda y despierta a la vez». La narración alterna además con brevísimas descripciones. Por último, el final (quizá, en algunos, el desenlace tradicional), en el que advertimos una vez más la reflexión del narrador, quien conoce en profundidad el alma humana; veamos: «Como el signo de una posible redención que fulgura como una lucecita en el centro mismo de lo que somos [...] entonces se levantó y enjugó una lágrima en sus ojos...».

Si bien hablé del personaje principal, el padre Montalbanos, añadiré otras cualidades: «tenía un sexto sentido para resolver cuestiones espinosas y embrollos varios».

Entre los personajes secundarios distingo a Tabares; el comisario Arancibia, que lo acompaña en todos los cuentos y se asombra al ver la reflexión y el método para resolver los casos. Así hablaba del método: «deducción hasta llegar a un resultado completo mediante la pura evidencia racional».

Además: don Cancio, Micillay y González, Julio Ortúzar, Jacinto, el enfermero, Eduardo, el petizo Solórzano, Coco Rivera, alias «Fisgón», o «un senador que ocupa un cargo elevado». A todos estos se los conoce en los diálogos, a través del habla, y por algunos brochazos con el que los retrata, como por ejemplo: «Era un hombre bajo fornido, enteramente práctico [...] el colla con la astucia infinita de los de su raza».

Respecto de la toponimia⁶, anoto: La Rioja, Las Padercitas, la Quebrada, Tucumán, Ecuador, Perú, Bolivia, Ciudad de Buenos Aires, Sierra de Vilgo, Vilgo, Patquía, Valle Fértil, Villa Unión, San Juan, Mogote Alto, Talampaya, La Primavera, Pagancillo, Los Talas,

⁶ Ver CALÁS DE CLARK, MARÍA ROSA. *Diccionario de gentilicios*. Prólogo del Dr. Pedro Luis Barcia. Gobierno de Catamarca-Academia Argentina de Letras, El Copista, 2011.

El Durazno, Cerro Uritorco —antes «Cerro Pabellón»—, cordillera San Buenaventura, Antofagasta de la Sierra⁷.

En cuanto a los zoónimos, cabe mencionar: «chivo», «vizcachas», «pumas», «cóndores», «perros, chocos lanudos y fieros».

Algunos fitónimos: «nueces», «vieja planta de parra», «terebintos» (para todos los ejemplos anteriores he procurado seguir el orden de los cuentos).

Dejo para el final las lecturas de Luis Alberto Taborda. Estas se manifiestan en los epígrafes o mencionadas muy acertadamente en el texto: Andrea Camilleri, Manuel J. Castilla, la literatura de la Edad Media, Cervantes, Lafone Quevedo, el Anfitrión de Plauto, los clásicos en general, Armando Discépolo, Sánchez Gardel, Jorge Luis Borges.

He procurado ser exhaustiva con este libro —mas no lo haré con los otros dos, aunque merecen ser analizados en su totalidad— porque se trata de cuentos cortos. He aquí otras de las cualidades del autor: en todos se advierte la sintaxis breve, el estilo coloquial, las narraciones rápidas con verbos en pretérito perfecto simple: «curó», «disertó», «examinó», «se ocupó», etcétera, predominio de formas conversacionales características de la oralidad. No están ausentes en sus textos la ironía, las creencias, los refranes, los dichos populares.

Respecto del paratexto (ya hablé de los epígrafes), la tapa muestra dos campos, el inferior es de color marrón en distintas tonalidades y se hace más claro en la línea que semeja un horizonte; y dos figuras de collas, una de frente, la otra de espaldas, sosteniendo un niño y un mortero con su mano de madera. El campo superior es de un verde muy subido y allí aparece el título del libro en letras blancas; en letras más finas, el nombre del autor; y más pequeñas para la editorial. La contratapa, del mismo verde casi negro, lleva escritas con letras blancas las palabras del autor; de ellas rescato estas:

«Pues bien, aquí está en manos de ustedes, queridos lectores, el resultado. Quizá pudo ser un libro mejor contado, más ingenioso, más incisivo, más dotado de esta o aquella virtud literaria (la que ustedes prefieran) pero he aquí el caso, que el libro logrado es este. Ni más ni menos. Y queda en su condición solitaria y apartada, como un hito en nuestras letras provinciales. Para ser juzgado y criticado, por supuesto, pero ante todo, para ser leído y disfrutado».

⁷ PAIS, FEDERICO. *De toponimia catamarqueña*. Catamarca: La Cautiva, 1973.

Pienso que estas palabras del autor justifican también el título de este trabajo. Efectivamente, una de las finalidades del cuento ha sido lograda: hacer que el lector goce con la lectura.

En la primera solapa (es la que interesa), hay un retrato del autor y una brevísima biografía. Se mencionan solamente sus libros en prosa.

La década ganada y Las uvas

Dos libros completamente distintos, con ocho cuentos el primero, y un prólogo y once cuentos el segundo; ambos con registros, temas y conflictos diferentes. En *La década ganada*, el autor, como él mismo lo afirma, emplea el humor como registro literario; escribir con ironía y sarcasmo le viene desde su infancia cuando su padre narraba relatos campechanos. Junto con el humor, emplea la oralidad.

El estilo no debe ser un chaleco ajustado para el escritor —afirma León Surmelián—, sino una libre y audaz aventura con el lenguaje. El buen estilo, como la buena intriga, tiene coraje. El escritor de narrativa no tiene miedo de probar lo nuevo, de trabajar nuevas combinaciones de palabras, de disponerlas de nuevas maneras, de jugar con ellas por sus formas y sonidos, por sus connotaciones y asociaciones.

Y así se comprueba en *Las uvas*, en los cuentos sobre mujeres. En este libro, los relatos de Luis Alberto Taborda «reflejan sus desventuras, sus venturas, sus sueños y sus esperanzas». En una palabra, conoce perfectamente «el espíritu femenino».

Emplea ahora la coloquialidad, pero en la medida en que la necesita. En «El oso», se plantea —hablo del escritor, no del narrador— cuál es el papel del escritor, cuáles son los fundamentos de la literatura. Y, efectivamente Taborda, consigue responderse. En su estilo ha conseguido la unidad como las multánimes voces de cada rincón del país, de América y del mundo; por más que se empeñe en hablar de «su Tinogasta».

Por otro lado, en *La década ganada* refleja una mirada crítica acerca de «los que vivimos en Catamarca profunda y en todo nuestro país» (me incluyo). En sus cuentos hay tanta verosimilitud, tanto humor que, confieso, hacen reír a cualquier lector. Son notables sus críticas, muchas veces con irónica verosimilitud. Solo le hace falta mencionar con nombres propios a los personajes (que por el contexto se reconocen) para que sean reales y no ficción literaria.

Abundan modismos y vocablos propios del noroeste de nuestro país. Por ejemplo «dositos» (por dos), «son un amor», «mijo querido», «cuidar su quintita», «una pasadita», «ya dobló el codo de los cuarenta» y muchos más.

Sus alusiones a la política —voy a reiterarlo— son reales, ya no verosímiles. Muchas las hemos escuchado: «... también tiene un cargo público que le conseguí gracias a mis relaciones, soy muy amiga de la gobernadora ¿sabe?»; o estas otras, como ejemplos: «Claro, ellos comen y chupan con la irresponsable alegría de que a la cuenta la va a firmar uno...»; «Situación que nunca pensé que llegaría dado que uno en la soledad del despacho se sueña eterno. No atornillado al sillón, como piensan las malas lenguas...»; «... lo digo ahora y basta, se trata de un cuarto lugar en la lista sábana de diputados». En fin no creo necesario abundar en ejemplos.

En síntesis, y vuelvo a aludir a Henríquez Ureña, «[l]a universalidad no es el descastamiento: en el mundo de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas estas diferencias, en vez de significar división [...] deberán combinarse con matices diversos de la unidad humana»⁸. ¿No es esto lo que en cierto modo pensaba Domingo Faustino Sarmiento?

En *Las uvas*, el cuento primero —«La luna»— insiste en el uso de un narrador en primera persona; lo destacado es la sintaxis muy breve y el hecho de que muestra su fibra lírica, especialmente en las descripciones, por ejemplo: «Me incorporé. Tomé conciencia de que la luna, con su enorme disco, comenzaba a asomar detrás de los cerros. Los árboles parecían tamizar el fenómeno. La luz del astro llegaba como inserta en un bordado caprichoso, entretrejida por la sombra y los perfiles de las hojas». El autor, ya no narrador, aparece y desaparece. Es casi el único cuento cuya trama, además de ser sencilla, posee un final en el que valores se unen en la relación del hombre y la naturaleza.

En los siguientes diez cuentos, Taborda exhibe su conocimiento minucioso de la realidad y la sensibilidad de la mujer (muy especialmente la de nuestros días): «luchas, miedos, escasas alegrías y sobradas penas». Así desfilan Marisa, aspirante a profesora de inglés, con un

⁸ Citado por EMILIO CARILLA en el artículo «El americanismo de Henríquez Ureña». En *Revista de Lenguas y Literatura*, t. I, n.º I, publicación 475. Ministerio de Educación de la Nación, Universidad Nacional de Tucumán, 1949.

matrimonio frustrante, que sin embargo sobrelleva su situación y sigue en su casa, entre anhelos y frustraciones; Marcela, protagonista de «El último lector de Onetti», cuento con excelentes retratos; Rosita, la costurera, en uno de los textos más logrados (esta apreciación es subjetiva, todos lo son).

Rosita Páez es la costurera del barrio Las Retamas: «humilde, generosa [...]. La de los dos críos de ojos grandes e inquisitivos». Mal casada, sufrida pero con la sonrisa en su rostro, es víctima de una desgracia increíble; su muerte hace reflexionar al juez acerca de su tarea (que es «la de trabajar en tiempo y forma»). En este cuento, en realidad, la vida de Rosita es casi un pretexto, ya que el personaje de Herralde, el juez de paz, es el personaje principal.

Luego desfilan las vidas de Mirta, en el cuento «Torta de chocolate». En «Las uvas», relato que da nombre al libro, aparece una vez más una mujer golpeada por su marido. Es un cuento brevísimo en el que Taborda muestra su maestría para relatar. Asimismo, Elsa es la protagonista del cuento «Señales», en el que el narrador hace gala de la sintaxis breve, con oraciones en las que los verbos en imperfecto y pretérito perfecto simple ayudan al movimiento del relato. Un solo ejemplo: «Se hallaba en una situación extraña. No le dolía nada. No experimentaba el menor síntoma [...]. Mario, al verla desinflada, fue hacia ella. La abrazó. Le dijo algo al oído. La llevó hasta el dormitorio y la ayudó a acostarse. Esperó que se durmiera...». Finalmente, en «La señora de Perlado», el personaje principal es Raquel.

En los tres últimos relatos resaltan las mismas cualidades: en todos los casos Taborda concede mayor atención a la psicología de los personajes; el desenlace es preferentemente imprevisible; la unidad depende de un solo suceso; en consecuencia, la prosa es robusta, precisa y breve. Los diálogos, cuando existen, son para dinamizar la narración; no hay adjetivos inútiles, utiliza los sustantivos concretos, conserva el uso cronológico de los sucesos.

En síntesis, el libro *Una semana con el padre Montalbanos* tiene características de un policial clásico en el que la figura del personaje investigador llega a la verdad gracias a su talento deductivo y a su tranquilidad y valentía. En *La década ganada* hay una crítica social y política, y en *Las uvas* predominan los cuentos realistas, con episodios verosímiles dentro de un mundo también verosímil.

Finalizo con mis propias palabras de 2007. Taborda demuestra que nuestra literatura y nuestra historia también se escriben desde el interior provincial. Por eso merece, como muchos escritores de nuestra extensa geografía, que su obra sea difundida y estudiada.

Creo haber demostrado que Luis Alberto Taborda ha encontrado su voz.

Bibliografía

CALÁS DE CLARK, MARÍA ROSA. *Antes que mis notas amarilleen*. Catamarca: Edición del Autor, 2007.

— *Diccionario de gentilicios*. Prólogo del Dr. Pedro Luis Barcia. Gobierno de Catamarca-Academia Argentina de Letras, El Copista, 2011.

CARILLA, EMILIO. «El americanismo de Henríquez Ureña». En *Revista de Lenguas y Literatura*, t. I, n.º I, publicación 475. Ministerio de Educación de la Nación, Universidad Nacional de Tucumán, 1949.

Pais, Federico. *De toponimia catamarqueña*. Catamarca: La Cautiva, 1973.

TABORDA, LUIS ALBERTO. *La década ganada*. Córdoba: Babel, 2015.

— *Las uvas*. Córdoba: Babel, 2015.

— *Una semana con el padre Montalbanos*. Córdoba: Babel, 2013.

COMUNICACIONES

EL POETA DE ALEJANDRÍA*

Rafael Felipe Oteríño

Es ese hombre callado, de ademanes corteses, que acostumbraba partir en dos sus cigarrillos para prolongar el placer de encenderlos, escondido detrás de sus lentes de marco grueso, fue un gran poeta. Pero en la Alejandría de finales del siglo XIX y principios del XX era el vecino que solía entregar en mano sus poemas en hojas volantes, impresas o en copias de cuidada caligrafía, a unos pocos elegidos y circunstanciales lectores. En 1863 —fecha en que nació en esta ciudad del delta del Nilo, junto al lago Mareotis—, la antigua colonia griega ya no era la ciudad de Alejandro ni de Antonio y Cleopatra, y poca memoria guardaba de la dinastía de los Ptolomeos. La construcción del Canal de Suez había desviado el tránsito de los grandes barcos y el puerto había perdido su antigua relevancia en las rutas del mundo. De los seiscientos mil habitantes que supo tener, escasamente llegaban a trescientos mil. Poco y nada quedaba de su esplendor cosmopolita, con su inigualable Palacio, el Museo, la Biblioteca y, más allá, el alto Faro. Solo ruinas menores y apenas huellas de la metrópoli griega y romana en el trazado regular de las calles y en el bullicio de los mercados. En ella se hablaba turco, árabe, griego, hebreo, copto, inglés, francés, italiano, armenio, y se profesaban varias religiones, mientras los devotos repetían voces que alababan la «Perfección de Dios», el Único, el Solo.

Konstantinos P. Kavafis (a él me refiero) trabajó treinta años en el Departamento de Riegos del Ministerio Egipcio de Obras Públicas, actividad que complementó con la de Agente de Bolsa, mientras leía la gran literatura griega bizantina y se empapaba por igual de la historia de los albores del cristianismo —culto en el que se formó— y de los dioses paganos que poblaron el universo de la antigüedad, por los que profesó una indisimulada admiración. —«No soy griego, soy heleno», afirmó alguna vez, manifestando la cultura de la que sentía heredero: la

* Comunicación leída en la sesión 1400 del 10 de marzo de 2016.

comprendida entre el declive del mundo clásico y el advenimiento del poderío romano. Cuando murió su padre, en 1870, su madre abandonó Alejandría y se trasladó con sus hijos a Inglaterra, adonde este tenía una sucursal de su comercio dedicado a la exportación e importación. Kavafis vivió parte de su adolescencia en Liverpool (entre 1872 y 1877) y, cuando el negocio sufrió quebrantos, un corto período en Estambul (entre 1882 y 1883). La antigua Constantinopla y, de hecho, en la memoria histórica, la legendaria Bizancio, llenaron tempranamente sus sentidos de olores, sabores y ecos de su pasado glorioso. A Atenas viajó no más de cuatro veces (en 1901, 1903, 1905 y 1932) y una de ellas fue solo de paso. La última vez, para curarse —sin provecho— de un cáncer de laringe.

Salvo tres cuadernillos con seis, catorce y veintiún poemas, no publicó ningún libro. Cuando murió, en 1933, pocos sabían de su existencia literaria. T. S. Eliot tradujo un poema suyo en 1922; Giorgos Seferis lo leyó sin medir su importancia, aunque después lo valoró destacando en él a un continuador de la tradición erudita de la literatura; el novelista E. M. Forster lo visitó en 1914 e hizo conocer su nombre en círculos literarios de Londres, con lo que nos legó un retrato del poeta que lo muestra como un «*gentleman* griego con sombrero de paja, en una posición ligeramente oblicua en relación al universo». Los burdeles de Alejandría y el escritor inglés Lawrence Durrell supieron de su paso como del aura de un fantasma. Fue, precisamente, este último quien, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, lo convirtió en un personaje velado de su *Cuarteto de Alejandría*, en el que las figuras de Justine, Balthasar, Clea y Mountolive coinciden en la ciudad de Kavafis y dan nombre a cada una de las novelas. Para dichos personajes, Kavafis era «el viejo poeta de la ciudad», mitad real, mitad irreal, que daba un fondo de sensualidad y aroma de decadencia a sus vidas. Cernuda y Gil de Biedma lo difundieron en España. En nuestro país, la revista *Sur* publicó en 1962 tres poemas suyos traducidos por Norberto Silvetti Paz y el académico Horacio Castillo encabezó su antología *Poesía griega moderna* con nuevas versiones.

De sus poco más de doscientos poemas escritos y repetidamente corregidos, solo ciento cincuenta y cuatro dejó ordenados cronológicamente y así fueron publicados por primera vez a los dos años de su muerte. En ellos condensa una visión sobre el perfil histórico-mitológi-

co de la Hélade, seguida de una mirada erótica y melancólica sobre el cuerpo físico y su decadencia. Conforme a aquella orientación, la obra se compone de poemas históricos, filosóficos y amorosos. Sin embargo, no habiendo sido, cabalmente, ni historiador ni filósofo, parece más recto agrupar a los dos primeros, en razón de su trasfondo cultural, y encolumnar por separado a los de tema amoroso, por su carácter intimista y autorreferencial. Esto se corresponde mejor con las dos caras que el poeta mostró en vida: la del escritor que enaltece el pasado desde el punto de vista ético y la del amante que evoca el pasado en el marco de un placer que perdura.

En los poemas de corte histórico-filosófico, su técnica es recrear un hecho mediante el acto de sacarlo de su contexto, para luego explorarlo en sus aspectos recónditos, paradójicos, tangenciales. Menos historiador que moralista, en «Los dioses abandonan a Antonio» no cuenta la batalla de Actium en la que Antonio es derrotado, sino el río de sensaciones que han debido asaltarlo cuando comprende que los dioses protectores lo han abandonado:

Si de pronto, a medianoche, oyes
un cortejo invisible,
con exquisitas músicas, con voces,
no llores tu suerte que declina, tus obras
fracasadas, los proyectos de tu vida
que resultaron ilusorios.
Como alguien dispuesto de antemano, como un valiente,
despídete de ella, de la Alejandría que pierdes.
Y sobre todo no te engañes, no digas
que fue un sueño, que tus oídos te mintieron.
No te permitas esas vanas esperanzas.
Como alguien preparado desde siempre, con valentía,
como corresponde a quien fue digno de esa ciudad,
acércate resueltamente a la ventana
y escucha, emocionado, esos sonidos, no
con las quejas y súplicas de los cobardes,
como un último deleite escucha
los exquisitos instrumentos del misterioso cortejo,
y despídete de ella, de la Alejandría que se aleja.

De clara naturaleza homoerótica, los poemas de amor son breves estampas, de corte epigramático, compuestas con adjetivaciones simples, en las que retrata encuentros fugaces vividos con cierta clandestinidad. Contrariamente a lo que pueda pensarse, no se trata de confesiones disimuladas bajo figuras simbólicas o metafóricas. De modo explícito, el autor pasa revista a episodios que la propia voluptuosidad del instante volvió pasajeros. En ellos se observa un resabio de culpa por el acto socialmente reprochado en su época, al que logra darle una imagen de franca idealización —griega, por cierto—, ya que realza, en primer lugar, la belleza del cuerpo y la llama de la memoria poética:

Han satisfecho su placer prohibido
y del lecho se levantan y se visten sin hablar.
Salen furtivamente de la casa
y mientras caminan conmovidos por las calles,
parece que temieran que algo en ellos delate
la clase de amor al que se acaban de entregar.
¡Pero cuánto ha ganado la vida del artista!
Mañana, otro día, dentro de algunos años,
serán escritos los poderosos poemas que aquí tuvieron su comienzo.
«El origen»

Toda su poesía es un tendido de lazos entre el pasado heroico y el hombre anónimo de la periferia. Su permanencia en la melancólica Alejandría, cuando esta había perdido relevancia y subsistía por el comercio del algodón y la cebolla (el turismo siempre tuvo preferencia por la cercana El Cairo), explica la decisión de recuperar aquel pasado mediante la escritura, tomando como fuente de inspiración los relatos de los grandes libros de la cultura antigua: Plutarco, Suetonio, Gibbon. «Yo he tenido capacidad para dos cosas —confesó—: hacer poesía y escribir historia». Ambas capacidades fueron condensadas en la primera, ya que, fuera de su poesía, solo dejó unas contadas prosas (conferencias, reseñas, notas personales y un diario de viaje) junto a las cartas a su hermano John, que fue su primer traductor al inglés. El dolor griego por los territorios perdidos y la convicción de que el arte es una alternativa de la existencia también alimentan su obra.

El idioma inglés fue su segunda lengua y la que le abrió el camino a su reconocimiento más allá de las fronteras griegas y alejandrinas,

aunque también hablaba francés, algo de italiano y rudimentos de árabe. Todo eso le da a su poesía un tono signado por el distanciamiento, la objetividad, la intertextualidad y el prosaísmo, a lo cual suma su inconfundible acento confidencial que baja los grandes temas a la estatura de la persona humana individual. Ello, en versos libres y medidos, con y sin rima, elaborados con libertad prosódica, pero no sin sabia precisión. Con estos recursos examina la vida desde los extremos del esplendor y el fracaso. Su manejo del lenguaje también es versátil, ya que va del griego culto, en sus inicios, al popular demótico, al final de su vida. Para Kavafis la lengua fue su patria cultural. En ella tuvieron sede países, ciudades, leyendas que fueron sentimientos y sentimientos que son premoniciones e ideas. «Trabajo como los antiguos», señaló. «Ellos escribían historia, hacían filosofía, dramas trágico-mitológicos, víctimas del amor, igual que yo».

Dos de sus poemas más conocidos son «La ciudad» e «Ítaca». Escritos alrededor de 1911, ambos representan compendios de experiencia. El primero evoca un diálogo entre el autor y alguien cuya identidad es omitida, pero que, dada la naturaleza meditativa del poeta, podemos inferir que es un diálogo con su propia conciencia. Inmerso en el clima claustrofóbico de una ciudad de provincia, apunta la impotencia del hombre para salir de sí. En la primera estrofa, el hablante retoma lo que su *alter ego* le manifestó:

Dijiste: iré a otra tierra, iré a otro mar.
 Debe existir una ciudad mejor que esta.
 Aquí todo esfuerzo mío es una condena,
 y mi corazón —como un muerto— está sepultado.
 ¿Hasta cuándo este tormento continuará?
 Hacia donde dirijo mis ojos, hacia donde miro,
 solo encuentro las negras ruinas de mi vida, aquí
 donde tantos años pasé y arruiné y perdí.

Expresado este sollozo compartido, en la segunda estrofa el poeta le contesta a su amigo que el pasado no puede ser borrado, porque cada uno lo lleva consigo adonde quiera que vaya:

Nuevos lugares no hallarás, ni otros mares.
 La ciudad te seguirá. Darás vuelta

por las mismas calles,
 envejecerás en los mismos barrios
 y en las mismas casas encanecerás.
 Siempre llegarás a esta ciudad. Otro lugar no busques —no lo esperes—.
 No hay barco ni hay camino para ti.
 Al arruinar tu vida aquí, en este pequeño rincón,
 la has arruinado en todos los rincones de la tierra.

«Ítaca» tiene como tema el regreso de Ulises a su isla, luego de haber participado de la caída de Troya. No narra el hecho, sino que se vale de sus infortunios para reflexionar a favor de la vida vivida:

Cuando emprendas el regreso a Ítaca, ruega que el camino sea largo,
 lleno de aventuras y experiencias.
 A los Lestrigones y los Cíclopes,
 al feroz Poseidón no les temas.
 No los encontrarás en el camino,
 si tu pensamiento es elevado y una limpia emoción
 recorre tu espíritu y tu cuerpo.
 A los Lestrigones y los Cíclopes,
 al feroz Poseidón no los encontrarás
 si no los llevas en tu alma...

No es a Ulises a quien habla, sino a nosotros. Y de lo que habla es del camino. Dice que la meta hay que tenerla presente, pero sin desatender los acontecimientos del viaje. Porque es en ellos por donde pasa la vida:

Ruega que el camino sea largo.
 Que sean muchas las mañanas de verano
 en que lleno de placer y alegría
 entres a puertos nunca vistos.
 Detente en mercados fenicios
 y adquiere hermosas mercancías,
 nácar y coral, ámbar y ébano,
 y toda clase de perfumes voluptuosos,
 todos los perfumes voluptuosos que puedas;
 visita muchas ciudades egipcias
 para aprender más y más de los sabios.

Ten siempre en tu alma a Ítaca.
Llegar allí es tu meta, pero no apresures el viaje.
Es mejor que dure muchos años,
y que ya viejo llegues a la isla,
rico de cuanto has ganado en el camino,
sin esperar que Ítaca te dé riquezas.

Ítaca te dio el hermoso viaje.
Sin ella no hubieras salido al camino.
Nada más puede darte.

Y si la encuentras pobre, Ítaca no te ha engañado.
Sabio como te has vuelto, con tantas experiencias,
Sabrás lo que significan las Ítacas.

Las dos últimas décadas de su vida, Kavafis habitó en el segundo piso de una casa en el centro venido a menos de Alejandría: calle Lepsius n.º 10 (ahora llamada Charm-el Sheik), donde un pequeño museo recuerda su nombre. En la planta baja funcionaba un burdel, frente al edificio estaba el hospital griego y, a escasos metros, la iglesia ortodoxa de San Saba. Poco antes de morir, expresó su credo en una humorada referida al lugar: «¿Dónde podría vivir mejor? Aquí debajo está el burdel que proporciona carne a la carne, allí la iglesia que perdona los pecados, y allá el hospital en que morimos».

ENRIQUE MOLINA. POETA EXISTENCIAL Y PAGANO*

Abel Posse

Todo gran poeta deja un vacío y nostalgia en esa justa suprema que es la literatura. Pasar de los sentimientos y experiencias de vida a la expresión literaria exige una misteriosa coordinación o sintonía entre existencia y palabra hecha canto y letra. Pocos poetas como Molina alcanzaron con tanta naturalidad a lo largo de toda su obra la voz que les correspondía. Más que la voluntad de escritor o su designio estético, fue su carácter, su impronta personal de pagano irrumpiendo desde sus inicios en la literatura castellana, que lo ubica como nuestro mayor «surrealista» (apenas una indicación). Su soledad creadora encontró un lenguaje que contuvo su vitalismo desbordante, su libertad, su fuerza instintiva y culminaciones de verdad y belleza sin artilugios de esteticismo forzado.

Muchos poetas construyen su estética, la revisan, eligen sobre el papel, alcanzan sus logros o malogran el impulso poético inicial. Molina parecía siempre llevado por un río de palabras justas, tanto para la exaltación como para la realidad de las vivencias. Como Neruda, se sabía capaz de apropiarse del mundo, desde la dimensión humana hasta lo terrenal, los mares, los bosques, las ciudades, los cielos de misterio, que contempló en las noches serenas tendido en las cubiertas de esos barcos cargueros que lo dejaban de puerto en puerto, como a ese «Gaviero», personaje de Álvaro Mutis, vagabundo irredimible de mares y puertos. Nuestro poeta y Mutis fueron amigos. Ambos creyeron en la aventura sin rumbos ni propósitos finales. Creyeron en la revolución permanente del librepoeta.

Enrique pertenecía a una familia de la burguesía acomodada. Por insistencia de su padre se recibió de abogado en La Plata. Pero nunca ascendió al estrado curial. Se embarcó como marinero simple en el primer carguero que encontró y comenzó su vagar por el mundo. No necesitó más que existir y aceptar lo Abierto sin premeditaciones ni pro-

* Comunicación leída en la sesión 1404 del 12 de mayo de 2016.

gramas. Su vivir era su escribir. Todo resultaba motivo de celebración apasionada. Adoró a todas las mujeres que pudo, y en todas vio diosas, como él las calificaba.

Vientos, grandes ríos americanos, Perú, noches de amor, amigos ocasionales o permanentes, Buenos Aires, el fuego de las cocinas en invierno, y el mar, siempre recommenzado después de sus residencias terrestres. Sus amigos lo encontramos en Madrid, en Río de Janeiro, en congresos de escritores donde leía con voz tenue y tímida esos poemas llenos de naturaleza y exaltación sin artilugios académicos que muchas veces responden a modas. Creía, sentía la libertad de la poesía en su inasible misterio. «La rosa es porque sí». No sabía, ni lo intentaba, descender a la razón para explicar su poesía. Solo lo vi «comprometido» con algo político cuando escribió *Monzón-Napalm* (1968) indignado, herido por el bombardeo incendiario en la guerra de Vietnam.

Su canto general no seleccionaba temas históricos. Su sentimiento de la existencia parecía atravesar el Bien y el Mal, lo bueno, lo malo, el dolor, el gozo, con el paso de un visitante privilegiado por el hecho fundamental y misterioso de haber sido destinado a vivir. Lo que podía haber sido caótico quedaba ordenado en su maravillosa crónica del mundo en su tal vez invariable «siendo».

Sus amigos pensamos que era una rareza cuando dijo que escribiría sobre el atroz fin del amor de Camila O’Gorman y el padre Ladislao Gutiérrez. No lo hubiésemos imaginado en prosa larga sobre un hecho histórico penoso. El coleccionista Federico Vogelius tenía el proceso de 1848 y Molina se documentó como un realista premeditado.

Cuando leímos *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, nos encontramos con uno de los libros mayores de la literatura de nuestro tiempo. Enrique había logrado un connubio perfecto entre su lenguaje poético y la furia y repulsión que sentía por ese fusilamiento con el que se condenaba a dos locos de amor (¡pero una adolescente de gran familia y un cura!) y se ejecutan a tres seres humanos, porque Camila estaba embarazada. En ese inesperado ejercicio de novela, Enrique Molina se ubicó entre los mayores creadores de la «revolución latinoamericana» del género. La historiografía y la interpretación moral de aquel tiempo quedó superada por la emoción del poeta en prosa: por el «terrible pecado» saneado a golpe de fusil con el aplauso desde Rosas hasta Sarmiento.

Este pagano natural que era Molina no supo incluir la muerte, su muerte, como realidad necesaria del mundo y de la vida. Molina sentía que el universo con sus constelaciones y mares lo abandonaba en la caída hacia la noche sideral.

Esa vitalidad que encendió todos sus poemas cesó en su último año, que vivió en la desesperación de no admitirse como mortal. Pero poeta, dejó un libro póstumo en que el celebrante se trasmuta en perplejidad y plegaria entrañable y laica:

El océano reverbera en tu corazón para partir de nuevo
—no en busca de una amante—,
sino para suplicar no sabes qué,
desplegando en el aire
una plegaria misteriosa y secreta...
La fuga inasible de los días,
la desesperada voz de la madre
despidiéndote.

Internado por su enfermedad terminal, se fugó de la clínica con una amante ocasional. Esta vez no buscó el amor de «la diosa», sino mostrarle a la muerte que la desafiaba con un intento de locura sexual. Seguramente imaginó que un golpe más de vida lo reinstalaría en la fiesta del ser. Su amigo Oscar Lavapeur, también poeta, lo encontró en un hotelucho de la Boca. Era 1987 y tenía 86 años.

Me gustaría elogiarlo con palabras que escribió Emile Cioran refiriéndose a Valéry: «No es verdad que un poema se haga con palabras. Las palabras son accesorios o pretextos. Esto se olvida demasiado y de ahí que la literatura languidezca, debemos reconocerlo. Es necesario un mínimo de fatalidad en las cosas del espíritu».

Enrique Molina, poeta mayor, sintió la fuerza del llamado inefable de asumir su vida como poeta y en poeta. El lenguaje que escribe surge de esa vitalidad (el pagano natural), pero también de la presencia de lo cotidiano y del vivir menor. Escribe en *Amantes antípodas*: «... hay que poblar de fantasmas estos terrenos salvajes / ¡Oh, tanto verano en acecho bajo el trapo negro de los años!».

Rilke enseñó «celebrar es todo». Pero celebrar no es solo el día de la fiesta, en la culminación del amor. Molina, como Neruda, Dylan Thomas, Rimbaud, Saint John Perse, supo celebrar también el

dolor, como si la caída debiese concluir no en queja, sino en doloroso reconocimiento del misterio, del ser-uno y aquí, ante el misterio inexplicable del Todo.

CENTRO DE ARTES, CULTURA Y DIFUSIÓN TECNOLÓGICA
EN LA FACULTAD DE INGENIERÍA
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES¹

Horacio Reggini

Introducción

Cuando el académico Santiago Kovadloff sugirió a fines del año pasado que cada académico expusiera sus actividades personales en las reuniones de la AAL, se me ocurrió narrar resumidamente lo que hago como director del Centro de Artes, Cultura y Difusión Tecnológica en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires. Justamente fue Kovadloff quien tuvo a su cargo la bienvenida a mi ingreso a la AAL en agosto de 2006. Titulé mi conferencia de incorporación «Eduardo Ladislao Holmberg y la Academia» con el objeto de referirme a la vida y obra de un notable personaje que atrajo mi atención desde que comencé a investigar su historia y su vinculación con la academia predecesora de la actual Academia Argentina de Letras. Me interesó destacar aspectos diversos. Frente a cierta indolencia de la sociedad en relación con la ciencia y el recelo que despiertan a veces las artes y letras en los ambientes científicos, mi deseo fue reivindicar la unión de los saberes. No existe un sol del científico y otro del filósofo; la inspiración científica y la artística brotan de emociones similares. Ambas son diferentes formas de comprensión del mundo. Holmberg congregó en su persona estos conceptos, ya que armonizó un alma poética con una gran educación y labor científica. Él creía en el progreso, en la razón, en el valor de los sentimientos y en la capacidad del hombre para construir un mundo mejor, por lo que disfruté leyendo sobre sus múltiples y fecundas actividades. Siempre venían a mi memoria los conceptos que alrededor de 1650 escribió Blaise Pascal sobre el *esprit de géométrie* y el *esprit de finesse*. Lo bueno (y lo difícil) es poseer ambos espíritus, y es una pena que la mayor parte de la gente opte por uno o por otro, entablando, a menudo, una batalla contra el bando opuesto. Holmberg, al igual que

¹ Comunicación leída en la sesión 1406 del 9 de junio de 2016.

Pascal, fue un ejemplo de una mente amplia, capaz de albergar ambos espíritus. Aprendió y puso en práctica muchos preceptos y saberes. Fue un naturalista completo: botánico, zoólogo y geólogo; un escritor de ensayos, cuentos y poemas; un funcionario en diversos cargos: inspector de colegios y organizador y administrador de un paseo público; y profesor de distintos niveles: en escuelas normales y en la universidad. Cumplió todas sus tareas con entereza, e hizo válida la afirmación de que el conocimiento en muchos campos redundaba en beneficio de todos ellos y facilita su mayor comprensión y aplicación. Kovadloff, en su discurso de bienvenida a mi ingreso a la Academia, reconoció que las consideraciones anteriores son difíciles de armonizar, ya que estamos acostumbrados a pensar separando, aislando nuestros saberes en espacios estancos. Por un lado, nos encontramos con una marcada indiferencia de la sociedad respecto de la ciencia y la técnica, una falta de valoración rayana, a veces, en su menoscabo y postergación frente a los diversos campos del entramado cultural. Por otro lado, simétricamente, es conocida la desconfianza que, en ocasiones, suscita en los ambientes científicos la veta literaria, artística o filosófica, que alumbra en las llamadas ciencias del espíritu. Es preciso que ambas partes adviertan que tanto el saber científico y el ingenio técnico como la sorpresa del arte y la belleza de las letras son diferentes formas ineludibles de comprensión del mundo y que se nutren de fuentes análogas. Siempre convendría recordar que el saber es uno, y que su división en materias es una concesión a la debilidad humana. Las palabras de Kovadloff, que a menudo suele recordar las de Fernando Pessoa cuando nos dijo «[e]l binomio de Newton es tan hermoso como la Venus de Milo, lo que pasa es que muy poca gente se da cuenta», han marcado para siempre mi pensar y hacer.

Fundamentos

Centro de Estudios Ingeniería para el siglo XXI

La tecnología y sus actores deben y pueden impactar en mejoras en la educación de las nuevas generaciones de ingenieros. Más amplio y relevante, también es importante el uso de la tecnología por la sociedad toda: cómo liderar las decisiones respectivas y vigilar sus consecuencias. Analizar qué condiciones y qué marcos promueven desarrollo

tecnológico e ingeniería. Son todos temas ciertamente vinculados con las posibilidades de desarrollo de todos y de nuestro país en particular.

El vínculo entre la educación y la tecnología es clave. Es parte básica de los llamados modelos de crecimiento económico endógenos, que son las palancas para hacer crecer cada vez más la creatividad y la innovación.

El Centro de Estudios tiene muy en cuenta principalmente algunos hechos en la historia de la ciencia y la tecnología, que ejercen intensa influencia en la configuración del futuro de la enseñanza de la Ingeniería, como los ambiciosos sistemas procognitivos vislumbrados en el siglo XX por R. Buckminster Fuller y J. C. Licklider, aplicados a los procesos de interacción, generación, organización y empleo del conocimiento, que han revolucionado la práctica de la ingeniería. Fuller entrevió la posibilidad de albergar cada día más conocimiento en las memorias de las computadoras y de poder transferirlo de manera automática a las aplicaciones. Licklider puntualizó que la gente podría manejar mejor la mayor parte de su interacción con el conocimiento, controlando y monitoreando el procesamiento de la información. Las premisas de Fuller deberían estar escritas en el frontispicio de todas las escuelas de Ingeniería del mundo: «un enfoque original conduce a la innovación tecnológica»; «la creatividad humana es ilimitada».

También el Centro de Estudios cree que es necesario participar, en el ejercicio de la profesión, en la gran conversación de nuestro tiempo, evitando el aislamiento y la especialización exagerada, y contribuyendo a valorar la creciente interacción de la ciencia y de la tecnología con la sociedad.

Hoy en día la educación no solo sostiene la grandeza de una nación, sino que también es el fundamento esencial de la democracia. Como bien lo ha expresado el educador estadounidense John Dewey, la democracia sin educación es un espejismo.

Nadie duda de que el contorno de nuestro tiempo está delineado por la Ciencia, la Tecnología, la Ingeniería y la Matemática, disciplinas que configuran la visión científica del universo. Por lo tanto, en sociedades democráticas es fundamental que el ciudadano tenga un cierto grado de conocimientos sobre esta visión.

El ciudadano alfabetizado científicamente ejercita sus derechos políticos en situaciones de vida que tienen que ver con estas cuatro

disciplinas, con sus conceptos, claves y principios, y utiliza el conocimiento más el modo científico de pensamiento para desenvolverse como individuo y como ciudadano.

La Ingeniería está atravesando el período más excitante de su historia. El explosivo avance en conocimientos, instrumentación, comunicación y capacidades computacionales ha creado un escenario de desafíos extraordinarios para la sociedad toda y especialmente para las venideras generaciones de ingenieros.

En ese futuro cercano, se necesitarán ciudadanos alfabetizados científicamente. Pero también se necesitarán ingenieros innovadores, con la capacidad técnica para enfrentar un mundo globalizado en cambio constante y de sofisticadas tecnologías. Ingenieros comprometidos con el esfuerzo por alfabetizar científicamente a sus conciudadanos, que puedan leer el pasado y tomar sus lecciones para mejorar el futuro; y poseedores de una cultura humanista que enriquezca su visión del hombre y su lugar en el universo.

El Centro de Estudios emprende con su meta la difícil y benemérita tarea de repensar la educación de la Ingeniería frente a los desafíos del futuro. Lo intenta hacer con los profesores de la Facultad, que saben, enseñan, dan un paso adelante, orientan, marcan caminos, despiertan curiosidad, alientan vocaciones y construyen con talento puentes entre disciplinas, con oídos finísimos a los que no escapa el menor diapasón de la época, y nos conmueven con sus pasiones por contribuir al progreso de la cultura.

El Centro de Estudios sobre el aprendizaje y la enseñanza de la Ingeniería en el siglo XXI es un canto de esperanza para aquellos que creen que la grandeza de una nación y la democracia de una república se basan en la educación de sus ciudadanos.

El Centro de Estudios remarca e insiste en el interés por la complejidad y la unicidad del conocimiento en detrimento de la fragmentación y de la hiperespecialización. Al mismo tiempo, desea ofrecer un debate auténtico acerca de cómo enfrentar los desafíos de la construcción social del mundo. Hoy disponemos de numerosas posibilidades para unir felizmente lo antiguo con lo nuevo, la tradición con la tecnología, y la sensibilidad estética con la habilidad técnica. Además, enfrentar las cosas provistos de flexibilidad y libres de prejuicios exige renunciar a cualquier despotismo, por ilustrado que sea. Es necesario ver con la

mente y con el corazón, es decir, con mirada de ser humano entero, la complejidad de lo real que coincide con su multiplicidad.

El Centro de Estudios basa sus actividades en una visión de la tecnología entendida desde un proceso histórico y cultural que es imprescindible en el mundo de hoy, en el cual suele avanzar una concepción cada vez más unilateral de la vida.

Apéndice

El Secretario general académico Rafael Felipe Oteriño tuvo la amabilidad de contarme que el poeta francés Saint-John Perse, cuando recibió el premio Nobel de Literatura en 1960, expuso ideas similares a las que me han llevado a exponer brevemente mi actividad. Saint-John Perse fue un personaje exótico y enigmático. En 1887, nació en la isla de Guadalupe, uno de los territorios franceses de las Antillas. Su obra está marcada por la exuberancia de su isla volcánica, del mar y de los numerosos exilios que debió sufrir durante su vida. Desde 1914 integró el servicio diplomático francés. Durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Vichy lo privó de su ciudadanía debido a su férrea oposición a colaborar con el régimen nazi, y debió entonces huir a los Estados Unidos, donde vivió un largo exilio. Muchos de sus poemas amplios y majestuosos están firmados con pseudónimos en plural. Saint-John Perse cultivó el misterio. Muchas hipótesis circularon en su época en torno a sus pseudónimos. Pero según declaró, la adopción de esos nombres respondía a la necesidad de separar su actividad como escritor de su vida como diplomático.

Rafael Oteriño ha elegido dos párrafos con estas sabias reflexiones del poeta Saint-John Perse, pronunciadas en Suecia, en ocasión de recibir el premio Nobel de Literatura, que me parecen muy oportunas para cerrar mi información:

Quando consideramos el drama de la ciencia moderna que descubre sus límites racionales hasta en lo absoluto matemático; cuando vemos, en la física, que dos grandes doctrinas fundamentales plantean, una, un principio general de relatividad, otra, un principio «cuántico» de incertidumbre y de indeterminismo que limitaría para siempre la exactitud misma de las medidas físicas; cuando hemos oído que el más grande innovador científico de este siglo, iniciador

de la cosmología moderna y garante de la más vasta síntesis intelectual en términos de ecuaciones, invocaba la intuición para que socorriese a lo racional y proclamaba que «la imaginación es el verdadero terreno de la germinación científica», y hasta reclamaba para el científico los beneficios de una verdadera «visión artística», ¿no tenemos derecho a considerar que el instrumento poético es tan legítimo como el instrumento lógico?

En verdad, toda creación del espíritu es, ante todo, «poética», en el sentido propio de la palabra. Y en la equivalencia de las formas sensibles y espirituales, inicialmente se ejerce una misma función para la empresa del sabio y para la del poeta. Entre el pensamiento discursivo y la elipse poética, ¿cuál de los dos va o viene de más lejos? Y de esa noche original en que andan a tientas dos ciegos de nacimiento, el uno equipado con el instrumental científico, el otro asistido solamente por las fulguraciones de la intuición, ¿cuál es el que sale a flote más pronto y más cargado de breve fosforescencia? Poco importa la respuesta. El misterio es común. Y la gran aventura del espíritu poético no es inferior en nada a las grandes entradas dramáticas de la ciencia moderna. Algunos astrónomos han podido perder el juicio ante la teoría de un universo en expansión; no hay menos expansión en el infinito moral del hombre: ese universo. Por lejos que la ciencia haga retroceder sus fronteras, en toda la extensión del arco de esas fronteras se oirá correr todavía la jauría cazadora del poeta. Pues si la poesía no es, como se ha dicho, «lo real absoluto», es por cierto la codicia más cercana y la más cercana aprehensión en ese límite extremo de complicidad en que lo real en el poema parece informarse a sí mismo.

HENRY JAMES*

Rolando Costa Picazo

Henry James (15 de abril de 1843 - 28 de febrero de 1916) es una figura central en el desarrollo de la narrativa del siglo xx. Relaciona la literatura estadounidense con la europea. Recoge el ejemplo de los grandes narradores europeos del siglo xix (Turgueniev, Chekhov, Flaubert, Maupassant). Como sus antecesores estadounidenses James Fenimore Cooper y Nathaniel Hawthorne, tomó una decisión fundamental en su vida, la de abandonar su país natal, al que consideraba provinciano y carente del clima necesario para la evolución de un novelista. Él ya había dedicado su vida a la novela como arte, y encontraba, como Cooper y Hawthorne, que los Estados Unidos no estaban en condiciones de proporcionar al novelista la materia prima necesaria para ello. De allí la declaración irónica pero fundamentalmente sentida que hace en el libro que escribe sobre Hawthorne¹. Hawthorne le atraía por su obsesión con la culpa personal, el pecado original y la carga del pasado, pero veía que no había podido escribir novelas realistas, sino lo que en literatura estadounidense se denominan *romances*. Richard Chase, en su estudio *The American Novel and Its Tradition*, hace un estudio sobre novela y romance, y encuentra que la mayor diferencia reside en la forma en que consideran la realidad.

La novela vierte la realidad vista de cerca y con detalle. Toma un grupo de gente y la pone en marcha en medio de las cuestiones de la vida. Vemos a esas personas en la real complejidad de sus temperamentos y sus móviles. Están en una relación explicable con la naturaleza, con el prójimo, con su clase social, con su propio pasado. El personaje es más importante que la acción o que el argumento y, probablemente, las acciones trágicas o cómicas tengan como propósito primordial el de afianzar nuestro propio conocimiento y nuestro sentimiento de un personaje importante, un grupo de personajes o su modo de vivir. Los acontecimientos que se producen en ella serán habitualmente normales [...].

* Comunicación leída en la sesión 1407 del 23 de junio de 2016.

¹ *Hawthorne*. Londres: Macmillan, 1909.

En cambio, el romance, que sigue a distancia los ejemplos medievales, se considera libre como para verter la realidad con menor volumen y detalle. Tiende a preferir la acción al personaje, y la acción será más libre en un romance que en una novela, pues encontrará menos resistencia por parte de la realidad [...]. El romance tiende a florecer sin necesidad de relaciones muy intrincadas. Sus personajes, que seguramente serán bastante del tipo bidimensional, no estarán complejamente relacionados entre sí, ni con la sociedad ni con el pasado [...]. El personaje se torna algo abstracto e ideal, hasta tal punto que en algunos romances parece ser meramente una función del argumento. Este [...] podrá contener acontecimientos asombrosos, que tenderán a poseer una validez simbólica o ideológica antes que realista [...]. El romance podrá rumbar más libremente hacia formas míticas, alegóricas y simbólicas².

Como Hawthorne, James necesitaba un medio rico en la acumulación de experiencia humana, los logros de la arquitectura y el arte. En América, donde prevalecía la geografía sobre la historia, el ser quedaba enfrentado a los vastos espacios que solo contenían objetos naturales, y debía otorgar a espacios y objetos una dimensión simbólica, y encontrar en los espacios desolados la resonancia de su propia soledad.

Como Eliot y como Pound después de él, James buscaba un centro geográfico e histórico desde donde escribir dentro de la tradición europea. Al principio opta por París, pero encuentra que allí la vida intelectual es estrecha y que los franceses son excluyentes y poco hospitalarios. Decide establecerse en Londres, pues allí encuentra, según dirá, «la más colosal acumulación de vida humana». Encuentra plenitud, drama. Fue un traslado largamente contemplado el de este «peregrino apasionado» —título de su primera colección de cuentos, de 1875— en busca de un puesto de observación desde donde contemplar la escena social y dar forma a sus preocupaciones artísticas. James fue un turista crónico: nunca vio la vida desde adentro, desde un lugar fijo de pertenencia. En otro sentido, la gira turística europea, con visitas y peregrinajes a museos y sitios de interés arquitectónico es el principio organizador del argumento de algunas de sus novelas, como *El retrato de una dama* (1881). El puesto de observación es importante para James: «El arte no es más que un punto de vista, y el genio

² Buenos Aires: Sur, 1958, pp. 22-24.

solo una manera de mirar las cosas», decía. James es el *voyeur* supremo, que observa espacios y relaciones, y para crear depende de sus ojos, sus sentimientos y su memoria. Esto se ve reflejado en la perspectiva que usa en su ficción: todo es visto a través de otra persona, un narrador innominado, que él denomina la *inteligencia central*. En algunos relatos, leemos «A una tercera persona la escena le habría parecido...», o «Un viajero podría haberlo tomado por un violador escapando de su víctima». El momento coincide con el comienzo del impresionismo en la pintura, que tiene similitud con el uso de la perspectiva en James: realidad es aquello que se percibe desde una perspectiva; no existe como algo dado, homogéneo, igual para todos. La realidad siempre involucra la experiencia de alguien. Tampoco existe lo absoluto: solo lo relativo. La novela «es una impresión personal y directa de la vida», sostiene James en *Literary Criticism: Essays on Literature, American Writers, English Writers* (1898). Hay en James un énfasis impresionista sobre la transitoriedad de la percepción. Una impresión puede ser reemplazada por otra: el conocimiento absoluto y definitivo no existe. En ese sentido, interesa examinar el uso de la palabra «impresión» en *El retrato de una dama* (1881). En Europa, Isabel, recién llegada de los Estados Unidos, viaja y absorbe impresiones tanto sobre lugares como —lo que es más importante— sobre la vida. La inocente americana se enfrenta al pasado europeo, a las costumbres y a la moral. La palabra «impresión», entonces, figura como un *leitmotiv* lexical que apunta al deseo de absorción de la experiencia de parte de Isabel. Todo es visto a través de un yo narrador que enfoca a Isabel y a sus percepciones. Ahora bien, la medida de la inteligencia y de la madurez está dada por la posibilidad de saber juzgar y valorar las impresiones recibidas. En la mayor parte de la novela —a lo largo de 41 capítulos—, Isabel se limita a recibir impresiones y a juzgar por lo exterior, las apariencias. El narrador contempla a Isabel con curiosa ironía, pues Isabel cree que ella es libre y dueña de su destino, y puede guiarse por sus impresiones. La novela marca su aprendizaje, su inocencia trocada en experiencia.

El recurso del observador inteligente, o inteligencia central, presenta todo al lector desde su perspectiva. Está en posición de presentar los hechos importantes tal cual suceden objetivamente, como en un escenario, pero al mismo tiempo les imprime su perspectiva personal, su ángulo de visión. Y es una visión limitada, oblicua, ambigua, subjetiva,

posiblemente prejuiciada, que hace observaciones e interpretaciones propias. La novela (y esto tiene que ver con la cuestión del realismo) es una creación del narrador y no un reflejo de la vida. James insertó en la novela el principio de la subjetividad, con sus corolarios: la ambigüedad de visión y presentación, la naturaleza intrigante y desconcertante de los hechos narrados, el papel constructivo e interpretativo al que se fuerza al lector.

A James no le interesa fundamentalmente el hombre en la naturaleza o sus conexiones con lo primitivo, como sucede con Melville o Stevenson. Tampoco con lo cósmico, como Hardy o Conrad. Se lo dice a R. L. Stevenson en una carta: «El hombre primitivo no me interesa, confieso, tanto como el civilizado»³. Su mayor interés es el hombre en sociedad, la postura moral de una actitud en la vida, la toma de decisión en un momento culminante, y los matices percibidos en las relaciones personales, que tienen que ver con el engaño, la utilización de las personas para fines egoístas, la traición, la responsabilidad ética, la generosidad, el renunciamiento y el sacrificio personal. Le interesa la *civilización*, que es para él el bien supremo. La encuentra en Europa, en su sociedad y en su arte y en su cultura. Tiene esperanza de que los Estados Unidos sean una continuación de la tradición europea, y que a su vez los Estados Unidos inyecten nuevos valores de democracia y vigor y emprendimiento en la vieja civilización europea. Uno de los temas fundamentales de James es el tema internacional, el encuentro de Europa y América, del pasado con el presente, de la inocencia con la experiencia, de la naturalidad, la espontaneidad y el candor con el refinamiento y la fina percepción y la carga cultural de siglos. En líneas generales, el inocente estadounidense se encuentra con la corrupción europea, o el puritano con el pagano, el primitivo con el civilizado, aunque no se trata de una simplificación de blanco y negro, pues hay muchos matices, y quizá la esencia de la corrupción se encuentre en el estadounidense europeizado, el desarraigo que ha tergiversado los valores. A James la relación Estados Unidos-Europa lo obsesiona, y no quiere simplificarla. Le dice en una carta a Charles Eliot Norton de 1867: «Es un destino complejo, el ser estadounidense, y una de las responsabilidades que acarrea es la de luchar contra una valoración supersticiosa de Europa».

³ JANET ADAM SMITH (ed.a) *R. L. Stevenson and Henry James*. Londres: 1948.

Define el tema internacional en su prefacio a *The Spoils of Poynton*: «Conflicto de costumbres [...] tema general que trata sobre todo de la perplejidad del buen estadounidense, de cualquier sexo y edad, en presencia del orden europeo». Dice en el mismo prefacio que con frecuencia presentaba «una flor, una joven inocencia trasplantada al aire europeo».

Cuando en 1881 vuelve a los Estados Unidos en un viaje, después de una ausencia de seis años, reflexiona:

Mi elección es el viejo mundo [...], mi elección, mi necesidad, mi vida [...]. No se puede tener ambas cosas. Hay que elegir [...]. La carga es necesariamente mayor para un estadounidense, pues él *debe* ocuparse [...], aunque solo sea por implicación, con Europa; mientras que ningún europeo está obligado, de ninguna manera, a ocuparse de Estados Unidos. Nadie soñaría con decir que es menos completo por no hacerlo...

Si la civilización europea puede ser más refinada, la estadounidense puede ser materialista, rígidamente moralista, puritana en el peor sentido del término, carente de imaginación y apreciación estética. A la europea, por su parte, puede faltarle imaginación moral. El ideal es el de una sensibilidad unificada. El viaje a la experiencia es decisivo: inocencia sin inmersión en la experiencia es estupidez. «Vive, vive todo lo que puedas, es un error no hacerlo» es el consejo del personaje central de *The Ambassadors* (1903). Hablando de la experiencia, dice en *Partial Portraits*, una obra de 1888, lo siguiente:

La experiencia (a lo que se quiere acceder) nunca es limitada y nunca se completa; es una sensibilidad inmensa, una especie de telaraña enorme de finísimas hebras de seda suspendida en la cámara de nuestro estado consciente, que atrapa en su tejido toda partícula que flota en el aire. Es la atmósfera misma de la mente, y cuando la mente es imaginativa [...] absorbe los indicios más leves de vida, y convierte el pulso mismo del aire en una revelación.

El tema internacional le permite a James hacer un estudio de costumbres, modales, retratos satíricos de connacionales y extranjeros, vicios y virtudes. No se trata de una antropología comparada, ni de buenos y malos, sino de una complejísima visión sobre la condición humana, el bien y el mal.

Una idea de consenso, de unificación, es la meta: la coincidencia de lo estadounidense y lo europeo en una civilización ideal. Las diferencias se darán en los polos, en los extremos de vulgaridad y refinamiento, materialismo y esteticismo. En una carta a su amigo Thomas Sergeant Perry, del 20 de septiembre de 1867, James dice lo siguiente:

Hemos nacido estadounidenses [...]. Lo considero una gran bendición, y creo que serlo es una excelente preparación para la cultura. Poseemos cualidades exquisitas como raza, y me parece que vamos delante de las razas europeas en cuanto a que podemos relacionarnos más libremente que cualquiera de ellas a formas de civilización que no son las nuestras, y recoger, elegir y asimilar [...]. No tener un distintivo nacional ha sido hasta ahora una pena y una desventaja, pero pienso que no es improbable que los escritores estadounidenses puedan, con todo, indicar que una vasta fusión intelectual y una síntesis de las diferentes tendencias nacionales del mundo es la condición de los más grandes logros que hayamos visto⁴.

James busca escapar de las categorías restrictivas de lo provincial, local y nativo hacia una realidad más vasta, y ve en el carácter estadounidense una especial capacidad para hacerlo, para apropiarse de lo mejor que pueda brindar la civilización, por el hecho de que el estadounidense es una *tabula rasa*, una página en blanco. Para los inocentes de los Estados Unidos, carentes de experiencia, no expuestos a los frutos refinados del arte y la sociedad, Europa es una prueba de integridad y de posibilidad de maduración. Llena de peligros y tentaciones, da su premio al que conserva lo mejor de sí y le permite encontrarse a sí mismo y el tesoro de su subjetividad.

El tema internacional le permite a James perfeccionar la *novel of manners*, o «novela de costumbres», subgénero novelístico en que las fuerzas dominantes son las costumbres sociales, los modales y convenciones de una clase social definida en un lugar y un tiempo determinados. *Manners* son modales y rituales respaldados por una base ética, y ejercen un control poderoso sobre los personajes: son el patrón que determina su conducta. Según James, el hombre en sociedad debe aspirar a desarrollar todo su potencial, cultivar su sensibilidad y poner en juego su integridad. En el prefacio a *The Princess Cassamassima*

⁴EDEL, LEON (ed.). *Selected Letters of Henry James*. Londres: 1956.

(1886) se refiere al «poder de ser refinadamente consciente y pródigamente responsable». El refinamiento sin un fundamento ético es hueco y reprobable. Los modales sin sustento moral son convencionalismos vacíos. Cambian con el tiempo y el lugar, como el luto o el velo de las musulmanas o el *chaperon* en el pasado. La *novel of manners* es un campo propicio para el juego de la ironía, y tiene mucho que ver con el tema de apariencia y realidad. Si trazamos un gráfico lineal sobre la *novel of manners* en inglés, en un extremo encontraremos la novela costumbrista, de color local; en el medio, la novela de Jane Austen, John Updike, E. M. Forster; y en el otro extremo, la complejidad de la obra de James. En *The Liberal Imagination* (1950), Lionel Trilling se refiere a lo que se entiende por *manners*:

... son el rumor y el susurro de implicaciones de una cultura [...], esa parte de la cultura que está hecha de expresiones de valor pronunciadas a medias, no pronunciadas, o impronunciadas. Son sugeridas por pequeños actos, a veces, por el arte del vestido o de la decoración, a veces por el tono, el gesto, el énfasis o el ritmo, a veces por palabras usadas con una frecuencia especial o un significado especial. Son las cosas que, para bien o para mal, reúnen a las personas en una cultura y las separan de las personas de otra cultura. Es la parte de la cultura que no es arte, ni religión, ni moral, ni política, y que, sin embargo, se relaciona con todos estos departamentos de la cultura, tan pronunciadamente formulados...⁵

La *novel of manners* pertenece a lo que se ha dado en llamar «el realismo». Ahora bien, la novela de James, interesada como está en un perfeccionamiento técnico y estilístico, en cuestiones como perspectiva y vida interior de los personajes, poco tiene que ver con la novela realista que, por su apego a la fidelidad de la representación, aspira a la presunción de ser como un espejo que refleja la «realidad» tal cual es y que se interesa en la vida de la gente común. Los personajes de James son, por lo general, más sensibles, más cultos o refinados que la generalidad. Poseen dinero, requisito indispensable para pertenecer a la novela jamesiana que busca aliviar a sus personajes de las ocupaciones agravantes de la rutina y el trabajo diario. Si el realismo del siglo XIX

⁵ «Manners, Morals, and the Novel». En *The liberal Imagination*. Nueva York: Doubleday, 1950. Hay traducción española: *La imaginación liberal*. Barcelona: Edhasa.

parte de la cosmovisión burguesa y como escuela o postura literaria intenta reproducir el mundo «tal cual es» en coincidencia con los avances del pensamiento científico, la novela de James no tiene nada que ver con él. Su realismo no embellece ni exagera; trata de presentar una pintura fiel del sector medio de la sociedad, de la condición social y económica de la época, con algún representante de la clase alta y algún lacayo. Es un enfoque básicamente optimista, pues descansa sobre el ideal de que es posible reformar y mejorar la sociedad.

La novela realista no tiene una finalidad primordialmente estética, sino ética. Se adhiere al sentido común y rechaza la introspección, la alienación, todo lo que podía interesarle al romanticismo. La regla debe ser el «tratamiento verdadero del material»⁶.

El concepto de realidad de James es mucho más abarcador y profundo. Abarca la vida interior del personaje, su imaginación, su poder de percepción, los repliegues y enroscaduras de su pensamiento. No le interesa lo fotográfico, ni su vuelo imaginativo acepta límites. Incorpora lo sobrenatural, si quiere, o elementos de melodrama. Hay en James una combinación de novela y romance. De hecho, como puede verse, no se afanaba demasiado en ser un realista para estar a tono con su época:

En realidad, el globo de la experiencia, por supuesto, está atado a la tierra, y conforme a esa necesidad nos mecemos, gracias a una sogá de notable extensión, en el coche más o menos cómodo de la imaginación; pero es debido a la sogá que sabemos dónde estamos [...]. El arte del autor de romances es «por mera diversión» cortar insidiosamente el cable...⁷.

Edgardo Cozarinsky nos recuerda que *The Secret Fount* (1901) «comparte (con los cuentos de la última década del siglo XIX y primera del XX) el desdén por la simple verosimilitud y el tono de fábula que encubre con su ingenio una corrosión de la idea de realidad»⁸. Cozarinsky se refiere aquí a la «subversión de la idea de realidad» en James. James no sigue el programa específico de la novela realista, pero adhiere a la

⁶ HOWELLS, WILLIAM DEAN. *Criticism and Fiction*. Nueva York: Harper, 1891.

⁷ «French Writers...». En EDEL, LEON (ed.). *Literary Criticism*. Vol. 2. Nueva York: Library of America, p. 1064.

⁸ *El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James*. Buenos Aires: Losada, 1964, p. 17.

verosimilitud de la anécdota ficticia, es decir, la presentación de sucesos y personajes que parecen verdaderos dentro de un marco histórico-social plausible. En el prefacio a *The Lesson of the Master*, James justifica su divergencia del realismo decimonónico:

¿Cómo se puede consentir en presentar un reflejo de las futilidades y vulgaridades preponderantes y las miserias de la vida sin el impulso de exhibir también, de vez en cuando, en su lugar, un buen ejemplo de la reacción, la oposición, o el escape? [...] Gracias a Dios uno encuentra, aquí y allí, signos de protesta contra la regla de lo barato y lo fácil.

Cozarinsky nos dice que James tiene su realidad profunda, que «le es tan propia como los métodos narrativos que eligió para representarla y que son, fundamentalmente, los de una portentosa y minuciosa indagación de todos los sentidos posibles de una situación, de todos los matices morales implícitos en la conducta de un personaje»⁹.

En «The Real Thing» (Lo real), de 1892, una pareja de personas elegantes, necesitada de dinero, posa para un cuadro que debe representar a una pareja de personas elegantes. Pero son demasiado convencionales, demasiado típicos: la cosa real no sirve, pues no ofrece estímulo para la imaginación ni se presta a la alquimia del arte. Lo real no es tan fácil: quizá sea necesario falsificarlo, o embellecerlo, apelar a medios más sutiles, para representarlo. Hay una «ley perversa y cruel» en virtud de la cual «lo real» puede ser mucho menos precioso que lo «irreal». Arte y vida, vida y arte. En «The New Novel», el último estudio que escribe sobre la novela, publicado en *The Times Literary Supplement* (marzo-abril de 1914), James sostiene que mientras que la vida es saturación y confusión, la ficción es discriminación y selección; reordena y organiza la experiencia, impone una forma significativa en el tumulto de la realidad.

En 1907 publica *The American Scene*, en que anota sus observaciones sobre los Estados Unidos en el viaje que realiza en 1904 y 1905. Es un libro lleno de la pasión del patriota y la crítica del intelectual expatriado. Compara su idea propia de civilización con lo que encuentra en su país. La civilización significa orden, moderación, belleza,

⁹ *Ibidem*, p. 49.

composición. Implica la creación de una forma de vida que sirve a las mejores cualidades y al potencial humano. Con esa vara mide a su país, y encuentra defectos. Es un país fundado en la violencia, el robo, el comercio, donde importa lo que da ganancias. Se construye para echar abajo y volver a construir, pues no se respeta la tradición y se considera que todo es obsoleto.

Ahora bien, rico en observaciones como es *The American Scene*, en él no vuelca James la esencia de su alma y lo que siente en su viaje sentimental. Lo encontramos en un pasaje de sus *Notebooks*, editadas por Leon Edel, que queremos transcribir porque por un momento fugaz podemos penetrar en James, que tanto se cuidó con su técnica evasiva de que nadie llegara a su corazón. James visita Cambridge y va al cementerio, donde están enterrados muchos miembros de su familia:

Era tarde, en noviembre; los árboles no tenían hojas, el atardecer iba a caer temprano, el aire estaba inmóvil [...] con el cielo a occidente tiñéndose más y más de ese terrible, mortífero rosado polar puro que surge detrás de los bosques invernales estadounidenses. Pero no puedo revivir todo esto —solo puedo, ay, tan suavemente, tan tiernamente, bosquejarlo y respirar sobre él. Fue el momento; fue la hora, fue el bendito torrente de emoción que irrumpió ante el roce de una *visión* repentina y me transportó. Me pareció saber entonces por qué había hecho eso; me pareció saber por qué había ido, y sentir que no haber ido me habría hecho perdérmelo de una manera miserable, horrible. Hacía que todo estuviera bien, hacía que todo fuera invaluable. La luna estaba allí, temprana, blanca y joven, y parecía reflejada en el rostro blanco del gran estadio vacío que formaba uno de los límites del campo y que me contemplaba, me miraba con fijeza, a través del claro crepúsculo, desde el otro lado del río Charles. Todo estaba allí, todo volvía. El reconocimiento, la inmovilidad, la extrañeza, la lástima y la santidad y el terror, la pasión que dejaba sin aliento y el divino alivio de las lágrimas. La inspirada transcripción de William en la exquisita urna florentina de las cenizas de Alice, el divino obsequio de William a nosotros, y a *ella*, de las líneas de Dante

Dopo lungo esilio e martiro

[Venne] a questa pace—

[Después del largo exilio y el martirio

a la paz de aquí ha venido. Paraíso, X, 128-9]

me apretó de tal forma la garganta por su penetrante *exactitud* que fue como si uno cayera de rodillas con una especie de angustia de gratitud ante algo que uno aguardaba desde hacía tanto con una larga, honda *pena*. Pero ¿por qué escribo sobre lo inexpresable y todo lo abismal? ¿Por qué la pluma no se me cae de la mano al aproximarme a la piedad y tragedia infinitas de todo el pasado? Lo hace, pobre pluma desvalida, por lo que encuentra de lo inefable, lo que encuentra del rostro de Medusa de la vida, de toda la vida *vivida*, en todas las partes. ¡Basta, basta!¹⁰.

James es el gran novelista angloestadounidense de los portales del siglo xx. Nadie se le compara en la dimensión e importancia de su obra. La edición de su narrativa y crítica comprende veinticuatro volúmenes: diecinueve novelas de primer orden (dejó dos inconclusas), ciento veintidós cuentos, quince obras de teatro, tres volúmenes autobiográficos, cinco de crítica, siete libros de viajes, dos biografías. Existen 15.000 cartas suyas. Hay dos ediciones publicadas, una hecha por Percy Lubbock en 1920, otra por Leon Edel en 1984. Además se han editado sus cuadernos de notas. Hay cientos de libros críticos sobre su obra, y por lo menos tres biografías de primera magnitud. A su muerte recibió el homenaje de otros dos peregrinos apasionados: Ezra Pound y T. S. Eliot. Eliot tiene una frase célebre referida a James: «poseía una mente tan magnífica que no había idea capaz de violarla».

Bibliografía

- CHASE, RICHARD. *The American Novel and Its Tradition*. Buenos Aires: Sur, 1958.
- COZARINSKY, EDGARDO. *El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James*. Buenos Aires: Losada, 1964.
- EDEL, LEON (ed.). *Literary Criticism*. Vol. 2. Nueva York: Library of America, p. 1064.
- *Selected Letters of Henry James*. Londres: 1956.
- *The Complete Notebooks of Henry James*. Nueva York: Oxford University Press, 1987.

¹⁰ *The Complete Notebooks of Henry James*. Nueva York: Oxford University Press, 1987, pp. 239-240.

HOWELLS, WILLIAM DEAN. *Criticism and Fiction*. Nueva York: Harper, 1891.

JAMES, HENRY. *Hawthorne*. Londres: Macmillan, 1909.

JANET ADAM SMITH (ed.a). *R. L. Stevenson and Henry James*. Londres: 1948.

TRILLING, LIONEL. «Manners, Morals, and the Novel». En *The liberal Imagination*. Nueva York: Doubleday, 1950. Hay traducción española: *La imaginación liberal*. Barcelona: Edhasa.

NECROLÓGICAS

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS DESPIDE AL ACADÉMICO RODOLFO MODERN*

José Luis Moure

Vengo a despedir, en nombre de la Academia Argentina de Letras, a quien hasta ayer fue su miembro más antiguo.

La entrada en el silencio definitivo de un ser querido o próximo nos afecta a todos, pero en el caso de Rodolfo Modern es doblemente dolorosa, porque creo que la palabra fue en él la materia más constante y trabajada de su existencia. Escribió hasta sus últimas fuerzas, hasta que los noventa y tres años de sus manos ya no pudieron descargar en el papel su casi obsesiva voluntad de permanecer en la escritura. Afligido por algunas dificultades de movimiento y, sobre todo, por una sordera que de manera creciente lo incomunicaba, me dijo en el mes de noviembre que dejaría de asistir a las sesiones, aunque advirtiéndome que eso sería durante los próximos seis meses, después de los cuales volvería para hablar sobre Shakespeare.

Había nacido el 22 de julio de 1922 en esta ciudad. Egresado del Colegio Nacional de Buenos Aires y doctorado en Derecho, ejerció la abogacía sin entusiasmo, el que sí prodigó en la docencia, secundaria y universitaria, después de haberse graduado y doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde tuvo a su cargo durante muchos años la cátedra de Literatura Alemana, que también dictó en la Universidad Nacional de La Plata.

No cabe pasar revista aquí a su vastísima producción literaria, que se abrió a todos los géneros: el ensayo, la narrativa, la dramaturgia y la lírica.

No le faltaron honores y reconocimientos: Becario de la Alexander von Humboldt Stiftung en la Universidad de Freiburg, miembro de número de la Academia Argentina de Letras desde 1988, miembro

* Palabras pronunciadas el 23 de marzo de 2016 en ocasión del sepelio del académico de número.

correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, condecorado con la Cruz al Mérito en Primera Clase por la República Federal de Alemania, distinguido en dos oportunidades con la Faja de Honor de la SADE, Primer Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes (1994), Primer Premio de Ensayo de la Ciudad de Buenos Aires (1997), Primer Premio Nacional de Ensayo y Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía (1998) y etcéteras anteriores y posteriores, que la ocasión me fuerza a omitir.

Pero poco habríamos dicho de Rodolfo Modern si no hiciésemos referencia, así sea parca como se nos impone, a los rasgos más notorios y hoy memorables de su personalidad. Dotado de una cultura excepcional, de ese envidiable tipo enciclopédico que algunos expertos en educación, acaso por haberles sido esquiva, inexplicablemente desdeñan («Cultivo / con infinito esmero / el huerto que me ha sido regalado», escribió en un poema), amante de las artes, en especial de la música, cultivador consecuente de las maneras corteses y de la amistad, fue también ineludible en su juicio condenatorio sobre episodios de nuestra historia e instituciones y de ciertos protagonistas. Esa actitud, en un sentido inverso, puede resumirse en la breve sentencia con que, por encima de títulos, referencias y currículos, Modern solía evaluar los méritos superiores de cualquier individuo: «Es una buena persona».

No obstante lo que llevamos dicho, desde buena parte de su literatura hasta el diario vivir estuvieron siempre condicionados, enmarcados o atemperados por un ejercicio del humor —en un arco que podía extenderse de la ironía leve al sarcasmo—, acaso una forma de defensa frente a la inevitabilidad del mal, de la sinrazón o de la estupidez, y que fue en él un hábito consustancial, seguramente inseparable del recuerdo que de él conservaremos.

Como de cualquier ser humano, es difícil saber si fue medianamente feliz, si la vida le dio lo que buscó y quiso. Su rica creación literaria, los muchos premios, la familia que formó y hoy lo rodea, y el hondo afecto que inspiró en tantos de quienes lo tratamos, parecerían ser indicio de que sí.

Quiero dar la palabra a Rodolfo Modern, para que sea él quien cierre esta despedida, así sea con el tono serenamente nihilista que a

algunos como él impone la lucidez frente a la parábola de la existencia.
Permítanme leer su poema «Expresión de deseos» (*Hacia donde*, 2011):

Hoy
la parcela que me fue otorgada
se ha reducido notablemente.
Quizás deba conformarme con lo mínimo.

La conciencia y la inconciencia
ya no luchan dentro de mí,
y la balanza del equilibrio
se ha restablecido.

Solo aspiro
a un sueño infinito
o al blando almohadón
de la consoladora nada.

Que descanse en paz.

QUERIDO RODOLFO*

Antonio Requeni

Querido Rodolfo:

Ya no puedes oírnos, pero igualmente queremos decirte cuánto nos duele tu ausencia, con qué tristeza tratamos de aceptar la idea de ya no verte ni escuchar tus palabras. Todos los miembros de la Academia Argentina de Letras y, especialmente, los que fuimos tus amigos desde hace muchos años y estábamos habituados a tu amena compañía, a tus comentarios inteligentes, no exentos de ironía y humor, no te podremos olvidar. Más allá de tus méritos como poeta, cuentista, autor teatral, ensayista y traductor, así como docente universitario, recordaremos tu simpatía, tu hombría de bien, los insoslayables atributos que sustentaban tu honestidad intelectual y humana. Fuiste un escritor prolífico, un creador incesante; uno o dos libros por año surgían de tu talento, pasaban por la imprenta y llegaban hasta nosotros para suscitar nuestro deleite. La literatura argentina se ha enriquecido con el aporte de tu copiosa obra en la que sobresale, además de la difusión de las letras alemanas, de las que fuiste uno de los pocos especialistas en nuestro medio, la labor de un excelente poeta y un cuentista original. Dentro de nuestra Academia cumpliste, como Secretario general durante las presidencias de Raúl Castagnino y Ofelia Kovacci, una tarea reconocida por su dinamismo y eficacia. En los últimos tiempos, disminuido físicamente por el peso de tus muchos años y herido por más de una desgracia familiar, seguías asistiendo a las sesiones de la Academia, que nos consta querías y considerabas tu segunda casa.

Querido Rodolfo: los que hemos sido testigos de tu vida noble y transparente, los que te admiramos como escritor y te quisimos como a un fraternal amigo te despedimos con una congoja que no cabe, que no puede caber en las palabras.

* Palabras de despedida pronunciadas el 23 de marzo de 2016 en ocasión del sepelio del académico de número Rodolfo Modern.

NOEMÍ ULLA*
(1938-2016)

José Luis Moure

La Academia Argentina de Letras, a quien represento, pierde con la partida de Noemí Ulla a una investigadora y creadora excepcional, elegida para integrar nuestra institución el 22 de julio de 2010. Lamento que el abrupto desenlace de la enfermedad que la arrebató no haya permitido encomendar a algún colega más próximo a su especialidad y a su persona las palabras de despedida que estuviesen a la altura de la calidad de su obra.

No obstante, creo que estas circunstancias tampoco son las más apropiadas para enunciar un currículum que buena parte de quienes están hoy aquí conoce. Permítaseme entonces apenas una exposición tan apretada por necesidad como injusta por lo que excluye.

Noemí Ulla, después de sus estudios de grado en la Universidad Nacional del Litoral, alcanzó el grado de Doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires. Desde muy joven había integrado activamente, en Rosario, los grupos de narradores y poetas que enriquecieron la vida intelectual de aquella ciudad en la década de los sesenta.

Importantes premios distinguieron su trayectoria: Premio Nacional de Cultura de la Provincia de Santa Fe (1967), Faja de Honor de la SADE (1997), Primer Premio de Ensayo de la Subsecretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (1990), Primer Premio de Ensayo «Esteban Echeverría» concedido por Gente de Letras en 2009.

Fue becaria del DAAD en Berlín (1990) y de la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs (1998) en Saint-Nazare.

Como profesora invitada dio clase y dictó conferencias en las universidades francesas de Toulouse-Le-Mirail, Blaise Pascal, Caen, Avignon, Paris Sorbonne y Paris VIII, en la Universidad de La República del Uruguay y en la Universidad de Miami.

Su labor como investigadora se volcó en varios ensayos, que consagró privilegiadamente a la coloquialidad en la literatura del Río de la Plata y

* Palabras de despedida del Presidente de la Academia Argentina de Letras, del 23 de mayo de 2016.

a la obra de figuras como Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, que como tantos otros escritores le brindaron su amistad.

En los títulos de los volúmenes de su obra narrativa, la belleza suele adelantarse al contenido: *Los que esperan el alba* (novela inicial de 1967), *La viajera perdida* (1983), *El cerco del deseo* (1994), *Una lección de amor y otros cuentos* (2005), *Nereidas al desnudo* (2010) y *Bailarina de tres brazos* (2011), que creo fue su último libro.

La cordialidad permanente en su manera y en su trato, una discreción inalterable, una disposición generosa para la risa y una casi incapacidad para provocar situaciones incómodas u hostiles son los rasgos que hoy me la recuerdan como participante en las sesiones regulares de nuestra Academia, donde tuvimos el privilegio de su compañía y de su palabra.

La conversación con sus familiares, de la que ayer pudimos beneficiarnos mientras velábamos su cuerpo, nos mostró otras facetas que a algunos de nosotros los austeros encuentros académicos no nos permitieron conocer, como su entrega a la amistad o su vocación por la música, la danza y el canto, acaso adivinables en su figura fina y en la ocasional recitación de versos y coplas populares, que a veces deslizaba cuando el tema los llamaba.

No querría cerrar estas palabras sin una mención, que desearía despojada de una tonalidad elegíaca, a lo que sospecho que fue también una vida cumplida con intensidad y con amor, mucho más allá de la imaginación y de los libros. El recuerdo de su rostro nos dice que había decidido ser feliz. Si fue así, como creo, la existencia de Noemí Ulla fue de una dichosa plenitud.

Que descanse en paz.

NOTICIAS

Honras y distinciones

El secretario general, académico Rafael Felipe Oteriño, fue distinguido por su trayectoria como escritor «platense» el lunes 19 de diciembre por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de La Plata.

El poeta, periodista, docente y académico correspondiente de la Academia Argentina de Letras con residencia en el Chaco, Aledo Luis Meloni, recibió un merecido homenaje en la Feria Internacional del Libro. Fue con un acto organizado por la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), filial Chaco, el lunes 2 de mayo en la Sala Victoria Ocampo. El Presidente de la Academia, Dr. José Luis Moure, tomó parte en el evento junto con el gobernador del Chaco, Domingo Peppo. También asistieron el presidente del Instituto de Cultura del Chaco, Héctor Bernabé; el presidente de la SADE, filial Chaco, Antonio Benedicto Falcón, y el senador nacional Ángel Rozas. Además, participaron los hijos y nietos de Meloni, la directora del Departamento de Letras del Instituto de Cultura del Chaco, Nancy Torres, y distintas personalidades de la cultura chaqueña.

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo otorgó el XXX Premio Internacional Menéndez Pelayo al filólogo y académico correspondiente de la Academia Argentina de Letras, residente en España, Miguel Ángel Garrido Gallardo, en reconocimiento a su prestigiosa labor de investigación en el campo de la semiótica.

Fallecimientos

El 22 de marzo, falleció el académico de número Rodolfo Modern. Fue elegido miembro de la Academia Argentina de Letras el 26 de mayo de 1988, en la sesión 860, para ocupar el sillón «Ventura de la Vega», ocupado anteriormente por José A. Oría y Bernardo González Arrili. El acto oficial de recepción fue el 26 de octubre de 1989, cuando

pronunció su discurso «Informe para una Academia sobre aspectos de la lírica». Profesor, traductor, ensayista, narrador, dramaturgo y poeta, Rodolfo Modern era el miembro más antiguo de nuestra Academia. El Doctor en Filosofía y Letras, y en Derecho y Ciencias Sociales fue Secretario general de la AAL entre el 27 de abril de 1995 y el 26 de abril de 2007; cumplió cuatro períodos en ese cargo de la Mesa Directiva.

El 22 de mayo, falleció la escritora, ensayista, doctora en Letras y académica de número santafesina Noemí Ulla. Fue elegida miembro de la Academia Argentina de Letras el 22 de julio de 2010, en la sesión 1323, para ocupar el sillón «Domingo Faustino Sarmiento», en el cual la precedieron Matías G. Sánchez Sorondo, Jorge Max Rohde y Antonio Pagés Larraya. El acto oficial de recepción se realizó el 23 de junio de 2011; en este, pronunció su discurso «Huellas de la oralidad en la narrativa rioplatense». El académico Jorge Cruz leyó el discurso de bienvenida.

El 11 de enero, falleció el académico correspondiente con residencia en Chaco, Aledo Luis Meloni. Fue elegido miembro de la Academia, con residencia en la ciudad de Resistencia, en la sesión del 25 de marzo de 1993, presentado por Jorge Calvetti, Federico Peltzer y Jorgelina Loubet.

El 26 de enero, falleció la académica correspondiente, con residencia en Misiones, Olga Mercedes Zamboni. Fue elegida miembro de la Academia en la sesión del 24 de octubre de 2002, presentada por Pedro Luis Barcia, Oscar Tacca, Antonio Requeni y Emilia P. de Zuleta.

Elección

En la sesión 1401, del 14 de abril, se eligieron autoridades para el período 2016-2019. Para presidir la corporación en el nuevo período, ha sido reelegido el Dr. José Luis Moure. También fueron reelegidos para sus cargos la vicepresidenta, Dra. Alicia María Zorrilla, y el tesorero, Dr. Rolando Costa Picazo. La académica Dra. Norma Carricaburo declinó una nueva reelección. Para el cargo de Secretario general, fue elegido el académico Dr. Rafael Felipe Oteríño.

El 12 de mayo, en la sesión 1404, fue elegida académica de número la Dra. Élida Lois. Fue designada para ocupar el sillón «José María Paz», en el que la precedieron Martín Gil, Francisco Romero, Miguel Ángel Cárcano,

Luis Federico Leloir, Delfín Leocadio Garasa y Horacio Castillo. Estaba vacante desde el 2010 por el fallecimiento del último.

El 9 de junio, en la sesión 1406, fue elegido académico de número el escritor y periodista Jorge Fernández Díaz. Fue designado para ocupar el sillón «Juan Bautista Alberdi», en el que lo precedieron Leopoldo Herrera, Ramón J. Cárcano, Ricardo Sáenz-Hayes, Victoria Ocampo y Alicia Jurado. Estaba vacante desde el 2011 por el fallecimiento de la última.

Sesiones y actos públicos

En un acto celebrado junto con representantes de la Xunta de Galicia, la Academia Argentina de Letras incorporó públicamente al escritor argentino-gallego Luis González Tosar como académico correspondiente y entregó los premios del concurso literario «Galicia entre nosotros», convocado con la Xunta de Galicia. El encuentro se realizó el jueves 28 de abril en el gran salón del Museo Nacional de Arte Decorativo con una concurrencia que colmó el lugar. Abrió el acto el presidente de la Academia, Dr. José Luis Moure, quien presentó al nuevo académico trazando un paralelismo con otro escritor argentino-gallego: Francisco Luis Bernárdez (1900-1978). Se refirió a la vida y a la obra de este, y del primero destacó su libro *Francisco Luis Bernárdez. Poeta de fe, leal a Galicia* (2015), publicado con el auspicio de la Academia Argentina de Letras y la Real Academia Galega. A continuación, expuso su vínculo con González Tosar por la coincidencia de vida y el común origen gallego. El académico Antonio Requeni pronunció las palabras de bienvenida a Luis González Tosar; se refirió a la hospitalidad con la que supo recibirlo Tosar en Santiago de Compostela y a su carácter de «orador brillante, ser humano de excepción, generoso y afectuosamente humano». Hizo un breve repaso de su vida, sus estudios, el viaje a Galicia en 1969 con sus padres gallegos —donde vive hasta el día de hoy— y de su obra, cargos que tuvo y libros publicados. El discurso fuera de programa fue el del Secretario de Coordinación Institucional del Ministerio Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Sergio Daniel Matheos, presentado con anterioridad por el presidente de la AAL, quien agradeció la excepcional presencia en la Academia de un representante del Ministerio, hecho que llena de

optimismo. El Lic. Matheos enfatizó en su discurso el papel de las Academias en la sociedad y abogó por un trabajo sinérgico entre las ciencias y las artes. En esta primera parte del acto, el último en hablar fue el beneficiario Luis González Tosar; el tema de su disertación fue «El sueño gallego de un pibe de Palermo, cincuenta y tres años después».

La segunda parte del acto fue la dedicada a la entrega de los premios del Concurso literario «Galicia entre nosotros», convocado por la Academia Argentina de Letras con la colaboración de la Xunta de Galicia. Comenzó con una presentación musical gallega con gaita, tambor y pandereta a cargo de dos músicos. El Dr. José Luis Moure pronunció sus palabras de apertura y presentó el concurso de exitosa convocatoria, manifiesta en los noventa y tres trabajos recibidos. Las palabras de saludo a los ganadores del certamen estuvieron a cargo de la vicepresidenta de la AAL, Dra. Alicia María Zorrilla, en nombre del jurado, integrado asimismo por los académicos José Luis Moure, Antonio Requeni y Rafael Felipe Oteriño; los dos últimos también presentes en la mesa de oradores. Por último, los ganadores recibieron sus premios y diplomas, entregados por cada uno de los académicos, escritores y delegados gallegos presentes en la mesa.

El 14 de abril, el Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí (CIDiCsef), en colaboración con la Academia Argentina de Letras, organizó un acto en el Salón Leopoldo Lugones, de la Academia, en celebración del Día del Ladino. El acto tuvo por lema «Cinco siglos de una lengua que persiste en el exilio». Los oradores fueron Abraham Haim, presidente del Consejo de la Comunidad Sefardí de Jerusalén, y cuatro miembros del CIDiCsef: María Cherro de Azar, directora del Área de Publicaciones; Graciela Tevah de Ryba, directora del Área de Música y Promoción de Nuevos Cantantes; Esther C. de Cohen, directora del Área de Cursos y Conferencias; y Déborah Azar, cantante colaboradora. Las palabras de bienvenida y apertura del acto estuvieron a cargo del presidente de la Academia, Dr. José Luis Moure.

Labor de la Academia y representación de la Academia

El Dr. José Luis Moure, presidente de la Academia, participó del VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), celebrado en San Juan, capital de Puerto Rico. Integró la mesa redonda

sobre «El español en el mundo. Unidad y diversidad», durante la Sesión Plenaria 5. El acto fue presidido por el presidente de la Academia Venezolana de la Lengua, Horacio Biord, y Alfredo Matus, director de la Academia Chilena de la Lengua, leyó la ponencia general. También participaron la académica de la RAE Inés Fernández-Ordóñez como moderadora; David T. Gies, presidente de la Asociación Internacional de Hispanistas; John M. Lipski, profesor de la Universidad de Pensilvania (Estados Unidos) y el académico mexicano Pedro Martín Butragueño. El debate académico giró en torno a la diversidad y la unidad de la lengua en los distintos países hispanohablantes; entre ellos, Estados Unidos.

El presidente de la Academia Argentina de Letras, Dr. José Luis Moure, fue invitado a participar del «Foro Universitario por el Bicentenario 1816-2016» en la sede de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA el pasado 7 de julio. Compartió la mesa con el vicerrector de la UBA, Américo Cristófalo, las doctoras Cristina Messineo y Mara Glozman, y el profesor Fernando Alfón.

El académico Santiago Sylvester participó del Homenaje de las Academias a Rubén Darío, que se realizó del 17 al 21 de enero en la ciudad de León, Nicaragua, en homenaje al poeta nicaragüense al conmemorarse el primer centenario de su fallecimiento. En el marco del XIV Simposio Internacional Rubén Darío se encontraron directores y representantes de nueve de las veintidós corporaciones que integran la Asociación de Academias de la Lengua Española. El académico Santiago Sylvester formó parte de la tercera mesa redonda de la jornada, que se centró en la vida y en la obra de Rubén Darío. En ella participaron, además, Alfredo Matus, director de la Academia Chilena de la Lengua; Víctor Manuel Ramos, miembro de número de la Academia Hondureña de la Lengua, y Gloria Elena Espinoza, tesorera de la Academia Nicaragüense de la Lengua. El cierre estuvo a cargo del académico argentino, quien intervino con la ponencia titulada «Anuncios del verso libre: Darío y Lugones».

Los académicos de número Jorge Cruz y Antonio Requeni integraron el jurado del 2.º Concurso Regional de Cuentos del NOA. Convocado por la Fundación Cultural Santiago del Estero, tuvo el propósito de incentivar y apoyar la creación literaria regional. Participaron escritores de la provincia de Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Jujuy, Catamarca y La Rioja.

Comunicaciones

En la sesión 1400, del 10 de marzo, el académico Rafael Felipe Oterriño leyó un trabajo sobre Constantino Kavafis: «El poeta de Alejandría».

En la sesión 1404, del 12 de mayo, el académico Abel Posse leyó una comunicación sobre «Enrique Molina. Poeta existencial y pagano».

En la sesión 1406, del 9 de junio, el académico Horacio Reggini habló sobre el Centro de Artes, Cultura y Difusión Tecnológica en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires.

En la sesión 1407, del 23 de junio, el académico Rolando Costa Picazo leyó una comunicación sobre Henry James.

Donaciones

Del académico Rafael Felipe Oterriño, *Era el único planeta que cantaba*, de Leopoldo Castilla.

Del académico Rolando Costa Picazo, *Moby-Dick*, de Herman Melville, traducción y notas de su autoría.

Del académico Antonio Requeni, *Apuntes sobre decadencias convergentes*, de Raúl Vera Ocampo; *Rubén Vela. Obra poética 1953-2004. Ensayos críticos*, de Rubén Vela; *Gratitudes*, de su autoría; *Por el mundo y los caminos de Proust*, de Jorge Olmos; *Historia do pensamento galego contemporáneo. Contribución da filosofía á cultura actual*, de Marcelino Agís Villaverde.

Del académico Pablo Cavallero, *Leer a Homero. Iliada, Odisea y la mitología griega*, de su autoría.

De la académica Olga Fernández Latour de Botas, *La flor del jardín. Cantata de la Independencia Argentina. Cantemos y bailemos a la Patria en los bicentenarios de sus gestas de 1810 y 1816*, de su autoría.

Del académico Santiago Kovadloff, *El piano*, de su autoría.

De la académica Norma Carricaburo, *Las fórmulas de tratamiento en el español actual. Segunda edición corregida y actualizada*, de su autoría.

Del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, *VI Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación y Revista CTPCBA*.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXX

Julio-diciembre de 2016

N.ºs 339-340

SESIÓN PÚBLICA DE HOMENAJE A RUBÉN DARÍO
EN EL CENTENARIO DE SU FALLECIMIENTO*

RUBÉN DARÍO, A CIEN AÑOS DE SU MUERTE

Antonio Requeni

En un lapso de treinta años (entre los últimos quince del siglo ^{XIX} y los primeros quince del ^{XX}) se desarrolló la obra de quien sería el poeta mayor de América y, a la vez, el más importante de nuestro idioma. Por primera vez los versos de un autor americano se proyectaban desde el continente a la entonces llamada «madre patria», cuya poesía, después del brillante coro de poetas del Siglo de Oro, no había dado voces de similar magnitud. El movimiento modernista iniciado por Rubén Darío (aunque puedan encontrarse algunos precursores) fue un cambio de sensibilidad y una revolución estética. Pedro Henríquez Ureña escribió que «Darío establece una línea divisoria entre los que escribieron antes y después de él».

Su obra, hecha de nuevas formas, ritmos y sensaciones, no solo tuvo gravitación sobre quienes fueron sus contemporáneos. Muchos notables poetas surgidos años más tarde reconocieron su magisterio.

Cabe recordar que cuando Pablo Neruda y Federico García Lorca coincidieron en Buenos Aires, entre 1933 y 1934, le rindieron un home-

* Acto público celebrado el 24 de noviembre de 2016 en el Palacio Errázuriz, sede de la Academia.

naje «a la limón» que prueba la devoción que ambos sentían por el autor de *Cantos de vida y esperanza*. «Darío —señaló Octavio Paz— está presente en el espíritu de los poetas contemporáneos. Es el fundador».

Rubén Darío nació el 18 de enero de 1867 en la pequeña localidad de Metapa —hoy Ciudad Darío—, en Nicaragua, y se educó con los jesuitas en la ciudad de León. Fue un poeta precocísimo. A los tres años de edad ya sabía leer y escribir; a los diez empezó a escribir versos y a los trece publicaba poemas en el diario *El Termómetro* de León. Se lo llamaba «el niño poeta». Pero no se reveló precoz únicamente en materia literaria; también lo fue en el aspecto sentimental. Era apenas adolescente cuando se enamoró de Rosario Murillo. Tras una larga relación se produjo la ruptura y Darío decidió abandonar Nicaragua y radicarse en Chile. Tenía entonces veintiún años. En el país trasandino publicó su primer libro *Abrojos* y escribió *Azul*, considerado el manifiesto inaugural del Modernismo. «El azul —explicó— es para mí el color del ensueño, el color del arte». El libro fue publicado en Valparaíso, donde, tras una experiencia periodística en Santiago, consiguió un cargo de inspector de Aduana. José Victorino Lastarria, el antiguo amigo de Sarmiento, ya anciano, le gestionó una corresponsalía en *La Nación* de Buenos Aires, pero antes de venir a la capital argentina, que era su máximo anhelo, hizo una gira por Centroamérica que se prolongó más de lo previsto. En El Salvador conoció a Rafaela Contreras, la «Stella» de *Prosas profanas*, y se casó con ella. La joven murió dos años después, pero antes le dio un hijo, su primogénito. Con pocos meses de viudez, la familia de Rosario Murillo, con la que había reanudado la relación, lo amenazó y presionó para que se casara con ella. Sería la segunda esposa del poeta, de la que se separó años más tarde.

En 1892 el gobierno de Nicaragua lo envió a España para sumarse a la delegación que asistía a los festejos por el cuarto centenario del descubrimiento de América y los homenajes a Colón. Darío permaneció dos meses en la península y se vinculó con relevantes intelectuales españoles. Posteriormente hizo un viaje a París, donde vivió la experiencia de la vida bohemia junto a Enrique Gómez Carrillo, Alejandro Sawa y algunos latinoamericanos que frecuentaban el Barrio Latino, así como con los franceses Jean Moréas (en realidad, un griego afrancesado), François Copée, Catulle Mendès y otros poetas simbolistas y parnasianos a los que mucho debía su poesía.

Una noche encontró en el café d'Harcourt a su «Padre y maestro mágico», el admirado Paul Verlaine, y se dirigió a él con temblorosa emoción. El «pauvre Lelian» se hallaba bebiendo su verde ajeno, completamente borracho, y cuando Darío pronunció la palabra «gloria», golpeó la mesa y pronunció, intempestivamente, el exabrupto del general Cambronne, que dejó desconcertado y dolorido al joven nicaragüense.

Cuando Darío regresó a Centroamérica lo esperaba una gran noticia; su amigo y admirador Rafael Núñez, expresidente de Colombia, recomendó al entonces presidente de su país, Manuel Antonio Caro, designar cónsul general en Buenos Aires a Rubén Darío. Caro firmó el nombramiento del poeta, asignándole un sueldo de 2400 pesos mensuales. A la vez, también por sugerencia de Núñez, designó al poeta José Asunción Silva cónsul general en Caracas.

El 13 de agosto de 1893, Rubén Darío desembarcó en nuestra ciudad, donde permaneció cinco años, hasta 1898; un extenso período de vida feliz y de fecundidad literaria. Aquí publicó *Los raros* y *Prosas profanas*, dos hitos insoslayables en la totalidad de su obra. Años después escribiría «Buenos Aires ha sido mi patria espiritual».

Su llegada tuvo amplia repercusión en nuestro ambiente literario. Bartolito Mitre, director de *La Nación*, le presentó a su padre, el general Mitre, y Julio Piquet se refirió al poeta en el diario con afectuosos términos. Lo mismo hizo Joaquín V. González en *La Prensa*. El visitante fue invitado por Rafael Obligado a su mansión frente a la plaza San Martín, donde presidía una tertulia que luego se trasladó al edificio de Perú y Avenida de Mayo, lo que dio origen al Ateneo de Buenos Aires. Allí Darío se vinculó con Calixto Oyuela, Paul Groussac, Carlos Guido Spano, Eduardo Holmberg, Ernesto Quesada y otros distinguidos intelectuales. En la redacción de *La Tribuna* conoció a Lucio V. Mansilla, el autor de *Una excursión a los indios ranqueles*. Pero se sentía más a gusto con otra clase de personajes.

Hasta su arribo era posible ver por las noches, ante la mesa de un bar, a algunos bohemios solitarios que se aplicaban vehementemente a vaciar copias y llenar cuartillas. El imán de la personalidad rubendariana atrajo hacia su órbita a muchos de aquellos bohemios sueltos, náufragos de la noche porteña. Darío sintió simpatía por esos «raros», seres fuera de lo común. En su *Autobiografía* recuerda sus noctámbulos vagabundeos por cafés y cervecerías en compañía de Charles de Soussens, Alberto

Ghiraldo, Diego Fernández Espiro, Antonio Monteavaro, Luis Berisso y Antonino Lamberti, entre otros. En sus *Obras completas* figura un soneto que improvisó en alternada colaboración con Lamberti, escrito en catorce minutos, a razón de un verso por minuto.

Los locales frecuentados por el poeta y sus compañeros de libaciones eran el bar Monti, en la esquina de Maipú y Cuyo (actual Sarmiento); el Luzio, en San Martín y Piedad (actual Mitre) y el Auers Keller, en Piedad, entre Florida y Maipú. Casi todas las composiciones de *Prosas profanas* fueron redactadas en esos sitios. Sus *Versos de Año Nuevo* hacen referencia al «Auers», cuya fama se debía a sus espumosos chops de cerveza. Los ingeniosos versos de Darío dicen así:

Kants, Nietzches y Shopenhauers,
ebrios de cerveza y de azur,
iban, gracias al «calembour»,
a beberse su *Chop en Auers*.

José León Pagano aseguró que en una de las mesas donde solía demorarse con sus amigos hasta altas copas de la madrugada, Rubén escribió su famoso «Responso a Verlaine». En sus memorias, el nicaragüense recordó que otro de sus amigos dilectos, el payaso Frank Brown, asistía a menudo a dichas reuniones, pero no bebía cerveza sino whisky con soda.

El poeta y diplomático vivió en el céntrico hotel América hasta que en 1894 murió Rafael Núñez, su protector, y se quedó sin consulado. Debíó mudarse a una pensión barata de Moreno y Perú. Para hacer su acostumbrado paseo por la calle Florida (Soussens decía que le gustaba «floridear»), Darío tendría que sortear los escombros que producía la apertura, por esas fechas, de la Avenida de Mayo.

Su situación económica había dejado de ser holgada y tuvo que buscar trabajo. El jefe de Correos y Telégrafos, Roberto Carlés (hermano de Manuel Carlés, fundador de la ultranacionalista y xenófoba Liga Patriótica Argentina) lo empleó como secretario privado. Poco después ingresó también en el Correo Leopoldo Lugones. Darío colaboraba en *La Nación*, donde tenía como colegas del periodismo a Roberto J. Payró, Emilio Becher y Alberto Gerchunoff. A su vez, Carlos Vega Belgrano le abrió las puertas de su diario *El tiempo*. Vega Belgrano fue quien sufragó la publicación de *Prosas profanas*. Por esa época, Darío fundó

con el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre la *Revista de América*, de aparición quincenal, que solo publicó tres números.

Una tarde encontré en el subterráneo a don José Oría, que fue presidente de la Academia Argentina de Letras. El distinguido polígrafo me informó que Darío había ingresado a fines de 1895 en *La Prensa*, donde trabajó en la sección «Sociales», y que lo despidieron al poco tiempo «porque no sabía escribir». La anécdota me llenó de desconcierto y confusión. Yo me desempeñaba desde hacía años en la redacción de ese diario y nunca amagaron con echarme. Claro, el estilo suntuoso y preciosista de Darío no se correspondía con la expresión sobria y concisa del diario de los Paz. Como se trataba de un dato no muy difundido en las biografías del poeta, traté de averiguarlo en el archivo del diario. Busqué el ingreso del poeta bajo su verdadero nombre. Félix Rubén García Sarmiento, pero el archivo había sido saqueado durante la confiscación que *La Prensa* sufrió en los primeros años de la década de los cincuenta. De todos modos, una carta dirigida por Darío, el 10 de diciembre de ese año, a su amigo Luis Berisso —citada por Edelberto Torres en su libro *La dramática vida de Rubén Darío*— confirma su breve paso periodístico por *La Prensa*.

La afición a las peñas literarias, institución que Darío contribuyó a instaurar en Buenos Aires, se mantuvo durante toda su temporada porteña y aun después, pero aquellos alegres encuentros, con sus correspondientes excesos etílicos, terminaron por dañar el hígado del gran sediento nicaragüense. El doctor Prudencio Plaza, médico amigo, le sugirió pasar un período de desintoxicación en la isla Martín García. Allí compuso los sonoros versos de su *Marcha Triunfal*, que la recitadora Berta Singerman popularizó a través de la radiofonía: «Ya viene el cortejo. / Ya se oyen los claros clarines. / La espada se anuncia con vivo reflejo, / ya viene, oro y hierro, / el cortejo de los paladines».

Son muchas las anécdotas que podrían contarse de Rubén Darío en Buenos Aires, como la relacionada con la frustrada noticia de la muerte de Mark Twain, el humorista norteamericano que le jugó al poeta una broma pesada. Estaba este con sus amigos en «el Montí», sin un centavo, cuando Enrique de Vedia lo llamó por teléfono al local para comunicarle la recepción de un cable con la información de la agonía de Twain, y pedirle que escribiera el correspondiente artículo necrológico. Era, por supuesto, el anuncio de que cobraría unos pesos que se

adelantó a gastar a cuenta, pero cuando llegó al diario le mostraron un último cable: Mark Twain no había muerto; más aún, se había repuesto. La recuperación del autor de *Las aventuras de Tom Swayer* fue un rudo golpe para el bolsillo de nuestro poeta.

Darío abandonó Buenos Aires el 3 de diciembre de 1898 en viaje a España, enviado por *La Nación*, para informar sobre la situación de la península después de haber perdido sus colonias de ultramar. Antes de dejarnos había escrito algunos de sus poemas imperecederos como «Era un aire suave», «Sonatina», «Yo persigo una forma», «Responso a Verlaine» y «Coloquio de los centauros», composiciones que hicieron decir a Conrado Nalé Roxlo: «Todo poeta joven, antes de publicar sus versos, debería dar examen de Darío».

El poeta regresó a nuestro país en dos oportunidades: vino el 19 de agosto y partió el 24 de ese mes en 1906 (únicamente cinco días). Y en 1912, cuatro años antes de morir, estuvo entre el 8 de agosto y el 5 de octubre. Tres meses en los que redactó su *Autobiografía*, publicada por entregas en *Caras y Caretas*.

Volvamos a 1898, cuando se instaló en Madrid enviado por *La Nación*. Darío cultivó allí la amistad de Ramón María del Valle Inclán —en cuya *Pipa de Kif* es notoria la influencia del nicaragüense—, de Salvador Rueda, Francisco Villaespesa, Ramiro de Maeztu y Eduardo Marquina. Fue entonces cuando conoció a Francisca Sánchez, campesina de Navalsáuz, aldea de Ávila, que había entrado a servir como criada en la pensión de la calle Mayor, donde el poeta vivía. Era analfabeta y Darío no solo le enseñó a leer y escribir, sino que además la hizo su compañera. El poeta fascinado por las bacantes y canéforas de la Grecia pagana, el adorador de pálidas princesas y marquesas Eulalias, el enamorado de las escenas galantes y versallescas recreadas por el pincel de Watteau, vivió hasta dos años antes de su muerte con una rústica aldeana. Francisca le dio varios hijos de los cuales sobrevivió solo uno, por el que el poeta sintió siempre gran cariño.

En 1900, enviado por *La Nación* con motivo de la Exposición Universal de París, viajó a Francia con Francisca Sánchez. Allí volvió a reunirse con Gómez Carrillo y mantuvo una afectuosa relación con Amado Nervo y los hermanos Antonio y Manuel Machado, que a la sazón trabajaban, igual que Gómez Carrillo, como correctores en la editorial Garnier. Conoció también a Oscar Wilde. De Francia pasó a

Italia, donde fue recibido por el Papa León XIII. Permaneció en Europa varios años, siempre como corresponsal de *La Nación* y, a veces, con efímeros cargos diplomáticos. La mayor parte del tiempo la pasó en España, donde escribió sus libros de madurez: *Cantos de vida y esperanza*, *El canto errante* y *Poema de Otoño*.

En sus *Recuerdos de la vida literaria*, Manuel Gálvez cuenta que lo visitó en París y traza el retrato físico del poeta, conjeturando que por sus venas debía de correr sangre indígena. Alguien diría que Rubén Darío era un indio con manos de marqués. Cabría agregar que en París creó la revista *Mundial* y allí escribió su «Canto a la Argentina», que Angel J. Battistessa definió como un «poema mayor»; la «Epístola a la señora de Leopoldo Lugones» y el dedicado al general Mitre. Buenos Aires estaba siempre presente en su corazón y su pluma.

Su salud no mejoró en Europa. Por el contrario, la cirrosis crónica se agudizó y fue poco a poco deteriorándolo. Pasó una temporada de voluntaria reclusión en Mallorca, donde escribió una novela inconclusa cuyos capítulos fueron publicándose en *La Nación*. En 1915 regresó a Centroamérica y desde allí pasó a Nueva York. El filántropo Archibald Huntington, fundador de la Hispanic Society, lo auxilió económicamente y solventó su regreso, ya en grave estado, a Nicaragua. Tras una internación en la ciudad de León, donde fue sometido a varias operaciones, el poeta falleció el 6 de febrero de 1916. Tenía 49 años. Rosario Murillo, su segunda esposa, de la que se había separado mucho tiempo atrás, permaneció a su lado durante sus últimas horas.

Antes de terminar, permítaseme recordar una anécdota personal: una tarde, a principios de los años cincuenta, estaba yo en la librería El Ateneo de la calle Florida, cuando el librero Francisco Gil, amigo de muchos escritores, señaló a un señor que revisaba libros en un anaquel. «Allí está el hijo de Rubén Darío —me dijo—. Es médico y como diplomático vivió muchos años en Europa. Ahora decidió instalarse en Buenos Aires». Por la edad que aparentaba —entre 60 y 70 años— conjeturé que se trataba de Rubén Darío Contreras, hijo que Darío había tenido con Rafaela. Me acerqué a él disimuladamente y me impresionó su gran parecido con las fotografías del poeta. Mi juvenil timidez impidió que le hablara, pero cuando salí de la librería lo seguí muy de cerca, casi a su lado, sin que él lo advirtiera. Me sentía como si caminara junto al admirado poeta. Este hijo de Darío tuvo a su vez un hijo,

Rubén Darío Basualdo, destacado ingeniero aeronáutico que publicó en 1967 el libro *Rubén Darío y los mercaderes del templo*, donde acusa a Francisca Sánchez de haber usufructuado económicamente, junto a su segundo marido, la memoria del poeta. ¿Verdad? ¿Resentimiento? No debe olvidarse que Darío, en su testamento, legó los derechos de su obra —lo único que podía legar— a Francisca Sánchez y al hijo de ambos, omitiendo a su primogénito, fruto de su relación con Rafaela Contreras.

Para concluir, reiteraré algo que considero pertinente: después de la eclosión poética del Siglo de Oro —habría que hablar de un largo después—, el más notable encantador de las palabras se llamó Rubén Darío. Dueño de una rara capacidad de invención y talento verbal, fue un sensual y refinado artífice del verso. Junto a su lenguaje impregnado a ratos de un romanticismo exótico, deliciosamente anacrónico, encontramos graves y estremecedoras resonancias. Léase, si no, «Canción de otoño en primavera», «Nocturno», «Poema del otoño» y «Lo fatal».

Rubén Darío supo expresar su apasionado y seductor lirismo con una musicalidad que no existía antes de él y que, posteriormente, nadie pudo superar. Fue el gran renovador de la poesía castellana, el creador de una obra poética que es y será uno de los más preciosos tesoros de nuestra lengua.

*Entrega del Premio Literario
Academia Argentina de Letras*

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

Leopoldo «Teuco» Castilla

Señor Presidente de la Academia, señores académicos, amigos:

A veces creo que la poesía es un intento del impreciso, inestable universo por crear un embrión con una memoria completa de sí. Una suerte de partícula elemental que lo contenga entero, en la que pueda reconocerse el día que llegue a construirse perenne y definitivo. Con esa misma alquimia la poesía usa la intuición, el vaticinio y la revelación. Vierte en un solo acto todas las dimensiones y grafía, en una síntesis perfecta la unidad de lo visible y de lo invisible.

Cuando activa estas combinaciones se engendra a sí misma. Y permanece radiante e intocable, sin ceder su secreto.

Por eso es sagrada.

El poeta entra en esta combustión como un mensajero entre esas esferas. No es el autor, sino, como se ha dicho, el demiurgo de ese fenómeno en que la maravilla se impone en el temible choque de dos constelaciones y la catástrofe en una mínima floración de la naturaleza.

Yo, en nombre de la poesía que no es mía sino de todos, agradezco esta generosa distinción que excede mis méritos. Y la agradezco atribulado y confundido: ustedes bien saben que la poesía no solo desordena los sentidos del mundo, sino también, prolijamente, los del poeta mismo.

En mi caso comenzó a hacerlo cuando yo de niño tenía visiones terribles y asombros inocentes que para mí eran grandiosos. Hasta que mordí el anzuelo y heme aquí al cabo de cincuenta años en la Academia pensando: «¡Menos mal que no han leído el último poema que he escrito!».

Así pues, calle el ensayista nonato y dejemos que aquel niño al que ustedes han honrado en uno de mis trabajos, les cuente como era ese mundo que él veía sin saber que desde entonces iba a perderse para siempre entre las palabras y los libros.

En el patio, ahí, en el calor,
soy transparente.
Todavía no soy nadie en los espejos
pero sí el único que jamás va a volver
cuando se interne como un león
en los yuyarales del baldío.
Tengo tres secretos:
todas las noches, despierto,
veo descender la muerte por la escalera
y, dormido,
llegar
la lluvia de fuego del fin del mundo.
Y el tercero:
de día en el mercado, por una moneda,
un viborero me cuelga dos serpientes en el cuello.

A mis padres no les digo nada. Hay que ser hombre.
No saben tampoco que sé volar. Y desaparecer.
Porque todo está lleno de lo que no existe.
Que lo diga mi abuela Lola que no ve
y recuerda a los ángeles
o mi abuela Candelaria que apaga relámpagos
con una cruz de ceniza.

«Dónde andará ese chico», se preguntan, sin darse cuenta
que estoy en todas partes.

Un día me suicido para verme,
para acordarme de mí cuando sea grande.

Sé cuantos gallos asesina el alba
y que las tardes son una sola tarde. Aún no
terminé de contar las estrellas.
Por eso aquí no se muere nadie.
Yo los salvo.
Tengo una espada
y camino por el aire.

*Entrega del Premio Anual
Academia Argentina de Letras
a los egresados de la Carrera de Letras
(2013-2014)*

PALABRAS DEL SEÑOR MINISTRO
DE EDUCACIÓN Y DEPORTES DE LA NACIÓN

Esteban Bullrich

Primero, muchas gracias al Presidente y a todos los académicos por esta invitación. No sabía que era un episodio inusual —me llamó la atención que así fuera— que el Ministro de Educación viniera a estas ceremonias. Felicito a todos los premiados porque la educación necesita de letras y palabras. En la Argentina, la enorme mayoría de los jóvenes no pueden gozar ni disfrutar de las letras y de las palabras como las que están en la Biblioteca que acabamos de visitar [en alusión a la Biblioteca Jorge Luis Borges de la Academia Argentina de Letras], en la generación de textos de cada uno de los escritores argentinos actuales y pasados. Son palabras necesarias para vivir, palabras que construyen sueños, que generan emociones, palabras que abren mundos, palabras que tienen fuerza; y esa fuerza está siempre basada en la intensidad de su creación y en la sutileza de su interpretación. Definitivamente debemos construir juntos un sistema educativo que les dé a todos los jóvenes esa sutileza de interpretación de las palabras.

Por supuesto que acepto la ayuda, la necesitamos. Estamos trabajando para que esta Academia dependa del Ministerio de Educación, con todo respeto por mi colega Lino Barañao [ministro de Ciencia y Tecnología], quien también está de acuerdo, así que va a ser fácil la transferencia. Aunque fue muy sutil [en el discurso del presidente de la Academia, Dr. José Luis Moure], no estuvo ausente el mangazo —discúlpeme la Academia por la utilización de esta palabra— y es aceptado. Queremos ayudar a acrecentar esa capacidad creadora de todos los argentinos que se ponen frente a una página en blanco a llenarla con sus ideas, con su fuerza. Ellos tienen la enorme capacidad de expresar tanta diversidad de tanto, y de finalmente contarnos a aquellos que no

tenemos ese talento qué se siente vivir, cómo podemos gozar. Esa es la enorme responsabilidad que tienen ustedes los estudiantes de la carrera de Letras. Por eso, cuando se me invitó, dije «Quiero estar». Porque necesitamos más intérpretes que nos ayuden a crear esa capacidad, que nos ayuden a desarrollar esos talentos que están allí, a veces en jóvenes que hoy ni siquiera están en la escuela, pero que quieren expresarse.

Hace muy poquito, menos de una semana, estuve en un centro para madres que se están recuperando de las adicciones a las drogas, muy cerquita de aquí, en Luján. Una de ellas me contó que encontró la salida a su problema de adicción en la poesía: no tiene el secundario completo, pero la poesía fue la puerta que ella encontró para poder salir de la oscuridad en la que estaba sumida. Que sus carreras nos iluminen, que sus carreras nos den la luz que necesitamos en este país, el optimismo, la alegría. Que nuestras palabras construyan sueños, pero sobre todo que nos den alegría, que nos den luz. Que, trabajando juntos, podamos lograr que esta educación que nos une realmente sea un valor de todos; que todos podamos gozar de esa fuerza iluminadora de la palabra.

Hace muy poquito falleció Shimon Peres y él decía que optimismo o pesimismo son elecciones de vida. Los optimistas y los pesimistas mueren de la misma manera, pero nosotros podemos elegir cómo vivir. Vivamos con la luz del optimismo, construyamos una Argentina llena de palabras alegres, optimistas y de luz. Muchas gracias.

ARTÍCULOS

BORGES, EL TRASGRESOR

José Andrés Rivas

Todavía recuerdo aquellas palabras que nos dijo al pasar Borges, hace ya desgraciadamente muchos años, cuando yo estudiaba Literatura en la Universidad de Buenos Aires. Recuerdo que en una de aquellas memorables clases, Borges nos hablaba con pasión de *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, el famoso libro de Robert Louis Stevenson. En este libro, como todos sabemos, el respetable Dr. Jeckyll tomaba una bebida y se convertía en el tenebroso Mr. Hyde y salía a aterrorizar por las calles. Esta historia del desdoblamiento de la personalidad, nos dijo Borges, era en apariencia extraordinaria, porque nosotros no creemos que algo como eso sea real y pensamos que es imposible. Sin embargo, dijo que bastaba con que miráramos adentro de nosotros mismos, para que descubriéramos cuántas personas nos habitaban. Y luego con toda naturalidad agregó: «Yo, por ejemplo, hace tantos años que estoy con Borges, que al final he llegado a creer que soy Borges».

Quienes lo hemos leído recordamos que este tema del desdoblamiento de la personalidad es frecuente en sus libros. Basta recordar su hermosa página «Borges y yo», que comienza diciendo «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas...». O aquel cuento, que se llama precisamente «El otro», en el que un Borges viejo dialoga con un Borges joven, para comprender que aquella obsesión de ser a la vez dos personas diferentes reflejaba realmente una de sus más profundas angustias. Sin embargo, solemos olvidarnos extrañamente de esto cada vez que nos acercamos a Borges y no entendemos que hay dos Borges diferentes, que nos confunden y nos engañan. Uno es el famoso Borges, el curioso escritor, cuya imagen aparecía en los diarios y que decía cosas sorprendentes. El otro, en cambio, era aquel hombre íntimo y profundo, que nos legó una de las obras más vigorosas y revolucionarias de la literatura.

Esta confusión entre los dos Borges proviene de los mismos datos de su biografía. En apariencia, la vida de Borges no tiene nada de extraordinario. Era la vida de un hombre que pertenecía a la burguesía

tradicional, descendiente de ilustres antepasados y criado en una familia de gran cultura. Sus abuelos habían sido militares destacados en la Argentina; uno había muerto comandando una carga de caballería y otro había participado en famosas batallas de la guerra de la Independencia sudamericana. En una época en que los hombres cultos hablaban dos idiomas, había aprendido el inglés de su abuela materna desde su infancia. Su padre fue un exquisito hombre de letras y Borges confesaba que se había criado en su fabulosa biblioteca de «ilimitados libros ingleses». A diferencia de otros argentinos de su época, fue uno de los pocos privilegiados que vivió y estudió en Europa durante su adolescencia. En toda su vida solo trabajó en universidades o bibliotecas, o en tareas relacionadas con la literatura. Es cierto que fue perseguido por razones políticas y acusado de ser un escritor reaccionario, que escribía de una literatura inhumana y poco comprometida con la realidad; pero pocos años más tarde, los mismos que lo acusaban lo reconocerían como un maestro. Recibió innumerables premios y distinciones, y en los últimos años de su vida, y en los años que siguieron a su muerte, se convirtió en uno de los pocos hombres que merecen el calificativo de genio en el siglo xx.

A esta breve biografía podemos sumarle otros datos, que él mismo agregó. A él le gustaba reconocerse como un hombre victoriano, que se enorgullecía de haber nacido en el siglo xix, y no en el decadente siglo xx, como él lo llamaba. Que aunque había escrito en su adolescencia exaltados poemas a la Revolución rusa de 1917, medio siglo más tarde se había afiliado al minoritario Partido Conservador, al que muy pocos votaban, porque decía que «un caballero siempre debía defender las causas perdidas». Que era un hombre maduro, ciego, de aspecto frágil, que vestía muy pulcramente y que cuando caminaba con su bastón generalmente en compañía de alguna mujer, su imagen parecía sacada de alguna tarjeta postal del siglo pasado. Este era el hombre que había inventado un segundo personaje: el poeta ciego que en sus innumerables entrevistas y reportajes, decía cosas terribles que provocaban el estupor y el escándalo de millares de lectores.

De esta imagen suelen salir los malentendidos y los equívocos sobre el Borges real. Cuando confundimos al verdadero Borges, al hombre íntimo y profundo que fue, con la imagen de aquel otro Borges de aspecto victoriano y respuestas sorprendentes, cometemos el

mismo error de aquellos buenos burgueses italianos del Renacimiento, quienes, cuando veían pasar al autor de *La Divina Comedia* por las calles, decían: «Ahí va Dante, ese hombre que bajó al Infierno, estuvo en el Purgatorio y después subió al Paraíso». El verdadero Borges, en cambio, es aquel que aparece escondido en sus páginas. El que creó un mundo literario que tiene su propio nombre: *borgeano* o *borgesiano*, mejor dicho. O como lo denominó con gran acierto un crítico italiano: el *Universo Borges*. Ese hombre es el autor de una de las obras más personales de la literatura, pero es también uno de los mayores trasgresores de su tiempo. Un crítico norteamericano lo llamó «Borges, el subversivo» (*the subversive Borges*). Yo, en cambio, prefiero llamarlo «Borges, el trasgresor», porque creo que Borges no intentó destruir el orden establecido para imponer otro nuevo, como un subversivo, sino que se internó en nuestras razones más profundas para mostrar la permanente insensatez de los hombres. Para burlarse de las falsas creencias y las verdades oficiales de nuestra época. Para convertirse, como lo había hecho el griego Sócrates, más de dos mil años antes, en «un tábano sobre un caballo para mantenernos despiertos».

Borges fue un trasgresor, aun en sus gestos más pequeños. En una época gobernada por el realismo, escribió los cuentos más asombrosos de la literatura fantástica. Un crítico norteamericano definió aquel tiempo como «la marcha de los bárbaros» para referirse al regreso a la literatura del lenguaje vulgar y el ingreso de los personajes más rústicos de la narrativa. Los libros desbordaban de pasiones primitivas, de historias sórdidas, en las que una sociedad enferma y corrupta era culpable del destino de sus personajes. Borges se opuso a esas tendencias y escribió una literatura inteligente, erudita y culta. Al lenguaje desbordado, le opuso la búsqueda de la palabra exacta; a la vulgaridad y la ignorancia, el gusto exquisito. Lo mismo ocurría con el destino de sus personajes. Es verdad, que en sus historias aparecían personajes inteligentes, de gestos sobrios y una educación refinada; y que a muchos de ellos, como a Borges, los atraía la pasión por la lectura y las aventuras del pensamiento. Pero también, es verdad, que en sus páginas abundaban los personajes marginales, los espías, los traidores, los gauchos malos, los *compadritos* y los *gángsters*. A todos ellos, Borges los lanzó a destinos inesperados, muchas veces trágicos; no importaba su cultura o su origen, ni si eran culpables o víctimas. Todos ellos estaban de algún modo

condenados desde el comienzo. Pero, a diferencia de otros escritores de su tiempo, no encontró las causas de esos destinos desafortunados en las lacras de la sociedad, ni en errores de un mundo injusto, ni en problemas de índole psicológica, sino en la permanente presencia de un Destino, que era ajeno y anterior a los personajes. Un destino que a veces podía estar encarnado en un personaje, como Adolfo Hitler, para el judío Zimerman de «Guayaquil»; o en un objeto, como el puñal que mata al asesino de Juan Muraña, o un libro, en «El jardín de los senderos que se bifurcan»; pero un Destino que siempre responde las eternas preguntas de los hombres: adónde vamos, de dónde venimos, quiénes somos, quién es ese Dios que a veces no nos responde. Lo notable es que Borges, que era un hombre escéptico, un anarquista spenceriano, encontró la respuesta a esas preguntas en la presencia de un Orden, que estaba detrás de cada uno de los actos de los hombres. «Dios o Tal Vez o Nadie» lo llamó en un poema famoso. Pero, de cualquier modo, creía que el Universo tenía un plan secreto y ordenado, del que era imposible alejarse. Contra un tiempo que proponía el furor y el Caos, Borges exaltó en sus libros el Cosmos y la cultura.

Otro ejemplo de su trasgresión fue su enseñanza a leer con sospecha y a no aceptar autores que no nos gustaran. Desconfiaba de los autores famosos o consagrados, quienes no eran para él ni los mejores ni los más perdurables. Y así rechazó en las letras francesas a los consagrados Charles Baudelaire, Marcel Proust o Jean-Paul Sartre, a quienes les criticaba su falta de imaginación. Despreciaba por aburrido el clásico *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, pero admiraba a su olvidado *Beauvert et Pecouchet*. Lo mismo pensaba del famoso novelista ruso Fiodor Dostoievsky, de quien decía que era imposible su relectura. Pensaba que Goethe era una superstición alemana y creía que Schiller era muy superior a él. Rechazaba a los españoles Ortega y Gasset y Federico García Lorca. En cambio, prefería la poesía íntima y exacta de Fray Luis de León y la de los místicos españoles. Admiraba a *Don Quijote*, pero no por sus cualidades literarias ni gramaticales, sino porque percibía en sus páginas la emoción que había sentido Cervantes al escribirlas. En una época en que todos escribían bajo la influencia del psicoanálisis, decía que las teorías de Freud pertenecían a la literatura fantástica. Y para demostrar su autoridad moral en esta tarea, decía que el mayor impostor era el propio Jorge Luis Borges, cuyos libros le

desagradaban. Y que si había escrito alguna página importante no había sido él, sino el lenguaje y la tradición sus autores.

Creía, en cambio, que la literatura debía conmovernos y cuando fuera posible, asombrarnos. Que los libros debían sentirse como si fueran seres humanos. Como Walt Whitman en *Leaves of Grass*, quería que quien tocara sus páginas no tocara un libro, sino a un hombre. Por eso sus preferidos eran aquellos escritores que tenían gran sentido de la aventura, o se internaban en territorios más profundos del alma, como Robert Louis Stevenson en *Dr. Jeckyll y Mr Hyde* y en *La isla del tesoro*; o los personajes heridos y condenados de Joseph Conrad; o la presencia de la India en los relatos de Rudyard Kipling, o las eternas historias de Scherezada en *Las Mil y Una noches*

Tampoco creía que la gran literatura estuviera formada por libros o bibliotecas, sino por los escasos momentos felices que en ellos se encontraban: cuando Robinson Crusoe descubría un pie desnudo sobre la arena en su isla desierta; cuando Gregorio Samsa se despertaba convertido en un insecto en *La metamorfosis*, de Kafka, o cuando el personaje de Wells viajaba en el tiempo para traer una flor desde el futuro. Aunque pensaba que ningún escritor había sobrepasado en imaginación a las invenciones de la Religión y la Teología, ¿quién podría superar la idea de un Dios que era a la vez tres personas distintas?, se preguntaba. Así también prefería a los filósofos anteriores a Sócrates: Zenón de Elea, Parménides, Heráclito, Pitágoras, etcétera. Pero consideraba que la figura más alta de la Filosofía era Arthur Schopenhauer. A pesar de ser el escritor más culto de su tiempo, aparecen en sus páginas las aventuras de los *western* norteamericanos, las historias de piratas y la novela policial. Sin embargo, uno de los mayores aportes de este escritor asombrosamente erudito fue el de revelarnos que la Belleza nos rodea por todas partes y que puede estar en las palabras de las personas más sencillas.

Detrás de esta nómina de escritores aceptados o rechazados, en Borges había una obsesión más profunda: ¿hasta qué punto el hombre es dueño de sus propias creaciones? Borges heredó esta idea de la tradición romántica y de los poetas malditos, y la incorporó burlescamente en sus libros. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en un cuento que tiene un título asombroso, «Pierre Menard, autor del Quijote». Allí, un escritor del siglo xx, Pierre Menard, decidía

reescribir palabra por palabra un capítulo del libro que Miguel de Cervantes, el reconocido autor del *Quijote*, había escrito en el siglo xvii. El resultado era aún más asombroso; aunque ambos escritores usan las mismas palabras, lo que escriben es esencialmente distinto: el *Quijote* que había escrito Cervantes en el xvii no era el mismo que escribiría Pierre Menard en el xx. Detrás de esta aguda parodia, Borges se burlaba de la ilusoria pretensión del hombre de crear algo que le perteneciera y fuera permanente. Esto ocurre porque el autor de todas las historias, sugiere Borges, no es el hombre, sino el tiempo. El tiempo que destruye y transforma todas las creaciones de los hombres. Como aquel viejo del cuento «El sur», de quien dice que «los muchos años lo habían pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia». El tiempo, que para Borges era el mayor misterio del universo. ¿Si el tiempo es nuestra sustancia, lo más personal que tenemos, se preguntaba, cómo es posible que los hombres lo compartamos?

Al negar la imagen del hombre como creador y dueño de sus propias creaciones, el trasgresor Borges atacaba también otro de los mitos del pensamiento occidental: la idea de la Originalidad. Para Borges la única Originalidad posible era la de volver a los orígenes. Por ello en vez de crear historias propias, prefería recrear historias ajenas. Si las generaciones de los hombres habían demostrado que ciertos temas eran permanentes ¿por qué empeñarse en agregar otros diferentes? ¿No había hecho acaso eso el autor del clásico argentino *Don Segundo Sombra*, quien había tomado su tema de *Kim*, de Rudyard Kipling, quien a su vez lo habría tomado de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, y este, a su vez, del Antiguo Testamento? Así trabajaban por otra parte, los monjes de los monasterios medievales, a quienes Borges envidiaba y admiraba, y para quienes la creación pertenecía a todos, o a Dios o al Espíritu Santo, en última instancia. (¿Acaso esa idea no la usaría años más tarde Umberto Eco para convertir a Jorge Borges en su personaje Juan de Burgos, el bibliotecario ciego de *El Nombre de la Rosa*?).

Lo mismo ocurría con las viejas metáforas. Si todo hombre se reconoce en ellas ¿por qué inventar otras nuevas? ¿Para qué reemplazar entonces, sugiere Borges, las imágenes del tiempo como un río que fluye, la muerte como un sueño, las estrellas como los ojos o la mujer como una rosa? En «El Evangelio según Marcos», el narrador dice que los Gutes

(personajes cuyo nombre deriva de una degradación de la palabra *gods*; es decir, pequeños dioses en decadencia) querían que el personaje, que representaba a Borges, les repitiera siempre la misma historia —la de la pasión y muerte de Jesucristo— porque ellos eran como niños a quienes no les interesaba la novedad, sino las variaciones. Esta es también la razón por la que, en su *Historia Universal de la Infamia*, Borges prefiere volver a escribir historias de otros escritores, como había hecho su amado Nathaniel Hawthorne en sus *Cuentos dos veces contados*.

Para Borges, la literatura es este arte de la falsificación, de la deformación, del engaño, del cambio. En cada libro, cada escritor *reescribe* a los escritores que escribieron antes que él y cuenta con otras palabras la misma historia. De allí que en sus páginas no se proponga inventar nuevas historias, sino reelaborar otras antiguas. Su arte no es el arte de la *escritura*, sino de la *reescritura*. O, mejor dicho, el arte de la *relectura*, ya que todas sus historias salen de las lecturas de otras historias, que otro contó antes que él. Esta fue una actitud constante en Borges, y aun cuando llegó a ser un escritor consagrado en todo el mundo, siguió diciendo que era un tímido que prefería reescribir *historias ajenas*. Del mismo modo, en sus prólogos o en sus epílogos siempre confesó cuáles habían sido los escritores, las historias o los libros en los que se había inspirado para escribir sus cuentos o sus poemas. Y en muchas entrevistas reconoció que lo que él había escrito ya lo habían escrito antes, y mejor que él, Stevenson, Chesterton, Poe, Kafka, Kipling, Hawthorne o Carlyle. Este afán por reescribir, por modificar, es tan vasto, dice Borges, que «[q]uizás la historia universal sea [tan solo] la historia de la diversa entonación de algunas metáforas».

Falsificar, tergiversar, reescribir, deformar, engañar era para Borges la esencia de la literatura. Por ello no es extraño que uno de sus libros más famosos se llame *Ficciones*, palabra ambigua en español, en la que se unen la idea inglesa de *relato* con la idea latina de *invención, mentira*. Esta idea es central en la obra de Borges: la literatura es una *falsificación*, una *mentira*, con la que se pretende engañar intencionalmente al lector. Quien se interne en un libro debe aceptar de antemano la validez de ese engaño. Thomas Carlyle, recuerda Borges, decía que toda lectura era «la suspensión voluntaria de la incredulidad». Lo que es imposible en el mundo no lo es en los libros. Para Borges, el libro es un territorio infinito, en el que se instaura una

segunda Realidad —la realidad de la imaginación y de la fantasía— que es tan valiosa como aquello que llamamos comúnmente Realidad. Esa segunda Realidad tiene sus propias leyes de causa y efecto, su propio sistema de relaciones y el derecho a su propia existencia. Por ello Alicia puede cruzar el espejo para entrar en el País de las Maravillas, Gulliver viajar al país de los gigantes, y el único lobo que existe no es el lobo del bosque, sino el de los cuentos.

A través de esta falsificación y este engaño, Borges afirma paradójicamente la Realidad de la Literatura. Piensa, como Stephan Mallarmé, que «[e]l mundo existe para terminar en un libro»; como Thomas Carlyle, que «la Historia Universal es un libro en el que todos escribimos, y en el que también somos escritos»; y como los teólogos medievales, quienes creían que Dios había escrito dos libros: las Sagradas Escrituras y la Naturaleza. Quienes no podían leer las Escrituras, decían los teólogos, podían leer el libro de la Naturaleza, del Universo. Al convertir al Universo en un libro, Borges afirmaba la sustancia eminentemente literaria del ser humano. A la larga, sugiere, todos podemos ser materia de algún libro que alguien escribirá en el futuro. ¿Qué otra cosa son la Historia y las Biografías? Por ello en sus cuentos no mezcló personas reales con personajes ficticios, ya que dentro de los libros todos tenían la misma sustancia. Por ello debió sentir, como decía el angustiado Macbeth de William Shakespeare, que estamos hechos de la misma materia de los sueños (*the stuff of dreams*).

Al exaltar la presencia del Universo, Borges se oponía a un tiempo de cerrados nacionalismos, de tribalismos, de fundamentalismos, de imperialismos, de guerras de conquista de territorios o creencias ajenas. Pensaba que todo hombre podía ser como su amado Walt Whitman en *Leaves of grass*, que podía nacer vivir y morir en muchas partes diferentes. Pensaba que por el hecho de ser hombre era un ciudadano del mundo, que podía tener muchas patrias. Por eso en uno de sus últimos poemas canta a Suiza, la tierra que eligió para su muerte, a la que llama «una de mis patrias». Por eso durante los ardientes días de la guerra por las islas Malvinas en el Atlántico sur en 1982, contó el dramático enfrentamiento entre el soldado argentino Juan López y el inglés John Ward, quienes tenían las mismas creencias y hubieran podido ser amigos, pero terminaron matándose entre ellos. Y cada uno

de ellos había sido Caín y cada uno, Abel. Eso había ocurrido en un tiempo absurdo, que los hombres no podían comprender.

Recuerdo que una tarde en que lo visitaba en su departamento de la calle Maipú en Buenos Aires, le pregunté por qué nunca había escrito un *libro total*, un libro que lo englobara todo. Me respondió que era verdad lo que yo decía, pero que le era imposible escribir ese libro, porque él era solo un *fragmento* del universo. Y luego me habló del *Quijote*, de la *Divina Comedia*, de *La Eneida* y de *La Odisea*, en los que grandes escritores, no como él, me dijo, habían acaso dibujado el Universo. Pero que él pensaba, como Macedonio Fernández, que si pudiera tirarse en algún lugar de la pampa y poner su oído sobre la tierra, tal vez podría revelar el sentido del Universo.

Pero lo más notable de su notable literatura fue que el hombre común, aquel que es como nosotros, el de todos los días, era el personaje de sus libros. A ese personaje lo lanzó a destinos increíbles. Y así fue el tímido bibliotecario Juan Dhalman, quien moriría luchando en una pelea a cielo abierto en medio de la pampa; o el gaucho del siglo pasado, a quien mataba un sobrino para que se repitiera el asesinato de Julio César por Marco Bruto; o el vulgar Carlos Argentino Daneri, quien guardaba en un sótano de la calle Garay en Buenos Aires el Aleph que reflejaba el inconcebible Universo y no lo sabía; o como Tadeo Isidoro Cruz, a quien en un amanecer le revelaba su identidad y lo hacía pelear junto al desertor Martín Fierro; o el hombre ignoto que dibujaba un mapa del mundo con sus provincias, sus reinos, sus montañas, sus naves, sus islas, sus peces, sus habitantes y sus caballos, y poco antes de morir descubría que aquel paciente laberinto de líneas tenía la imagen de su propia cara. Aunque tal vez el ejemplo más claro sea el de Funes, el memorioso, el hijo paralítico de una modesta planchadora uruguaya, a quien le regaló una memoria infinita. Un personaje que tenía más recuerdos que todo el resto mundo y que cuando el narrador lo contempló le «pareció monumental como el Bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides».

No existe la Originalidad; nadie es dueño de su propia creación; nuestras creencias y nuestras verdades oficiales son falsas; la Realidad de nuestro mundo cotidiano es tan fantástica e irreal como la de Gulliver o la de Don Quijote; todos somos ciudadanos del Universo; la sustancia del hombre es el tiempo o, como el personaje de Shakespeare,

la materia de los sueños; al final todos nos convertiremos en Literatura y esa Literatura está hecha de falsificaciones, de deformaciones, de engaños. Estas son algunas de las trasgresiones, que nos aguardan en las páginas de Borges; algunas de las *mentiras* con que nos engañaba en sus libros. Pero ¿serían mentiras? ¿O serían tal vez las advertencias de uno de los mayores moralistas de nuestro tiempo, del gran trasgresor, como lo habían sido en su tiempo Jonhatan Swift, Georges Bernard Shaw, Miguel de Cervantes o Voltaire? ¿O alguien que quería ser como el griego Sócrates, más de dos mil años antes, «un tábano sobre un caballo para mantenernos despiertos»?

Comencé estas palabras recordando una anécdota del Borges de los años sesenta. Permítanme terminar recordando otra de sus últimos años. Era una tarde fría de invierno y conversábamos en su modesto departamento de la calle Maipú en Buenos Aires. Borges estaba sentado junto a una ventana y hablábamos de Walt Whitman y Mark Twain. De pronto entró un pálido rayo del sol por esa ventana y se reflejó sobre su cabeza. Fue nada más que un momento, *ese* momento, pero se produjo un silencio y lo contemplé. Entonces lo vi por primera vez como ahora lo recuerdo para siempre. Era la imagen de un viejo frágil, débil, ciego, balbuceante. Pero sentí lo mismo que él había sentido cuando lo miró a Funes, el memorioso, en su cuento. Me pareció alguien fuera del espacio y del tiempo. El último gran Humanista del Renacimiento. Monumental como el Bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y a las pirámides.

COMUNICACIONES

LA POESÍA DEL NOROESTE A FINES DEL SIGLO XX*

Santiago Sylvester

Cuando tengamos que preguntarnos por la identidad de una región, conviene que no nos pase como al ciempiés del cuento, al que le preguntaron en qué orden movía las patas y, obligado a pensarlo, se trabó de tal modo que ya no pudo caminar. Mejor es dejar que estas cosas fluyan, que las usemos casi sin saberlo, porque con los asuntos de cualquier identidad hay que saber que están siempre en tránsito.

Pareciera que, para empezar más o menos por el principio, hay que hablar de La Carpa, aquel grupo convocado desde Tucumán por el jujeño Raúl Galán, a mediados del siglo pasado. A ese grupo cultural, no solo de poetas, le tocó terminar la tarea que había empezado Juan Carlos Dávalos, de armar la identidad cultural del Noroeste, con el añadido de que La Carpa fue el único movimiento del país que abarcó toda una región: no hubo otro movimiento con estas características en ninguna parte, tampoco en el Norte.

Fue una época muy importante: significó, a partir de entonces, tener claro en qué consistía ser poeta del Norte, no solo para la gente de esas provincias, sino también para el resto del país. Aunque también sucedió que esa identidad, como toda identidad, comenzó a modificarse en cuanto estuvo diseñada: es el inevitable juego del verbo *ser*.

No sé si aquellos poetas (Raúl Galán, Raúl Aráoz Anzoátegui, Manuel Castilla, María Adela Agudo, Jorge Calvetti, María Elvira Juárez, Nestor Groppa, entre muchos más) fueron conscientes de la tarea que les tocó. Pasado el tiempo, es evidente que se trató de un momento imprescindible para la consolidación de una manera, de un punto de vista propio. Fue un momento tal vez irrepetible por la suma de elementos que se dieron cita, todo colaboró en la misma dirección: no solo la poesía, también la narrativa, la pintura, lo mejor y más auténtico de nuestro folklore, y por supuesto, el enorme acopio de la cultura popular, recogida en telares, alfarería, y cancioneros.

* Comunicación leída en la sesión 1408 del 14 de julio de 2016.

Pero dicho esto, hay que reconocer que las condiciones de vida del Norte cambiaron tanto desde entonces que, a pesar del cariño que se tenga por los mitos propios, era inevitable que los artistas modificaran su ángulo de visión y que, en consecuencia, buscaran resultados también distintos.

He leído hace no mucho la noticia de que, según un informe de la ONU, el 92 % de los habitantes de la Argentina vive en ciudades, o al menos lleva una vida que puede denominarse urbana. Con este dato a mano, quiere decir que solo un reducidísimo 8 % vive actualmente en el campo: un sitio solitario que al parecer está más solitario que nunca. El campo existe, y más aún eso que llamamos naturaleza, pero la vida en esos sitios sufrió cambios sustanciales. Cuando yo era un muchacho, la vida en Salta y, en general, en todas las ciudades de la región estaba invadida por la vida rural, con carros y gente a caballo alrededor de la plaza central; hoy, en cambio, se puede asegurar que la vida rural está invadida por la ciudad: en el campo, en cualquier campo, hay motos, bicicletas, televisores y teléfonos celulares; y en muchos, computadoras y vida cibernética.

Un cambio tan brutal tenía que modificar el testimonio de los poetas y de los artistas del entorno: la vida de la gente se parece a la de cualquier otra población, aunque existan diferencias y orgullo por esas diferencias. Pero la vida actual en las provincias del Norte transcurre como en todas partes, con problemas más bien urbanos, y las particularidades locales suelen ser, sobre todo, reclamos del turismo.

Esto no quiere decir que haya terminado lo que se llamó, con fuerte predominio en el Norte, «literatura de la tierra»; pero sí es posible detectar cambios importantes en el tratamiento de lo rural.

Lo que observo, por ejemplo, es que sí ha terminado por ahora algo que era casi obligatorio en la poesía del Norte: el canto a la naturaleza. Y posiblemente habría que decir simplemente el canto. Es como si en la sociedad actual (esto sucede en todas partes) se hubieran suspendido momentáneamente las razones de la celebración. Hace cincuenta años el canto era algo espontáneo, una consecuencia de versificar, mientras que hoy, cuando aparece, resulta más voluntarioso; lo que antes estaba unido al propio argumento de las cosas hoy pareciera ser más un esfuerzo deliberado.

Una modificación como la que estoy describiendo no crea necesariamente ajenidad con una obra literaria, si esa obra resiste los avatares del tiempo. La Inglaterra descrita por Henry James ha desaparecido y, sin embargo, sus novelas y cuentos siguen en pie. Pero una noticia como aquella obliga a reubicar la materia de la que está hecha una obra: ya no será realista ni testimonial, como ella misma supuso y se presentó, sino en todo caso mítica. Y lo que más impresiona de aquel dato demográfico es el hecho de que una cultura vieja, con mucha presencia en el Norte, haya quedado reducida a un 8 % casi sin que nos demos cuenta. Por supuesto, aunque disminuida, esa población rural existe y puede por su propia convocatoria trabajar en el imaginario colectivo. Estas son las razones que sostienen, por ejemplo, la obra de Juan Rulfo. No sé cuánto de su mundo mexicano sigue existiendo y cuánto es tarea suya: cuánto de Comala está hecho de materia palpable y cuánto de la mejor literatura. De lo que no hay dudas es de que su trabajo sigue tan vivo como siempre. Este solo ejemplo serviría para desmontar una petición de realismo: da lo mismo que Comala, Macondo, la jungla de Tarzán o la mitología del Valle Calchaquí existan o no. Sin embargo, esto no impide que pensemos y volvamos a pensar sobre estas situaciones o paradojas históricas ni que los artistas elijan nuevos materiales.

Pero hay algo que quisiera destacar. Cuando los poetas de La Carpa se propusieron rescatar la naturaleza de la zona y las faenas rurales, no podían saber que esa vida estaba llegando a su fin. Esta situación no es tan infrecuente: estos finales contados desde el final están, en realidad, inscritos en nuestro ADN y hay muchos ejemplos. Solo mencionaré uno, porque viene al caso: los cancioneros de Juan Alfonso Carrizo, esa impresionante recopilación en cinco tomos de coplas, romances, canciones infantiles, que poblaban la memoria de la gente del Norte. Porque es sorprendente comprobar que, de pronto, una persona siente el impulso de salir a los caminos, recorrer valles, selvas y montañas, con el fin de recoger el legado popular y anónimo que venía llegando por transmisión oral; y qué casualidad, eso sucede cuando la cultura oral que abarcó varios siglos estaba a punto de concluir. Carrizo lo dice en sus prólogos; estuvo obsesionado con esa tarea: es el relevamiento más completo que puede hacerse de una cultura, y sin ese trabajo, que duró veinticinco años, hubiera desaparecido en un lapso relativamente breve. Sobre esa recopilación, tal como se la hizo y con el material que resultó,

puede decirse que, o se la hacía entonces, cuando fue hecha, o ya no hubiera sido posible. Y en este sentido coincide con el trabajo que vengo describiendo, del grupo La Carpa, que fue hecho unos años después.

Los grupos posteriores a La Carpa, que han desarrollado ya plenamente su obra, han incluido modificaciones fundamentales, de fondo y forma: una consecuencia inevitable, pedida por la realidad. Salvo el viento general de la época, los puntos que los unen no responden a proyectos comunes, sino a la enorme variedad conseguida a lo largo del siglo pasado. Walter Adet, Holver Martínez Borelli, Teresa Leonardi o Jacobo Regen en Salta; Juan José Hernández, Juan González o Arturo Álvarez Sosa en Tucumán; Leonardo Martínez en Catamarca; o Héctor David Gatica en La Rioja, para nombrar solo a unos pocos, no configuran recíprocamente un parentesco, pero sí un abandono espontáneo, cada uno a su modo, de lo celebratorio que predominaba en el Norte, aunque siga existiendo (lo que no es lo mismo) la necesidad de dar testimonio de la vida en la región. Este abandono no configura un parricidio literario (en el Norte hay poco de esto), sino la natural renovación de la mirada sobre el arte, producto del tiempo, de otras lecturas, de un cambio de sensibilidad: en algunos casos solo variantes, pero con peso suficiente como para que se deba hablar de cambio; y en cualquier caso, con modificaciones formales, porque no hay que olvidar que la época, toda época, habla a través de la forma.

Esto dio pie para que cundiera la multiplicidad de la poesía actual, con la dificultad de caracterización que conlleva todo presente; además del hecho de que un mismo poeta puede caber en varios casilleros clasificatorios por el corte transversal que tiene una materia en mutación. Las obras distintas de Mario Romero, Leopoldo Castilla, Alberto Tasso, Ernesto Aguirre, Inés Aráoz, Jorge Paolantonio, María del Rosario Andrada, Julio Salgado o Rogelio Ramos Signes (poetas de distintas provincias) aportan nuevos asuntos, nuevas situaciones y otros conocimientos; y ante la imposibilidad de analizar ahora todo el arco poético, donde conviven tradiciones que continúan con tradiciones que se abandonan, solo señalaré lo que posiblemente sea lo más definitivo: el fenómeno de apertura de las fronteras culturales, con los cruces consiguientes. La vinculación y el entretejido que supuso el intercambio de la información es hoy un hecho, que con el tiempo derivó en eso tan obsesivo que se conoce como globalización. Se trata de un proceso que viene de lejos, y

que impactó en la cultura del norte como en toda cultura de este planeta. Y estoy hablando de poetas con obras ya desplegadas, a veces terminadas, y no de lo que ahora mismo están cocinando las generaciones de mediana edad y jóvenes, que por supuesto también es distinto.

Así ha ocurrido y es posible que vuelva a ocurrir. Hay necesidad de pasado en todos los pueblos, por eso la memoria se llena de sucesos e historias: eso que los pueblos necesitan para sentirse parte de un todo. Pero toda identidad, por fuerte que sea (y precisamente las más fuertes), será inevitablemente modificada por el viento histórico, que sopla más que en nadie en los artistas. Una identidad como la del Norte sirve para dar respaldo y también para ser discutida y modificada: es lo que ha estado sucediendo todo el tiempo, tal vez sin que nos diéramos cuenta.

OTELO, EL MORO DE VENECIA*

Rolando Costa Picazo

La fuente de *Otelo, el moro de Venecia* es una *nouvelle* incluida en *Hecatommithi* (1565), de Giambattista Gherardi Cinthio (1504-73), nacido en Ferrara. *Hecatommithi* (o cien cuentos) sigue la estructura del *Decamerón*, de Boccaccio. Diez damas y caballeros que viajan a bordo de un barco a Marsella después del saqueo de Roma en 1527 se turnan para relatar las historias. Algunas de estas fueron incorporadas por William Painter (1540?-94) en *Palace of Pleasure*, una colección de traducciones de relatos al inglés publicados en 1566 y 1567. Muchos dramaturgos ingleses, como Beaumont y Fletcher y Shirley sacaron argumentos para sus obras de esta colección de Painter, que incluía textos de Boccaccio, Bandello, Cinthio, Herodoto y Livio, entre otros. Shakespeare tomó los argumentos de *Otelo* y de *Medida por medida*. Por otra parte, es posible que mientras escribía *Otelo*, Shakespeare leyera la *Historia natural*, de Plinio el Viejo, traducida al inglés por Philemon Holland en 1601, por las referencias a los antropófagos, a Propóntico y al Helesponto, al árbol árabe y otras alusiones incluidas en *Otelo*.

Aún en el plano básico del argumento y de los personajes, Shakespeare cambió elementos del relato de Cinthio por otros de su propia creación. En el cuento del italiano, los personajes no tienen nombre, excepto «Disdemona». Otelo es el Moro; Yago, el Alférez (*il Alfiero*); Casio, el Capitán (*il Capo di Squadra*); Emilia, la mujer del Alférez; Blanca, una cortesana; y Rodrigo, un soldado. Los demás personajes no existen. Se menciona la oposición de «los padres» de Disdemona a su noviazgo con el Moro. Shakespeare se ciñe al hilo argumental, con algunas diferencias. Por ejemplo, el Alférez ama a Disdemona, y la razón de su venganza es el despecho. El final varía. El Moro y el Alférez traman y cometen juntos el asesinato de Disdemona. Convencido de que el Alférez fue la causa de su perdición, el Moro lo degrada y lo echa de la compañía. El Alférez se venga culpando al Moro del asesinato. A pesar

* Comunicación leída en la sesión 1410 del 11 de agosto de 2016.

de que las autoridades venecianas lo torturan, el Moro no confiesa su culpabilidad.

La concepción isabelina del universo era la de un orden cósmico ordenado y armónico, construido como una suerte de escalera, o Cadena de la Creación, en la que cada cosa creada tenía su lugar, su propio peldaño en la escalera o eslabón en la cadena. En el punto más alto estaba Dios, Creador y Juez; en el más bajo, las cosas inanimadas. En el punto medio se encontraba el lugar del hombre, que ocupaba una posición magnífica pero vulnerable: era en este punto donde el mundo animal se rozaba con el mundo angelical. Era tierra y cielo, cuerpo y espíritu, bien y mal, razón y pasión. En cualquier momento su naturaleza animal podía conducirlo al derrumbe y sumirlo en la degradación, o el hombre podía caer presa del pecado del orgullo o la arrogancia (el *hybris* trágico) e intentar exigir un lugar más encumbrado que el que le correspondía. Mientras que se respetara el orden establecido, la situación era básicamente feliz. No es que estuviera exenta de desgracias, pero siempre era posible sobrellevarlas mediante la práctica de las virtudes cristianas y gracias a la bendición del amor. La clave de toda la existencia era la armonía, que residía en el respeto por la jerarquía, la subordinación natural del inferior al superior. Debía haber orden en el universo (macrocosmos), orden en el estado político y orden en el hombre (microcosmos). Las tres esferas estaban interrelacionadas: lo que sucedía en una tenía su paralelo y repercusión en las otras.

Otelo, el moro de Venecia es única entre las grandes tragedias de Shakespeare por ser una tragedia doméstica: no hay reinados en peligro, ni se derroca al soberano, ni existe correspondencia entre el plano público y el privado. Se trata de un estudio de los celos en el que el amor, la lujuria y el odio, llevados a una situación límite, ocasionan la muerte de los protagonistas. Otelo no es simplemente una víctima de los celos. Es un noble general y un hábil gobernante sin experiencia en cuestiones amorosas. Las dudas que abriga acerca de sí mismo como amante y esposo transforman las insinuaciones y maquinaciones de Yago en el temor de que es engañado por Desdémona. El adulterio era el más horrendo de los pecados mortales, más detestable «que el homicidio o el pillaje», y se castigaba con la muerte¹. Shakespeare utiliza ciertos

¹ GREENBLATT, ETEPHEN. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 246.

comportamientos relacionados con el adulterio que eran comunes en su tiempo: bastaba que el marido sospechara de su mujer para proceder de una manera violenta en su contra. Es posible que al estrangular a Desdémona, Otelo crea que está cometiendo un acto de justicia contra quien ha violado el sacramento del matrimonio. Por su parte, Desdémona, al casarse en secreto y sin el consentimiento de su padre, también comete una acción que en su época implicaba una trasgresión.

Bradley describe a Otelo como la figura más romántica de todos los héroes de Shakespeare, por su vida de aventuras y de batallas en lugares exóticos, alguien que no pertenece a nuestro mundo cotidiano, que parece provenir del país de *Las Mil y Una Noches*. Hay algo misterioso en él. Si bien no posee la imaginación meditativa o especulativa de Hamlet, es más poético que el Príncipe de Dinamarca. De hecho, en sus soliloquios demuestra ser el poeta más grande entre los héroes shakespearianos. Sin embargo, a pesar de su sensibilidad poética, su mentalidad es muy simple. No es un buen observador de la realidad ni tampoco es introspectivo. La emoción enciende su imaginación, pero confunde su intelecto². Leavis ve una serie de defectos en Otelo: es ego-céntrico, orgulloso, posesivo, y lo caracterizan una «fuerte sensualidad» y «celos vindicativos»³.

Wilson Knight también destaca la cualidad poética del discurso de Otelo, que califica de musical. Su lenguaje, poético y colorido, rico en imágenes visuales y táctiles, presenta un mundo de aventuras, romántico y heroico⁴.

F. R. Leavis disiente con Bradley: este busca defender la nobleza de Otelo, al que ve como víctima de las maquinaciones de Yago. Sin embargo, Otelo escucha a Yago porque está preparado para hacerlo: ya tiene el enemigo dentro. Leavis sostiene que Otelo cambia de actitud hacia Desdémona en ochenta líneas de texto, entre III. iii. 90 («¡Excelente criatura!») y III. iii. 171 («¡Ay, desgracia!»)⁵.

²BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy* (1904). Londres: Macmillan, 1958, pp. 152-153.

³LEAVIS, F. R. «Diabolic Intellect and the Noble Hero: or The Sentimentalist's Othello». *The Common Pursuit* (1952). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1962, pp. 136-159, pp. 145-147.

⁴KNIGHT, G. WILSON. *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*, 1930. Cleveland-Nueva York: Meridian Books, 1957, pp. 104-105.

⁵LEAVIS, F. R. «Diabolic Intellect...», p. 144.

De los tres personajes principales —Otelo, Desdémona y Yago— estos dos últimos no cambian de actitud ni de naturaleza en el transcurso de la obra. Desdémona y Yago son polos opuestos, verdaderas antítesis. Desdémona encarna la inocencia y el amor desinteresado; Yago, la maldad y el rencor. Desdémona es franca e íntegra; Yago, hipócrita y retorcido. En él prevalece el odio, que Shakespeare expresa en imágenes de animales y funciones físicas degradantes, que connotan la baja opinión que tiene de la naturaleza humana. Desdémona es una fuerza vital que persigue el orden y la luz; Yago, una fuerza contraria a la vida que busca la anarquía y la oscuridad.

Otelo, por su parte, es más parecido al común de los hombres, una combinación de las fuerzas del amor y del odio, ilustrados por imágenes de la luz y las sombras, respectivamente. No tiene punto medio, sino que oscila entre un polo y el otro.

Granville-Barker ve en Yago la encarnación del espíritu del mal, que encuentra el terreno propicio en Otelo⁶.

Coleridge describe a Yago como un personaje carente de pasión, todo intelecto. Lo interpreta como un ser demoníaco, la encarnación misma de la «malignidad inmotivada». Bradley, por el contrario, considera que a Yago lo mueve un deseo irreprimible de satisfacer su sentido del poder, y manipula a Otelo con ese propósito: necesita afirmar su superioridad sobre su víctima elegida⁷.

La ironía se manifiesta en la inhabilidad generalizada de los personajes de juzgar a los demás más allá de la conducta exterior o superficial, y a dejarse llevar por las apariencias. Esto se advierte, por ejemplo, en el uso del adjetivo «honesto» que todos aplican al referirse a Yago.

Abundan en *Otelo* las imágenes diabólicas, que se expresan en términos como «Infierno», «infernial», «diablo», «demonio» o «maldito», y que se refieren a la perdición del alma o al uso de poderes infernales para perpetrar el mal. Yago tiene visos de ser diabólico, se rige por el interés y es cínico y materialista, pero no hay nada en la obra que induzca a pensar que tenga relaciones con poderes diabólicos o sobrenaturales. Responde más bien a una concepción que tenía la época del personaje maquiavélico. No hay en *Otelo* una maquinaria del mal ni comercio con

⁶ GRANVILLE-BARKER, HARLEY. *Prefaces to Shakespeare*. Princeton-Nueva Jersey: Princeton University Press, 1946-1947, pp. 155-156.

⁷ BRADLEY, A. C. *Shakespearean...*, pp. 187 y ss.

los poderes malignos, como en *Macbeth*. Debemos recordar que es una tragedia de ámbito doméstico. Sin embargo, a Yago se lo llama «semi-diablo»; y a su filosofía, «una teología del Infierno». Es un ateo regido por el interés, que desprecia la moralidad y la religión, cuyo propósito es hacer cundir el caos. Él mismo niega poseer una dimensión infernal, o al menos sobrenatural: «Sabéis que trabajo con inteligencia, y no con magia», le dice a Rodrigo en II. iii. 350. No obstante, alguna imagen lo relaciona con el diablo; por ejemplo, la de las moscas de I. i. 68: Belcebú es el «Señor de las Moscas».

Las imágenes de animales que utiliza Yago son repulsivas —arañas, moscas, cabras, monos, lobos— muchas de ellas en conexión con actos obscenos, según Wolfgang Clemen⁸.

Clemen sostiene que en *Otelo* Shakespeare usa ciertas imágenes que caracterizan el lenguaje de los personajes principales. En oposición a Yago, las imágenes de Otelo están relacionadas con las esferas superiores, o con los elementos: el cielo, los cuerpos celestes, el mar y el viento⁹. También existen diferencias en el discurso de Otelo y Yago: cada uno tiene ciertas peculiaridades retóricas y estilísticas. En Yago abundan las antítesis y los paralelismos, propios de un parlamento razonado e hipócrita. Además, adapta su discurso a su interlocutor¹⁰. A Rodrigo le habla en prosa, con un estilo bombástico y lleno de latinismos; a Montano le habla en verso, y con metáforas altisonantes y expresiones astronómicas. Por ejemplo, al referirse a Casio le dice a Montano que comparado con su virtud, su vicio es un justo equinoccio, es decir, se corresponde en un equilibrio exacto (II. iii. 109-110).

Además de imágenes, ciertas palabras se repiten con la insistencia de un *leitmotiv*. «Honesto» es una de ellas. Aplicada a Yago, es un ejemplo de apariencia engañosa, ya que muchos se dejan llevar por el exterior. «Honesto» se usa con diferentes acepciones; significa «veraz», «sincero», «franco». Utilizado con relación a una mujer, quiere decir «casta». En ciertos casos, para Yago significa «cándido», «tonto». Apli-

⁸ CLEMEN, WOLFGANG. *The Development of Shakespeare's Imagery*. Nueva York: Hill & Wang, 1951, p. 125.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 122.

cado para describir a un hombre, también quiere decir «sexualmente moral», es decir, que no se acuesta con la mujer de otro¹¹.

Como en toda obra de Shakespeare, encontramos un uso interesante de algunas palabras. En el acto V, escena ii, en un diálogo entre Otelo y Emilia —la mujer de Yago—, Otelo le dice que su marido es quien le ha dicho que Desdémona le es infiel con Casio. Emilia parece no creerle. En este diálogo se repite la palabra «marido» diez veces en diecisiete líneas, hasta que Otelo se irrita:

EMILIA. ¿Mi marido dice que ella fue infiel?
 OTELO. Él, mujer.
 Vuestro marido, digo. ¿Entendéis la palabra?

La repetición de términos les agrega énfasis y les imprime características de *leitmotivs*, como sucede con «honesto» y «creencia» en III. iii. 103 y siguientes:

OTELO. ¿No es honesto? (*refiriéndose a Casio*).
 YAGO. ¿Honesto, señor?
 OTELO. ¿Honesto? Sí, honesto.
 YAGO. Señor, por esto lo tengo.
 OTELO. ¿Cuál es vuestra creencia?
 YAGO. ¿Mi creencia?
 OTELO. ¿Vuestra creencia, señor?

Otelo es una figura hiperbólica, que tiende a la exageración, y sus repeticiones ilustran la intensidad de su lenguaje, fuertemente retórico. En sus diálogos se establece un contraste con su interlocutor, que por lo general usa un idioma prosaico, pobre en figuras retóricas y de registro coloquial. En momentos de gran emoción, Otelo repite sus palabras, como sucede en III. iii. 214 («Ni un ápice, ni un ápice»), III. iii. 424 («Ay, monstruoso, monstruoso»), III. iii. 449 («¡Ay sangre, sangre, sangre!»), III. iii. 472 («¡Maldita sea, lasciva ramera! ¡Ay, maldita sea! ¡Maldita sea!»).

¹¹ JORGENSEN, PAUL A. *Redeeming Shakespeare's Words*. Berkeley: University of California Press, 1962, pp. 3-21.

Existe una especie de geografía simbólica en *Otelo*. Fuera de los límites del mundo de la obra está el territorio de los turcos, infieles —«el enemigo»— que amenazan con invadir la Cristiandad y destruirla. Representan la barbarie, el desorden y el poder de la destrucción. Más allá hay un mundo ignoto de rocas y colinas, habitado por caníbales que se comen los unos a los otros, formas monstruosas de hombres cuya cabeza les crece debajo de los hombros. En los bordes de estas tierras se extiende el furioso mar, azotado por los vientos. Rodeado por la barbarie, la esterilidad y la monstruosidad, está el mundo civilizado, con sus dos grandes fortalezas de Venecia y Chipre. En el Renacimiento, Venecia se destacaba por su riqueza, producto del comercio, su organización política y sus cortesanos. En *Otelo*, Venecia es la Ciudad por excelencia, símbolo del gobierno, la razón, la ley y la concordia social. Cuando la pasión, la furia y los temores de Brabancio amenazan con desatar el caos y ocasionar disturbios, una corte legal examina sus quejas, y el poder cívico pronuncia el veredicto. La escena iii del Acto I —la escena del Senado— se centra en los magníficos discursos de Otelo y Desdémona, en los que expresan y justifican su amor. El Senado controla las pasiones que podrían haber llevado al desorden, y escucha con imparcialidad las acaloradas palabras que dan voz a pasiones primitivas de racismo y amor violento. Cuando Yago y Roderito hablan de robo, y Yago denuncia que «un viejo carnero negro» le está cubriendo su «ovejita blanca», Brabancio expresa su fe en su ciudad civilizada:

¿Por qué me habláis de robo? Esto es Venecia;
Mi casa no es una granja. (I. i. 102-103)

Venecia es, entonces, la Ciudad, el orden, la ley y la razón; Chipre está situada en la frontera entre la barbarie y la Ciudad. No es una fortaleza segura de civilización y armonía, como Venecia, sino un puesto fronterizo en medio del rugiente océano; simbólicamente, un lugar intermedio entre el orden y el caos, la civilización y el salvajismo, amenazado por la guerra, donde el miedo anida en el corazón humano, expuesto al ataque de los atavismos pasionales. El moro Otelo —de origen salvaje, un cristiano converso— es quien controla la violencia y defiende la civilización, pero es incapaz de controlarse a sí mismo de las malignas insinuaciones de Yago.

El movimiento de la obra es de Venecia a Chipre, de la Ciudad al Puesto de Frontera, de la sociedad organizada a una condición más cercana a la naturaleza salvaje, y de la vida colectiva a la existencia de individuos solitarios. Al final de la obra hay una promesa de regreso a la Ciudad, pero ya todos los protagonistas están muertos, y se ha producido la catástrofe.

La geografía simbólica se corresponde con un nivel social y psicológico. En el plano de lo social, en Venecia rigen las costumbres establecidas y el orden social, capaces de controlar la violencia y de proporcionar seguridad y bienestar a sus habitantes; en Chipre esto se torna más difícil, y la ruptura asoma en momentos críticos. Igualmente, en lo psicológico, el control de las pasiones se hace posible en Venecia, pero no en Chipre, donde los personajes pierden la calma y el control de sí mismos. Las relaciones se resquebrajan: el general se enfrenta al oficial; el marido, a la mujer; el sirviente, al amo. En Chipre, la justicia se torna paródica. Por ejemplo, Otelo, presa de los celos, busca justificar su violencia con lenguaje legal. Así, cuando ya ha decidido la muerte de su mujer, su soliloquio comienza: «Es la causa, es la causa, alma mía» (V, ii, I). Ahora él es acusador, juez, jurado y verdugo, que hará justicia por su propia mano.

Los críticos han comentado sobre el uso de un tiempo doble en la acción, y en verdad el argumento requiere un ritmo rápido y otro lento. La acción debe ser rápida para que Otelo no disponga de tiempo para reflexionar sobre lo que pasa, pero lo suficientemente lenta para que puedan tener lugar los hechos que justifican sus sospechas. Según las referencias temporales, después del primer acto, con la llegada a Chipre, toda la acción ocupa alrededor de un día y medio, desde la mañana de un día hasta la noche del día siguiente. Sin embargo, pasan demasiadas cosas en poco más de treinta horas, lo que da lugar a un tiempo lento. Ningún editor ha intentado corregir esta aparente discrepancia temporal. Granville-Barker comenta que en *Otelo* el tiempo se contrae y se extiende como una concertina¹². Con seguridad, los espectadores no perciben ninguna discrepancia; los lectores, quizá.

Un aspecto interesante es la incidencia, o no, de la diferencia racial en la obra. Shakespeare toma de Cinthio el hecho de que Otelo es «un

¹² GRANVILLE-BARKER, HARLEY. *Prefaces...*, p. 10.

moro», que en la época isabelina se daba como sinónimo de negro. En inglés, la palabra era *moor* o *blackamoor*, en forma indistinta, y designaba a un miembro de un pueblo de piel oscura, un negro. No se hacía distinciones entre moro, árabe, berberisco, etíope o habitante del norte de África. Ya en 1554 aparecieron en Londres habitantes nativos del África noroccidental, y hacia 1601 había suficiente cantidad de ellos como para que los isabelinos expresaran su descontento y pusieran de manifiesto prejuicios raciales¹³. Bradley sostiene que Shakespeare imaginaba a Otelo como «negro, y no de tez clara»¹⁴. En la escena inglesa, siempre se lo representó como negro. Hay indicios en la obra. Se lo describe, despreciativamente, como de «labios gruesos» (I. I. 63), y Brabancio lo ridiculiza por su «pecho renegrido» (I. ii. 69). Otelo mismo dice lo siguiente:

...mi nombre, que era tan puro
 Como el rostro de Diana, es tan embadurnado y negro ahora
 Como mi propia cara (III. iii. 384-385).

Según Harbage, en Shakespeare el negro es el símbolo del mal¹⁵, y se asocia a la raza negra con el primitivismo y el salvajismo, en consonancia con concepciones tradicionales que han dejado su impronta en metáforas y símiles. W. H. Auden sostiene que «Otelo es el forastero negro que quiere ser miembro de la comunidad que solo lo tolera porque no puede prescindir de su competencia militar. Ve a Desdémona como una manera de unirse a la comunidad y de ser amado y aceptado como persona»¹⁶.

Nota sobre la traducción**

Las dificultades del texto shakespeariano son múltiples, y hacen que la aventura de encarar su traducción esté predestinada a la desilu-

¹³ JONES, ELDRED. *Othello's Countrymen*. Londres: Oxford University Press, 1965, pp. 12-13.

¹⁴ BRADLEY, A. C. *Shakespearean...*, p. 162.

¹⁵ HARBAGE, ALFRED. *As They Liked It*. Nueva York: Macmillan, 1947, p. 64.

¹⁶ *Ibidem*, p. 203.

** Todas las traducciones son del autor.

sión y a la desesperanza. Es un texto que presenta complejidades de interpretación; de cambio de significado de muchos términos, dificultades gramaticales y de puntuación, de variantes de edición, problemas de estructura y orden sintácticos, de uso de retruécanos, refranes y juegos de palabras, en general imposibles de traducir. Igualmente son un escollo los efectos fonológicos de aliteración, rima consonante y asonante y diferencias de métrica, las ambigüedades, la carga metafórica y la riqueza de imágenes. Esta enumeración no es exhaustiva. A los problemas lingüísticos e idiomáticos debemos agregar la complejidad del contexto cultural isabelino y el vasto campo de disciplinas científicas, tecnológicas y del conocimiento en general que maneja Shakespeare.

A todo esto se suman los aportes de centenares de eruditos y especialistas shakespearianos que han ido iluminando el texto a través de los años, pero que en muchos casos se contradicen. También debemos tomar en consideración el hecho de que, como toda obra de teatro, *Otelo* es un texto doble, en el sentido de que es una estructura verbal que puede leerse, pero que al mismo tiempo está destinada a ser representada en un escenario. Por esta razón, el análisis literario no alcanza para abarcar la totalidad del discurso teatral, que se completa con su representación. En la obra shakespeariana, además, las acotaciones escénicas son mínimas: apenas «una habitación», por ejemplo, o «entra» o «salen todos». En muchas obras, provienen de los libretos para la representación teatral, o de las ediciones anotadas, que agregan los apartes o acotaciones que especifican el destinatario de un parlamento. Debido a la falta o a la brevedad de las acotaciones, una de las funciones del soliloquio shakespeariano es, precisamente, la de ubicar a la audiencia en el tiempo y el espacio (o explicar detalles del argumento, motivaciones, etc.) mediante las referencias que hace el actor al dirigirse al público.

El texto de *Otelo* que hemos utilizado para la traducción (y cuya numeración hemos seguido) es el de *The New Swan Shakespeare*, editado por Bernard Lott (1976). Nuestra versión sigue así el texto del F1, que consideramos el más autorizado. Como sostiene Sir Walter Greg, «en la gran mayoría de los casos no hay duda de que el Folio ha preservado la lectura más ajustada a Shakespeare»¹⁷. En ciertos casos hemos preferido alguna variante encontrada en el Ç1, o enmiendas específicas

¹⁷ GREG, W. W. *The Shakespeare First Folio*. Nueva York-Londres: Oxford University Press, 1955, p. 365.

introducidas por editores y críticos, y dejado constancia en las notas. Las acotaciones escénicas y el uso de expresiones blasfemas provienen siempre del Ç1.

Hemos usado el «tú», excepto cuando hablan el Duque de Venecia, Otelo y Montano, gobernador de Chipre —o los demás personajes se dirigen a ellos— y el «vosotros» para el plural, en todos los casos. Asimismo, hemos ajustado la puntuación al castellano siempre que resultó necesario. En lo demás, optamos por mantenernos, en lo posible, lo más cerca del plano literal por respeto al texto shakespeariano.

Es con devoción por Shakespeare y por la labor de la traducción que nos abocamos a esta empresa con resignada humildad, pero con apasionado entusiasmo.

Bibliografía

- BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy* (1904). Londres: Macmillan, 1958.
- CLEMEN, WOLFGANG. *The Development of Shakespeare's Imagery*. Nueva York: Hill & Wang, 1951.
- GRANVILLE-BARKER, HARLEY. *Prefaces to Shakespeare*. Princeton-Nueva Jersey: Princeton University Press, 1946-1947.
- GREG, W. W. *The Shakespeare First Folio*. Nueva York-Londres: Oxford University Press, 1955.
- GREENBLATT, ETEPHEN. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- HARBAGE, ALFRED. *As They Liked It*. Nueva York: Macmillan, 1947.
- JONES, ELDRED. *Othello's Countrymen*. Londres: Oxford University Press, 1965.
- JORGENSEN, PAUL A. *Redeeming Shakespeare's Words*. Berkeley: University of California Press, 1962.
- KNIGHT, G. WILSON. *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy*, 1930. Cleveland-Nueva York: Meridian Books, 1957.
- *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays*, 1931. Londres: Methuen, 1951.
- LEAVIS, F. R. «Diabolic Intellect and the Noble Hero: or The Sentimentalist's Othello». *The Common Pursuit* (1952). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1962, pp. 136-159.

CZESLAW MILOSZ:
UN TESTIMONIO POÉTICO DEL SIGLO XX*

Rafael Felipe Oteriño

Milosz es el único escritor en el exilio a quien esa tormenta ha mojado de verdad.

Witold Gombrowicz, *Diario*

El año pasado se cumplieron tres décadas desde que leímos en nuestra lengua la poesía del escritor polaco Czeslaw Milosz. Hasta ese momento, su prestigio literario estaba limitado, entre nosotros, a los ensayos *El pensamiento cautivo* y *Otra Europa*, y a las novelas *El poder cambia de manos* y *El valle de Issa*, que habían tenido su edición española. En los ensayos examina, en pleno gobierno de Stalin, la sumisión de los intelectuales polacos al pensamiento de las denominadas «democracias populares», al tiempo de señalar la condición subalterna de esa otra Europa Central de ilusiones no cumplidas. Pero el premio Nobel de Literatura que le fue otorgado en 1980 puso de relieve su obra en verso, ya que distinguió al autor de una poesía nacida en uno de los extremos de la civilización europea (con latín aprendido en la escuela, lecturas de teología tomista, fértil contacto con la cultura judía, estudios de literatura rusa, historia universal y poesía de los contemporáneos). Así dotado, y beneficiado por su larga vida, nuestro poeta da cuenta —como ninguno de su generación en poesía— de la profundidad del mal —también de atisbos del bien— del siglo que hemos dejado atrás. La edición que nos llegó entonces era pequeña, no llegaba a las ciento cincuenta páginas y solo contaba con cincuenta y nueve poemas. Su tapa dorada lleva (todavía la conservo) la ilustración de un águila en vuelo, con la cabeza inclinada hacia abajo, como buscando a su presa, presidida por el escueto título *Poemas*. Pero contiene el discurso de investidura que el poeta pronunció en Suecia. La selección, traducción y prólogo están firmados por Bárbara Stawicka y el sello editorial es Marginales, de Tusquets. Luego vinieron otras ediciones en catalán,

* Comunicación leída en la sesión 1412 del 8 de septiembre de 2016.

inglés y castellano, pero aquella primigenia es de una calidad sobresaliente.

Como es difícil quitar de los hechos a la primera persona del singular, he de decir que esta poesía me sedujo de inmediato, pues, tanto como Kavafis, Eliot, Auden, Montale, Borges —otros de mis preferidos—, Milosz hace del verso no una huida del mundo, sino la herramienta para una mejor comprensión de sus peripecias y aflicciones. La perplejidad metafísica y la mundana razón son su energía y brazo ejecutor. El homenaje que en aquel discurso rinde a dos autores de los que se siente deudor —su primo, el poeta y lingüista lituano Oscar de Lubicz Milosz, y la mística y controvertida intelectual Simone Weil— lo muestra de cuerpo entero, con su perfil de agradecido discípulo y el vigor de un pensamiento conmovido por los grandes vientos de la historia. Lo cierto es que Czeslaw Milosz es uno de los poetas que me acompaña desde entonces, hasta el punto de haberme lanzado, años atrás, hasta la Vilna de su infancia y a la Cracovia de su vejez, con el solo fin de visitar sus iglesias de arquitectura barroca, observar sus cielos de «abundantes nubes blancas», tocar la corteza escrita de sus bosques de abedules. Poeta de una energía contagiosa, su obra transmite el gozo de asistir a la existencia, al amor, a la amistad, a los países, a la gente; de «glorificar las cosas simplemente porque son», como escribe en uno de sus poemas. Esto, sin omitir la responsabilidad que nos cabe por cada acto humano, provenga o no de nosotros, en un mundo en el que cumplimos, querámoslo o no, un papel moral que excede al histórico. «Si no hay Dios, / no todo le está permitido al hombre. / Él es aún el guardián de su hermano / y no le está permitido entristecer a su hermano, / diciéndole que no hay Dios». Así reescribe en verso la conocida frase que Dostoievsky pone en labios de uno de los hermanos Karamazov.

Czeslaw Milosz nació en Szetejnie, Lituania, en 1911, y murió en Cracovia, Polonia, en 2004. En la Universidad de Vilna, capital del pequeño Estado báltico, se graduó en leyes, aunque pasados los años consideró desafortunada su decisión y confesó que debió haber estudiado humanidades. Escribió en polaco y al final de su vida participó de la traducción de sus poemas al inglés. Haciendo suyo el axioma de que para un escritor la lengua es su verdadera patria, escribió sobre su idioma natal una definición que cualquier escritor exiliado suscribiría: «... sin tí, quién soy / solo un escriba en un país lejano». Entre sus ex-

perencias más profundas está la de haber asistido al levantamiento del gueto de Varsovia, que dio lugar a su poema «Un cristiano pobre mira el gueto», del que leeré fragmentos:

... comienza el pisotear, el desgarrar la seda,
 el romper el vidrio, la madera, el cobre, el níquel, la plata, espumas
 de yeso,
 la chapa, las cuerdas de los instrumentos, hojas, esferas, cristales.
 Desde las paredes amarillas el fuego fosforescente devora el pelo de
 hombres y animales. [...]

 Desgarrado está el papel, el caucho, la tela, la piel, el lino,
 las hebras, la sustancia, la celulosa, la piel de la serpiente, los
 alambres de hierro.
 Se derrumban en el fuego el techo y las paredes, el fundamento es
 abrasado por las llamas.
 Arenosa, pisoteada, como un árbol sin hojas,
 solo queda la Tierra...

Cómo decir lo indecible —acoto yo—, el horror, la muerte, la crueldad, el absurdo, si no es con las palabras lastimadas de lo decible. Es lo que hace Milosz en este poema desgarrado. A partir de esa experiencia enlazó una indisimulada solidaridad para con el hombre como criatura física y espiritual, cualquiera fuera su credo o convicción. Filomarxista en su juventud, participe de la resistencia polaca durante la guerra, miembro en la posguerra del servicio diplomático de la República Popular en Washington, en 1951 rompió con el gobierno de Varsovia e inició su exilio en Francia. A comienzos de la década de los sesenta se trasladó a los Estados Unidos, donde la Universidad de California, en Berkeley, le abrió, a su medida, el Departamento de Lenguas y Literatura Eslavas; y fijó su domicilio en la colina más alta de la ciudad: Grizzly Peak Boulevard.

En ese protegido exilio, que habría de prolongarse durante casi treinta años, asistió al nacimiento del movimiento contracultural *hippie*, del pacifismo, del amor libre, de libertades inéditas para alguien proveniente de regímenes severos como el suyo: «Aquí donde las adolescentes hermosas caminan descalzas, y los jóvenes barbudos y melnudos se ponen una cinta en la frente igual que los indios / En Telegraph Avenue, Berkeley...». Pero también sintió la llama del extrañamiento, tan favora-

ble en algunos para la creación literaria y que, en su caso, dará lugar a la evocación de figuras del pasado con las que reconstruye una concepción del tiempo y de la subjetividad:

«... Dolido en la tiranía, dolido en la república, / en una quise salvar la libertad, en la otra, acabar con la corrupción. // Fundaba en mi mente las metrópolis perennes, / libres, para siempre, del caos absurdo. // Aprendí, por fin, a decir: aquí está mi casa, / ante la lava ardiente de los crepúsculos oceánicos, / en la ribera inclinada hacia los litorales de Asia, / en la gran república, moderadamente corrupta...». Pese a haber presumido de no tener más de cinco lectores, con la obtención del Premio Nobel su nombre alcanzó un reconocimiento internacional que se vio acrecentado cuando, a instancias del sindicato Solidaridad y por los esfuerzos del Papa Juan Pablo II, su poema «Tú, que me maltrataste» fue grabado en el monumento que recuerda a los obreros muertos durante la represión policial en los astilleros de Gdansk, a orillas del mar Báltico. En el discurso académico recordó que su presencia en Estocolmo debía ser atribuida a la *imprevisibilidad* de la vida; que las simples funciones de ver y describir lo que se ve —propias del escritor— se constituyen en una caza sin fin de algo que, no sin cierta laxitud, se podría denominar la *búsqueda de la realidad*.

En memorias, novelas y ensayos, en nuevos libros de poesía —*Crónicas, Regiones lejanas, A la orilla del río, Esto*—, se dio a la tarea de reflexionar sobre la historia, el pasado y el presente, el numen extático de los poetas orientales, los cambios de Occidente, sin abandonar la recuperación del paisaje de su infancia y de todo cuanto había formado parte de sus orígenes campesinos. Esto se vio acentuado con la caída del comunismo, cuando, despejada su condición de traidor al régimen, pudo finalmente volver a su patria a comienzos de los noventa. La memoria se convirtió entonces en el motor principal de su arquitectura poética. El mirar hacia atrás para establecer vínculos con el pasado, y, sobre todo, para salvar del olvido a pueblos y personas, casas familiares y huertos que habían sido borrados de la tierra. «Ver y describir —señala— pueden también significar reconstruir en la imaginación», exponiendo de este modo lo que representa el propósito y la tarea de la poesía. Su obra en verso pasa por diversas etapas: la de estudiante en Vilna y en París, de un clasicismo virgiliano extasiado por la naturaleza; la de los inicios de la Segunda Guerra Mundial, centrada

en la interrogación de la historia; la de su estadía en Francia durante la contienda, con los contrastes entre la ciudad del arte y el horror de los campos de concentración diseminados por Europa; la del destierro en los Estados Unidos y la del regreso a su patria cincuenta y dos años después. En sus últimos poemas, el poeta y el ensayista entrelazan la voz hasta no diferenciarse. Poesía de meditación y exaltación, no exenta de los arrebatos de la imaginación erótica, tiene el sabor de otro vocablo de contenido ardiente: *insaciabilidad*.

Milosz viaja a otros países, compara mundos, polemiza con las ideas de su tiempo (Sartre y Simone de Beauvoir son desplazados por la figura noble y veraz de Camus, por quien toma partido), observa con ojo crítico la incapacidad del hombre contemporáneo de pensar en términos religiosos, enfrentando todo ello con el «provincialismo» de sus vivencias y con el distanciamiento de la vejez que ya lo tiene entre los suyos. Su poesía es el testimonio de un siglo de ideologías combativas en la que se alternan las referencias históricas, sociales y artísticas. Los eternos problemas de la fe se dan cita en sus versos. Los poemas se pueblan de las nociones cristianas de amor, bondad y perdón, pero también nos recuerdan que todos somos pecadores. A estos pilares les suma la lección de la naturaleza; a la duda existencial, la plasticidad de la ironía. El verso se alarga, suma sílabas; guiado por la respiración, adopta el versículo whitmaniano —cuya admiración profesa—, construyendo el poema a partir de acotaciones tomadas en bruto de la vida. Ningún artificio o bibelot literario. Nada de «poesía pura», hermética o abstracta. Su amor por la palabra desnuda tiene el sabor coloquial del incansable viajero «que corre y corre / a través de campos interestelares, por galaxias vertiginosas, / y que llama, protesta, grita». «Habla sencilla» se denominaba en su infancia al lenguaje del pueblo lituano, y con ese lenguaje sencillo y transparente escribe los poemas del libro *Segundo espacio*, que ya desde el título anticipa el tono trascendente que lo recorre. Su temática es el destino de la vida individual y la dificultad de seguir siendo la misma persona en un mundo movido por fuerzas contradictorias. Auténtica poesía de ida y vuelta, de descubrimiento y de ordenación del mundo, en ella pensamiento, sentimiento y hospitalidad resultan inseparables.

JORGE CALVETTI, POESÍA Y AMISTAD*

Antonio Requeni

Una vez le pidieron a Jorge Calvetti que redactara una síntesis autobiográfica y él escribió solo tres palabras: «Nací en Jujuy». Ni fechas, ni estudios, ni trabajos, ni títulos de libros, ni premios. Para el poeta, haber nacido en Jujuy compendia lo más importante de su vida. Al cumplirse este año cien de su nacimiento diré de él algo más de tres palabras.

Nacido en San Salvador de Jujuy el 4 de agosto de 1916 y afincado desde niño en Maimará, Calvetti vino a estudiar a Buenos Aires cuando su padre, legislador radical, se trasladó con la familia para desempeñar su función en el Congreso. Siendo alumno del colegio San José, fue compañero de Juan Bautista Bioy, primo de Adolfo Bioy Casares, quien le abrió las puertas de la literatura y de los escritores. Conoció, muy joven, a Lugones, a Alfonsina Storni, a Fernández Moreno, a Roberto Arlt, y participó en algunas de las tertulias de «La Perla» del Once, cuando Borges se reunía allí con Macedonio Fernández, Brandán Caraffa, los hermanos César y Santiago Dabove, Enrique Fernández Latour y Enrique Amorim. Fue amigo y albacea de Carlos Mastronardi, el gran poeta entrerriano; también cultivó la amistad del polifacético Conrado Nalé Roxlo y del enigmático Xul Solar, quien le enseñó los rudimentos de la astrología.

Hasta que su padre, político probo, se empobreció con la política y la familia debió regresar a Jujuy, donde el joven Calvetti se dedicó a las tareas rurales. Hombre de a caballo, fue arriero, domador, y se ganó la vida comprando y vendiendo ganado. En los aperos de la montura llevaba siempre poemas de Virgilio, de Darío, de Borges. Al mismo tiempo, ese criollo que para los suyos era un paisano más, escribía y publicaba poemas en *La Nación* y *Sur*. En Jujuy dirigió, junto con otros poetas del norte y el pintor Medardo Pantoja, la revista literaria *Tarja*.

Volvió a Buenos Aires en 1958 y se inició en un nuevo oficio: el periodismo. Fue entonces en la redacción de *La Prensa*, donde yo me

* Comunicación leída en la sesión 1413 del 22 de septiembre de 2016.

desempeñaba, cuando lo conocí. Cuarentón de piel cetrina y gruesos anteojos, de erguido porte, caballeroso y cordial, distaba de la imagen que, para mí, debían de tener quienes se hallaban habituados a las rudas tareas del campo. Después supe que su amigo, el ingenioso poeta Manuel J. Castilla, lo llamaba «Fontanares con filtro». Porque era un negro fino... Ese fue el comienzo de una amistad que se mantuvo inalterable hasta el día de su muerte.

«Como un animal voraz / la muerte me anda siguiendo. / Voy a entregarle mi cuerpo / y voy a seguir viviendo». Esta copla, que apenas escrita me leyó una tarde, al llegar a la redacción del diario, me hace creer que nuestra amistad continúa, ya que él sigue viviendo. A la muerte únicamente le entregó su cuerpo. Por otra parte, como solía decir, «la única muerte es el olvido». Casi treinta años, durante todos los días, sentado uno al lado del otro perdonándonos nuestros defectos, compartiendo la primicia de muchos versos propios y ajenos, así como confidencias, felicidades, abatimientos e ilusiones, creo que me facultan para referirme, aquí y ahora, al ser humano y al poeta, que en él eran la misma cosa.

Como quería Eliot, cada uno de los poemas de sus libros refiere un argumento y constituye un testimonio lírico siempre vinculado con una experiencia vital:

La poesía no nace o no debería nacer de la literatura —decía— sino de la realidad. La mayor parte de la gente vive para sus intereses, para sus ambiciones personales, para el dinero. Los poetas vivimos para la verdad, para el arte, para esa mirada aguda, profunda, que descubre e ilumina nuevas dimensiones de la realidad.

Así fue su obra, consecuencia de una mirada perspicaz y reveladora, de un lúcido diálogo con la vida. Si leemos atentamente sus versos, veremos que Calvetti partía siempre de un episodio cotidiano, real, para ahondar en el misterio de la condición humana, en los eternos enigmas de Dios y del destino, del amor y el deseo, de la vida y la muerte (especialmente de la muerte). Cada uno de sus poemas representa una metáfora de la realidad vista con esa inteligencia del corazón que es atributo de los grandes creadores. La suya es palabra esencial, despojada de toda cosmética, con la fuerza surgida de una irrenunciable experiencia humana. En todas sus composiciones en verso, aun las de expresión

aparentemente más liviana, como las glosas y coplas de cuatro o tres líneas, hallamos expresada, casi siempre en tono coloquial, la intensidad y el vigor emotivo que caracteriza toda su producción literaria.

La opción por la poesía no representó para él soledad y exilio, sino un encuentro con sus semejantes. Aun a riesgo de parecer reiterativo, quiero afirmar que la vida, y no un pensamiento abstracto, late detrás de cada uno de sus poemas. Y que leyéndolo, quienes lo conocimos reconocemos su voz grave, de registro bajo y ligeramente melancólico. Confieso que haber experimentado la dicha de su amistad, haber asistido a su permanente ejemplo de autenticidad y nobleza, me han ayudado a tratar de vivir poéticamente, a merecer la gracia de la poesía.

Antes de su último regreso a Buenos Aires, Calveti había publicado en 1943 *Fundación en el cielo*, libro que obtuvo el Premio Iniciación de la Comisión Nacional de Cultura; *Memoria terrestre*, en 1948; y *Libro de homenaje*, en 1957. Aquí aparecieron *Imágenes y conversaciones*, en 1965; la plaqueta *La Juana Figueroa*, en 1968; *Solo de muerte*, en 1976; *Poemas conjeturales*, en 1992; y *Antología poética*, en 1997; así como una magnífica recopilación de cuentos que tituló *El miedo inmortal*, en 1968; y *Escrito en la tierra*, en 1993. Este último volumen es un conjunto de estampas costumbristas, relatos y evocaciones de quien obedeció el consejo de Nietzsche: «Sed fieles a la tierra». *Escrito en la tierra*, libro de una prosa muy argentina, es, a mi criterio, como otras del autor, una obra que aún no ha sido justipreciada. Además, Calveti publicó sendos ensayos sobre José Hernández y Juan Carlos Dávalos.

No resisto la tentación de leer algunos de sus poemas:

La basura

Yo saco la basura a la calle
envuelta con papel y cuidado.
Quedan allí, mezcladas, las sobras de la vida,
cáscaras del tiempo y recortes del alma.
Las dejo en la vereda con tristeza
porque son restos de fruta, de comida
y de literatura,
con las cuales
uno jugó a vivir o se creyó existente.

Y también porque, acaso, sin saberlo,
alguien nos haya envuelto
con papeles de cielo, con nubes de cuidado,
y estamos a la orilla del universo
y nadie nos despide.
Por eso,
yo saco la basura, la dejo en la vereda,
y le digo adiós.

Y un soneto, el titulado

Retorno

Vengo a buscar la luz que me ha mirado
en el tímido tiempo de la infancia.
Vengo a buscar la casa y su fragancia
y el eco de los cantos que he cantado.

Vengo a buscar el río Colorado,
el imperioso azul, la honda distancia,
los silenciosos sauces de la estancia
y el Cerro de las Rosas, perfumado.

Aquí están mis recuerdos más queridos,
aquí mi corazón y sus latidos,
aquí a mi madre, pálida, se nombra.

Vengo a buscarlo tanto y a buscarme.
Aquí estoy y estaré. Aquí he de darme
ya poblado de sombras, a la sombra.

En 1984 Jorge Calvetti fue elegido miembro de número de esta Academia Argentina de Letras, en la que ocupó la vicepresidencia durante dos períodos, y en 1993 recibió el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores. En los últimos años, pasados ya sus 80, la enfermedad disminuyó su fortaleza física, pero no su inteligencia. La llama de su espíritu fue apagándose poco a poco. Murió junto a Lea, su esposa, en su departamento de la calle Juncal, el 2 de noviembre de 2002.

Cuando al llegar a Jujuy bajaron el ataúd del avión, un cortejo de gauchos a caballo lo escoltó durante todo el trayecto hasta el local donde fue velado y luego al cementerio. Sobre el féretro, la corona de laureles enviada por la Academia Argentina de Letras. El chango embelesado por sus primeros descubrimientos, el joven arriero y domador curtido por las intemperies, volvía a encontrarse con los ecos de los cantos que él había cantado, con el imperioso azul, con la honda distancia, con sus más queridos recuerdos. Estaba otra vez entre los suyos y, como los grandes poetas de la antigüedad, coronado de laureles.

Jorge Calvetti solía decir que el poeta es un ser condenado a la felicidad. Tenía razón. No debe existir privilegio ni alegría más alta que la que experimenta el creador cuando crea. Como todo poeta verdadero, supo infundir al lenguaje, a las palabras, ese estado de gracia, de intensidad y emoción que identificamos con el misterio de la Belleza. Pero vivimos en un país y en una época en la que la poesía no goza, por lo general, de la consideración que este noble género merece. Pocos se enteran y se lamentan cuando la voz de un poeta se apaga. Por eso considero un acto de estricta justicia que la Academia Argentina de Letras, por mi modesto intermedio, haya decidido evocar al poeta Jorge Calvetti a los cien años de su nacimiento.

LA PALABRA Y SU TIEMPO EN LA HISTORIA DE NUESTRA INDEPENDENCIA*

Olga Fernández Latour de Botas
Universidad Católica Argentina

La palabra recibida del pasado, ya sea en forma escrita o por tradición oral, solo puede ser interpretada en un contexto en el que tiempo y espacio se unifiquen en función del reencuentro con las voces expresadas y con el mensaje que encierran. Los dos veces centenarios movimientos independentistas de Hispanoamérica han dejado testimonios riquísimos de las luchas internas y externas de aquellos hombres y mujeres americanos, y también europeos, que se vieron impelidos, por las circunstancias históricas, a tomar decisiones de inusitada trascendencia. En este trabajo aún inconcluso, tratamos aspectos que consideramos claves para la comprensión de aquellos procesos: las constantes y las variables culturales que, por medio de mensajes verbales y de otras clases, denotan su presencia en los documentos preindependentistas de Hispanoamérica. No menor resultó, en este sentido, lo que hemos llamado *estado de vacilación*, y su expresión en palabras con ejemplos tales como la especulación sobre «Fernando VII imperando en América» y la opción moderadora por la «libertad civil», hasta la proyección presente de aquellos acontecimientos, desde una mirada crítica de la expresión simbólica en los himnos nacionales hispanoamericanos. Hoy, en posesión de los beneficios de la historia, sentimos que los protagonistas de Mayo y de Julio fueron auténticos a la hora de pronunciar las palabras decisivas.

Leer con empeño retrospectivo los testimonios del pasado es tarea del historiador científico. Además, esta mirada, al penetrar los hechos tanto en la fase heurística como en la crítica y en la hermenéutica, puede llegar a proporcionar elementos válidos para lo que en nuestros días se requiere, con frecuencia, de la Historia: que, de ser «arte» (con su Musa y todo) o ciencia pura, extienda su misión y se convierta en ciencia apli-

* Comunicación leída en la sesión 1414 del 13 de octubre de 2016.

cada, es decir, en fuente de conocimientos para la elaboración de una teoría de la práctica capaz de proyectarse benéficamente en la sociedad de nuestro tiempo.

Reconozcamos que la lectura objetiva de los testimonios del pasado suele resultar de singular aspereza. Ocurre que las «mudanzas del tiempo» han transformado en amigos a los enemigos más encarnizados y, a la inversa, aliados y benefactores pueden resultarnos, hoy, antagonistas. Esta circunstancia tiene particular peso y adquiere caracteres más punzantes cuando se trata de considerar, desde una perspectiva actual, los contenidos semánticos de los designadores de elementos culturales que, a partir de un tiempo de cambios decisivos, han permanecido en el repertorio emblemático y simbólico de las naciones con la misma fuerza expresiva que los consagró necesarios para la constitución de nuevos órdenes políticos y sociales en nuevos Estados emergentes.

Por ello hemos pensado en considerar el proceso independentista de las naciones hispanoamericanas a partir de mensajes verbales contenidos en una selección de testimonios de época: tanto en *obras literarias* como en *trabajos de memorialistas*; tanto en sus *Actas de Declaración de Independencia* —testimonios documentales de manejo académico— como en los *versos de sus Himnos Nacionales* —palabras grabadas en la mente y en el corazón de los ciudadanos de cada una de dichas comarcas de América—.

Esta comunicación, fragmentaria respecto del trabajo general aún inacabado, se refiere a algunas de las maneras en que se vieron reflejados, en la poesía popular, los procesos ocurridos en el territorio de lo que es, actualmente, la República Argentina.

1. Mensajes verbales y de otras clases

Somos conscientes de que el mensaje de un tiempo histórico está cifrado en manifestaciones que exceden lo meramente verbal. El fenó-

meno se incrementa en tiempos de crisis. Colores¹, formas², opciones en el vestir³, el cantar y el danzar⁴, el celebrar los cultos religiosos⁵, el hacer la guerra⁶, el alimentarse⁷, el nombrar elementos concretos y

¹Celeste y blanco fueron los colores de la Patria en la Banda Occidental del Plata, mientras que, en la Banda Oriental, José Artigas los transformó al crear, sobre el pabellón de Belgrano, un diseño distinto: «blanca en medio, azul en los dos extremos, y en medio de estos unos listones colorados». El cambio de celeste por azul oscuro, en tiempos de la dictadura de Juan Manuel de Rosas, es hasta hoy un tema de contraste político, aunque en ese mismo tiempo la «individuación coloreada», a la cual le dedicó recordadas páginas José María Ramos Mejía (*Rosas y su tiempo*), se manifestó sobre todo con la implantación de la «divisa punzó» y el canto de coplas como la que ya hemos publicado antes de ahora: «Unitaria que se ponga / vestido celeste o verde / será tusada a cuchillo / para que siempre se acuerde» (*Cantares históricos de la tradición argentina*, 1960).

²Por ejemplo, las formas de la barba y el bigote fueron también señales para los bandos de unitarios y federales en la Argentina.

³Los ejemplos abundan; entre ellos, párrafos de la carta referente al 25 de mayo de 1810 que publica Vicente Fidel López en su libro *La gran semana de 1810*: «Ha entrado la furia de los rebozos de frisa celeste, ribeteados de cintas blancas...» (lo que sigue, que no transcribimos, es sabrosísimo). En Salta, la adhesión a la gesta güemesiana se manifiesta hasta hoy por el uso del «poncho de Güemes», que es de campo rojo, con ribetes negros en la boca por la muerte del caudillo y una banda negra (según algunos sostienen) por la del Inca Atahualpa.

⁴La independencia rioplatense tiene su canción bailable simbólica por antonomasia, la contradanza, baile de parejas interdependientes llamada *cielo* o *cielito*, como dice la letra popular, atribuida sin certeza total a Bartolomé Hidalgo: «Si de todo lo criado / es el cielo lo mejor / el Cielo ha de ser el baile / de los Pueblos de la Unión» (*Cielito de la Independencia*, 1816).

⁵Las invasiones inglesas de 1806 y 1807, amén de la devoción mariana manifestada por el héroe de la Defensa de Buenos Aires, Santiago de Liniers, mostraron claramente cómo el aspecto religioso fue tal vez el mayor motor para el heroísmo de los porteños y de los montevidéanos que las rechazaron. Así como el uso emblemático dado por los soldados porteños a las llamadas «medidas de la Virgen» (cintas que reproducían la altura de la imagen de la Inmaculada Concepción que se venera en Luján), ciertas advocaciones de la Virgen, sobre todo las de Nuestra Señora del Rosario y de Nuestra Señora de la Merced, adquirieron características de símbolos patrióticos. Manuel Belgrano y José de San Martín fueron próceres que pusieron siempre sus acciones libertadoras bajo la protección de distintas advocaciones de la Virgen María.

⁶La campaña de las guerrillas de Martín Miguel de Güemes, que se conoce con el nombre de «guerra gaucha», es aquí un buen ejemplo.

⁷Si dudamos de la existencia de elementos que indiquen conciencia de identidad entre el pueblo rioplatense del período independentista, bástennos los versos de otro cielito perteneciente, ahora con certeza, a Bartolomé Hidalgo. Un gauchito de la Guardia del Monte contesta al Manifiesto de Fernando VII y saluda al conde de Casa Flores con

abstractos⁸, el constituir familias⁹, el educar¹⁰, entre otros ejemplos, completan el universo de señales emitidas por las comunidades que experimentan procesos de ruptura, de cambio cultural acelerado por razones políticas, sociales, económicas. Pero, para poder apreciar de manera contrastiva y sistémica la intimidad de tales procesos, es necesario partir de períodos históricos inmediatamente anteriores al de la ruptura propiamente dicha.

Damos un ejemplo tomado del Buenos Aires de principios del siglo XIX. Aparecen allí, en la obra de un mismo e ilustre poeta rioplatense como lo fue don Vicente López y Planes —celebrado vocero de la evolución del pensamiento mayoritario de la sociedad de su lugar y de

el siguiente cielito, escrito en su idioma (1820), una de cuyas cuartetas dice: «Cielito, cielo que sí, / guárdese su chocolate, / aquí somos puros indios / y solo tomamos mate».

⁸ El caballo, la guitarra, el poncho, el asado, entre los de indole material; el «triste», la «cifra», la «vidalita», el «cielito», entre los de carácter artístico-musical, poseen, todos, perfiles concretos como objetos o como maneras del canto, pero también abstractos, por simbolizar el universo familiar del gaucho, el jinete ganadero de la pampa, figura esencial en las guerras por la independencia.

⁹ Es interesante ejemplificar este aspecto con los versos del sainete criollo «El amor de la estanciera» (autor anónimo, *circa* 1787). La valoración del paisano Juancho, por parte de Chepa, la protagonista, está justificada en el texto por las virtudes inherentes a su condición social, que se alejaban de los cánones a que aspiraba Pancha (la madre), pero que el autor desconocido tenía interés en destacar. Las posibilidades de Marcos, el «portugués» de mejor posición económica, no bastan para que resulte ganador en el cotejo. Desdeñado por Cancho (el padre), quien, involucrando como «de España» a todos los ibéricos, expresa en forma contundente: «Mujer, aquestos de España / son todos medio bellacos. / Más vale un paisano Nuestro / aunque tenga quatro trapos», acaba el sainete con Marcos como cocinero y tocando la guitarra (es decir, sin compañera) mientras el baile queda formado por los demás, ya constituidos en «familia»: «Traiga la guitarra Marcos / que un fandango hemos de hacer. // Han de bailar Chepa y Juancho / Cancho y Pancha, su mujer».

¹⁰ Uno de los primeros signos del deseo de educar en consonancia con el nuevo sistema fue demostrado por el gobierno surgido de la Revolución de Mayo de 1810, en el Oficio del Cabildo de Buenos Aires del 18 de agosto de 1812 («Sobre las canciones indecentes que se cantan»), en el que se manifiesta preocupación por el contenido de los cantos que los niños entonaban en las escuelas y que la gente en general coreaba en las plazas y cantaba en las pulperías. En el Oficio se aceptan «canciones contraídas a la libertad e independencia de la Patria» y se desechan aquellas que contuvieran expresiones conducentes «a solo avivar el fuego de la discordia» (Archivo General de la Nación. En FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, O. *Historias gauchescas en las Fiestas Mayas rioplatenses*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 2010).

su tiempo—, los conceptos polares de *sumisión al rey de España*, y de *execración de ese mismo rey y del régimen colonial*.

- *Sumisión al rey*, a quien llama López en 1808 «Monarca muy benigno», «ínclito Señor», «legítimo Monarca» de «iberos y argentinos» cuando, si bien con temprano reconocimiento de los valores patrióticos locales, exalta en «El Triunfo argentino»¹¹ la victoria rioplatense sobre las invasiones británicas de 1806 y 1807.

- *Execración del régimen colonial* cuando, en mayo de 1813, publica su «Canción patriótica» en la que, si usa para referirse a España metáforas indicadoras de valentía como «y, a sus plantas, rendido un león» o «ibérico altivo león», abunda luego en invectivas contra el régimen de la monarquía hispana y sus representantes, a quienes llama «fieros tiranos», «vil invasor», «tigres sedientos de sangre». Y no es inoportuno recordar que esa «Canción patriótica» de López, con música compuesta por el español Blas Parera, había de constituirse en el *Himno Nacional Argentino*¹².

Es obvio que las palabras de los hombres de Mayo, que no eran meros espectadores, sino actores comprometidos vitalmente con los hechos a los que sus poesías se referían, deben considerarse indisolublemente unidas a los distintos tiempos, acelerados al compás de los acontecimientos, en que fueron elegidas de entre el repertorio lexical disponible. Así también, desde un enfoque semántico contrastivo, resulta imprescindible destacar cuáles eran los estereotipos formales

¹¹ *La lira argentina*, 1824.

¹² La «Marcha patriótica» de López fue leída por primera vez en Buenos Aires, en casa de doña María Sánchez de Thompson. Tras ello, inspirado Blas Parera por sus estrofas, compuso, en casa de Miguel de Luca, padre de Esteban —el poeta artillero—, la música de lo que es hoy el *Himno Nacional Argentino*. La Asamblea General Constituyente de 1813 le dio carácter de «símbolo patrio». Procesos semejantes al señalado en López pueden observarse en la relación palabra-tiempo cuando estudiamos a otros poetas rioplatenses. Tal es el caso del montevideano Bartolomé Hidalgo, el primer poeta «gauchi-político», como lo llamó Sarmiento, calificado de «benemérito patriota» por las autoridades de Buenos Aires en 1811, autor de cielitos y diálogos patrióticos, además de piezas de corte neoclásico, de melólogos escénicos y de dos canciones que tuvieron la misión de inflamar los espíritus de los criollos orientales en los primeros años del Grito de la Patria. Así lo vemos en sus Octavas Orientales, que describen las distintas etapas de la «redota» o éxodo del pueblo oriental y en su posterior *Marcha Nacional Oriental*, en la que hace dura alusión a la actitud del gobierno de Buenos Aires en relación con las pretensiones portuguesas.

e ideológicos que configuraron la cosmovisión de cada autor; hasta cuándo se mantuvieron incommovibles; qué hechos históricos locales, regionales, universales, sacudieron entonces a la sociedad; y cuáles justifican el cambio diametral que se observa en algunas de sus obras para que perduraran, como expresiones simbólicas de la nacionalidad, hasta nuestros días. Sin embargo, no pocas veces el discurso oficial o privado, que ha tomado estado público en estos años conmemorativos del bicentenario de varios movimientos emancipadores de América, ha juzgado con evidente anacronismo las palabras y las actitudes de aquellos hombres como si se tratara de personajes de la actualidad. Se ha insistido en la presencia de antagonismos sociales que tuvieron lugar en el *espacio de experiencia* del ayer, para ubicarlos cerca de nuestro actual *horizonte de expectativa*¹³. Se ha hablado de la sociedad rioplatense de principios del siglo XIX como si se tratara de la «masa» propia de la sociedad industrial. La postulación teórica de un «otro» intolerable ha teñido las actitudes de una comunidad casi aldeana con los rictus de crispación de nuestra actual sociedad aluvional. Y todo esto resulta alimentado por la proliferación de una literatura de consumo asegurado: la novela histórica contemporánea, cuyas a veces magníficas y a veces especiosas páginas de ficción reemplazan a los documentos para buena parte de los lectores y hasta de los críticos¹⁴.

2. Constantes y variables del mensaje en los documentos preindependentistas de Hispanoamérica

El desarrollo de los estudios lingüísticos y semiológicos constituye una característica de nuestro tiempo. Por ello puede observarse que, desde el siglo pasado, se han multiplicado los trabajos sobre materiales

¹³ KOSELLECK, R. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979; FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, O. «El futuro del folklore como pasado presente». En *Investigaciones y ensayos*, n. ° 46. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, enero-diciembre 1996; 1997 (Discurso de incorporación como miembro de número de la ANH, pronunciado el 8 de agosto de 1995).

¹⁴ De allí que, para un trabajo más extenso sobre el mismo tema que nos ocupa, estemos trabajando con la especialista Berta Zamudio de Molina sobre el concepto de «falacia» que surge en el marco de la teoría pragmadiálectica de la argumentación.

historiográficos que procuran desentrañar los secretos de los documentos con la mirada puesta, sobre todo, en el valor semántico de la palabra.

Ensayos sobre teoría de la argumentación, como los del semiólogo belgocanadiense Marc Angenot¹⁵ y de la argentina Patricia Vallejos de Llobet¹⁶, obras como la de la estudiosa mexicana Mabel Moraña sobre el Barroco en América¹⁷, ensayos netamente historiográficos como el ya clásico de Tulio Halperin Donghi sobre *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*¹⁸ constituyen algunos de los que contienen fundamentos muy fuertes ya instalados en la bibliografía universitaria más socorrida. Posteriormente, trabajos como los de Ernesto Laclau¹⁹ y Laura Demaría²⁰, que destacamos entre muchos otros, han abierto anchas vías para los que, desde distintas perspectivas, intenten ejercer una acción hermenéutica en torno de algunas voces, expresiones o tipos de discurso cuya importancia, cuyo sentido, cuya función hayan constituido, en su medio y en su tiempo, más que un mero «decir»: un auténtico *significar* identificador. Sin embargo, y no obstante el despliegue de léxico especializado que la escuela abierta por la semiótica del discurso muestra, a través de sus numerosos remedos, en monografías y tesis, hay en muchos de ellos una posición previa que, a fuerza de querer ser innovadora y no convencional, se muestra inundada por la ideología de sus hipótesis. Una ideología que, de tan

¹⁵ *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. París: Payot, 1982; *Le Centenaire de la Révolution*. París: La Documentation française, 1989 (Les Médias et l'Événement); *Vivre dans l'histoire au 20e siècle*. Montréal: Discours social, 2008.

¹⁶ «El léxico iluminista en el primer periódico rioparlante». *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, vol. 13, n.º 1, 1989; *El léxico intelectual en el español bonaerense de principios del siglo XIX*. Bahía Blanca: Universidad del Sur, 1990; «Diferenciación y cambios semánticos en el léxico ideológico de la Revolución de Mayo en la Argentina». *Anuario de lingüística hispánica*, vol. 7, 1991; «El vocabulario ideológico español en el Río de la Plata: “Religión”, “Rey”, “Patria”». En *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas «España en América y América en España»* (Buenos Aires, del 19 al 23 de mayo de 1992), t. II. Buenos Aires: Asociación Argentina de Hispanistas, 1993.

¹⁷ *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de México (UNAM), 1998.

¹⁸ Buenos Aires: Siglo XXI, 1972; 3.ª ed. 1994.

¹⁹ *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe, 1996.

²⁰ «Ecos de una revolución eterna: Andrés Rivera lee a Mayo». En ESPINA, E. (comp.). *Neo, post, hiper, trans, ¿fin? Lecturas recientes de literatura hispanoamericana*. Santiago de Chile: RIL, 2008.

deconstructivista, se torna parricida, y revela a autores empeñados en demostrar los fracasos y miserias de los patriotas, lo que en cierto modo logran si observamos que estos mismos pensadores que hoy —como parte de la nación Argentina— se juzgan «derrotados» son sus inmerecidos herederos.

A partir de los documentos del período que rodeó a la Revolución de Mayo de 1810 y hasta la Declaración de la Independencia del dominio español, el 9 de julio de 1816, se han compilado verdaderos léxicos. Entre los más copiosos está, por ejemplo, el erudito ensayo de Graciela G. M. de Gardella²¹, sobre el lenguaje de los protagonistas de los sucesos del Mayo rioplatense de 1810, en el que hallamos los siguientes términos reconocidos como constantes en el discurso político de aquel lugar²² y de aquel tiempo: *amo, aherrojar, antojo, arbitrariedad, arbitrario, cadena, colonia, colonial, colono, factoría, dependencia colonial, depresión, depresor, desleal, déspota, despóticamente, despótico, despotismo, despotizar, dominios, dominación, encadenado, esclavo, esclavizar, esclavitud, eslabón, fanatismo, fidelidad, fidelísimo, fiel, forjar, gobierno antiguo, gobierno anterior, hierro(s), ignorancia, ignorante, infidelidad, infiel, leal, lealtad, libertad, opresión, opresivo, opresor, oprimir, poder antiguo, política antigua, (antiguo) régimen, servidumbre, servil, siervo, sistema, sistema antiguo, (nuevo) sistema, súbdito, subyugar, superstición, tiranía, tiránico, tiranizar, tirano, vasallaje, vasallo, yugo.*

En tales repertorios, como en los que durante la segunda mitad del siglo XX y primera década del XXI se han multiplicado, quedan evidenciados los sentimientos de *opresión* y de *dependencia* a los que «libertad» e «independencia» habían de oponerse, en definitiva, en el lenguaje revolucionario de todo el continente. Varios vocablos podríamos agregar como procedentes de los repositorios de poesía popular que manejamos, por ejemplo, entre los agresivos más curiosos, «sarracenos», también «patricias sarracenas», de no obvia interpretación²³ y, especialmente,

²¹ «Contribución al estudio del lenguaje de los hombres de Mayo». En *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, t. 24, n.º 2. Bogotá: mayo-agosto 1969.

²² Se alude a las diferencias territoriales y culturales entre el Virreinato del Río de la Plata, las Provincias Unidas del Sud y la actual República Argentina.

²³ En la pieza titulada «Cielos de la patria» que publica Zeballos (1905) bajo el N.º XLVI (Ver comentarios en FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, O. *El tema de la indepen-*

las constantes voces fraternales «patria» y «unión», que privan sobre todas.

Es interesante comprobar el paralelismo expresivo existente en un documento mexicano promonárquico de principios del siglo XIX y los himnos rioplatenses a los que hemos ya aludido; formalmente, todos parecen derivados de alguna fórmula generalizada en España y América, tal vez antes de que Gaspar Melchor de Jovellanos compusiera en la Península el famoso «Canto guerrero»²⁴ que, a partir de lo dicho por Marcelino Menéndez y Pelayo, es considerado su fuente común. Nos referimos al titulado *Cuaderno de lecciones i varias piezas para clabe ô Forte piano para uso de Doña Maria Guadalupe Mayner*, conocido como *Cuaderno Mayner*, cuyo autor o autores, tanto de la música como de la letra, permanecen en el anonimato²⁵. Se trata de un manuscrito procedente de México en el cual se incluyen, además de las «lecciones» y las «varias piezas» mencionadas en el título, cuatro canciones con acompañamiento de teclado. Aunque la fecha que figura en la portada dice «1804», se refieren tres de ellas a la invasión francesa a España de 1808 para exhortar la defensa de la patria y repudiar al emperador francés. Como nuestra intención es destacar el léxico y el tono de las canciones que circulaban en América en tiempos de la gestación revolucionaria, resulta ilustrativo transcribir las

dencia argentina en la poesía de su tiempo. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, en prensa).

²⁴ La tesis de Marcelino Menéndez y Pelayo de que nuestro *Himno* procede, por sus características formales y por su léxico, del «Canto guerrero» de Gaspar Melchor de Jovellanos escrito en 1808 (aquel que comienza «A las armas valientes astures / empuñadlas con nuevo vigor / que otra vez el tirano de Europa / el solar de Pelayo insultó...») fue defendida por Arturo Capdevila en *Babel y el castellano* (1929) y después por otros críticos. La similitud léxica entre esos versos antinapoleónicos de Jovellanos y los de los himnos nacionales de las distintas naciones de Hispanoamérica que reclamaron independencia de España es evidente.

²⁵ El manuscrito titulado *Quaderno de lecciones i varias piezas para Clave ô Forte piano. Para el uso de Da Maria Guadalupe Mayner. Año de 1804* se encuentra en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada. Contiene muchas páginas con música, ejercicios para aprender a tocar clavecín o fortepiano, danzas (como minués y contradanzas), canciones (algunas de las cuales podrían ser de Manuel Antonio del Corral). La página oficial mexicana www.intrahacienda.gob.mx, al referirse a este documento, dice que «no es nada descabellado suponer que Manuel Antonio del Corral sea el autor de la música, como propone el investigador Ricardo Miranda». Nada se dice, en cambio, de la autoría de las letras.

letras de estas, dirigidas a españoles ultramarinos, con clara adhesión monárquica y antinapoleónica. Una de ellas dice lo siguiente:

Españoles, la patria oprimida
os convoca a los campos de honor.
Acudid a su voz imperiosa,
recobrad vuestro antiguo valor.

¿Quién habrá que en su mísero estado
indolente la vea gemir?
¿Quién a un fiero déspota inhumano
podrá grato rendir la cerviz?

¿Qué esperáis ciudadanos valientes?
No es decir a la patria el amor.
Quien no acuda a salvarla brioso
será indigno del nombre español.

El final de la letra de otra de las canciones, también de metro decasilábico, pero con poderosos hemistiquios que la fragmentan, luce distinto ritmo:

Muera el maldito monstruo tirano
que al noble hispano tanto agravió.
Muera el infame traidor perverso
que al universo la paz quitó.

No obstante, el texto de la siguiente canción del *Cuaderno Mayner*, que es el más breve, vuelve a mostrar la rítmica inicial:

A las armas corred patriotas,
a lidiar, a morir o vencer.
Guerra siempre al infame tirano,
odio eterno al imperio francés.

Todo ello más que semejante al ritmo poético y al espíritu patriota de las estrofas del *Himno Nacional Argentino* y de los otros, inspirados en él o en los que habían sido sus modelos.

La palabra inclusiva²⁶ que España había transvasado a sus vasallos de América para que esta, de norte a sur, le cantara su adhesión hasta el extremo de «lidiar, morir o vencer» por ella, su «patria oprimida», había cambiado de destinatario solo un lustro después. Y con la misma lengua española y los mismos fogosos argumentos, los cielitos criollos del Río de la Plata cantarían ante las murallas de Montevideo realista:

Flacos, sarnosos y tristes,
 los godos encorralados,
 han perdido el pan y el queso
 por ser desconsiderados.

Cielo de los orgullosos,
 Cielo de Montevideo.
 Piensan librarse del sitio
 y se hallan en el bloqueo.

Los tiempos y las conductas de los hombres habían cambiado. El rey Fernando VII, para algunos aún «el deseado», ya mostraría otro rostro en el retrato que de sus hechos hace el Acta de la Independencia de Venezuela (5 de julio de 1811). Y, en el Río de la Plata, sería solo una *personam tragicam*, una máscara²⁷, necesaria para evitar enfrentamientos en tanto se vislumbraba la deseada estabilidad en una nueva situación, en un nuevo *sistema*, panorama aún oscuro al que había abierto las puertas el pueblo soberano de Buenos Aires con el «Grito de la Patria»: la Revolución de Mayo de 1810.

Por otra parte, y atento a que, entre 1808 y 1814, la historia de España presenta, precisamente, lo que se llamó Guerra de la Independencia, al comenzar la solapada invasión napoleónica así cantaba su pueblo (fraseando en octosílabos cada verso como lo requieren los sones populares):

Escucha, Napoleón,
 si como fiel aliado,

²⁶ ANGENOT, M. *La Parole...*

²⁷ Tal vez haya sido Vicente F. López (1883-1893) el introductor de la tesis, muy trabajada hasta nuestros días, que sostiene que los revolucionarios porteños adoptaron la «máscara de Fernando VII» para ocultar sus propósitos independentistas.

tus tropas has enviado,
hallarás en la nación
amistad y buena unión;
Si otro objeto te guió,
Numancia no se rindió,
numantinos hallarás,
en España reinarás,
mas sobre españoles, no.

«El rey», «España», «los españoles» son conceptos que, en aquellos tiempos y lugares, podían separarse en forma tajante y hasta enfrentarse en la realidad de la política. El pasquín anónimo español, que hemos copiado de Fernando Díaz Plaja²⁸, del tiempo en que Napoleón prometía falsamente enviar sobre España solo fuerzas de paz, nos da una pista que luego se ampliaría en América con versos alusivos a la heroica defensa de Numancia (132 a. C.) y al suicidio de sus habitantes para no entregarse al enemigo. Y también decían de este modo los peninsulares con ánimo festivo y son afandangado, como prelude de unas pintorescas «Pampiroldadas» (estas en lengua de isofonía popular andaluza):

En tiempo de guerra
toditos batallan,
unos con las letras,
y otros con las armas²⁹.

²⁸ *Verso y prosa de la historia española*. Madrid: Cultura Hispánica, 1958.

²⁹ En *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*. Compilado y reimpresso por ESTANISLAO S. ZEBALLOS. Buenos Aires: Imprenta Jacobo Peuser, 1905. Apareció antes en los tomos I-VII de la citada *Revista*, con notas de diferentes autores. Véase DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO, *Viajes...* En carta a Vicente F. López (Montevideo, enero 25 de 1846) se refiere a la poesía como instrumento guerrero y dice lo siguiente del «genio gaucha» de Ascasubi: «Ascasubi *esplota* con felicidad a veces aquel *jénero* popular que traduce en acentos mesurados las preocupaciones de las masas; el arma que Beranger opuso a los Borbones, el *jénero* en que Rubí en España ha mostrado toda la riqueza de *exajeración*, de fraude, de holgazanería del *jitano i del andaluz*». Las obras de ambos autores son coetáneas o posteriores al nacimiento de nuestra poesía *gauchi-política*: la del francés Pierre-Jean de Béranger, 1780-1857, con sus primeras canciones de 1815, que le valieron resonados juicios, y el español Tomás Rodríguez y Ríaz Rubí, 1817-1890, con sus *Poesías andaluzas* (1841) que para la crítica no muy minuciosa «iniciaron en España la poesía regionalista, caracterizada por su fidelidad al habla popular y la presentación de tipos curiosos». Sobre la historia

Sobre lealtades y patrias distintas

Pronto se haría lo mismo en América donde la política borbónica, enfocada sobre todo al beneficio de la metrópoli, engendró movimientos de protesta de los criollos, apartados de los cargos administrativos, y de la explotada mano de obra indígena. En 1780-1781 se había iniciado en Perú una revuelta de los criollos que pronto se convirtió en la cruelmente reprimida rebelión indígena encabezada por Tupac Amaru; y en 1808, a partir de la abdicación de Carlos IV y de su hijo Fernando VII, prisionero del invasor Napoleón Bonaparte, en Bayona, se formaron, tanto en la península como en las «colonias» de América, *Juntas provinciales*, que asumieron la soberanía en nombre del rey ausente. En Buenos Aires, la primera Junta de gobierno se instaló el 25 de mayo de 1810 y sus miembros juraron «usar bien y fielmente sus cargos, conservar la integridad de esta parte de los dominios de América á nuestro Amado Soberano el Señor D. Fernando VII, y sus legítimos sucesores, y observar puntualmente las Leyes del Reino»³⁰. Esta suerte de ficción política fue denominada «la máscara de Fernando VII», pues, mientras eso se escribía en las actas oficiales, los poetas, dando voz al sentir popular, cantaban versos como los de innegable inspiración americanista que escribió Esteban de Luca y Patrón para nuestra primera «Marcha Patriótica compuesta por un ciudadano de Buenos Aires, para cantar con la música que otro ciudadano está arreglando»³¹, que comenzaban así:

de estas «rustiqueces pastoriles» en España y en América, véanse los trabajos de JUAN ALFONSO CARRIZO y nuestros aportes críticos en *Rustiqueces pastoriles y matonismo en algunos poetas del Río de la Plata*. Estudio preliminar de OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS. San Isidro: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2008.

³⁰ Una fórmula común a varias de las actas levantadas entonces en distintas comarcas de Hispanoamérica por las Juntas reunidas a semejanza de las peninsulares era la siguiente: «[Los diputados] compondrán una Junta Suprema que gobernará interinamente a nombre y como representante de nuestro legítimo soberano, el señor don Fernando Séptimo, y mientras su Majestad recupere la Península o viniere a imperar en América».

³¹ Publicada por la *Gaceta de Buenos Aires* el 15 de noviembre de 1810 con el título de «Marcha Patriótica compuesta por un ciudadano de Buenos Aires, para cantar con la música que otro ciudadano está arreglando». Se ha dicho que el arreglador fue el mismo poeta, que era músico también.

La América toda
se conmueve al fin
y a sus caros hijos
convoca a la lid,
a la lid tremenda
que va a destruir
a cuantos tiranos ósanla oprimir...

Y repetían el luego famoso estribillo:

Sudamericanos
mirad ya lucir
de la dulce patria
la aurora feliz.

El mismo espíritu impera en una pieza menos difundida, pero por unos días anterior a la de De Luca, que entra en detalles sobre el estado de cosas en las comarcas rioplatenses:

La América tiene
el mismo derecho
que tiene la España
de elegir gobierno:
si aquella se pierde
por algún evento,
no hemos de seguir
la suerte de aquellos.

Todos los mandones
cruces pretendieron
vender nuestra sangre
a tan bajo precio:
pero en esta feria
la venta perdieron
porque ha superado
nuestro patrio genio. [...]

Nuestra desunión
fue el primer proyecto
que para destruirnos
inventaron ellos:

heroicos patriotas
 ahora estáis en tiempo
 de hacer que se frustré
 un plan tan funesto. [...]

Si ha nacido un Washington
 del Norte en el suelo
 muchos Washingtones
 en el Sud tenemos:
 si allí han prosperado
 artes y comercio;
 valor compatriotas
 sigamos ejemplo.

Esta «Canción patriótica» del poeta oriental Eusebio Valdenegro, dedicada, en octubre de 1810, a la Excma. Junta Gubernativa (que con legítimo derecho puede ser también citada hoy entre las de origen «culto» si bien no «libresco»), llevaba una estrofa a manera de coro, como era habitual entonces, y allí se cantaba lo que sigue:

¡Viva compatriotas
 nuestro patrio suelo
 y la heroica Junta
 de nuestro Gobierno!

Pese a los encendidos escritos de incalculable valor político e histórico que Mariano Moreno publicaba por aquellos años en *La Gaceta* de Buenos Aires, faltaba aún la voluntad de independizarse de la corona española como lo intentarían las Provincias Unidas de Venezuela el 8 de julio de 1811 al declarar que, desde ese día eran «de hecho y de derecho, Estados libres, soberanos e independientes y que están absueltos de toda sumisión y dependencia de la Corona de España o de los que se dicen o dijeren sus apoderados o representantes». Y cabe aquí recordar también la dura represión que tal iniciativa, lo mismo que las otras de idéntico espíritu surgidas por aquellos años en América, tuvo por parte de España. Así lo hizo el inolvidable poeta don Vicente López y Planes en una de las estrofas, hoy no cantadas, de nuestro *Himno Nacional*:

¿No los veis sobre Méjico y Quito
 arrojarse con saña tenaz
 y cual lloran bañados en sangre
 Potosí, Cochabamba y la Paz?
 ¿No los veis sobre el triste Caracas
 luto, llanto y muerte esparcir?
 ¿No los veis devorando cual fieras
 todo pueblo que logran rendir?

Justo es destacar aquí que la letra escrita por López constituye uno de los más completos y fidedignos indicadores del estado de la situación en Hispanoamérica en aquel año de 1813, pues enumera las comarcas en que se habían levantado movimientos emancipadores cruelmente sofocados por España y también las acciones guerreras en que habían triunfado las armas argentinas (entiéndase rioplatenses), incluyendo entre ellas el combate de San Lorenzo, cuya gravitación conocemos ahora, pero que no era mencionado ni siquiera en el *Manifiesto gubernamental* dado en Buenos Aires en 1815³².

La poesía popular, en lengua de norma culta, que circulaba como anónima generalmente por vía de la oralidad, aunque a veces usara como soportes pasquines manuscritos o impresos sueltos o periodísticos, tuvo en don Ángel Justiniano Carranza a uno de sus más insignes recopiladores y de esas colecciones tomó el doctor Estanislao Zeballos, para su *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras* (1905) varias piezas reveladoras del espíritu de aquel tiempo. Como

³² En nuestro *Himno* es la estrofa que dice: «San José, San Lorenzo, Suipacha, / ambas Piedras, Salta y Tucumán / la Colonia y las mismas murallas / del tirano en la banda oriental, / son letreros eternos que dicen / aquí el brazo Argentino triunfó, / aquí el fiero opresor de la Patria / su cerviz orgullosa dobló». Subrayamos estas actitudes oficiales y privadas de ignorar la gravitación política, estratégica y hasta económica que el combate de San Lorenzo, primera manifestación del plan libertador del futuro héroe de los Andes, tuvo para la causa revolucionaria, para señalar, con intención contrastiva, la importancia que adquiere la mención del combate de San Lorenzo por primera vez, en 1813, en la letra de López y, en segunda instancia, en *Sentimientos de un patricio*, el Unipersonal escrito por Bartolomé Hidalgo en Montevideo, en 1816. No se nombra en ninguno de los dos textos al futuro vencedor de los Andes. Se hace referencia solamente a la derrota de los realistas en el combate de San Lorenzo, pero, en el segundo, se aplica a la narración del suceso la sublimación alegórica y mítica utilizada entonces para exaltar a las grandes hazañas.

preparamos una reedición de dicha obra notable y como ya he abusado del tiempo destinado a esta comunicación, permítanme concluir con la lectura de tres sintéticos ejemplos de poesía popular anónima, tradicionalizada, difundida por medio del canto y conservada con variantes en nuestros cancioneros folclóricos, particularmente en los recogidos por el gran investigador de esta especie, don Juan Alfonso Carrizo.

El primero y el que persiste con mayor vigencia dentro del patrimonio folclórico, corresponde a la copla española de forma *8 abcb*, que aún se canta a veces, con tonada tritónica de ascendencia andina, y trae memorias del «éxodo jujeño» (23 de agosto de 1812):

¡Adiós, Jujuicito, adiós,
te dejo y me voy llorando!
¡La despedida es muy triste,
la vuelta, quién sabe cuándo!

El segundo ejemplo se identifica con el romance en cuartetas procedente del período tardío del romancero español, que es el único que reconocen nuestros versificadores como propio. En este caso, se trata de la historia o «argumento» de un tal Domiciano Castro. En una de sus versiones, la historia comienza así:

Atiendan, señores míos,
ya que creer no es mucho gasto,
lo que le ha pasado un día
a don Domiciano Castro.

Él no ha seguido a la patria
y, por causa del amor,
se lo llevaron los cuicos³³
al puesto de proveedor.

Pa proveer a las tropas
echa un soldado de guía
y le señala la hacienda
de este don José María. [...]

³³ En Salta, dicese al natural del altiplano boliviano (hay otras acepciones derivadas de esta). En FANNY OSÁN DE PÉREZ SÁEZ y VICENTE J. PÉREZ SÁEZ, (s/f). En la expresión popular se dice que «cuico» significa 'avispa'.

No digo de la Isla Grande
 porque esto no lleva fin,
 casi han acabado toda
 la hacienda de don Martín.

Ya no hallando vacas gordas
 se llevan vacas de leche,
 todo para mantener
 a la gente'i Goyeneche.

Al fin de estas hechaurías³⁴
 fue a dormir con su mujer,
 mientras Pacheco hace gente
 para poderlo joder.

Ya le tocaron la puerta
 y quedaron sin consuelo.
 —Abra, señora, la puerta
 antes que la echen al suelo.

Callaba don Domiciano
 y ella clamó las razones:
 —Espérense, pues, señores,
 que se ponga los calzones. [...]

Aquí se acaban los versos
 de ese mozo ñías de gato.
 El pobre Juancho Serrano
 por toditos pagó el pato.

Por fin, el tercer ejemplo que quisiera recordar aquí es la muy conocida glosa («décima», en el decir popular) que se refiere al triunfo del general Manuel Belgrano en la batalla de Salta el 20 de febrero de 1813, recogida en obras historiográficas y literarias como la *Historia de Güemes*, de Bernardo Frías, y el *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*, donde la publicó Estanislao S. Zeballos tomándola de escritos de Ángel Justiniano Carranza. Su cuarteta temática dice así:

³⁴ Hechaurías: 'fechorías'.

Ahí te mando, primo, el sable,
no va como yo quisiera;
de Tucumán es la vaina
y de Salta la contera.

Cercado de desventuras,
desdichas y desaciertos,
no distingo sino muertos,
no veo sino amarguras.

Los hijos de estas llanuras
tienen valor admirable,
Belgrano, grande y afable,
a mi me ha juramentado,
y pues todo está acabado.
Ahí te mando, primo, el sable.

Cada jefe testimonio
dio de ser un adalid,
Díaz Vélez, más que el Cid;
Rodríguez como un demonio;
Aráoz por patrimonio
tiene la índole guerrera,
de Figueroa a carrera
me libré si no me mata.
Estoy ya de mala data;
no va como yo quisiera.

Forest, Superí y Dorrego,
Pedriel, Álvarez y Pico,
Zelaya en laureles rico
y Balcarce brotan fuego;

Arévalo de ira ciego
en sus ardores no amaina;
me han cebado una polaina
los tales oficialitos;
y cantan estos malditos:
de Tucumán es la vaina.

Por fin ese regimiento
llamado «número Uno»

con un valor importuno
 me ha dado duro escarmiento;
 y es tanto mi sentimiento
 que ya existir no quisiera
 pues la fama vocinglera
 publicará hasta Lovaina
 que es del Tucumán la vaina
 y de Salta la contera.

Post-Data

Aseguran por muy cierto
 que a Goyeneche, Tristán,
 con un soldado alemán
 esto escribió medio muerto:
 que aquel tuvo a desacierto
 haberse juramentado,
 por lo cual desesperado,
 dijo al verse sin arrimo:
 Maldito sea mi primo
 y el padre que lo ha engendrado.

La gracia de la glosa española, en función del espíritu americano tuvo no pocas manifestaciones anónimas y algunas firmadas, como las del doctor José Agustín Molina y Villafañe, obispo de Camaco, quien escribió algunas de las piezas más significativas de adhesión a las campañas patriotas y al Congreso de Tucumán, entre ellas esta «Décima al Señor Don Manuel Belgrano, General del Ejército del Perú y gloria de la Patria»³⁵:

Tiemble todo audaz tirano:
 No piense España en quimeras:
 Pues rige nuestras banderas
 Nuestro D.[on] Manuel Belgrano:
 Este Ilustre Americano,
 De Apolo y Marte blason,
 Hoí en nuestra protección
 Es, con intrepidez suma,
 Franklin, si empuña la pluma,
 Si la espada, Washington.

³⁵ ZEBALLOS, E. S. *Cancionero*... Se ha conservado la grafía del texto citado.

En fin, mucho más podremos decir sobre este tema cuando publiquemos el trabajo completo. Lo que por el momento quisiera destacar es que, en el tiempo de nuestra independencia, la palabra se constituyó en heredera de patrimonios lingüísticos seculares que el pueblo criollo refuncionalizó muchas veces, pero que mantuvo como sustentos axiológicos de su renovada identidad.

Eso hace Hidalgo cuando en «Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores con el siguiente Cielito, escrito en su idioma» (1820) asume, como una cocarda, la costumbre americana:

Cielito, cielo que sí,
guárdense su chocolate,
aquí somos puros indios
y solo tomamos mate.

Y también lo demuestra Fray Francisco de Paula Castañeda cuando termina su memorable *Romance endecasílabo* con los siguientes versos: «Yo cantaré mejor cuando Pezuela³⁶ / trueque por mi guitarra, su vihuela». Verso este último que tal vez se hizo realidad cuando, con mención orgánica voluntariamente anacrónica, dijo Hernández en el comienzo de su inmortal poema «Aquí me pongo a cantar / al compás de la vihuela...».

El mensaje había sido recogido y estaba llamado a prosperar en una memoria que ya es universal.

Obras citadas

ANGENOT, MARC. *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. París: Payot, 1982.

³⁶ Joaquín González de la Pezuela Griñán y Sánchez de Aragón Muñoz de Velasco fue el trigésimo noveno virrey del Perú y capitán general de los Ejércitos españoles. Recibió de la corona española el título de marqués de Viluma, por haber comandado las armas realistas que, en el combate de Viluma, librado el 29 de noviembre de 1815, derrotaron a las fuerzas de las Provincias Unidas del Río de la Plata, al mando del general José Rondeau, y que tuvo como consecuencia la pérdida definitiva del Alto Perú para las Provincias Unidas. La de Sipe-Sipe o Viluma es considerada, después del desastre de Huaqui, la mayor derrota de las fuerzas revolucionarias durante las guerras de la Independencia de la Argentina.

- *Le Centenaire de la Révolution*. París: La Documentation française, 1989 (Les Médias et l'Événement).
- *Vivre dans l'histoire au 20e siècle*. Montréal: Discours social, 2008.
- ASSUNÇÃO, FERNANDO O. *El gaúcho. Estudio socio-cultural*. Montevideo: Dirección General de Extensión Universitaria, 1978.
- CAPDEVILA, ARTURO. *Babel y el castellano*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1929.
- CARRIZO, JUAN ALFONSO. *Cancionero popular de Salta*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán, 1933.
- *Cancionero popular de Jujuy*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1935.
- CORTÉS GUERRERO, JOSÉ DAVID. «La lealtad al monarca español en el discurso político religioso en el Nuevo Reino de Granada». En *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 37, n.º 1. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, enero-junio 2010.
- DE MARCO, MIGUEL ÁNGEL. *Belgrano: Artífice de la Nación, soldado de la libertad*. Buenos Aires: Emecé, 2012.
- DEMARÍA, LAURA. «Ecos de una revolución eterna: Andrés Rivera lee a Mayo». En ESPINA, EDUARDO (comp.). *Neo, post, hiper, trans, ¿fin? Lecturas recientes de literatura hispanoamericana*. Santiago de Chile: RIL, 2008.
- DÍAZ PLAJA, FERNANDO. *Verso y prosa de la historia española*. Madrid: Cultura Hispánica, 1958.
- *El amor de la estanciera (c. 1787)*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1925 (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Instituto de Literatura Argentina, Dir. Ricardo Rojas, Sección Documentos, tomo IV, n.º 11).
- FERNÁNDEZ LATOUR, OLGA. *Cantares históricos de la tradición argentina. Selección, Introducción y Notas*. Prologo de Julián Cáceres Freyre. Comisión Nacional Ejecutiva del 150º Aniversario de la Revolución de Mayo. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1960.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA. «El futuro del folklore como pasado presente». En *Investigaciones y ensayos*, n.º 46. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, enero-diciembre 1996; 1997 (Discurso de incorporación como miembro de número de la ANH, pronunciado el 8 de agosto de 1995).

- *La ofrenda de Gérard al Libertador San Martín*. Buenos Aires: Obras de Ferlabó, 2000; 2.^a ed. 2004.
- *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Edición crítica. Selección iconográfica de Carlos Dellepiane Cálceña. Nueva York: Stockcero, 2007.
- «Prólogo» y «Estudio preliminar». En CARRIZO, JUAN ALFONSO. *Rustiqueces pastoriles y matonismo en algunos poetas del Río de la Plata*. San Isidro: Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2008.
- *La Flor del Jardín. Cantata de la Independencia Argentina. Cantemos y bailemos a la Patria en los bicentenarios de sus gestas de 1810 y 1816*. Buenos Aires: Asociación Amigos de la Educación Artística, 2009; 2016.
- *Historias gauchescas en las Fiestas Mayas rioplatenses*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 2010.
- GARDELLA, GRACIELA G. M. DE. «Contribución al estudio del lenguaje de los hombres de Mayo». En *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, t. 24, n.º 2. Bogotá: mayo-agosto 1969.
- GOLDMAN, NOEMÍ. *Historia y lenguaje. Los discursos de la Revolución de Mayo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- HALPERIN DONGHI, TULIO. *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972; 3.^a ed., 1994.
- KOSELLECK, REINHART. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
- *La lira argentina o colección de piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1983.
- LACLAU, ERNESTO. «Más allá de la emancipación». En *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe, 1996.
- «¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?». En *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel-Espasa Calpe, 1996.
- LIRA, LUCIANO (comp.). *El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya, 1834-1838*. Buenos Aires-Montevideo. Reim-

- presión facsimilar. Prólogo de Juan E. Pivel Devoto. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1981. Tomos I, II y III (Clásicos uruguayos, 159, 160 y 161).
- LÓPEZ, VICENTE FIDEL. *La gran Semana de 1810. Crónica de la Revolución de Mayo*. Introducción, notas y vocabulario por David Maldavsky. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1966.
- *Historia de la República Argentina, su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*. Buenos Aires, 1883-1893.
- MARTIRÉ, EDUARDO. *1808. La clave de la emancipación hispanoamericana (ensayo histórico-jurídico)*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, 2001; 2.^a ed., Buenos Aires: El Elefante Blanco, 2002.
- MORAÑA, MABEL. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de México (UNAM), 1998.
- NÚÑEZ, IGNACIO. *Noticias Históricas de la República Argentina*. Buenos Aires: Senado de la Nación - Academia Nacional de la Historia, 1960.
- *Sainete provincial titulado El detall de la acción de Maipú (1818)*. Estudio preliminar, edición crítica y notas de José Luis Moure. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012 (Reediciones y Antologías).
- VALLEJOS DE LLOBET, PATRICIA. «El léxico iluminista en el primer periódico rioparlante». En *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, vol. 13, n.º 1 (1989).
- *El léxico intelectual en el español bonaerense de principios del siglo XIX*. Bahía Blanca: Universidad del Sur, 1990.
- «Diferenciación y cambios semánticos en el léxico ideológico de la Revolución de Mayo en la Argentina». En *Anuario de lingüística hispánica*, vol. 7 (1991).
- «El vocabulario ideológico español en el Río de la Plata: “Religión”, “Rey”, “Patria”». En *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas «España en América y América en España»* (Buenos Aires, del 19 al 23 de mayo de 1992), t. II. Buenos Aires: Asociación Argentina de Hispanistas, 1993.
- OSÁN DE PÉREZ SÁEZ, MARÍA FANNY Y VICENTE J. PÉREZ SÁEZ. *Diccionario de Americanismos en Salta y Jujuy (República Argentina)*. Salta: Dirección General de Cultura de la Provincia de Salta, s./f

- RAMOS MEJÍA, JOSÉ MARÍA. *Rosas y su tiempo*. Prólogo de José Luis Busaniche. Buenos Aires: Orientación Cultural Editores, 1952 (La Cultura Argentina) [1.a ed. de 1907, con varias reediciones].
- VEGA, CARLOS. *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- ZAMUDIO DE MOLINA, BERTHA; TERESITA MATIENZO Y JACQUELINE GIUDICE. «La superación de falacias: un ejemplo de mediación en un diálogo literario». En *Actas de las I Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Estudios Retóricos*. Buenos Aires, 2010.
- ZABALA, RÓMULO. *Historia de la Pirámide de Mayo*. Advertencia, compilación y arreglo por el académico de número Capitán de Navío, Contr. Humberto F. Burzio. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1962.
- ZEBALLOS, ESTANISLAO S. *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras, Tomo I*. Buenos Aires: Impr. Peuser, 1905.
- «El espíritu de Mayo en la poesía popular». En *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año 12, t. 36. Buenos Aires, 1910, pp. 312-328.

Página web

www.intrahacienda.gob.mx

MURENA Y EL SUEÑO DE LA RAZÓN*

Jorge Cruz

En las décadas de los cincuenta y los sesenta, más de medio siglo atrás, H. A. Murena fue una presencia frecuente, renombrada y controvertida en el ámbito de nuestra literatura. Sus tres primeros libros exploran diversas vías formales, sobre todo la poesía y el drama. El inicial, publicado en 1946 con el título de *Primer testamento*, reúne textos entre narrativos y reflexivos. Son introspecciones de un rebelde. El segundo, de 1951, lleva una denominación que Dante Alighieri hizo famosa, *La vida nueva*, y marca sus comienzos de poeta; el tercero, aparecido en 1953, es *El juez*, su primer y único intento en el espacio de la dramaturgia.

No obstante, su prestigio se originó a partir de la publicación periodística de algunos de los ensayos que se incorporarían, en 1954, al *El pecado original de América*, su libro más conocido. En efecto, sobre todo la revista *Sur* y el «Suplemento Literario» de *La Nación* contribuyeron a difundirlos y a suscitar interés por el joven autor de apenas treinta y un años. El libro confirmó la originalidad expositiva y la novedad de los puntos de vista adoptados por el ensayista, elogiados por unos, reprobados por otros, pero para nadie indiferentes. Esta faceta de la obra de Murena no cesó de fluir a lo largo de los años, ajustándose a los rumbos de su pensamiento, pero también a los conflictos íntimos de una personalidad superior preocupada por la vida y las ideas contemporáneas, y, en particular, por el destino de su país, inscripto en un continente de comunes orígenes y comunes dilemas.

Exponentes de esas angustias son —además de *El pecado original de América*— *Homo atomicus* (1961), *Ensayos sobre subversión* (1963), *El nombre secreto* (1969), *La cárcel de la mente* (1971), *La metáfora y lo sagrado* (1973) y, después de su muerte, *El secreto claro*, diálogos radiales con el pensador rumano-argentino David J. Vogelmann, editados en 1979. *La cárcel de la mente*, de carácter antológico, reúne

* Comunicación leída en la sesión 1415 del 27 de octubre de 2016.

textos ya publicados que Murena consideraba centrales para marcar el itinerario de su pensamiento. En tal sentido, constituyen una suerte de autobiografía intelectual.

Fue Murena un ensayista nato, sutil e imaginativo, irónico y mordaz, lanzado a inferencias y asociaciones audaces, servidas por un aparato erudito amplísimo. Fue, además, un crítico tenaz de prejuicios, frivolidades y ortodoxias, resuelto a descender a la raíz de los problemas. Había que seguirlo por los vericuetos de sus lucubraciones, había que desentrañar planteos en apariencia extravagantes. A algunos los irritaban las peculiaridades de su estilo, su talante pesimista, su ultranihilismo. Tales actitudes negativas le valieron el mote un tanto irónico de «apocalíptico». Decía Murena, con sorna, que al lector había que incomodarlo y, por cierto, él lo lograba, obligándolo a enfrentar verdades crudas y a reconocer flagrantes falsedades de uso común. Se había situado en un punto de mira anacrónico, en el sentido originario de la palabra: estar contra el tiempo.

A Murena le faltaba medirse con la narrativa. En 1955 dio a conocer su primera novela, *La fatalidad de los cuerpos*, a la que siguieron, en 1958, *Las leyes de la noche*, y en 1965, *Los herederos de la promesa*. Integran una trilogía sin innovaciones formales, ni por la estructura ni por el lenguaje, con testimonios de personajes que coinciden, en el tiempo, con la instalación del peronismo en el poder. También escribió narraciones breves. En 1956 las reunió en *El centro del infierno*, y en 1971, en *El coronel de caballería y otros cuentos*, con nuevas piezas agregadas a las conocidas. Entrelazados con estas invenciones, forjaba nuevos libros de ensayos, ya señalados, y siete libros de poemas. Son ellos *El círculo de los paraísos* (1958), *El escándalo y el fuego* (1959), *Relámpago de la duración* (1962), *El demonio de la armonía* (1964), *Un bárbaro entre la belleza* (1972) y *El águila que desaparece* (1975). *Un bárbaro entre la belleza*, en particular, obra fascinante, oculta la propia semblanza de Murena poeta. Son las suyas expresiones de una intensa trayectoria vital tocada por la poesía.

Entre *Los herederos de la promesa* y *Epitalámica*, la primera novela de una nueva serie, pasaron cuatro años. Murena no publicó libros en ese lapso, pero se mantuvo activo. Continuó planeando nuevas obras, colaborando en la prensa periódica y cumpliendo tareas para la editorial venezolana Monte Ávila como lector y consejero. *Epitalámica* apareció

en 1969 editada por Sudamericana, lo mismo que *Polispuercón*, en 1970, y *Caína muerte*, en 1971. La cuarta y última, *Folisofía*, apareció póstuma, lanzada en 1976 por Monte Ávila. El autor trasciende en ellas las fronteras del realismo, y, de modo creciente, de libro en libro, deforma la realidad con intención satírica, acentúa rasgos grotescos y lleva la hipérbole al borde del absurdo. Esta onda envuelve a los personajes, a los sucesos narrados y al elemento sustancial, el lenguaje. En la mencionada *Epitalámica* y en las restantes, la prosa de Murena va transformándose, y en las dos últimas, *Caína muerte* y *Folisofía*, se expone mezclada con elementos de diversa extracción, cultos y plebeyos, refinados y vulgares, de una crudeza que incluye lo grosero, lo repelente y lo sicalíptico. Así como las novelas tienen un designio satírico, el lenguaje, a su vez, satiriza la expresión literaria. Murena se burla de la pulcritud y la corrección, y, en la última, *Folisofía*, inventa una especie de dialecto derivado del español medieval, de características macarrónicas. En las letras del siglo xx, James Joyce y Carlo Emilio Gadda podrían considerarse referentes afines a semejante procedimiento lingüístico.

Las novelas se leen en forma independiente, pero el autor, señalando la comunidad del tono, las enlazó con un mismo título, tomado de uno de los grabados que Goya incluyó en sus *Caprichos*. Se trata de *El sueño de la razón produce monstruos*. De la denominación, Murena tomó solo el sujeto: *El sueño de la razón*. El célebre aguafuerte muestra a un hombre que, acometido por una pesadilla, apoya la cabeza y los brazos sobre un escritorio, mientras un revoloteo de pajarracos monstruosos, en actitud agresiva, corporiza el mal sueño. La referencia presagia el carácter onírico de estas insólitas novelas y el blanco al cual apuntan. Así como Goya trazó la caricatura inclemente de la sociedad de su tiempo, Murena describió la suya ridiculizándola y fustigándola con mordacidad, apelando al sarcasmo y al humor negro, todo esto expresado, como se ha dicho, en un lenguaje que es, asimismo, una caricatura del lenguaje literario. El autor no asume una mera actitud lúdica, sino que se descubre como el individuo herido e indignado que responde con risa sardónica a los desbarajustes de una situación sin salida visible.

El mundo de *El sueño de la razón* se manifiesta como el trasunto grotesco del nuestro, como su imagen reflejada por un espejo deformante. Llenas de hiperbólicos hechos, las novelas del ciclo

disparan episodios que se multiplican y yuxtaponen indiferentes a la real sucesión temporal. Los personajes son seres descoyuntados psicológicamente y los comportamientos colectivos obedecen a caprichosos parámetros. Es en vano intentar esbozar los argumentos. *Epitalámica*, como su título lo sugiere, alude a unas bodas. Es la historia de la vida matrimonial de Ludovico Barro, miembro de una familia de prosapia pero pobre, y de África Pedrada, hija de un inmigrante enriquecido, muchacha caprichosa y arbitraria. *Polispuercón* satiriza el estrato de los políticos y retrata a un característico dictador — acertadamente nombrado «puerco múltiple»— y al asesor privilegiado que concluye por reemplazarlo.

El protagonista de *Caína muerte* es un bandolero y los hechos señalan un proceso de animalización del género humano. El título remite al crimen bíblico de Caín y asimismo a la Caína dantesca, el lago helado donde, en el noveno círculo del *Infierno*, yacen los traidores a sus allegados. En *Folisofía*, novela de pícaros, una madre y su hijo protagonizan sucesos de la más esperpéntica condición. En ella se mezclan niveles diversos de lenguaje, vocablos cultos y vulgares, arcaicos y neológicos, propios y extranjeros, con predominio de los toscos y soeces. La prosa de *Folisofía* exhibe, además, una orgía de figuras de dicción: epéntesis, como «corónica» por «crónica»; paragoges, como «felice» o «huésped»; prótesis, como «empleado»; elisiones, como «p'al baile»; metátesis, como «arepuerto».

La conciencia de una sociedad degradada es el trasfondo de la sátira como especie literaria. Pero aunque el escritor no hace directa referencia a la sociedad argentina de su época, como ocurre en sus primeras novelas, se advierte que la raíz de su extremo descontento se hunde en ella. Los cambiantes hechos históricos de las décadas de los sesenta y setenta provocaron en Murena esa visión grotesca de la realidad, como una reacción no solo de cólera, sino también de impotencia, como si el autor, al perder toda esperanza, se lanzara a fantasear absurdamente creando monstruos y atropellando reglas de todo orden. La primera novela de la serie, *Epitalámica*, apareció durante el gobierno del General Onganía, y la última, *Folisofía*, fue concebida en los años previos al regreso del exiliado General Perón, en 1973.

La recidiva del régimen que se había impuesto a lo largo de una década, veintiocho años atrás, y su mayoritaria consagración en las

elecciones, conmovieron fuertemente a Murena, en las antípodas del tenaz movimiento. Se aproximaba por entonces el final de su vida. Hasta en su aspecto se evidenciaba un cambio. Descuidaba el atuendo, antes impecable; había renunciado al chaleco del terno y a la gomina del peinado. Frecuentaba la bebida y solía echarse a la calle, de noche e insomne, sin rumbo fijo.

Murena había formado parte de un grupo de intelectuales afirmados en la década de los cincuenta y caracterizados por el uruguayo Emir Rodríguez Monegal como «los parricidas», severos inquisidores de sus ascendientes literarios. En junio de 1953, Murena presentó el primer número de *Las ciento y una*, «revista de la realidad americana», según se anunciaba. Fue el primero y el último. Entre los colaboradores de esa entrega, figuraba David Viñas, uno de los miembros más aguerridos del grupo y uno de los fundadores de la revista *Contorno*, también nacida en 1953. La ruptura fue violenta, incluyendo puñetazos de despedida, y, desde entonces Murena quedó enfrentado con sus coetáneos, derechamente proyectados a lo político. Él siguió su propia senda, con intereses intelectuales más amplios, apuntando críticamente al mundo contemporáneo y remontándose al pensamiento religioso y al arte como suprema vía de purificación. En el conjunto de su obra, *El sueño de la razón* se manifiesta como la cifra de su arraigado nihilismo. Desde este punto de mira, las novelas del ciclo, chocantes e irritantes, cobran una dimensión que podría calificarse de trágica.

BORGES Y LA REESCRITURA*

Élida Lois

El título «Borges y la reescritura» parafrasea el de una obra crítica que, en 1990, causó un fuerte impacto en los medios académicos de Francia. Se trataba de *Borges o la reescritura* (que, lamentablemente, no ha sido traducida todavía al español) y era la tesis doctoral de Michel Lafon¹, quien fue académico correspondiente de esta institución. El autor se consagraba aquí a la reescritura temática que Borges llevó a cabo en su literatura (reiteraciones, autocitas, reacomodación de textos) y, después de emblematizar en las figuras de Heráclito y en la de Pierre Menard la totalidad de su obra, llegaba a la conclusión de que la reescritura es el concepto que rige toda esa producción. Pero a su vez proclamaba que ese movimiento recursivo es devuelto, magnificado, por la recepción de esa obra: «Este siglo es borgesiano. Se glosa su obra como se glosa la de Proust, la de Kafka o la de Joyce, pero sobre todo, se la reescribe»².

Pero no hay duda alguna acerca de que, en los noventa, la recepción ya lo había instalado en ese sitio donde permanece. Y en este siglo, en variadas geografías, desde teóricos de las ciencias duras hasta estudiosos de las diferentes disciplinas socioculturales continúan haciendo reapropiaciones de sus páginas.

Casi puede afirmarse que no hay orientación teórica que no haya acometido sobre él. La crítica genética, entonces, y otras corrientes interesadas en la variantística no podían dejar de ocuparse de un escritor que reescribió durante toda su vida, y que, por añadidura, teorizó constantemente sobre la reescritura: reescribió textos propios y ajenos, y vivió —hasta el final de sus días— reorganizando y enmendando unas *Obras Completas* llamativamente incompletas, ya que no solo suprimió y podó textos, sino que hasta llegó al extremo de excluir libros enteros,

* Comunicación leída en la sesión 1416 del 10 de noviembre de 2016.

¹ LAFON, MICHEL. *Borges ou la réécriture*. París: Éditions su Seuil, 1990.

² *Ibidem*, p. 9.

como *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos* (los tres de la década de los veinte).

Pero se cuenta además con una pormenorizada investigación llevada a cabo por un filólogo de la Universidad de Pisa, Tommaso Scarano³, que registró minuciosamente todas las reformulaciones autorizadas de los tres primeros libros de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Scarano ha registrado tanto la variación textual como los procesos de reorganización de los poemarios y el movimiento de las orillas del texto: prólogos, epígrafes, notas, títulos. Su trabajo culmina con una propuesta de lectura para esa génesis con gran valor instrumental para otros filólogos, pero su sucesión lineal acumulativa no facilita en absoluto la comprensión de fenómenos que se integran en redes de relaciones.

Sumando solamente dos manuscritos a los datos relevados por Scarano, me detengo en el proceso de reformulación del famoso poema, cuyo último título fue «Fundación mítica de Buenos Aires».

Se han registrado diez campañas de reescritura para este poema: dos manuscritos⁴, dos anticipos editoriales (en 1926⁵ y en 1927⁶) y, después de haber sido incluido en la primera edición de *Cuaderno San Martín*⁷, cinco republicaciones con variantes: la edición de Losada de 1943⁸ y sucesivas ediciones de obra reunida publicadas por Emecé: las de 1954, 1964, 1966 y 1974⁹. Sobre esa base, puede postularse que a lo largo de esa variantística va quedando impreso el movimiento constitutivo de una estética de concentrada alusión.

El primer manuscrito conservado es una copia en limpio anterior al primer anticipo editorial y a partir de él pueden observarse modificaciones ya desde el título. Todo título es una incitación a leer de deter-

³ *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1987.

⁴ El primero (supuestamente de 1926) pertenece a la Colección Lowenstein y el segundo (de 1929), a la Colección Helft.

⁵ *Nosotros*, t. 20, n.º 204 (1926), pp. 52-53.

⁶ *Exposición de la actual poesía argentina (1922 1927)*. Organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Buenos Aires: Minerva, 1927, pp. 96-97.

⁷ BORGES, JORGE LUIS. *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929.

⁸ BORGES, JORGE LUIS. *Poemas (1922 1943)*. Buenos Aires: Losada, 1943.

⁹ BORGES, JORGE LUIS. *Poemas (1923 1953)*. Buenos Aires: Emecé, 1954; *Obra poética (1923 1964)*. Buenos Aires: Emecé, 1964; *Obra poética (1923-1966)*. Buenos Aires: Emecé, 1966; *Obras completas (1923 1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

minada manera y, en este caso, se observa que su reescritura acompaña un proceso de refundación.

El primer título fue: «La fundación mitológica de Buenos Aires (imaginada con ninguna imaginación por J. L. Borges)»; pero al año siguiente se suprimirá un paréntesis que, aunque contenga un esquema recurrente en los juegos de ingenio de esa etapa, rompía el clima de la composición. Y a partir de 1964, una reformulación léxica concentra la denominación y amplifica el universo connotativo: «La fundación mitológica de Buenos Aires» se transforma en «La fundación mítica de Buenos Aires».

En tanto el lexema *mitología* denota ‘el conjunto de mitos propios de un pueblo o de una cultura’, el vocablo *mito*, al mismo tiempo que individualiza ‘una narración fantástica situada fuera del tiempo histórico’, se carga de nuevas connotaciones: en 1964, varias disciplinas han venido teorizando sobre los mitos y, aunque muchos de sus autores no interesaran particularmente a Borges, flotan en un universo cultural al que accedemos transversalmente en la lectura de ese registro monumental llevado a cabo por su Boswell personal: Adolfo Bioy Casares¹⁰. Por último, a partir de 1966, la concentración semántica alcanza su punto máximo cuando la referencia a un objeto existencial es sustituida por la denotación de un objeto esencial: «La fundación mítica de Buenos Aires» se transforma en «Fundación mítica de Buenos Aires»¹¹. Así, el movimiento del título se acopla a la reescritura de un poema en el que una re-fundación irá tomando la forma de una remitificación.

La primera versión (que, *grosso modo*, solo tiene una estrofa menos que la última conocida) ya ha vertido esa propuesta en alejandrinos y los grafica con mayúsculas iniciales que suprimirá en las versiones siguientes. Las modalidades discursivas del poema describen dos movimientos: la incertidumbre y el potencial para las referencias que la Historia contabiliza: «¿Y fue por este río...?», «¡irían», «supondremos», «sirenas y endriagos», «Dicen», «fantasías». Y a partir de estas «fantasías» —que posteriormente se incrementarán en «embelecós»—, una rotunda enunciación asertiva acomete la mitificación fundando una «patria interior»: «Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo»;

¹⁰ BIOY CASARES, ADOLFO. *Borges. Buenos Aires*: Planeta-Destino, 2006.

¹¹ ALONSO, AMADO. *Estudios lingüísticos*. Temas españoles. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1961, p. 134.

y paralelamente, un ostensiblemente arbitrario revisionismo histórico termina proyectándose fuera del tiempo: «La juzgo tan eterna como el agua y el aire».

No obstante, hubo también reescrituras significativas y paso a enumerar algunas leyendo formulaciones que fueron desechadas. El poema se abría así:

¿Y fue por este río con traza de quillango
Que doce naos vinieron a fundarme la patria?
Írían a los tumbos los barquitos pintados
Entre los arrecifes de la corriente zaina.

El abandono de *quillango* como término irreal de la metaforización del color del Río de la Plata se relaciona con la reorganización de un campo semántico. No es solo la supresión de una imagen de color y textura que opacaba el relieve del hallazgo calificativo de la «corriente zaina», los paisajes de los tres primeros poemarios registran belleza en la modestia y en la sobriedad difuminando los rasgos discordantes. Esta manta de pieles, típica de la artesanía vernácula, se asociaba a la decoración de casas de familia no precisamente exquisitas, y José Luis Cantilo la había cargado de connotaciones despectivas y convertido ese sustantivo común en un nombre propio en el título de la novela satírica *La familia Quillango*, donde se burlaba de los estancieros que después de 1860 empezaron a desplazarse del campo a la ciudad buscando otro ambiente social para sus hijos.

Además, en ese juego de equilibrios entre imaginación y realidad, los habituales «camalotes» sustituirán a los iniciales «arrecifes». En la primera versión había un eco de la llamada «leyenda de los arrecifes», según la cual primeros conquistadores habrían creído que se encontraban en Australia cuando conocieron el lecho rocoso del llamado hoy «río Arrecifes» en un tramo anterior al de su desembocadura en el río de la Plata.

Pero la reescritura del comienzo del poema entra en un juego de resonancias mucho más complejo. El reemplazo por «¿Y fue por este río de sueñera y de barro / que las proas vinieron a fundarme la patria?» escenifica el progresivo abandono de la construcción artificiosa propia del pintoresquismo que combina fraseología autóctona con arcaísmos. Borges trata de sustituir el criollismo epidérmico por lo que podríamos

denominar una «criolledad» profunda. Y el manejo de términos cargados de sugestión (como «sueñera»¹²), que parecen ligarse a un discurso coloquial entrañable o que se avienen bien con él, contribuye a expresar con aparente naturalidad lo que en el poema «La fama» se define así: «Ser esa cosa que nadie puede definir: argentino»¹³.

Las primeras versiones tienen una estrofa menos que la de 1929, en que la incorporación del corralón irigoyenista le franquea la entrada a la Historia con mayúscula e introduce en un mundo mítico una primera tensión subterránea. Pero antes me refiero brevemente a las estrofas más reformuladas.

En la primera escritura documentada, se leía así la cuarta estrofa:

Cavaron un zanjón. Dicen que fue en Barracas
Pero son fantasías de los gringos de Boedo.
Lo de los cuatro ranchos no es más que una guayaba.
Fue una manzana entera y en mi barrio en Palermo.

Esta versión aludía a la confrontación estética y a las resonancias socioculturales de las disputas entre el grupo de Florida y el grupo de Boedo¹⁴. La lírica de la estrofa resultante marca una reescritura estética que no solo se aleja de los ingenuos juegos de palabras típicos del criollismo (aquí entre «guayaba»¹⁵ y «manzana»), construye otra repre-

¹² El vocablo «sueñera» no está registrado en el *DLE*, pero ha sido incluido en varios repertorios de regionalismos. En el *Diccionario de americanismos* que publicó la Asociación de Academias de la Lengua Española con la coordinación de HUMBERTO LÓPEZ MORALES (Lima: Santillana, 2010), se lo define como ‘modorra, somnolencia’ y se señala que es palabra usada en la Argentina y en el Uruguay (debo este dato bibliográfico a Alicia Zorrilla). Importa destacar la inclusión del Uruguay en su área de empleo porque permite acentuar de entrada la reducción del espacio de una concepción nacional: el movimiento del poema parte del señalamiento de una identidad rioplatense y concluye circunscribiendo la patria a un ámbito interior.

¹³ Fue publicado en el suplemento «Cultura y Nación» del diario *Clarín* (23 de agosto de 1979, p. 1) y luego incluido en *La cifra* (Buenos Aires: Emecé, 1981).

¹⁴ Alusiones a estas disputas también fueron suprimidas en la primera redacción documentada de «El Aleph» (MENÉNDEZ, SALVIO MARTÍN y JORGE PANESI. «El manuscrito de “El Aleph” de Jorge Luis Borges». En *Filología*, año 27, n.os 1-2 [1994], pp. 91-119).

¹⁵ El *Diccionario del habla de los argentinos* asigna a este vocablo la acepción de ‘mentira, embuste’ y señala su registro coloquial (Buenos Aires: Academia Argentina

sentación de ese mundo imaginario tan arbitrariamente como construyó la anterior:

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo
pero son embelecados fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Particularmente, en el lapso que media entre 1926 y 1929 se va consumando ese rechazo de la estética de lo sentimental que al año siguiente cristalizará en la lectura transversal de la producción del poeta Evaristo Carriego¹⁶, y en esa línea es sugestiva la reformulación de la sexta estrofa:

Un almacén rosado como rubor de chica
Brilló y en la trastienda lo inventaron al truco
Y a la vuelta pusieron una marmolería
Para surtir de lunas al espacio desnudo.

Se transforma en los versos siguientes:

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló, y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

La sustitución de «Un almacén rosado como rubor de chica» por «Un almacén rosado como revés de naipe», y la irrupción del «compadre» («ya patrón de la esquina, ya resentido y duro»), lo mismo que la adición de la estrofa siguiente, que incorpora el corralón irigoyenista, marcan la opción por lo viril así como el menosprecio por lo feminizado, cotidiano y doméstico, una actitud que se afianzará en 1943 con la reformulación de la penúltima estrofa:

Una cigarrería sahumó como una rosa
la nochecita, nueva, zalamera y agreste.

de Letras. 2.^a ed. corregida y aumentada, 2008, p. 377). El único ejemplo de uso transcripto es de 1891.

¹⁶ *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Gleizer, 1930.

No faltaron zaguanes y novias besadoras.
Solo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

Se transforma así:

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Solo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

Ahora, el verso recontextualizado —«Solo faltó una cosa: la vereda de enfrente»— sugiere mucho más que una expansión urbanística. Y ya no es la primera vez que la política interviene en la génesis del poema. En 1943, la ciudad zamarreada por las sudestadas perfuma con su cigarrería el desierto, y se metafórica así su avance sobre las construcciones ideológicas de la sociedad ruralista, avance que profundiza la ficcionalización de la Historia (el «pasado ilusorio»).

En la vuelta obstinada sobre sus textos juveniles para aceptar, rechazar o matizar la propia producción, Borges entabló durante toda su vida una tensa dialéctica entre lo acabado y lo inacabado, las esencias y las contingencias, la unidad y la multiplicidad, el orden y el caos, las «precisas leyes» y el «vago azar».

No obstante, el análisis de sus reescrituras revela también que algunas tensiones se fueron resolviendo: las oposiciones del tipo dispersión versus condensación, aprehensión sensorial versus intelectualización, lujo verbal versus riqueza conceptual, proyección emocional versus recato —muy patentes en los primeros poemarios— se fueron decidiendo claramente en favor del segundo término. Por otra parte, a pesar de que una especial superstición de la crítica —a la que él contribuyó sobre todo con algunas de sus diatribas contingentes— tendió a ver en él a un prototipo de escritor ascético en las antípodas del intelectual comprometido en el sentido sartriano, es innegable también que conflictos de tipo ideológico imprimieron un sello sobre sus concepciones lingüísticas y estéticas. Pongo un ejemplo marginal (el de la modulación de sociolectos). El progresivo abandono de las formas coloquiales guarda relación con el rechazo visceral que generó en Borges la estética populista impuesta desde mediados de los años cuarenta por la impronta cultural del poder político del peronismo. Hasta compartió las aisladas

e inútiles resistencias de autores de manuales escolares de quienes antes solía burlarse, y reescribió todos los «sea como sea» que sus escritos anteriores reproducían espontáneamente por «sea como fuere» en un período en el que Roberto Giusti y Alfredo Goldsack Guiñazú habían hecho una bandera político-gramatical del «pese a quien pesare» y «caiga quien cayere».

La reescritura en Borges es un programa estético que atraviesa toda su obra. En diversos archivos públicos y privados se conserva un acopio importante de papeles de trabajo escritural (sin embargo, esos testimonios pueden considerarse «escasos» en comparación con la presumible magnitud que tuvo que tener la totalidad, sobre todo en la etapa anterior a la ceguera. No obstante, no suelen ser los borradores primigenios. Una de estas páginas preciadas es un pretexto de «La doctrina de los ciclos»¹⁷, y pertenece a una colección privada¹⁸. Sorprende en ella la absoluta ausencia de tachaduras en un manuscrito de trabajo en que el obsesivo releer y reescribir se expande en interlineados, encolumna opciones en los márgenes y multiplica signos de remisión. Los «senderos que se bifurcan», los trayectos múltiples, el regodeo en plantear alternativas expresan la empecinada resistencia a reconocer otra posibilidad que la de continuar incansablemente la marcha.

Hoy, las postulaciones de disciplinas ajenas al campo literario, como el cognitivismo y las teorizaciones acerca de la virtualidad textual impuestas por la informática, analizan el fenómeno de la reescritura en términos de tensión y recursividad. Así, esta palpable encarnación de la virtualidad textual deviene una condensación de una obra que teje y desteje sistemas abiertos con centros y direcciones perpetuamente cambiantes, que Borges encerró en una máxima: «No puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo solo corresponde a la religión o al cansancio»¹⁹.

Bibliografía

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. *Diccionario del habla de los argentinos*. 2.^a ed. corregida y aumentada. Buenos Aires: Emecé. 2008.

¹⁷ «La doctrina de los ciclos». *Sur*, año 6, n.º 20 (1936), pp. 20-29.

¹⁸ Pertenece a la colección de Francisco Gil.

¹⁹ *Discusión*. Buenos Aires: Gleizer, 1932, p. 239.

- ALONSO, AMADO. *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. 2.^a ed. Madrid: Gredos, 1961.
- BIOY CASARES, ADOLFO. *Borges*. Buenos Aires: Planeta-Destino, 2006.
- BORGES, JORGE LUIS. «La doctrina de los ciclos». *Sur*, año 6, n.º 20 (1936), pp. 20-29.
- «La fundación mitológica de Buenos Aires». En *Nosotros*, t. 20, n.º 204 (1926), pp. 52-53.
- «La fundación mitológica de Buenos Aires». En VIGNALE, PEDRO JUAN Y CÉSAR TIEMPO (comps.). *Exposición de la actual poesía argentina (1922/1927)*. Buenos Aires: Minerva, 1927, pp. 96-97.
- *Cuaderno San Martín*. Buenos Aires: Proa, 1929.
- *Discusión*. Buenos Aires: Gleizer, 1932.
- *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Gleizer, 1930.
- *La cifra*. Buenos Aires: Emecé, 1981.
- *Obra poética (1923/1964)*. Buenos Aires: Emecé, 1964
- *Obra poética (1923-1966)*. Buenos Aires: Emecé, 1966
- *Obras completas (1923/1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- *Poemas (1922/1943)*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- *Poemas (1923/1953)*. Buenos Aires: Emecé, 1954;
- LAFON, MICHEL. *Borges ou la réécriture*. París: Éditions su Seuil, 1990.
- LÓPEZ MORALES, HUMBERTO (coord.). *Diccionario de americanismos*. Lima: Santillana - Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010.
- MENÉNDEZ, SALVIO MARTÍN Y JORGE PANESI. «El manuscrito de “El Aleph” de Jorge Luis Borges». En *Filología*, año 27, n.os 1-2 [1994], pp. 91-119).
- SCARANO, TOMMASO. *Varianti a stampa nella poesia del primo Borges*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1987.

NOTICIAS

Honras y distinciones

La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires distinguió al académico de número Dr. Rolando Costa Picazo como personalidad destacada de la cultura. El premio le fue entregado en un acto que se celebró el 9 de agosto en la Legislatura.

Jorge Luis Borges fue homenajeado en el Salón Azul del Senado de la Nación el martes 30 de agosto. Por iniciativa de los senadores por San Luis Liliana Negre de Alonso y Adolfo Rodríguez Saá, se llevó a cabo un acto en conmemoración de los treinta años de su muerte. Con el título «Homenaje a Jorge Luis Borges, el gran exponente de la lengua hispanoamericana del siglo xx en el 30.º aniversario de su fallecimiento», se realizaron diversas actividades vinculadas a su prolífico legado literario. En el acto, hizo uso de la palabra el académico Rolando Costa Picazo.

El académico Antonio Di Benedetto fue homenajeado en unas jornadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, en la capital mendocina, al cumplirse treinta años de su fallecimiento.

Elección

En la sesión 1409, del 28 de julio, fue elegido miembro correspondiente de la Academia, con residencia en Córdoba, el Dr. Francisco Petrecca.

En la sesión 1411, del 25 de agosto, se eligió académico de número al escritor, periodista y licenciado en Letras Pablo De Santis. Fue designado para ocupar el sillón «Martín Coronado», en el que lo precedieron Enrique García Velloso, José León Pagano, Alfredo de la Guardia, Juan Carlos Ghiano y José Edmundo Clemente.

En la misma sesión, fue elegido miembro correspondiente, con residencia en la provincia de Buenos Aires, el escritor, museólogo, investigador y docente especializado en disciplinas historiográficas y antropológicas Prof. Carlos Dellepiane Cálceña.

En la sesión 1416, del 10 de noviembre, fue elegido académico de número el escritor Alberto Manguel para ocupar el sillón «Francisco Javier Muñiz», en el que lo precedieron Angel Gallardo, Bernardo A. Houssay, Eduardo González Lanuza y Horacio Armani.

Sesiones y actos públicos

El 24 de noviembre, en el Salón Luis XIV del Museo Nacional de Arte Decorativo, en el Palacio Errázuriz, se celebró la sesión pública de homenaje al poeta nicaragüense Rubén Darío al cumplirse este año el centenario de su fallecimiento. También, en esta sesión, se entregó el Premio Literario Academia Argentina de Letras, género «Poesía», a Leopoldo «Teuco» Castilla, y el Premio Anual a los egresados de la carrera de Letras de universidades estatales y privadas argentinas que obtuvieron el más alto promedio en sus estudios (años 2013 y 2014), quienes recibieron sus diplomas.

Los oradores fueron los académicos José Luis Moure, presidente de la Academia, quien pronunció las palabras de apertura; el Ministro de Educación de la Nación, Lic. Esteban Bullrich; Santiago Sylvester, quien se refirió al autor y libro galardonados; Leopoldo «Teuco» Castilla, reconocido con el Premio Literario; y Antonio Requeni, quien cerró el acto con su discurso «Rubén Darío, a cien años de su muerte».

Labor de la Academia y representación de la Academia

En un acto realizado el viernes 30 de septiembre, a las 15.30, la Academia Argentina de Letras celebró el Día Internacional de la Traducción con intervenciones en un panel de profesionales, en el que se habló sobre «Los problemas de la traducción». Del encuentro, que se prolongó dos horas y se llevó a cabo en el Salón Leopoldo Lugones, participaron José Luis Moure, presidente de la Academia; Jorge Fondebrider, poeta, traductor de inglés y de francés, creador del Club de Traductores Literarios de Buenos Aires; Alejandro González, sociólogo, traductor de ruso, fundador y director del Instituto Dostoyevski; y Mohamed El-Mouradi, traductor de árabe e intérprete en la Mezquita Rey Fahd y profesor de la Cátedra Libre de Estudios Árabes en la UBA.

El presidente de la Academia Argentina de Letras, Dr. José Luis Moure, y la vicepresidenta, Dra. Alicia María Zorrilla, participaron el sábado 22 de octubre de la mesa de cierre de la Jornada organizada por la Comisión del Idioma Español, invitados por el Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires.

El presidente de la Academia Argentina de Letras, Dr. José Luis Moure, fue invitado a participar del encuentro sobre el valor del idioma como recurso turístico, económico y cultural, en el VI Congreso Internacional de Turismo Idiomático, que se llevó a cabo entre los días 25 y 29 de octubre de 2016 en la ciudad de Salta.

Entre el 30 de septiembre y el 21 de octubre, la Academia realizó las I Jornadas de Letras y Educación, que se desarrollaron a lo largo de tres encuentros entre estudiantes, académicos y especialistas de la lengua en el Salón Leopoldo Lugones, en su mayor parte.

Durante el segundo semestre de 2016, la Academia participó de la exposición «Borges, el mismo, el otro», organizada por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de la República Argentina. La Biblioteca de la Academia cedió en préstamo hasta el final de la exposición el manuscrito de Jorge Luis Borges, relacionado con el libro *Qué es el budismo*, obra llevada a cabo en colaboración con Dra. Alicia Jurado. Según los curadores de la exposición, el original, que fue legado a la Corporación por dicha académica, reúne cualidades excepcionales en cuanto a su calidad y materialidad típicamente borgesiana.

Jurados de los Concursos de Literatura de la Ciudad, géneros poesía, novela, cuento y ensayo; bienios 2012-2013 y 2014-2015. Para los Premios Eduardo Mallea y Ricardo Rojas, se designó a los académicos José Luis Moure, para ensayo, y Jorge Fernández Díaz, para novela y cuento. Para los premios de los Concursos de Literatura de la Ciudad, se designó a los académicos Santiago Sylvester, poesía; Abel Posse, novela; Élica Lois, ensayo; Pablo de Santis, cuento.

Comunicaciones

En la sesión 1408, del 14 de julio, el académico Santiago Sylvester leyó un trabajo sobre «La poesía del Noroeste a fines del siglo XX».

En la sesión 1410, del 11 de agosto, el académico Rolando Costa Picazo leyó un trabajo sobre William Shakespeare: «Otelo, el moro de Venecia».

En la sesión 1411, del 25 de agosto, el académico Abel Posse leyó la comunicación «Viaje por las letras del siglo XX».

En la sesión 1412, del 8 de septiembre, el académico Rafael Felipe Oteriño leyó una comunicación sobre «Czeslaw Milosz: un testimonio poético del siglo XX».

En la sesión 1413, del 22 de septiembre, el académico Antonio Requeni leyó una comunicación sobre Jorge Calvetti en el centenario de su nacimiento.

En la sesión 1414, del 13 de octubre, la académica Olga Fernández Latour de Botas leyó el trabajo «La palabra y su tiempo en la historia de nuestra Independencia».

En la sesión 1415, del 27 de octubre, el académico Jorge Cruz expuso sobre «Murena y el sueño de la razón».

En la sesión 1416, del 10 de noviembre, la académica Élide Lois leyó una comunicación sobre «Borges y la reescritura».

Donaciones

Del académico Antonio Requeni, *Una vida entre libros y Bibliotecarios prodigiosos*, de Pedro Lastra; *Arte de vivir. Acercamientos críticos a la poesía de Pedro Lastra*, de Silvia Nagy Zekmi y Luis Correa-Díaz; *Cartas de José María Arguedas a Pedro Lastra*, edición, prólogo y notas de Edgar O'Hara.

Del académico Santiago Sylvester, *La conversación*, de su autoría.

Del académico Jorge Fernández Díaz, *El mundo privado*, de Elvio E. Gandolfo.

NORMAS EDITORIALES
PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS DESTINADOS AL
BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

1. Los artículos propuestos (originales e inéditos) se enviarán al Director del *Boletín* (Dr. Pedro Luis Barcia - T. Sánchez de Bustamante 2663 - C1425DVA - Ciudad Autónoma de 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: autor, nombre (GÚIRALDES, 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. e.: la palabra *mesa*; de la expresión *de vez en cuando*; del alemán *Aktionsart*; el sufijo *-ón*);
 - c) en textos en lenguas extranjeras.
12. Las comillas dobles españolas o latinas (angulares) se emplearán para citar capítulos de libros, artículos de revistas, contribuciones presentadas en congresos, colaboraciones editadas en periódicos y, en general, para citar partes de obras completas.
13. Se recomienda usar en primera instancia las comillas angulares y reservar las comillas dobles altas o inglesas y las comillas simples para cuando deban entrecomillarse partes de un texto ya entrecomillado. En este caso, las comillas simples se emplearán en el último lugar: «Antonio me dijo: “Vaya ‘cacharro’ que se ha comprado Julián”».
14. Los títulos de cuentos y poemas se escribirán entre comillas dobles altas o inglesas cuando se encuentren citados en artículos de revistas, capítulos de libros, ponencias de congresos y colaboraciones en periódicos (p. e.: BORELLO, RODOLFO A. «Situación, prehistoria y fuentes medievales: “El Aleph” de Borges». En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. 57, n.os 223-224 [1992], pp. 31-48).
15. Las comillas angulares también se utilizarán para las citas de textos que se incluyen en el renglón (p. e.: el autor señala constantemente el papel de «la mirada creadora» en ámbitos diversos).
16. Las citas de mayor extensión (cuando pasen los tres renglones) deberán colocarse fuera del renglón, con sangría, sin comillas y en un tipo de menor cuerpo. 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 ([...]).
17. Las notas bibliográficas al pie de página se escribirán con número arábigo volado (sin utilizar la forma automática del procesador de texto, sino «marcas personalizadas»).
18. 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.
19. En el texto de las notas bibliográficas, se evitará el empleo de locuciones latinas para abreviar las referencias (tales como *op. cit.* u otras). Se recomienda, por su claridad, repetir la(s) primera(s) palabra(s) del título seguida(s) de puntos suspensivos (p. e.: ARCE, JOAQUÍN. *Tasso...*, p. 23).

20. La bibliografía consultada se redactará al final del trabajo, luego de las notas, 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 (Clásicos Castalia; 60).

- con subtítulo:

ARCE, JOAQUÍN. *Tasso y la poesía española: repercusión literaria y confrontación lingüística*. Barcelona; Planeta, 1973 (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 (Clásicos Huemul; 71).

- dos autores:

PICHOIS, CLAUDE Y ANDRÉ M. ROUSSEAU. *La literatura comparada*. Versión española de Germán Colón Doménech. Madrid: Gredos, 1969 (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 (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.

- editor o compilador:

AIZENBURG, EDNA (ed.a)

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.

- 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 *Principios*

de semántica estructural. Madrid: Gredos, 1977, pp. 11-86.

Artículo de revista:

MOURE, JOSÉ LUIS. «Unidad y variedad en el español de América (Morfosin-

taxis)». En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, t. 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.

Tesis:

MOSTAFA, SOLANGE. *Epistemologia da Biblioteconomia*. Sao Paulo: PUC-SP, 1985. Tesis de doctorado.

Congreso:

Congreso de Academias de la Lengua Española (8.º: 1980: Lima). *Memoria*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1980.

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. 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, 80 tomos (1933-2016), 340 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).
- 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, **agotado** - Tomo II, 1950).
- 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).
- XVII. Ricardo Güiraldes: *Don Segundo Sombra*. Edición, estudio preliminar y notas de Alicia María Zorrilla (2010). **Agotado.**
- XVIII. Lucio V. Mansilla: *Una excursión a los indios ranqueles*. Edición de Norma Carricaburo y Francisco Petrecca (2017).
- XIX. Lucio V. Mansilla: *Una excursión a los indios ranqueles*. Edición de Norma Carricaburo y Francisco Petrecca (2017).

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: *Pespuntes 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).
- XXIII. Jorge Max Rohde: *Ángulos* (1975).
- 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). **Agotado.**
- 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). **Agotado.**
- XXVIII. Estanislao del Campo: *Fausto*. Estudio preliminar de Ángel J. Battistessa (1989). **Agotado.**
- XXIX. Raúl H. Castagnino: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. 2 tomos. Noticia preliminar de Amelia Sánchez Garrido (1989). **Agotado.**
- 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 Nállib: *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). **Agotado.**
- XLV. Horacio Castillo: *Sarmiento poeta* (2007).
- XLVI. *La lengua española: sus variantes en la región*. Primeras Jornadas Académicas Hispanorrioplatenses sobre la Lengua Española (2008).
- XLVII. Rolando Costa Picazo: *T. S. Eliot. The Waste Land*. Traducción y dición crítica (2012). **Agotado.**
- XLVIII. *Palabra de Borges*. Edición de Rolando Costa Picazo (2016).
- XLIX. Conrado Nalé Roxlo: *Poesías: El grillo, Claro desvelo y De otro cielo*. Prólogo de Abel Posse. Edición en línea e impresa (2019).

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. Nélide 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. Aortes 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 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).
- XII. Alicia María Zorrilla: *Diccionario gramatical de la lengua española*. La norma argentina (2014). **Agotado.**
- XIII. Ana Ester Virkel, Claudia María Iun y Adrián B. Sandler: *Diccionario de gentilicios chubutenses* (2017).
- XIV. César Eduardo Quiroga Salcedo, Aída Elisa González de Ortiz y Gustavo Daniel Merlo: *Atlas Lingüístico y Etnográfico del Nuevo Cuyo*. 2 tomos. Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas «Manuel Alvar» (Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan) y Academia Argentina de Letras. Buenos Aires: Talleres Gráficos del Instituto Geográfico Nacional (2018).

SERIE HOMENAJES

- I. *Homenaje a Cervantes* (1947). **Agotado.**
- II. *Homenaje a Leopoldo Lugones. 1874-1974*. (1975).
- 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).
- 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).
Agotado.
- 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 Ibarbouro y Sor Juana Inés de la Cruz* (1996).
- XX. *Homenaje a Ezequiel Martínez Estrada. 1895-1964* (1997).
Agotado.
- 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). **Agotado.**
- III. Juan Alfonso Carrizo: *Villancicos de Navidad*. Prólogo y bibliografía 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 los tiempos del Salón Literario. El «Catálogo» de la Librería Argentina de Marcos Sastre (1835)* (2008).
- VI. Alejandro E. Parada: *Martín Fierro en Azul. Catálogo de la Colección martinfierrista de Bartolomé J. Ronco*. Presentación de Pedro Luis Barcia (2012).
- VII. *La Revista Número (1930-1931)*. Archivo digital: descarga y online, Lucas Adur, Laura Cabezas y Felipe Dondo (2018).

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.**
- III. *Léxico del fútbol*, Federico Peltzer (2007).
- IV. *Léxico del mate*, Pedro Luis Barcia (2007).
- V. *Léxico del colectivo*, Francisco Petrecca (2007).
- VI. *Léxico de la carne*, María Antonia Osés (2007).
- VII. *Léxico del vino*, Liliana Cubo de Severino y Ofelia Dúo de Brotier (2007).
- VIII. *Léxico del pan*, Olga Fernández Latour de Botas (2007).
- IX. *Léxico del dinero*, Carlos Dellepiane Cálcena (2007).
- X. *Léxico de la carpintería*, Susana Anaine (2007).
- XI. *Léxico de la política argentina*, Emilia Ghelfi, Daniela Lauria y Pedro Rodríguez Pagani (2008).
- XII. *Léxico de la caña de azúcar*, Elena Rojas Mayer e Irina Kagüer (2008).
- XIII. *Léxico del tonelero*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2008).
- XIV. *Léxico del telar*, Isidro Ariel Rivero Tapia (2008).
- XV. *Léxico de la medicina popular*, Isidro Ariel Rivero Tapia y Gabriela Llull Offenbeck (2008).
- XVI. *Léxico del automóvil*, Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas de la Academia Argentina de Letras (2009).
- XVII. *Léxico del ciclismo*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2008).

- XVIII. *Léxico del andinismo*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Lull Offenbeck (2009).
- XIV. *Léxico de los dulces caseros en la Argentina*, Hebe Luz Ávila (2011).
- XX. *Léxico del mundo del bebé*, Gabriela Pauer (2011).
- XXI. *Léxico del tango-baile*, Olga Fernández Latour de Botas y Teresa Beatriz Barreto (2012).
- XXII. *Léxico de las armas criollas*, Francisco Petrecca (2012).
- XXIII. *Léxico de los bailes criollos*, Olga Fernández Latour de Botas y Teresa Beatriz Barreto (2012).
- XXIV. *Léxico del teatro. Historia y realización en la Argentina*, Susana Anaine (2012).
- XXV. *Léxico de la cestería en la Argentina*, Hebe Luz Ávila (2013).

COLECCIÓN BOLSILLABLES

- I. *Cancionero de «La Nación»*, Manuel Mujica Lainez. Presentación por Jorge Cruz (2011).
- II. *Las Biblioteca popular de Buenos Aires (1878-1883)*. Estudio e índices, Pedro Luis Barcia y Adela Di Bucchianico (2011).
- III. *La literatura antártica argentina. Estudio y antología*, Pedro Luis Barcia (2013). **Agotado.**

FUERA DE COLECCIÓN

- Alicia Jurado, *Borges, el budismo y yo*. Con páginas inéditas de Borges. Presentación de Pedro Luis Barcia (2011).
- Manuel Mujica Lainez (1910-1984)*. Prólogo de Jorge Cruz. Academia Nacional de Bellas Artes y Academia Argentina de Letras (2014).
- Galicia entre nosotros. Relatos de estudiantes argentinos*. Edición de la Xunta de Galicia y la Academia Argentina de Letras (2017).
- Academias, Conocimiento y Sociedad*. Coordinadores: Academia Nacional de Medicina y Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas (2018).

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).

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). **Agotado**.

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 (1984).

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). **Agotado.**
- Nicolás Avellaneda: *Escritos*. Prólogo de Juan Carlos Ghiano (1988).
- Pedro Henríquez Ureña: *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. Buenos Aires: Dunken (2003).
- Diccionario del habla de los argentinos* (1ª. ed.). Buenos Aires: Espasa Calpe (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. *Unión Académique Internationale* (2006).
- Diccionario del habla de los argentinos* (2ª. ed.). Buenos Aires: Emecé (2008).
- 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.**
- Estanislao del Campo. *Viaje del señor gobernador Alsina a los pueblos de la campaña*. Edición, estudio preliminar y notas de Nestor Daniel Pereyra (2010).
- Diccionario argentino de dudas idiomáticas*. Buenos Aires: Santillana (2011).
- Antonio Requeni. *Poesía reunida* (2014). **Agotado.**

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). **Agotado**.

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).

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS
Sánchez de Bustamante 2663
C1425DVA - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel.: 4802-2408 / 7509

Portal de la Academia:
www.aal.edu.ar

Portal de la Academia en la
BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES:
www.cervantesvirtual.com/portal/AAL

Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales:
presidencia@aal.edu.ar

Biblioteca:
biblioteca@aal.edu.ar

Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas:
consultas@aal.edu.ar
nombres.propios@aal.edu.ar

Departamento de Administración:
administración@aal.edu.ar
publicaciones@aal.edu.ar

Corrector: Javier F. Luna

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
Noviembre de 2019

