BOLETÍN

DE LA

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXXI
Enero-junio de 2017, N.os 341-342
Julio-diciembre de 2017, N.os 343-344
Enero-junio de 2018, N.os 345-346
Julio-diciembre de 2018, N.os 347-348
Enero-junio de 2019, N.os 349-350
Julio-diciembre de 2019, N.os 351-352

Buenos Aires
2021

BOLETÍN
DE LA

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXXI
Enero-junio de 2017, N.os 341-342
Julio-diciembre de 2017, N.os 343-344
Enero-junio de 2018, N.os 345-346
Julio-diciembre de 2018, N.os 347-348
Enero-junio de 2019, N.os 349-350
Julio-diciembre de 2019, N.os 351-352

BUENOS AIRES
2021

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

PROPIETARIO 2021 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

Presidenta: Doña Alicia María Zorrilla
Vicepresidente: Don José Luis Moure
Secretario general: Don Rafael Felipe Oteriño
Tesorero: Don Pablo De Santis

ACADÉMICOS HONORARIOS

Doña Élida Lois
Don Pedro Luis Barcia
Doña Emilia P. de Zuleta Álvarez

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Don Santiago Kovadloff
Don Antonio Requeni
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 Santiago Sylvester
Don Jorge Fernández Díaz
Don Alberto Manguel
Don Oscar Martínez
Don Hugo Beccacece
Doña Hilda Rosa Albano
Don Javier Roberto González

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 Bernard Pottier (Francia)
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 Aníbal Fernández (Río Negro, 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)
Doña Aída Elisa González de Ortiz (San Juan, Rep. Argentina)

* 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

Directora: ALICIA MARÍA ZORRILLA

Comité Asesor y de Referato
Norma Carricaburo, Rolando Costa Picazo,
Gloria Videla de Rivero, Manuel Seco,
Humberto López Morales

SUMARIO

TOMO LXXXI, ENERO-JUNIO DE 2017, N.os 341-342

RECEPCIÓN PÚBLICA DE LA ACADÉMICA DE NÚMERO ÉLIDA LOIS

Carricaburo, Norma*, Presentación de Élida Lois* 15
Lois, Élida*, Las reescrituras del yo en los borradores del último Alberdi* 29

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO JORGE FERNÁNDEZ DÍAZ

Moure, José Luis, *Palabras de apertura* 43
Kovadloff, Santiago, *Fernández Díaz, cultor de Jano* 47
Fernández Díaz, Jorge, El articulismo, género crucial del pensamiento y la literatura 53

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO PABLO DE SANTIS

Requeni, Antonio, *Incorporación de Pablo De Santis* 71
De Santis, Pablo, *Libros prometidos: una biblioteca interrumpida* 75

ARTÍCULOS

Fernández Latour de Botas, Olga, *Panel Academia Argentina de Letras. Feria del Libro 2017* 83
Cavallero, Pablo, *Una aportación a las etimologías del DLE: El sufijo griego* -σκοπε□ον 87
Balderston, Daniel, *Borradores infinitos: Lo que falta y lo que sobra en los manuscritos y cuadernos de Borges* 95
Manguel, Alberto, *El hacedor de lo imposible* 111

COMUNICACIONES

Oteriño, Rafael Felipe, *Joseph Brodsky: La poesía del lenguaje* 127
Posse, Abel, *La aventura clásica de Hermann Broch* 133
Sylvester, Santiago, *Las inexistencias en el Quijote* 139
Cruz, Jorge, *Eduardo Mallea y las almas exageradas* 147

TOMO LXXXI, JULIO-DICIEMBRE DE 2017, N.os 343-344

RECEPCIÓN PÚBLICA DE LA ACADÉMICA DE NÚMERO ALBERTO MANGUEL

Moure, José Luis, *Discurso de recepción* 155
Manguel, Alberto, *Elogio del diccionario* 165

ENTREGA DEL *PREMIO LITERARIO ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS*

De Santis, Pablo, *Una historia secreta del mundo* 171

COMUNICACIONES

Lois, Élida, *180.º Aniversario de la apertura del Salón Literario* 175
Fernández Latour de Botas, Olga, *Los primeros poemas sanmartinianos* 183

Requeni, Antonio, *El costumbrismo crítico de Roberto J. Payró* 205
Fernández Díaz, Jorge, *La novela policial: Literatura de una cacería* 211
Reggini, Horacio C., *George Steiner y Alfonso Berardinelli* 217
Cruz, Jorge, *Lugones en París* 229
Posse, Abel, *Grandeza, soledad y vigencia de Lugones* 239

NOTICIAS 2017 245

TOMO LXXXI, ENERO-JUNIO DE 2018, N.os 345-346

ARTÍCULOS

Requeni, Antonio, *Lugones y Borges* 255

COMUNICACIONES

De Santis, Pablo, Mario Levrero: *Palabras cruzadas y ciudades imaginarias* 259
Cruz, Jorge, Rafael *Alberto Arrieta, poeta y narrador* 263
Oteriño, Rafael Felipe, *Francisco López Merino, La Plata y dos poemas de Borges a noventa años del fallecimiento del poeta* 269
Costa Picazo, Rolando, *Henry James: los papeles de Aspern* 275
Fernández Latour de Botas, Olga, *Bartolomé Hidalgo: Poeta y patriota* 281
Carricaburo, Norma, *Conmemoración de Ramón Menéndez Pidal en el cincuentenario de su muerte* 301

NECROLÓGICAS

Fernández Latour de Botas, Olga, *Ante el fallecimiento de la académica doctora Elena Malvina Rojas Mayer* 311

TOMO LXXXI, JULIO-DICIEMBRE DE 2018, N.os 347-348

SESIÓN PÚBLICA

Entrega del Premio Literario Academia Argentina de Letras

Sylvester, Santiago, *Blas Matamoro. Premio Ensayo 2018* 317

COMUNICACIONES

Requeni, Antonio, *José Pedroni, «El hermano luminoso»* 321
Sylvester, Santiago, *Macedonio Fernández, un escritor en la confluencia* 327
Kovadloff, Santiago, *Las pocas palabras de Idea Vilariño* 331
Cruz, Jorge, *El teatro en la vida y la obra de Juan Carlos Ghiano* 337
Fernández Díaz, Jorge, *Tomás Eloy Martínez, un periodismo con licencias literarias* 343

NOTICIAS 2018 351

TOMO LXXXI, ENERO-JUNIO DE 2019, N.os 349-350

VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Córdoba - Argentina - Marzo de 2019 359

SESIÓN PÚBLICA DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Moure, José Luis, *Lectura del prólogo de* El Hacedor, *de Jorge Luis Borges (1960)* 359
Sylvester, Santiago, *La poesía de Lugones* 361

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO OSCAR MARTÍNEZ

Zorrilla, Alicia María, *Ingreso del señor Oscar Martínez en la Academia Argentina de Letras* 367

Kovadloff, Santiago, *Oscar Martínez, maestro mayor de obras* 373
Martínez, Oscar, *La palabra en acción. La dramaturgia y la narrativa: dos formas literarias contrapuestas* 379

COMUNICACIONES

Sylvester, Santiago, *La pericia del tiempo* 389
Requeni, Antonio, *Recuerdo de Marco Denevi* 395
Oteriño, Rafael Felipe, *Edgar Bayley y el invencionismo literario en Buenos Aires* 401

TOMO LXXXI, JULIO-DICIEMBRE DE 2019, N.os 351-352

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO HUGO BECCACECE

Zorrilla, Alicia María, *Ingreso del Licenciado Hugo Beccacece en la Academia Argentina de Letras* 407
Fernández Díaz, Jorge, *Hugo Beccacece, el maestro de los retratos inolvidables* 413
Beccacece, Hugo, *Maestros de civilización y barbarie. Memorias del cuerpo y la palabra.* Discurso de recepción 421

INCORPORACIÓN DEL ACADÉMICO CORRESPONDIENTE CARLOS DELLEPIANE CÁLCENA

Fernández Latour de Botas, Olga, *Discurso de bienvenida* 435
Dellepiane Cálcena, Carlos, *Un léxico desconocido del general Mitre* 437

COMUNICACIONES

Cruz, Jorge, *Eduardo Mallea al margen de sus libros. La revista Sur* 449

Carricaburo, Norma, *Los libros misceláneos de Julio Cortázar o cómo encasillar libros que se salen de las casillas* 457
Fernández Latour de Botas, Olga, *Lobos en el* Martín Fierro 469
Zorrilla, Alicia María, *Ricardo Palma y sus Tradiciones: malicia y donaire picarescos* 485

NOTICIAS 2019 495

NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS DESTINADOS AL *BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS* 507

PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS 513

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 LXXXI enero-junio de 2017 N.os 341-342

RECEPCIÓN PÚBLICA DE LA ACADÉMICA DE NÚMERO ÉLIDA LOIS*

PRESENTACIÓN DE ÉLIDA LOIS

Norma Carricaburo

Me corresponde recibir en nombre del cuerpo a la académica Élida Lois, y es muy feliz esta ocasión porque es antigua compañera de tareas y afanes tanto en el ámbito del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires como en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Técnicas, Conicet, en el que se desempeñó como investigadora independiente y principal.

Lois es profesora y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ejerció la docencia universitaria en el campo lingüístico-filológico en la carrera de grado y de posgrado entre 1965 y 2007 tanto en esta como en otras universidades.

Es *chercheur associée* en el Centre de Recherches Latino-Américaines del Centre National de la Recherche Scientifique, con sede en la Université de Poitiers. Es miembro del Comité científico internacional de la Asociación Archivos de la Literatura Latinoamericana, del Caribe y Africana.

Acto celebrado el 23 de marzo de 2017 en el Gran Hall del Palacio Errázuriz.

La recipiendaria se autodefine como «filóloga dura» y tiene razón al denominarse así, porque su tarea fue y es siempre rigurosamente científica, atenta a una metodología específica y realizando un análisis exhaustivo de la bibliografía, que a su vez enriquece con valiosos aportes personales. Lois transita con entera sagacidad por terrenos conocidos y por los inevitables desafíos de la casuística.

Desde los primeros años en la docencia y en la investigación universitaria, esta vocación por la filología quedó de manifiesto: ayudante en la cátedra de Lengua y Cultura Latinas, de Gerardo Pagés; ayudante, jefa de trabajos prácticos y, posteriormente, profesora asociada en la cátedra de Filología Hispánica; profesora adjunta de Historia de la Lengua Española. Recibió la formación filológica tradicional impartida por el Instituto de Filología, que estuvo desde su inicio bajo el patrocinio peninsular de Ramón Menéndez Pidal, director del Centro de Estudios Históricos de Madrid, que enviaba a esta réplica rioplatense de su Sección de Filología a discípulos como Amado Alonso y Alonso Zamora Vicente. De esos años son también sus primeras reseñas y artículos, ya muy sustanciosos y eruditos.

Pero pronto los intereses de Lois se fueron ampliando. En el campo de la lexicografía, fue jefa de redactores del Departamento de Diccionarios de la editorial Kapelusz y autora de la planificación y normativización del *Diccionario Kapelusz de la Lengua Española*, publicado en 1979.

A partir de su regreso como directora del Instituto de Filología, en 1984, Ana María Barrenechea desarrolló una serie de proyectos. Uno de los principales fue orientar a un grupo de investigadores hacia los estudios crítico-genéticos. En 1983, Anita Barrenechea había publicado *Cuaderno de Bitácora de "Rayuela"*[1], de Julio Cortázar, donde analiza como un embrión textual ese pre-texto de la novela que le había regalado su autor[2]. Al año siguiente firmaba un proyecto internacional de

[1] Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

[2] Barrenechea, Ana María. «Génesis y circunstancias». En Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. París-Madrid: Colección Archivos, vol. 16, 1991. En su análisis, descubría en ese texto *en gestación* una *matriz* que define como micro-texto, en el que presenta una estructura homóloga a la estructura central textual y la revela mejor por su menor escala y su mayor simplicidad. El de *matriz* es un concepto estático que se opone al dinámico de *núcleo generador*, o sea, un micro-texto cuyos componentes combinados y transformados producen, por el trabajo de la escritura, el desarrollo de otros núcleos encadenados (p. 556).

cooperación con el Institut de Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), perteneciente al Centre National de la Recherche Scientifique, y al Grupo de Investigación Genética Textual de la Universidad de Poitiers. Este proyecto preveía la creación de la Colección Archivos y el propósito era la salvaguarda de la memoria escrita latinoamericana.

Lois fue uno de los puntales del «Grupo de investigación sobre genética textual» del Instituto. La escuela de genética francesa imponía un viraje de la filología tradicional. Así lo dice la recipiendaria en uno de sus textos:

> La crítica genética puede verse como un avatar moderno de la Filología ya que tanto los geneticistas como los filólogos trabajan con manuscritos, estudian sus aspectos materiales, los descifran y los transcriben. Además los geneticistas conservan la noción de «variante» (una noción tan entrañablemente ligada al modelo de historia del texto de raigambre filológica) [...]. Pero mientras el filólogo que edita textos clásicos o medievales no se enfrenta con textos ni tampoco con pre-textos, sino con algunos manuscritos apógrafos cuyo conjunto constituye un «post-texto», la genética textual, en cambio, parte de los llamados «pre-textos» (en francés, *avant-textes*), que vienen a ser como arroyos y ríos que confluyen hacia esa desembocadura que es el texto. No obstante, no es ese resultado el ámbito de las indagaciones geneticistas, sino el proceso mismo; así, la investigación no se traduce en la mera inversión de una dinámica con el fin de rescatar la «palabra más auténtica», se trata de enfocar un nuevo objeto de análisis: la escritura *in progress*. Con esa delimitación de un campo de estudios privativo, el geneticismo proclamó su ruptura con la tradición filológica[3].

Dentro de ese grupo del Instituto de Filología, pronto Lois destacó del resto y, además de las tareas colectivas, comenzó proyectos personales. En 1986 publicó un primer artículo sobre «La reelaboración del capítulo XI de *Don Segundo Sombra*: la mitificación de la sociedad paternalista»[4]. Y dos años más tarde aparecía la edición genética de

[3] «De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas». En COLLA, FERNANDO (coord.). *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2005, p. 51.

[4] Revista *Filología* XXI, 2 (1986), pp. 213-226.

Don Segundo Sombra[5], de Ricardo Güiraldes, con el «Estudio filológico preliminar», la fijación de texto y las notas de Lois. Constituyó el volumen 2 de la Colección Archivos, luego corregida y aumentada en 1996, y se trata del primer trabajo realizado sobre una obra literaria argentina. Contaba, en este caso, con un valioso y también voluminoso material pretextual: esquemas, apuntes, fragmentos desechados, restos del primer borrador, manuscritos hológrafos, una copia dactilografiada con enmiendas de puño y letra del autor, pruebas de imprenta corregidas por Güiraldes, al igual que dos ejemplares de la primera edición.

En 1994, la revista *Filología* consagró su número XXVII (ts. 1 y 2) a la crítica genética. Lois fue la encargada de ese número monográfico[6]. Fue autora también del primer manual de crítica genética escrito en español: *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*[7], publicado en 2001. Este manual dio pautas, fijó reglas y fue primordial para todos los hispanohablantes que colaboramos con alguna edición de la Colección Archivos.

Otra obra encomiable de Lois vio la luz ese mismo año: la edición crítico-genética de *El gaucho Martín Fierro/La vuelta de Martín Fierro.* Ella realizó el «Estudio filológico preliminar», el establecimiento del texto, la transcripción de los pre-textos, el aparato crítico, las notas, los «Apéndices» y la «Cronología»[8]. El examen de los pre-textos de ambas partes del poema y la copiosa variantística de la primera le permitieron divulgar datos desconocidos, analizar con otros enfoques y poner de manifiesto las estrategias de producción de dos textos diferentes. La crítica ya había señalado dos vertientes dentro del texto: un discurso contestatario, insubordinado para la *Ida* y uno aleccionador, contemporizador para la *Vuelta.* Pero el análisis genético mostró cómo la tensión entre ambos discursos está presente desde el principio y el devenir textual tiene una evolución zigzagueante. El análisis de las

[5] Lois, Élida. «Establecimiento del texto y notas» y «Estudio filológico preliminar». En Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. París-Madrid: Colección Archivos, vol. 2, 1988.

[6] «Crítica genética». *Filología*, XXVII, 1-2 (1994). Número monográfico a cargo de Élida Lois.

[7] Buenos Aires: Edicial.

[8] Edición de *Martín Fierro*, de José Hernández, coordinada por Élida Lois y Ángel Núñez. París-Madrid: Colección Archivos, vol. 51, 2001, XXXIII-CVI, pp. 1-502, 521-542, 837-1168.

reescrituras de *El gaucho Martín Fierro* revela cómo la manipulación textual esporádica del texto de 1972 va introduciendo solapadamente el proyecto pedagógico que luego se enseñorea en *La vuelta*. Otra cosa que se descubre es que Hernández realizó una reelaboración sustancial de la prosodia del dialecto rural en la novena edición de la *Ida* (más de un centenar de modificaciones) que luego dejó sin efecto a partir de la edición décima. El motivo de esta vuelta atrás está relacionado con la radicación definitiva del autor en la ciudad de Buenos Aires y con un cambio ideológico político, ya que empieza a militar en el PAN, el Partido Autonomista Nacional. Como sostiene Lois, las reescrituras están tironeadas entre la crítica social y sus posiciones personales, y a menudo hay que leer desde los márgenes para comprender lo que se agita en el centro.

En 2010, como conmemoración del Bicentenario, la Cancillería publicó una edición multimedia de *Martín Fierro*, en cinco CD y un DVD. Es bilingüe español-inglés. Lois fue convocada como asesora académica y además escribió la introducción: «*Martín Fierro*, su autor y el contexto histórico-político de un fenómeno cultural».

Además trabajó sobre otra obra literaria: *Los misterios del Plata*, de Juana Manso, en la que participó en la coordinación general junto con Paul Verdevoye (†) y Elvira Arnoux. Para esta edición, Lois realizó el «Estudio preliminar» y el «Apéndice». Está obra sigue inédita. Presentada a la imprenta en 2010, aún no fue publicada porque nuestro país no renovó el convenio de cooperación con el Programa Colección Archivos.

En paralelo a estas ediciones, Lois investigaba y escribía sobre teoría y metodología de las ediciones crítico-genéticas. Muchos artículos en revistas especializadas y ediciones conjuntas manifiestan esta continua producción publicada en distintos países. Voy a citar solo algunas de estas publicaciones: «La reescritura como programa estético»[9], «La revolución del hipertexto y las ediciones genéticas: un nuevo tipo de enciclopedia lingüístico-literaria»[10], «Crítica genética y procesos culturales: la elaboración de la clave lingüística en los *Cuentos de muerte y de san-*

[9] *Estudos lingüísticos e literários. Revista do Programa de pos-graduação*, 20 (sept. 1997), pp. 27-36. Salvador: Universidade Federal da Bahia.

[10] *Actas del Primer Congreso Internacional de la Lengua Lengua Española*. Zacatecas, de 4 a 11 de abril de 1997, México: SEP-Instituto Cervantes. Cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/tecnologías/proyectos/lois/.htm.

gre, de Ricardo Güiraldes»[11], «La interrelación escritura-oralidad desde la perspectiva de la crítica genética»[12], «El Programa *Archivos* como espacio de construcción para una crítica genética latinoamericana»[13], «Cómo se escribió *Martín Fierro*»[14], «De la filología a la genética textual», «Las distintas orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista», «Las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas de la genética textual», «Lecturas genéticas y estudios multidiciplinarios»[15] y muchas más que escapan a la brevedad de esta presentación.

Lois dictó cursos de doctorado, seminarios y conferencias sobre crítica genética en el país (UBA, UNLP, UNSAM) y en el exterior, en universidades francesas, españolas, alemanas, mexicanas, norteamericanas y brasileras.

Fue profesora titular de «Genética textual y teoría de la edición» y directora fundadora del Centro de Investigaciones Filológicas «Jorge Furt» en la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín (2002-2015), donde dirigió el programa «Edición del Archivo documental de Juan Bautista Alberdi y diversos proyectos».

Coincidiendo con el cambio de siglo, se produce una mudanza espacial y un viraje investigativo, ya que se centra en manuscritos y publica una escritura en proceso. Empieza a trabajar sobre el Archivo Alberdi del Centro de Investigaciones Filológicas «Jorge Furt», material que el mencionado humanista había adquirido en 1946 y que se encuentra en la estancia Los Talas, de Luján. El sitio de trabajo de Lois pasa de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA a la Escuela de Humanidades de la UNSAM.

[11] *INTI. Revista de Literatura Hispánica* (Brown University), 46-47 (1997-1998), pp. 71-81. http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2017&context=inti.

[12] En Arnoux, Elvira y Ángela Di Tullio. *Homenaje a Ofelia Kovacci*. Buenos Aires: Eudeba, 2001, pp. 301-311.

[13] En Manzi, Joaquín y Fernando Moreno. *Actas del Coloquio Internacional "Escrituras del imaginario Latinoamericano en veinte años de ARCHIVOS"* (CNRS-Université de Poitiers, 2-5/6/98). Poitiers: Maison des Sciences de l'Homme et de la Societé, CRLA, 2002, pp. 19-30.

[14] En «La lucha de los lenguajes», vol. II (dirigido por Julio Schvartzman) de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003, pp. 193-224.

[15] Estas cuatro últimas, en Colla, Fernando (coord.). *Archivos: cómo editar...*, pp. 47-83, 85-124, 127-138 y 243-259.

El fondo documental que estudia Lois con su equipo consta de 119 libretas y hojas sueltas con apuntes, borradores y originales autógrafos; 7190 cartas cuyo destinatario fue Juan Bautista Alberdi (fechadas entre 1832 y 1884 —el año de su muerte— y la mayoría firmadas por figuras de importante actuación pública); 225 piezas epistolares intercambiadas entre terceros —aunque conectadas con el repertorio nuclear—; legajos con textos ensayísticos y documentación jurídica, diplomática, política y privada; legajos con escritos de terceros[16].

Todos estos documentos, los escritos póstumos de Alberdi, fueron trasladados a Buenos Aires en 1886. Manuel Alberdi, uno de los herederos, fue autorizado por la ejecución testamentaria a hacerse cargo de ellos. Empezó a ocuparse de la edición y, en 1897, cuando se habían publicado cinco tomos, debido a su precario estado de salud, dejó a cargo de ellos al librero y editor Francisco Cruz.

Estos originales no estaban preparados para la imprenta, eran borradores y apuntes, y Alberdi dudó mucho sobre si conservarlos o no. Es una duda que deja reflejada en el vaivén que muestran sus decisiones testamentarias y también en las cartas al diplomático paraguayo Gregorio Benites. Finalmente se dan a conocer entre 1895 y 1901 sus *Escritos póstumos*, edición de 16 tomos que duplicó el volumen de la obra impresa en vida del autor.

Lois se atreve a explorar los manuscritos de Alberdi, ese «taller de escritura», para estudiar por primera vez esos borradores que nunca habían sido estudiados como tales. Al respecto, nos dice lo siguiente:

> El despliegue de los procesos de génesis escritural (el inventario de rectificaciones, vacilaciones, supresiones, interpolaciones) y su interpretación remiten desde los vaivenes discursivos a los conflictos ideológicos que los provocan. Desde esta perspectiva, entonces, se abre una nueva línea de investigación[17].

Con el mismo entusiasmo con que había estudiado el epistolario Sarmiento-Frías, enfrenta el del Archivo Alberdi. En 2004 se publica *El archivo epistolar Alberdi*, catalogado por Ricardo Rodríguez, en CD-Rom, y editado por la UNSAM. Sostiene Lois:

[16] Alberdi, Juan Bautista. *La guerra o el cesarismo en el Nuevo Mundo.* Edición crítico-genética de Élida Lois. San Martín: UNSAM edita, 2005, p. 5.

[17] Alberdi, Juan Bautista. *La guerra*..., p. 5.

> La correspondencia epistolar contiene valiosa información para penetrar en la intimidad de los sucesos históricos. Las cartas —en un discurso en que la vida pública se entrecruza permanentemente con la vida privada— encierran ideas, reflexiones, comentarios, impulsos, designios, pasiones, en suma, testimonios de una red de resortes que han movido los actos públicos que fueron trazando un proyecto de Nación.
> La preservación y la reproducción de todos esos documentos se consagra a la salvaguarda de la memoria escritural argentina, y junto con la vocación de hacer leer el futuro en el pasado, a esa empresa se suma el intento de fogonear una teoría de la cultura aportando nuevos datos acerca de las condiciones y las estrategias de producción textual[18].

En 2005 se publica en formato papel *La guerra o el cesarismo en el Nuevo Mundo*, de Juan Bautista Alberdi, edición crítico-genética anotada y «Estudio preliminar» de Élida Lois[19]. Este texto constituye una sección autónoma en el interior de los borradores conservados, donde junto al título que encabeza el pasaje se lee esta anotación autógrafa: «aquí tiene lugar lo más del folleto de este nombre». Sin embargo, ningún folleto homónimo se conoció en vida de Alberdi. En la publicación de los *Escritos póstumos*, el apartado «Cesarismo en Sudamérica» desarrolla otros tópicos. La Serie Archivo Alberdi lo presentó como anticipo, ya que la inscripción metaescrituraria reafirma su autonomía.

Prosiguiendo con la correspondencia alberdiana, en 2007 ven la luz los tres tomos del *Epistolario inédito Juan Bautista Alberdi-Gregorio Benites (1864-1883)*; edición crítica anotada y «Nota filológica preliminar» de Élida Lois y Lucía Pagliai; y «Estudios Históricos» de Scavone Yegros y Liliana Brezzo[20].

En 2008 se publica la edición crítico-genética anotada de *El crimen de la guerra*, de Juan Bautista Alberdi[21], con «Estudio preliminar» y «Estudio documental» de Lois. La Ligue International et permanente de la Paix, con sede en París, en 1869 convocó a un certamen destina-

[18] Alberdi, Juan Bautista. *La guerra...*, pp. 5 y 6.

[19] Publicado en San Martín: Centro de Investigaciones Filológicas «Jorge M. Furt», EHU, UNSAM.

[20] San Martín: Escuela de Humanidades UNSAM - Asunción: Academia Paraguaya de la Historia.

[21] San Martín: UNSAM Edita.

do a premiar un ensayo sobre el tema *Le crime de la guerre dénoncé à l'Humanité*. El concurso quedó suspendido por la guerra franco-prusiana, pero Alberdi había empezado a escribir un ensayo que dejó inconcluso. En el tomo II de los *Escritos póstumos* se incorpora ese material. Sostiene Lois que si bien los editores no ocultan a los lectores que no se trataba de originales listos para la imprenta, en la edición los disfrazan de «textos». No los leen como una escritura en proceso, modifican la secuencia temporal, los reagrupan en capítulos para los que crean títulos, alteran la progresión del discurso y crean un aparato paratextual, tergiversando en muchos casos el pensamiento del autor. Además, como las grafías de Alberdi son de lectura dificultosa, se cometieron numerosísimas erratas y algunos errores voluntarios. La edición crítico-genética restaura el orden, quita la ilusión de linealidad introduciendo interpolaciones, expansiones, supresiones, reducciones, conexiones, desgajamientos, intersecciones, etcétera. Es un proceso dinámico y recursivo en que la lectura es reescritura. Una edición genética, dice Lois, pretende ser una máquina de leer los testimonios arqueológicos de una producción intelectual.

La siguiente edición, también en 2008, constituye, sin duda, uno de los libros más literarios de Juan Bautista Alberdi: *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo,* con «Palabras preliminares» de Natalio Botana y «Excurso» de Héctor Palma. Lois realizó la edición crítico-genética anotada[22]. Esta obra se diferencia de los originales que editó anteriormente, que eran material inédito de Alberdi, y los editó como tales. *Peregrinación de Luz del Día* se publicó en vida de Alberdi, en 1874, aunque solo firmado con la inicial A, que Alberdi había utilizado anteriormente y que permitía reconocer al autor. Este texto autorizado por su autor es el texto base de la edición de Lois. Sin embargo, descubre importantes borradores, donde los pre-textos muestran cómo modificó la obra antes de darla a la imprenta. Todas estas variantes aparecen encolumnadas a la derecha del texto. Además, incorpora dos apéndices. Uno de material inédito y otro de epitextos: las cartas al autor donde se puede estudiar la primera recepción textual del libro.

[22] San Martín: UNSAM Edita, 2008 (CD-Rom).

Peregrinación de Luz del Día es una sátira esperpéntica sobre la política nacional y sus máximos representantes: Domingo F. Sarmiento, que aparece como Tartufo mentiroso; Bartolomé Mitre; Alsina y otros. Luz del Día, personificación de la Verdad, cansada de la mendacidad del Viejo Continente, emprende una peregrinación a América en busca de nuevos aires. Se encuentra con los mismos personajes que conoció en Europa. Pregunta por antiguos caballeros, como el Cid, Pelayo, y se entera de que el Quijote leyó las aventuras de caballeros americanos (San Martín, Bolívar) y luego siguió leyendo otros libros que le dañaron el cerebro. Luz del Día, desencantada, desea volver a la Europa que abandonó en busca de algo mejor, pero Fígaro, un liberal tras el que se esconde la figura de Alberdi, le pide que pronuncie una conferencia sobre la libertad y el buen gobierno. Se distinguen dos discursos muy distintos: uno satírico y otro político programático, que dividen la obra en dos secciones. Pero, en su edición, Lois distingue una tercera sección, un extenso pasaje en que Fígaro narra la aventura colonizadora de don Quijote en la Patagonia, donde intenta llevar a la vida social la teoría de la evolución darwiniana. Se dedica, entonces, a la cría de carneros que a la larga evolucionarán en ciudadanos.

Las variantes nominales son también significativas. El título del libro fue cambiando. Los primeros intentos connotaban anonimato y oscuridad («La gata parda», «La metamorfosis de la vieja Europa en la moderna América»), para terminar con «Luz del Día», mucho más acorde a la Verdad y a la voluntad de develarla de Alberdi. Como señala Lois, *Peregrinación* expone los sentimientos cambiantes y los tembladerales ideológicos del autor.

Otro epistolario, las *Cartas de José Cayetano Borbón a Juan Bautista Alberdi (1852-1884)*, se puede consultar en línea. Es una edición crítica anotada, con «Apéndice documental» y «Estudio preliminar» de Lois[23].

Hay tres obras terminadas pero aún inéditas de la Serie Archivo Alberdi.

Los Gigantes de los Andes o sea, de la reconstrucción moderna de la América del Sud, según su historia tradicional y popular de J. B. Alberdi. Edición crítico-genética, «Estudio preliminar» y «Apéndice documental» de Lois. El estudio está en línea. La obra se publicó en

[23] http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/c_furt/edicionesdigitales.asp

los *Escritos póstumos*. Los gigantes del título no pueden menos que recordar la farsa *El gigante Amapolas*, nombre floral con que enmascara a Rosas, su primer oponente político y por quien tuvo que expatriarse a Montevideo. *Los Gigantes de los Andes*, dice Élida Lois, es un texto generado a partir de reflexiones metahistóricas. Alberdi consideraba que había llegado el tiempo de estudiar la historia como una ciencia y no como literatura o poesía. Estudiarla en los hechos que forman su realidad, no en las ficciones, fábulas o mitos formados sobre esos hechos. No obstante, construye una obra literaria, una ficción carnavalesca al estilo de Rabelais. En el último borrador —cuenta Lois— individualiza a cuatro gigantes nacidos de un cataclismo de la Madre Tierra que les permite brotar de picos y volcanes de gran altura en la cordillera de los Andes: Simundo (Simón Bolívar), San Martillo (José de San Martín), Orígenes (Bernardo O'Higgins) y Belgrande (Manuel Belgrano). El borrador primigenio empieza por «Desembarco», título del primer capítulo conservado, que muestra su llegada a la tierra natal luego de haberse formado en Europa. La llegada a Sudamérica de gente tan descomunal no es distinguida por los hombres corrientes, que los confunden con montañas. Esa enorme desproporción motiva la incapacidad para comprender la naturaleza de las acciones emprendidas por ellos. En la hazañas de San Martillo y Orígenes en la cordillera sur se puede apreciar la desmesura rabelaisiana: San Martillo se ocultó de cuclillas detrás de un cerro encumbrado de los Andes al lado del cual campaba el ejército español. Por la noche el gigante hizo pis en lo alto de la montaña y media hora después perecía inundado y ahogado todo el ejército español.

El último capítulo de esta serie discurre sobre las transformaciones políticas y sociales que siguieron a las guerras de la independencia presentándolas como el resultado de una planificación de los cuatro gigantes, enfocados como un conjunto homogéneo. En seguida denuncia lo que considera el pecado original de la política independentista: la transformación de los guerreros en caudillos políticos cuyo autoritarismo impide la instalación de una auténtica democracia. Alberdi esconde su discurso tras el de Belgrande, el único de los gigantes que tenía una formación liberal, pues era un doctor en leyes convertido en militar por las circunstancias. Tener todo el Archivo Alberdi permite a Lois leer estos borradores no solo como un texto en proceso, sino también en correlato con los otros escritos en que criticó a sus oponentes (Sarmiento,

Mitre) por el uso que hacían de la historia y de la reescritura de obras de otros patriotas para provecho personal.

Tras este recorrido por la amplísima obra de la nueva académica, no quiero finalizar sin recordar que Élida Lois se graduó con Diploma de Honor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; obtuvo Mención Especial en los Premios Nacionales «Producción Científica» 1986-89, en el rubro Filología; fue Premio a la Producción Científica 1993 de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA, y la misma distinción se le otorgó en 1994 y 1995. Dos veces estuvo nominada por la Comisión Evaluadora de Filología, Lingüística y Literatura del Conicet como candidata al Premio «Investigador de la Nación», en 2009 y 2011.

La Universidad Nacional de San Martín seleccionó en 2014 a los que consideró sus sesenta integrantes más destacados y encomendó al artista plástico y fotógrafo Pedro Roth la preparación de la muestra audiovisual «La potencia del talento», sobre la base de una entrevista a cada uno de ellos (inaugurada el 16/3/2015). Naturalmente, en esta selección Lois fue incorporada.

Muchas gracias a los presentes por la atención prestada.

Referencias biblográficas

Alberdi, Juan Bautista. *El crimen de la guerra*, Edición crítico-genética anotada, «Estudio preliminar» y «Estudio documental» de Élida Lois. San Martín: UNSAM Edita, 2008.

— *Escritos póstumos* (16 ts.). Ts. I-IV, Buenos Aires: Imprenta Europea (1895-1897); ts. VI-XI, Buenos Aires: Imprenta Alberto Monkes (1898-1900); ts. XII-XVI, Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi (1900-1901).

— *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo.* Edición crítico-genética anotada de Élida Lois, con «Palabras preliminares» de Natalio Botana y «Excurso» de Héctor Palma. San Martín: UNSAM Edita, 2008 (CD-Rom).

Barrenechea, Ana María. «Génesis y circunstancias». En Cortázar, Julio. *Rayuela.* Edición crítica coordinada por Julio Ortega y Saúl Yurkievich. París-Madrid: Colección Archivos, vol. 16, 1991.

— *Cuaderno de Bitácora de "Rayuela"*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983.

Cartas de José Cayetano Borbón a Juan Bautista Alberdi (1852-1884). Edición crítica anotada, con «Apéndice documental» y «Estudio preliminar» de Élida Lois. http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/c_furt/edicionesdigitales.asp.

El archivo epistolar Alberdi. Catalogado por Ricardo Rodríguez. San Martín: UNSAM, 2004 (CD-Rom).

Epistolario inédito Juan Bautista Alberdi-Gregorio Benites (1864-1883). Edición crítica anotada y «Nota filológica preliminar» de Élida Lois y Lucía Pagliai; «Estudios Históricos» de Scavone Yegros y Liliana Brezzo. San Martín: Escuela de Humanidades UNSAM - Asunción: Academia Paraguaya de la Historia, 2007.

Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición coordinada por Élida Lois y Ángel Núñez. París-Madrid: Colección Archivos, vol. 51, 2001.

Lois, Élida. «Cómo se escribió *Martín Fierro*». En «La lucha de los lenguajes», vol. II (dirigido por Julio Schvartzman) de *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé, 2003, pp. 193-224.

— «Crítica genética y procesos culturales: la elaboración de la clave lingüística en los *Cuentos de muerte y de sangre*, de Ricardo Güiraldes». *INTI. Revista de Literatura Hispánica* (Brown University), 46-47 (1997-1998), pp. 71-81. http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2017&context=inti.

— «Crítica genética». *Filología*, xxvii, 1-2 (1994).

— «De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas». En Colla, Fernando (coord.). *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2005, pp. 47-83.

— «El Programa *Archivos* como espacio de construcción para una crítica genética latinoamericana». En Manzi, Joaquín y Fernando Moreno. *Actas del Coloquio Internacional "Escrituras del imaginario Latinoamericano en veinte años de ARCHIVOS"* (CNRS-Université de Poitiers, 2-5/6/98). Poitiers: Maison des Sciences de l'Homme et de la Societé, CRLA, 2002, pp. 19-30.

— «Establecimiento del texto y notas» y «Estudio filológico preliminar». En Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Edición crítica coordinada por Paul Verdevoye. París-Madrid: Colección Archivos, vol. 2, 1988.

— «La interrelación escritura-oralidad desde la perspectiva de la crítica genética». En Arnoux, Elvira y Ángela Di Tullio. *Homenaje a Ofelia Kovacci*. Buenos Aires: Eudeba, 2001, pp. 301-311.
— «La reelaboración del capítulo XI de *Don Segundo Sombra*: la mitificación de la sociedad paternalista». *Filología* XXI, 2 (1986), pp. 213-226.
— «La reescritura como programa estético». *Estudos lingüísticos e literários. Revista do Programa de pos-graduação*, 20 (sept. 1997), pp. 27-36. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
— «La revolución del hipertexto y las ediciones genéticas: un nuevo tipo de enciclopedia lingüístico-literaria». *Actas del Primer Congreso Internacional de la Lengua Lengua Española*. Zacatecas, de 4 a 11 de abril de 1997, México: SEP-Instituto Cervantes. Cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/tecnologías/proyectos/lois/.htm.
— «Las distintas orientaciones hermenéuticas de la investigación geneticista». En Colla, Fernando (coord.). *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2005, pp. 85-124.
— «Las técnicas filológicas y las innovaciones técnicas de la genética textual». En Colla, Fernando (coord.). *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2005, pp. 127-138.
— «Lecturas genéticas y estudios multidiciplinarios». En Colla, Fernando (coord.). *Archivos: cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. Poitiers: CRLA-Archivos, 2005, pp. 243-259.
— «*Martín Fierro*, su autor y el contexto histórico-político de un fenómeno cultural». En Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Cancillería Argentina, 2001.
— *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
Manso, Juana. *Los misterios del Plata*. Edición coordinada por Élida Lois, Paul Verdevoye y Elvira Arnoux. Inédito.

LAS REESCRITURAS DEL *YO* EN LOS BORRADORES DEL ÚLTIMO ALBERDI

Élida Lois

El género autobiográfico es muy rico en modulaciones. Se habla de «memorias», de «diarios» y de categorías más escurridizas, como la llamada «autoficción». Pero nos interesa un subgénero en particular porque comenzó a practicarse durante el período independentista y continuó comprometiendo gran parte de la literatura autobiográfica argentina del siglo XIX: la *autodefensa*.

La autodefensa canaliza la actitud del hombre que necesita justificarse ante la opinión pública, y puede considerarse una pieza paradigmática del subgénero el opúsculo autobiográfico *Mi defensa*, publicado en Santiago de Chile por Domingo Faustino Sarmiento en 1843.

En ese año, Sarmiento se defendía de ataques recibidos en el país que lo asilaba, pero sus combates serán otros en 1853, cuando se apresta a iniciar una brillante carrera política en Buenos Aires. En el año anterior, la batalla de Caseros había inaugurado otra etapa histórica en la Argentina, y después del levantamiento militar del 11 de septiembre, la escisión de Buenos Aires de la Confederación había abierto una grieta entre los argentinos que se habían exiliado. Una explosiva manifestación de esta fractura es la célebre polémica que enfrenta públicamente a Alberdi con Sarmiento y que no se circunscribe, como suele simplificarse, a las *Cartas quillotanas* y a *Las ciento y una*.

Pero en parte, la polémica se asienta en un sustrato personal, y los epistolarios privados y otras fuentes de la microhistoria abundan en testimonios acerca de la antipatía mutua que se profesaban, incluso en los tiempos en que cada uno de ellos demostraba abiertamente saber apreciar los quilates de la obra del otro.

Las diferencias también se proyectaban tanto en el estilo político como en el discurso literario, y una de las características del sanjuanino más censuradas por Alberdi era la pertinacia en proyectar su *yo* en la escritura. Cito un ejemplo de las *Quillotanas*:

> Rara vez o nunca hablo de mí. Tengo por ridículo el «yo», como dice Pascal. El yo es «odioso», ha dicho La Bruyère, y permítame

> agregar que el «yo» es culpable, cuando la agonía de la patria impone a sus hijos el deber de olvidarse de sí para pensar en ella[1].

Durante la escisión, se desempeñó como Ministro Plenipotenciario de la Confederación ante las Cortes Europeas, pero cuando las fuerzas de Buenos Aires unificaron el país imponiendo la hegemonía política de la provincia más rica, optó por permanecer en Francia autoexiliado. Comenzó entonces una nueva etapa de su producción literaria, que permite hablar de un «último Alberdi», y nos interesa particularmente el momento en que quince años después de la célebre contienda pública, Alberdi comienza a practicar ese tipo de *escritura del yo* que tanto había censurado en la producción de su enconado adversario.

Cuando en 1865 Brasil, Argentina y Uruguay se alían contra Paraguay e intervienen en una guerra que durará cinco años, Alberdi expone públicamente una oposición tajante, y su ardorosa defensa del Paraguay le valdrá la imputación de «traidor a la patria». Cada una de las publicaciones de Alberdi motiva en Buenos Aires respuestas airadas; su prensa no ahorra agresiones personales y lo acusan de estar pagado por el gobierno paraguayo y de conspirar para el derrocamiento de Mitre. Pero cuando la sucesión de derrotas y una suma de calamidades influya sobre los ánimos colectivos, empezará a mitigarse ese rechazo y a ampliarse un interés que antes se limitaba a los impugnadores del poder de la ciudad-puerto.

Si bien Alberdi había cultivado en su juventud tanto el periodismo satírico como las efusiones de un *yo* romántico en ocasionales piezas literarias, la irrupción de un *yo* autodefensivo, impregnado de desencanto, amargura e indignación pone un sello distintivo en la última etapa de su vida escritural.

Con una doble intención, la de responder a los ataques de los adversarios y la de fortalecer a sus seguidores, la escritura de Alberdi empieza a volcarse hacia el género autobiográfico defensivo. En su Archivo documental, se conservan dos borradores inéditos pertenecientes a ese

[1] Alberdi, Juan Bautista. «Cuarta carta» (Valparaíso, febrero 1853). En *Cartas sobre la prensa y la política militante en la República Argentina*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, Calle de la aduana n.º 22 y 24, 1853. Como no disponemos de la edición original, se cita el texto recogido en las *Obras completas*, t. IV. Buenos Aires: Imprenta Europea, p. 90.

género: el más antiguo —fechado en enero de 1869— lleva como título *Para la Autobiografía*[2], lo que delata su condición de esbozo escritural; el otro texto inédito se titula *Simple carta en que su autor esplica a sus deudos y amigos los motivos que lo mantienen lejos de su país*[3] y fue redactado por la misma época. Por otra parte, el tipo de trazado testimonia que constituyen borradores primigenios y ninguno de ellos coincide con los textos autobiográficos difundidos en sus *Escritos póstumos*[4]. En ambos borradores, que pueden ser considerados prototextos de *Palabras de un ausente*, predominan impetuosas descargas emocionales ante sucesos que lo conmocionan: las reformas constitucionales de 1860 y 1863 impulsan al padre de la criatura de 1853 a mezclar anatemas con argumentaciones jurídicas, y muy particularmente, la firma del reconocimiento de nuestra Independencia por las Cortes de España lo indigna por partida doble: el tratado que él suscribió en 1859 había sido objetado por el gobierno de la Confederación al que él representaba, pero en 1863 fue repuesto por su reemplazante diplomático, Mariano Balcarce, que ahora representa al gobierno de la República unificada y se hace acreedor de gran mérito por ello. Y en este punto, el orgullo herido por lo que vive como una vulneración de derechos de autor empuja a Alberdi a criticar ácidamente a una figura pública que había ensalzado con auténtica convicción en escritos anteriores (particularmente, en una semblanza memorable escrita después de visitarlo): se trata de la figura del suegro de Balcarce, el General San Martín. Anticipa así las posturas antimilitaristas de *El cesarismo o la guerra en el Nuevo Mundo*[5].

[2] Biblioteca Furt, Archivo Alberdi, Caja II, 4, 4. En la estancia histórica «Los Talas» de Luján (provincia de Buenos Aires), se conserva el archivo de documentos históricos reunidos por el coleccionista Jorge Martín Furt.

[3] Biblioteca Furt, Archivo Alberdi, Caja II, 2, 1-2. Las citas de manuscritos mantienen las grafías originales.

[4] Alberdi, Juan Bautista. *Escritos póstumos* (16 ts.). Ts. I-IV, Buenos Aires: Imprenta Europea (1895-1897); ts. VI-XI, Buenos Aires: Imprenta Alberto Monkes (1898-1900); ts. XII-XVI, Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi (1900-1901).

[5] Esta designación había surgido como título del vigésimo parágrafo en los borradores de *El crimen de la guerra*, pero la temática se expandió en ocho apartados y se constituyó como un texto autónomo. Alberdi, Juan Bautista. «El crimen de la guerra». En *Escritos póstumos*, t. XVI. Buenos Aires: Librería «La Facultad» de Juan Roldán, 1920, pp. 15-332.

La Nación —el diario de Bartolomé Mitre— se ensaña particularmente con Alberdi, en tanto que sus admiradores emprenden polémicas acaloradas contra ese medio. Estas noticias van llegando a Normandía, donde Alberdi se ha recluido, con un mes de retraso por lo menos; pero emprende su autodefensa redactando de inmediato un estudio mordaz sobre la figura de su agresor, donde el jurisconsulto y tratadista no desdeña la vibración ni la malignidad del discurso panfletario. Le interesa, sobre todo, hablarle a la juventud, y acusa a Mitre no solo de falsear sus ideas, sino también de apropiarse de ellas dándoles otro nombre.

A la vez, las notas sueltas sobre Sarmiento, como las anteriores agrupadas en los *Escritos póstumos*, habrían sido escritas hacia 1870, y en medio de todo ese despliegue escritural, el Dr. Alberdi —que ya ha construido una figura pública de legislador e intérprete, y que ya se ha consagrado como polemista sobresaliente— siente la necesidad de decir lo mismo de otro modo.

Así, a la manera de un acompañamiento en sordina, decide recuperar (parcialmente) en un texto ficcional la voz satírica de Figarillo, aunque el chispeante Figarillo del semanario *La Moda* de Buenos Aires se ha transformado en un Fígaro amargado y pesimista. Sobre todo, el humor se ha vuelto ácido y las propuestas destilan el más absoluto desencanto. Esa proyección subjetiva se disemina en todas direcciones, y en una coyuntura personal conflictiva, el autor se expresa en más de un *alter ego*. Pero es precisamente esa narración ficcional, que terminará titulándose *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*, el único texto entre la prolífica producción de 1870 que será publicado en vida de Alberdi, aunque cinco años después y con sugestivas reescrituras.

Esta pieza, inclasificable desde la preceptiva de los géneros discursivos, combina una ficción caricaturesca con una exposición doctrinaria del más ortodoxo liberalismo (la conferencia final de un personaje alegórico: la Verdad). En la primera parte, personalidades satirizadas emblematizan las calamidades que Europa ha enviado a América: el molieresco Tartufo es Sarmiento, Basilio (el calumniador de *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais) es Mitre y Gil Blas (el trapisondero protagonista de *Gil Blas de Santillana*, de Lesage) es Adolfo Alsina.

Paralelamente, ve encarnados en los caudillos de las provincias a los héroes de los poemas épicos medievales, y aunque comparativamen-

te los exculpa, tampoco los considera capacitados para liderar un proceso de transformación. Solo puede comunicarse con Fígaro (el pícaro pero honesto personaje de Beaumarchais), quien le pide que pronuncie un discurso programático antes de partir desilusionada.

En una reformulación de los primeros borradores conservados, Alberdi incorpora una segunda sección entre esa parodia y la conferencia final de la Verdad. Se intercala, entonces, la historia de otro emigrado a América, don Quijote, que ahora ha enloquecido con la lectura del *Origen de las especies*, de Darwin, y funda en su estancia de la Patagonia una república de carneros con el convencimiento de que el tiempo los convertirá en seres humanos, y para ellos promulga una Constitución que, aunque haga sonreír al lector de hoy, fue sin duda para él una desgarradora parodia de las *Bases*.

La hibridez genérica se imponía al proyecto escritural que en su primera versión, sugestivamente, se había titulado *La gata parda o La metempsicosis de la vieja Europa en la moderna América*. Esa denominación arcaica de la raza de felinos que hoy denominamos «tricolor» está testimoniada por la *Gatomaquia*, de Lope de Vega, donde, en un baile general en el que se satiriza a las diversas capas sociales, la Gatiparda danza con el Gato Remendado. Alberdi sintetizaba en esa denominación despectiva una concepción de la realidad social sudamericana en términos de fusión de componentes disarmónicos. Este fue el concepto disparador de un proceso textual que fue cambiando de enfoque a través de sucesivas versiones que representan vueltas de tuerca dentro de un proceso conceptual. Por último, se reescribió la disyunción del primer título y el definitivo concentra en la imagen del periplo (*peregrinatio*) un itinerario investigativo hecho a partir de una creación literaria, a la par que destaca la carga autoficcional del subtexto: «Alberdi se autopostula como *la voz de la Verdad*» (que es definida en el texto como la luz de la razón y el faro de los pueblos).

Pero en forma simultánea con ese proceso escritural, entre 1870 y 1873, Alberdi escribió autobiografías que solo se conocieron póstumamente: *Memoria sobre mi vida y mis escritos*[6] y *Mi vida privada, que se pasa toda en la República Argentina*[7] —un título que responde a las

[6] Alberdi, Juan Bautista. *Escritos póstumos*, t. XV, pp. 239-259.
[7] Alberdi, Juan Bautista. *Escritos póstumos*, t. VII, pp. 439-473.

acusaciones de «ajenidad» que algunos connacionales comenzaron a dirigirle cuando llevaba más de tres décadas fuera del país—; pero a comienzos de 1874 (confiando otra vez en un inminente retorno junto con el próximo recambio presidencial) publica *Palabras de un ausente en que explica a sus amigos del Plata los motivos de su alejamiento*[8]. Pero todas las escrituras del yo que venimos mencionando son etapas textuales de un mismo programa escritural: esas páginas construyen un personaje público que se ofrece como modelo a la sociedad —cosa habitual en la literatura autobiográfica del siglo XIX—; sin embargo, a diferencia de Sarmiento (un autopropagandista eximio), Alberdi no se propone como actor político, sino más bien como mentor ideológico.

Además, aunque la actitud defensiva que prevalece en *Palabras de un ausente* no puede soslayar la identificación de los impugnadores más poderosos, Alberdi se esmera por retomar esa apariencia de ecuanimidad (sin duda alguna, sobreactuada) de las *Cartas Quillotanas*, el discurso doctoral que tanto contribuyó a convertirlo en ese «vencedor intelectual» destinado a convertirse en el pensador-guía de las provincias. Pero solamente confrontando esta publicación con los borradores inéditos que mencionamos antes, se calibra el ingente esfuerzo que hace aquí Alberdi para mantener las «formas».

No obstante, ese mismo año decide enviar también a la imprenta la narración satírico-doctrinaria que finalmente tituló *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*[9]; de este modo, valiéndose de otro registro literario, complementa y hace tambalear a la vez el escrito autodefensivo prototípico que acaba de publicar. Ese bamboleo causó mucha perplejidad en el Plata y, aunque no faltó quien lo celebrara, algunos amigos de Alberdi hasta compartieron la indignación del grupo satirizado. Una sola cosa puede asegurarse: a la comunidad lectora no le resultó indiferente.

[8] París: Imprenta Pablo Dupont, 1874.

[9] *Peregrinación de Luz del Día o Viajes y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo*. Cuento publicado por A, Miembro Correspondiente de la Academia Española. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, s. f. [1874]. Se trata de la primera edición de la obra, en la cual no se identifican ni el autor ni el año de la publicación; fue impresa en Francia y en el colofón se lee «Seaux Imp. M.Y.P.E., Charaire». A pesar de este anonimato editorial, toda la sociedad lectora de Buenos Aires sabía perfectamente de quien se trataba, ya que esa designación de la Academia Española fue conocida en Buenos Aires antes que en París.

Entre tanto, en su epistolario privado, Alberdi venía reiterando otra acusación a Mariano Balcarce: la de haber obtenido su cargo diplomático en Europa a cambio del envío al general Mitre del archivo documental de su suegro. A fines de 1874 (antes de que Mitre comenzara a difundir su *Historia de San Martín*), y otra vez en medio de un período de frenética producción ensayística, las pasiones desatadas impulsan a Alberdi a decir lo mismo en clave de ficcionalización: *Los Gigantes de los Andes*[10], una obra que no ha merecido la atención de la crítica pese a estar incluida en sus *Escritos póstumos*, es una parodia de las mitificaciones historiográficas donde Alberdi satiriza la utilización de la Historia como arma en la lucha por el poder político del presente, y, ya avanzado su proceso de textualización, otra vez su *yo* terminará proyectándose claramente en la escritura.

La dinámica creativa de *Los Gigantes de los Andes* interactúa con los borradores de *Belgrano y sus historiadores*[11], un proceso escritural paralelo en el que Alberdi fue analizando la génesis editorial de la *Historia de Belgrano*, de Mitre, cuyas sucesivas publicaciones se extendieron entre 1857 y 1876. En esos borradores, Alberdi critica una concepción de la historia basada en el culto del héroe, una objeción que, por otra parte, también puede aplicarse a la de otros autores contemporáneos y también a muchos posteriores. La vida política estaba dominada por los «choques» entre figuras dominantes; por eso, al margen de las cuestiones de fondo que tenían que ver con la organización general del Estado nacional o con las políticas públicas de largo alcance, eran los actos personales de esos notables una de las principales materias de controversia. Pero Alberdi, siguiendo a su admirado Tocqueville, proponía en cambio buscar las grandes causas generales que determinan hasta los hechos más particulares.

Puede leerse en tres pequeñas libretas un último borrador de *Los Gigantes de los Andes*[12] donde se pasa en limpio una versión anterior; pero se conservan, además, hojas sueltas de distintas versiones previas. La trama ficcional se consagra a la construcción de una *mitología de origen* para Hispanoamérica, que surge como la creación de cuatro

[10] En *Escritos póstumos*, t. XII. Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi, 1900, pp. 481-569.

[11] En *Escritos póstumos*, t. V. Buenos Aires: Imprenta Europea, 1897, pp. 5-270.

[12] Biblioteca Furt, Archivo Alberdi, Caja II, 3, 1-3.

gigantes: Simundo (Simón Bolívar), San Martillo (José de San Martín), Orígenes (Bernardo O'Higgins) y Belgrande (Manuel Belgrano). Alberdi emblematiza así a cuatro figuras del período independentista a quienes cronistas e historiadores del siglo XIX habían conferido dimensiones épicas.

En el manuscrito inédito de un borrador primigenio, se hablaba de los cuatro gigantes sin marcar rasgos individuales. Se describe el arribo a Sudamérica de seres de tamaño tan descomunal que no pueden ser distinguidos por los hombres corrientes, quienes los confunden con montañas. El último capítulo de esta serie discurre acerca de las transformaciones políticas y sociales que siguieron a las guerras de independencia presentándolas como el resultado de una planificación de los cuatro gigantes, siempre enfocados como un conjunto homogéneo. Y tal como había sostenido en *La guerra o el cesarismo en el Nuevo Mundo*, Alberdi denuncia lo que considera el pecado original de la política postindependentista: la transformación de los guerreros en caudillos políticos cuyo autoritarismo, reproduciendo el sistema de mandos de la vida militar, impide la instalación de una auténtica democracia y la consolidación de un sistema jurídico que asegure el ejercicio de las libertades individuales.

En una planificación primitiva, Alberdi dividía en dos partes su obra, y la primera se consagraba a extensas reflexiones geopolíticas. En la última versión, prefirió concentrar su mensaje y solo resta de ese temario la ubicación geográfica del lugar donde transcurre el debate de los gigantes antes de emprender su tarea fundacional (se trata del Penedo de San Pablo, antigua denominación del Archipiélago de San Pedro y San Pablo); desde allí ven las costas de lo que Alberdi denomina «Portugal americano» y dictamina que ese será siempre un punto de referencia ineludible a la hora de considerar la historia de Hispanoamérica.

Después de una narración introductoria, ocupa los restantes capítulos el debate de los Gigantes, donde no solo se planifican las campañas militares por la independencia, sino también el futuro político de Hispanoamérica. Y con la votación de las propuestas culmina el borrador que se lee en las tres libretas.

La primera reformulación llamativa es el cambio de registro: Alberdi matiza la cuerda rabelaisiana en la que había narrado primero las proezas militares. Así, la crudeza del humor escatológico de ese

cuño deviene una de esas típicas salidas truncas que suelen morir en los primeros borradores.

La reelaboración introduce, además, una mutación en el discurso y en la concepción de los personajes. En el debate, la narración es reemplazada por un diálogo en el que uno de los gigantes habla, desde el primer momento, con una voz diferente: Belgrande (la personificación del único de los cuatro comandantes que no era un militar por formación —como San Martín— o por vocación —como Bolívar y O'Higgins—). Belgrano se había graduado en Derecho, se había orientado hacia el estudio de la economía política y había elaborado una programática que pudo empezar a poner en práctica ya como funcionario criollo del virreinato.

Además, ahora, Belgrande habla con la voz de Alberdi, que reitera en boca del personaje todos los argumentos que atraviesan su propia obra de cabo a rabo, en tanto los demás gigantes susurran críticas y se burlan a sus espaldas de lo que consideran delirantes fantasías de un graduado universitario.

Desde el inicio del debate, Belgrande comienza a cuestionar los objetivos y la metodología del manejo del poder. Y una vez votada la decisión de dar la libertad a América, y en tanto a los otros gigantes solo les preocupa sustituir al rey de España en el gobierno, plantea lo que considera la problemática esencial: ¿cómo dar la libertad a un pueblo que procede de España, «donde ni de nombre es conocida la libertad?».

La segunda cuestión es la de la elección de los instrumentos que aseguren esa libertad. En contra de Belgrande, que sostiene que «la industria y el comercio pueden ser mejor camino que la guerra para llegar a la libertad», los demás coinciden en que «no puede haber otro instrumento que la espada, ni otro camino que la guerra», y sobre la base de la voluntad mayoritaria se declaran los principios básicos del gobierno futuro, se autoproclaman fundadores de una raza dirigente y diseñan, en consonancia, una política cultural que imponga su relato de la Historia:

> Y cuando se pasa de inmediato a considerar la cuestión vital del sostenimiento del gobierno, la organización financiera se identifica con el «comisariato de guerra»: el oro y la plata que por siglos ha alimentado a los gigantes de España, desde el vientre de Los Andes, alimentará ahora a los gigantes de Sudamérica.

Belgrande hace un último esfuerzo persuasivo en el que se reitera el programa político alberdiano encaminado a la consolidación de una «sociedad civil americana»: ajuste de la acción política a la legalidad, controles para el ejercicio del poder, libertades individuales y todos los medios conducentes al progreso (educación para el trabajo y la libertad, creación de riqueza, «intercambio con el mundo civilizado»). Pero San Martillo resume a su manera esa programática y propone la última moción que aprobarán los otros dos militares, imponiéndola por mayoría:

> —[...] Mientras el tiempo nos enseña a conocer el mejor método para educar al pueblo en el ejercicio de sus libertades, no veo inconveniente en que le demos escritas todas las libertades civiles y sociales que quiera, con tal que él nos deje a los libertadores y gobernantes toda la libertad de gobernarlo de hecho.

Así finaliza el texto de los borradores de las libretas, y el capítulo conclusivo conservado en hojas sueltas termina lamentando con desesperanza las consecuencias de la instalación de «una verdadera caballería andante americana».

En el proceso textual de *Los Gigantes de los Andes*, la autoficción no gobierna la marcha del discurso desde el comienzo como en *Peregrinación de Luz del Día*, pero al decidir que el personaje de Belgrande exponga el programa alberdiano, el propio Alberdi termina introduciéndose en su mitificación historiográfica por ese camino oblicuo. Otra vez su *yo* penetra en la ficción para hablar con la voz de la Verdad —esa Luz del Día que quiere ser la forma más decantada de su conciencia crítica—, para demostrar que no está dispuesto a claudicar de ese papel analítico y programático que se autoadjudicó. Y justamente, esta vez, el mecanismo autoficcional lo conduce a identificarse con un personaje histórico a quien quiere desmitificar como prócer, pero revalorizar como intelectual.

Alberdi desmonta en su análisis de la historiografía nacional algunos de los mecanismos utilizados por el poder político para ejercer la supremacía narrativa, pero en tanto los actores denunciados viven sumergidos en el barro de la historia, el intelectual crítico no se enloda. Sin embargo, tampoco suele estar exento de apetencias de predominio, ya que la proyección autoficcional que convierte a Alberdi en un pensa-

dor que supera el proyecto político-económico de Belgrano se inscribe en esa línea.

Sin embargo, un autor que ha demostrado en sus papeles privados utilizar la reescritura para comprender, no teme entrar en terrenos resbaladizos con sus propias postulaciones. Hacia el final de su propuesta, Belgrande entra en oposición con una de las tesis alberdianas más conspicuas (que, por otra parte, acaba de ser puesta en foco en la conferencia de la Verdad con la que se cierra *Peregrinación de Luz del Día* y será reiterada en trabajos posteriores): la fe ciega en la división internacional del trabajo y el librecambismo a ultranza. Belgrande propugna allí —aunque con cierta timidez y acompañado por ingredientes marginales que lo ridiculizan— un programa concentrado en la incentivación de la industria nacional. Pero el programa es rechazado por los restantes gigantes con un argumento contundente: no están dispuestos a renunciar al armamento extranjero. No obstante, el pasaje no deja de ser ambiguo: no resulta claro si se trata de respeto por la verdad histórica (las bien conocidas propuestas económicas de Belgrano), o si estamos frente a una de esas esporádicas grietas que atraviesan el pensamiento ilustrado y liberal del último Alberdi.

En suma, los borradores multiplican las incógnitas que plantean los textos finales porque presentan en acto la contienda entre la palabra y el pensamiento. Y como sabemos, son los escritores los que aventuran las respuestas que ni la Historia ni la Filología se atreven a aseverar. Ellos han puesto en foco *contrastes*, *enigmas* y *conflictos* en la personalidad de Alberdi. En *El inquietante día de la vida*[13], Abel Posse pone de relieve los contrastes cuando lo presenta exponiendo sus medulosos análisis de constructor de la Nación en un ámbito desdoroso. En su novela *Echeverría*[14], Martín Caparrós le consagra un inventario de sinuosidades, y en manuscritos cuya transcripción podremos leer con detenimiento cuando terminen de publicarse los diarios de Ricardo Piglia, se lo encontrará en el comienzo trunco del proyecto escritural que, después de sucesivas idas y vueltas, confluirá en *Respiración artificial*[15]. En esa cicatriz de origen, Alberdi, próximo a su final, deambula enajenado por las calles y se encuentra con Freud, que acaba de llegar a París. En

[13] Posse, Abel. *El inquietante día de la vida*. Buenos Aires: Planeta, 2001.
[14] Caparrós, Martín. *Echeverría*. Barcelona: Anagrama, 2016.
[15] Piglia, Ricardo. *Respiración artificial.* Buenos Aires: Planeta, 2001.

realidad, Freud llegó a París un año después de la muerte de Alberdi; pero, como solía decir Borges, a la realidad le gustan los «vagos anacronismos», y sin duda alguna, a la literatura mucho más. De todos modos, Piglia decidió dejar de lado este episodio; sin embargo, Alberdi no desapareció del imaginario de Piglia, ya que, al explorar la pluralidad significativa que adquiere allí el término «traidor», se observa cómo se intenta reconstruir la trama ideológica de los escritos programáticos de Alberdi posteriores a la batalla de Pavón.

Pero la mirada desde la Filología se aferra al único rastro material que nos queda de su *yo*: esos garabatos jeroglíficos que se atropellan sobre el papel, ya que es incuestionable que Alberdi escribía con una velocidad pasmosa y que no había otro medio para acompañar la dinámica vertiginosa de su pensamiento. El pensamiento del hombre de quien dijo José Ingenieros: «Es difícil que ningún otro americano estuviera, en su época, más al corriente de las nuevas direcciones sociológicas; es seguro que en ninguno puede seguirse mejor el rastro de toda la evolución filosófica del siglo XIX».

También hay una indudable presencia del *yo* de Alberdi en esos velocísimos trazados tan difíciles de descifrar, que quienes los han visto prefirieron dejarnos bastante trabajo por hacer. Y muy particularmente, ese *yo* está presente en las autoinstrucciones que inscribe al margen a menudo; cito las dos más frecuentes: «analizar mejor esto», «seguir pensando esta cuestión». Esas instrucciones para seguir pensando y continuar escribiendo dicen mucho sobre él: revelan la presencia de lo más parecido a un intelectual puro que tuvo el pensamiento político argentino del siglo XIX.

Referencias bibliográficas

A. Peregrinación de Luz del Día o Viajes y aventuras de la Verdad en el Nuevo Mundo. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, s. f. [1874].

Alberdi, Juan Bautista. «Belgrano y sus historiadores». En Escritos póstumos, t. V. Buenos Aires: Imprenta Europea, 1897, pp. 5-270.

— «Cuarta carta» (Valparaíso, febrero 1853). En Cartas sobre la prensa y la política militante en la República Argentina. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1853.

— «El crimen de la guerra». En Escritos póstumos, t. XVI. Buenos Aires: Librería «La Facultad» de Juan Roldán, 1920, pp. 15-332.
— «Los Gigantes de los Andes». En Escritos póstumos, t. XII. Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi, 1900, pp. 481-569.
— «Memoria sobre mi vida y mis escritos». En Escritos póstumos, t. XV, Buenos Aires: Imprenta Europea, 1895-1897, pp. 239-259.
— «Mi vida privada, que se pasa toda en la República Argentina». En Escritos póstumos, t. VII. Buenos Aires: Imprenta Alberto Monkes, 1898-1900, pp. 439-473.
— Cartas Quillotanas.
— El cesarismo o la guerra en el Nuevo Mundo.
— Escritos póstumos (16 ts.). Ts. I-IV, Buenos Aires: Imprenta Europea (1895-1897); ts. VI-XI, Buenos Aires: Imprenta Alberto Monkes (1898-1900); ts. XII-XVI, Buenos Aires: Imprenta Juan Bautista Alberdi (1900-1901).
— Obras completas. Buenos Aires: Imprenta Europea.
— Palabras de un ausente en que explica a sus amigos del Plata los motivos de su alejamiento. París: Imprenta Pablo Dupont, 1874.
Caparrós, Martín. Echeverría. Barcelona: Anagrama, 2016.
Mitre, Bartolomé. Historia de Belgrano y de la independencia argentina. Buenos Aires: Juventud Argentina, 1857.
— Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana, 1887.
Piglia, Ricardo. Respiración artificial. Buenos Aires: Planeta, 2001.
Posse, Abel. El inquietante día de la vida. Buenos Aires: Planeta, 2001.
Sarmiento, Domingo Faustino. Las ciento y una.
— Mi defensa. Santiago de Chile, 1843.

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO JORGE FERNÁNDEZ DÍAZ*

PALABRAS DE APERTURA

José Luis Moure

Señoras y señores:

La Academia Argentina de Letras les da la bienvenida a esta sesión pública, en la que nuestra casa recibe formalmente al académico Jorge Fernández Díaz.

Sería una afirmación atenuada —adviertan ustedes el trabajo que me tomo para no decir *understatement*— señalar que este recinto, prestado con generosidad por el Museo de Arte Decorativo, está hoy colmado como no recuerdo haberlo visto. La indiscutible calidad literaria de Fernández Díaz, única razón por la que los miembros de esta Academia lo han elegido, se ha visto excepcionalmente auxiliada por la fuerza de los medios periodísticos, radiales y televisivos, en los que también el nuevo académico se desempeña, y que muy raramente (otra afirmación atenuada) se interesan por esta institución de ochenta y seis años, afectada por una defectuosa visibilidad, ese pecado que la publicidad y la política no perdonan.

Los sillones de la Academia Argentina de Letras fueron ocupados desde 1931 por 117 intelectuales. Como con tantas otras cosas, la memoria pública ha sido despiadada con muchos de ellos, pero más allá de toda evaluación cualitativa, siempre víctima de anacronismo, todos fueron reconocidos en su tiempo y todos fueron dignos portaestandartes de este idioma nuestro de mil años (quinientos de ellos en América), ya lo estudiaran en su historia y funcionamiento, ya velaran por la corrección de su registro más alto, ya lo elaboraran artísticamente para hacerlo literatura. A todas estas dimensiones del lenguaje se sigue consagrando esta Academia, con su *Boletín* semestral; con su nutrida colección de ediciones de clásicos argentinos, su biblioteca pública de 120.000 volúmenes y 2800 títulos de publicaciones periódicas, la más rica en su

* Acto celebrado el 4 de mayo de 2017 en el Gran Hall del Palacio Errázuriz.

especie en nuestro país, hoy abocada a un vasto plan de digitalización; con su Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas, integrado por cinco lexicógrafos diplomados, responsable de la elaboración del *Diccionario del habla de los argentinos*, el mejor repertorio de argentinismos (cuya nueva edición de 5717 entradas aguarda la subvención económica que la convierta en volumen); y a la consulta escrita o telefónica sobre toda duda de naturaleza léxica o gramatical que cualquier usuario, particular o institucional, necesite o quiera disipar. Colaboramos asiduamente con el *Diccionario de la Lengua Española* y, por convenio con la Real Academia Española, en la elaboración del ambicioso *Corpus del Español del Siglo XXI*, inmenso repertorio léxico conformado por textos escritos y orales procedentes de España, América, Filipinas y Guinea Ecuatorial con una distribución de 25 millones de formas por cada uno de los años comprendidos en el período 2001-2012. La Academia Argentina de Letras ejercerá la secretaría académica del VII Congreso Internacional de la Lengua Española, que tendrá lugar en la ciudad de Córdoba en marzo de 2019, por lo que compartirá, junto con el Instituto Cervantes, la Real Academia Española y las veintidós corporaciones nacionales que conforman la Asociación de Academias de la Lengua Española, la responsabilidad en la organización y desarrollo de un encuentro que expondrá a la Argentina, país anfitrión, en una inmejorable vidriera internacional.

Si alguno de los presentes entendiera que esta presentación se aprovecha del inusual protagonismo que esta jornada nos concede para atraer la atención de los medios, y a su través, de la opinión pública, en procura de contar en tiempo y forma, sin antesalas, con los recursos financieros necesarios para el desarrollo de nuestras tareas, estaría en lo cierto. Me permito formular dos preguntas inelegantes, quizá brutales.

Más allá de la labor efectiva de nuestra institución a lo largo de ochenta años, que he intentado mostrar, ¿no custodia la Academia un valor simbólico imprescindible en una época en la que peligra la calidad de su más refinado instrumento de comunicación, de expresión y de pensamiento? Y si esto es así, ¿el Estado —que es decir los argentinos— debe convivir con la Academia o debe apoyarla?

Jorge Fernández Díaz, como quien les habla, es hijo de inmigrantes que tuvieron la suerte de llegar a un país en el que en la escuela pública se enseñaba a leer y a escribir en siete años de un único turno, cuando

la comprensión de textos no era un Everest de difícil o imposible escalamiento, sino una actividad cognitiva que ni siquiera merecía aislarse como concepto, indisolublemente ligada al ejercicio gradual y cotidiano de la lectura y de la escritura. Y no éramos más inteligentes que las generaciones de hoy. El desconcertante estado de nuestra educación, en el mismo país que produjo a un Sarmiento sin secundario cumplido, nos convoca, entre tantas otras tareas de urgencia, a que todas las instituciones involucradas, desde los ministerios, escuelas, colegios y universidades hasta esta Academia de Letras, reformulen sus prioridades y atiendan al silencioso clamor de una comunidad que no puede resignarse al analfabetismo funcional o a engañarse pensando que hacer cien frases cortas y perentorias por minuto en el chateo en aparatos prodigiosamente modernos es una milagrosa forma sucedánea de la escritura de la que se ha desertado, aquella que permite la expresión del pensamiento, clara, ordenada y jerarquizada, en una variedad elaborada que no es la del coloquio, y que simplemente se adquiere con su ejercicio cotidiano a partir de la letra, como el requerido por quien se entrena para correr o para ejecutar un instrumento.

En una casa de Palermo, Jorge Fernández Díaz sintió en algún momento la atracción por la letra. Seguramente lo hizo un día, insensiblemente y con felicidad, atrapado por un relato que le agrandó el mundo. Y otro día habrá sentido el llamado inverso de ser él quien escribiera. La actividad se habrá vuelto reclamo cotidiano e incontenible, por inquietud social o política se habrá volcado en el artículo periodístico, se habrá vuelto profesión, se habrá avivado con el encomio de muchos lectores y la diatriba de otros, como debe ser. Su escritura se afinó para que la opinión tuviese andadura efectiva, precisa y elegante, con una cuidada apelación a la ironía o a la causticidad cuando el tema le abre su puerta. Y en sus espacios más íntimos, quiso escribir ficciones, armar relatos que de alguna manera dieran cauce a lo imaginado, a la historia propia o ajena, a su emoción, a su voluntad de ser él quien agrandara el mundo de otros. Por eso lo hemos elegido para acompañarnos.

Con mucho placer, cedo ahora este podio al académico Santiago Kovadloff para que con sus palabras nos represente en la recepción del nuevo miembro.

Muchas gracias.

FERNÁNDEZ DIAZ, CULTOR DE JANO

Santiago Kovadloff

Jorge Fernández Díaz está persuadido: la Argentina ha sido infestada por las mafias y esa realidad ahonda la oscuridad de su presente y se proyecta, inevitablemente, sobre su porvenir. El oficio de Fernández Díaz, y una de las configuraciones de su vocación literaria, consiste en no dejar de señalar las espinas de esa dura realidad. En ellas, es cierto, no se agota lo que somos. Pero sin tomarlas en cuenta, poco y nada se dirá de lo que somos.

Su obra, por eso, sin dejar de celebrar la vida, no olvida todo aquello que la vuelve, muchas veces, difícil de soportar. Detrás de la apariencia —una apariencia cada vez más torpe en su propósito simulador— aparece otro escenario. Un escenario social donde la corrupción es ley.

Es factible creer que, de no haber sido periodista, Fernández Díaz no habría encontrado su rumbo como escritor. La crónica policial, asiduamente practicada en su juventud, así como luego el análisis político, le enseñaron de qué modo la fe en la impunidad alimenta las iniciativas inconfesables de muchos, cuando huelen el cebo del enriquecimiento ilícito o se dejan ganar por el odio hacia quienes no replican como un eco lo que ordenan decir y hacer. Pero el olfato de cronista no es menos agudo en Fernández Díaz. Discierne, certero, el impulso ciego, voraz y despótico que alimenta esas conductas. Por cierto, no las puede impedir. Pero sabe denunciarlas como pocos.

El paisaje inicialmente visible, el que dispara la mayoría de sus creaciones, es el de lo usual y cercano, por no decir el de lo habitual; esa vida diaria que nos compete a todos y de la que, con frecuencia, no reniega ni siquiera gran parte de los títulos de sus libros: *Mamá*, *Te amaré locamente*, *Fernández*, *Corazones desatados*. Se diría que, en principio, el autor no busca cautivar al lector con ninguna promesa que escape a un enunciado poco menos que convencional y hasta romántico. Pero lo cierto es que no se trata más que de una celada tendida con fingida espontaneidad. En esa primera transparencia palpita, agazapada, la hondura que, paso a paso, nos va envolviendo cuando se empieza a leer.

Se sabe: el problema de la verdad es que está, también en el orden social, a merced de la palabra. De lo que se hace con la palabra. En esa medida, la retórica lo decide casi todo. ¡Remota enseñanza del sofista! Y la retórica, inevitablemente, tanto puede estar al servicio de la violencia y el desprecio, según el platónico ejemplo de Trasímaco, como de la mejor convivencia, según pide Tocqueville.

Fernández Díaz ignora si esa mejor convivencia entre los argentinos sabrá sobrevenir. Solo sabe que es indispensable. Y, a la vez, está persuadido de que el mal le repugna: la estafa, la mentira, el fanatismo en todas sus formas, la siembra de pobreza, la impunidad del crimen, el envilecimiento de la ley por parte de quienes deberían custodiarla.

Lo fantástico, para él, no es otra cosa que la realidad. Esa realidad tan poco lisa y llana cuyo doblez nos resulta inverosímil y que, de tan cercana y palpable, no parece encerrar misterio alguno ni escapar a nuestra comprensión. No, entonces, los hechos de índole sobrenatural, sino lo sobrenatural de los hechos más prosaicos. Ese revés de la trama hacia donde se orienta Fernández Díaz, hechizado por el abismo que esconde lo que parece claro y habitual.

Tal vez a fuerza de evidente ya sea redundante explicitarlo, pero quiero decir que estoy hablando de un amigo. De un hombre de cuya compañía disfruto no solo por lo provechosa que me resulta en el mano a mano del diálogo, sino también por los beneficios estéticos y conceptuales que brinda su palabra escrita. Esa palabra que, con su irrupción, fortalece mi presencia ante mí mismo. Y eso sucede, sencillamente, porque se trata de un escritor. De un escritor construido con la argamasa de nuestro tiempo.

Es decir que la Academia Argentina de Letras incorpora hoy, formalmente, a un escritor contemporáneo. A un artista del idioma que encuentra su inspiración y su fuerza elocutiva en el trato con los desafíos de esta época y de este país.

Es mío, por obra de su generosidad, el honor de dar, en nombre de todos mis colegas académicos, la bienvenida a un desvelado por el presente y, en particular, por el presente argentino y las acechanzas que se ciernen sobre su futuro.

Así es: hoy lo recibimos con afecto y admiración en nuestra Academia, porque nosotros, los que ya llevamos un tiempo como circunstanciales habitantes de esta Casa, lo valoramos por lo que es, sin olvidar

la gratitud que nos inspira. Al leerlo, nos reconocemos como hombres y mujeres de su tiempo. Su obra opera sobre nosotros como un espejo al que acudimos para desconocernos mejor; o sea, para no quedar permanentemente atrapados en los convencionalismos que congelan nuestra imagen en un significado estático; en ese repertorio abultado de prejuicios y lugares comunes que nos llevan a creer que, al emplearlos, decimos algo de nosotros cuando en verdad lo que hacemos es sepultarnos bajo un alud de palabras muertas.

Los personajes de Fernández Díaz se encuentran, por supuesto, donde con razón se presume que están: en sus ficciones. Pero no solo en ellas, ya que abundan igualmente, si bien se mira, en sus columnas periodísticas. Quien las frecuente reconocerá que por ellas transitan políticos de toda laya, ávidos empresarios, gremialistas de modos suaves e incierta estirpe, sórdidas figuras del mundo policial, mujeres con poder o en busca de poder o resentidas por el poder perdido, mediocres que alzan la voz como quien se pone en puntas de pie para ganar altura, razonables intelectuales o intelectuales impostados, deudores de la idolatría que tributan a sus líderes partidarios, cautos hombres de ciencia, delincuentes que sacan pecho y se visten de gala para atenuar la trasparencia de su miseria. Inquilinos, todos ellos, del teatro del mundo, que inspiran, semana a semana, la pluma de Fernández Díaz.

Veo, en suma, en mi amigo a un retratista de lo más diáfano y lo más opaco. De la confluencia de lo diáfano y lo opaco en el alma de cada uno y en la historia de todos.

Si él fuera creyente y pagano, yo diría que el dios dilecto de Fernández Díaz sería Jano, el bifronte. Y añadiría con seguridad que, como aficionado a la pintura, es devoto de Rembrandt.

Puesto que la confluencia de los contrarios lo atrapa con su embrujo, la antinomia periodismo-literatura no tiene, para él, ninguna consistencia. En sus manos una columna de periódico puede responder al mismo apremio interior que lo impulsa a esbozar un cuento. Y el trabajo artesanal que demanda su composición, atarearlo tantas horas como una página de novela. Esta plasticidad literaria, sin embargo, no la alcanzó nuestro escritor, en otros órdenes de su vida, con la misma facilidad ni tan temprano.

Fernández Díaz no rehúye la confesión de que, en otros tiempos, integró las filas de lo que hoy combate: la intransigencia política. Fue, lo

ha dicho, un militante de lo inequívoco; inflexible con la duda en la que solía ver la antesala de la fragilidad. Subestimó la disidencia, se burló del pluralismo, hizo suyo el pensamiento único y veneró el liderazgo de un caudillo. Pero un día naufragó su repudio a lo complejo y ya no pudo ser parte del festín dogmático. La Historia, como tantas veces pasa, lo dio a luz también a él. La Historia que no es nunca el despliegue de la verdad, sino de lo que por ella entienden los hombres según cómo estén situados; esa tensión entre lo que el poder propone y lo que la libertad crítica intenta hacerle saber.

Solo entonces Fernández Díaz llegó a ser el hombre que hoy nos acompaña. El escritor que, en la ficción y el periodismo por igual, promueve nuestras emociones e invita a la reflexión, a no encerrarse en el servilismo.

El desencanto no lo distanció de la pasión, pero le dio lecciones de prudencia que no deja de repasar a diario. Bien podría hacer suya aquella aspiración de Camus que dice: «Si hubiese un partido de los que no están seguros de tener razón, me gustaría integrarlo».

También, y más allá de lo convencionalmente político, este buen buceador de la intimidad personal sabe retratar intensidades que todos compartimos y que remiten a los encuentros y desencuentros de quienes se aman, se detestan, se buscan y se dan la espalda, alentados siempre por el deseo de significar algo para alguien, de ser un poco más felices y estar un poco menos solos. Un escritor, en suma, que sabe contar a sus contemporáneos hechos que es mejor no olvidar si de veras se quiere saber algo más acerca de lo que significan los pronombres personales: nosotros, ustedes, ellos, vos y yo.

El corrupto, el asesino, el demagogo, el farsante se valen de las palabras para enmascarar sus intenciones y sus actos: lo turbio de sus conductas. El escritor, en cambio, recurre a ellas para desnudar la incesante metamorfosis del envilecimiento, pero, también, la emoción sustantiva de vivir, que es complementaria de aquella voluntad de transparencia.

Hay, no obstante, quienes están empeñados en caratular a Fernández Díaz como un vocero del pesimismo, olvidando que ningún escritor puede serlo. Que un escritor no puede vivir sin su trato con las palabras como herramienta de encuentro y que eso significa que no deja de buscar un destinatario para ellas. El diálogo, entonces, y no el aislamiento.

No fueron pesimistas ni Kafka ni Beckett ni lonesco ni Cioran. Fueron, por el contrario, defensores y promotores de la palabra. El pesimista ha dejado atrás la palabra. Tras emitir un certificado de defunción sobre el presente y el porvenir, el pesimista encalla en el mutismo. Clausura así toda disposición a considerar los matices de cualquier significado y, por lo tanto, de la escritura. No conoce el desvelo por la expresión, pues a todo lo da por aclarado y concluido. Indiferente al diálogo, es un cultor de lo inamovible.

El escritor, en cambio, se desvive por la expresión. Quiere darse a entender, quiere entender. Es quien es porque eso es lo que quiere. Pelea contra las palabras herrumbradas por el maltrato. Y pelea por ellas tratando de reinfundirles la luz que han perdido. Quiere arrancarles el secreto de su vivacidad. Y sabe que en ese menester no todo depende de su empeño. Su afán es llegar a persuadir. El otro lo convoca siempre. Y por ello, al escribir, le habla, lo interpela, lo necesita.

No por eso, sin embargo, el novelista de *El puñal* puede ser considerado un optimista. Sí le cabe el sayo de hombre esperanzado. Cree en lo indispensable, no en los milagros ni en los desenlaces favorables concebidos como resultado necesario del curso de las cosas. Su fe es literaria: sabe que el hombre, como ha dicho Octavio Paz, está hecho de palabras. Si bien su deseo tiene la nitidez de lo inconfundible, no está seguro de que podrá lograr lo que se propone. De lo que sí está seguro, en cambio, es de que le corresponde, como escritor, dar la batalla que su vocación le impone. «El que desea y no obra engendra peste». La advertencia de William Blake caló hondo en el espíritu de Fernández Díaz. Él es uno de esos hombres esperanzados que habitan lejos del presidio del optimismo y el pesimismo. Lo suyo es el trajín de la insistencia, del esfuerzo perseverante. Del deseo concebido como empeño que no cesa.

Su versatilidad expresiva nos propone algo más que el reconocimiento de su talento. Esa pendularidad tan suya y tan argentina entre el libro y el ensayo periodístico nos asegura que ha dejado atrás las fronteras que disocian y enfrentan a los géneros literarios en una tonta disputa por la cumbre de la creación. Que en su palabra confluye siempre la reflexión de quien sabe meditar y la metáfora de quien sabe imaginar. Fernández Díaz promueve esas convergencias. Leerlo equivale a comprobar que el arte de la palabra está esencialmente en el tratamiento

que a ella se le dispensa antes que en el género al que se recurre para escribir.

Celebrante como es de los mestizajes, de la expresión bicéfala y la fraternidad entre los opuestos, Fernández Díaz conoce, claro está, los padecimientos impuestos por el adjetivo indócil y el sustantivo renuente al trato, tanto como cronista de su columna dominical como en la composición de un cuento o una novela.

Tal como les he dicho, he venido aquí para hablarles de un amigo. No es fácil caracterizar a un amigo. Se diría, por lo pronto, que es alguien que se dirige a nosotros con la misma avidez con que nos escucha. Con la misma intimidad, y con la misma franqueza.

Es también un amigo aquel que, por obra de esa intimidad y franqueza, se permite no valerse de nada previsible o evasivo para responder a la pregunta *¿Cómo estás?*

Pues bien, este amigo tiene diecisiete años menos que yo, de modo que solo puede empezar a sospechar lo que yo ya sé de manera acabada. Es que presiente en la lejanía, gradual y muy tenuemente aún, la sombra de los muchos años; esos que permiten darle a la pregunta *¿Cómo estás?* la cauta respuesta *Estoy todavía*.

Y no cabe, en cambio, duda de que la literatura le ha dado a Fernández Díaz la oportunidad de cultivar poéticamente esa espléndida ineptitud para definirse, o sea, para no encerrar en lo inamovible lo que solo sabe respirar en libertad; eso que abusivamente quisiéramos nombrar con la palabra *Yo.*

¡Bienvenido, entonces, a esta Casa, querido asturiano, compatriota nuestro, joven amigo y artista cabal!

EL ARTICULISMO, GÉNERO CRUCIAL DEL PENSAMIENTO Y LA LITERATURA

Jorge Fernández Díaz

Ciertos críticos ya lo han advertido, aunque con sospechosa timidez: lo mejor de la literatura moderna se está escribiendo en los diarios. Esta aseveración polémica pero verosímil ha sido, sin embargo, poco analizada, y suele quedar asociada al fenómeno de la crónica o el reportaje novelado, que el Nuevo Periodismo de Tom Wolfe ya había canonizado, que las grandes publicaciones buscan una y otra vez resucitar con suerte diversa y que algunos suplementos quieren convertir de un modo erróneo y forzado en el «nuevo *boom* latinoamericano». Desde Truman Capote, Gay Talese y Norman Mailer, está claro que la no ficción, cuando es tratada de una manera excelsa, constituye una forma artística tan portentosa como la novela o el cuento. Pero existe otra intervención literaria fundamental en el periódico, y es el articulismo de costumbres y de opinión, verdadero suceso de las letras que en la actualidad es protagonizado por las grandes plumas del idioma. Escritores prestigiosos practican esa forma breve e impresionista: Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte, Manuel Vicent, Javier Cercas, Rosa Montero, Almudena Grandes y Fernando Savater en España han retomado la larga y rica tradición de Mariano Larra, Julio Camba, Azorín, Pío Baroja y Miguel de Unamuno. Lo propio ha ocurrido, aunque con características algo diferenciadas, en América latina, y especialmente en nuestro país, donde Tomás Abraham, Beatriz Sarlo, Martín Caparrós, Santiago Kovadloff, Luis Alberto Romero, Jorge Fontevecchia, Marcelo Birmajer, Leila Guerriero, Daniel Guebel y Fabián Casas, por solo nombrar a diez de los muchos, ennoblecen el género con textos agudos, bellos o memorables que en algunos casos resultan imperecederos, terminan compilados en libros y pueden ser leídos como lo que son: capítulos mayores del análisis y la observación. Tal vez la sospechosa timidez de aquellos críticos tenga que ver con esta paradoja: los libros de artículos de ciertos novelistas, sociólogos, poetas, investigadores o filósofos serán más valiosos en el futuro que sus propias novelas, poemarios y tratados. Esta

ironía del destino hace pensar un poco en Discépolo, que dijo: «Me pasé la vida haciendo mis tanguitos mientras intentaba escribir mi gran obra. Hasta que por fin me di cuenta de que mi gran obra eran los tanguitos».

La reflexión, traída al campo del articulismo, alude al equívoco sesgo marginal que tienen esas piezas en la caudalosa producción de todo escritor que se precie. Sus autores consiguen con esas notas periódicas estipendio y popularidad, pero en el fondo solo las consideran un subproducto, puente o remolcador hacia su «obra mayor», sin entender que al atarse semanalmente a una columna se han transformado sin quererlo en ensayistas de hecho y derecho; se han consagrado a dar a conocer una suerte de diario íntimo de viaje por la vida, la política, la cultura, la sociedad de sus tiempos, y también a elaborar una prosa con estilo específico y depurado que lo haga legible. Existen, por supuesto, escritores que tienen más claro esto. Tomás Abraham denominó a su producción de prensa «pensamiento rápido» y, siguiendo a los grandes popes de la filosofía, la ha ido incorporando de un modo regular y corriente a sus libros centrales. No hace otra cosa que lo que se ha hecho desde la génesis del articulismo, que por cierto se confunde con la historia misma del ensayo.

Vale la pena detenernos en esa génesis y luego en su fascinante evolución para comprender por qué el artículo creativo tiene más que ver con la literatura que con el periodismo profesional.

En su magnífico libro *Pensar por ensayos*, Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya señalan con precisión al padre de todos los articulistas: Michel de Montaigne, intelectual cuyo propósito explícito consiste en producir una prosa que mixture la subjetividad con la lucidez, que funda de hecho toda una literatura ensayística ligada a los periódicos y las revistas, y que hoy sigue definiendo el *modus operandi* de los articulistas de primer orden. Montaigne crea la idea de un dispositivo literario de «experiencias» y de un cruce «entre el pensamiento heterodoxo y la escritura confesional exonerada de culpa». Esta escritura pensante y personal fue asimilada por Francis Bacon y contrapuesta más adelante por John Locke, que se inclinaba por un ensayo más sistemático y extenso: la llamada línea tratadista. Según Gracia y Ródenas de Moya, la prosa de ideas privilegió en Francia:

> ... el espíritu racionalmente didáctico, mientras que la enseñanza de Montaigne, aquella dicción familiar y cálida, marcada intensamente

> por el yo del autor, la curiosidad inespecífica y la suave ironía, la flexibilidad de una escritura que se desvía de lo especulativo a lo narrativo, de lo concreto a lo abstracto y viceversa, fue recogida en Inglaterra y se diría que fue convertida en patrimonio de los escritores ingleses.

Hacia 1711 esa prosa amena y cívica, «destinada a una clase media en formación, volcada a la construcción de una sociabilidad del conocimiento», se encontraba en la prensa. Hay muchas publicaciones de la época que así lo testimonian, pero entre todas destaca por supuesto la inteligencia de Samuel Johnson, que escribió cien ensayos en *Universal Chronicle*. La alianza entre la prensa y el ensayo informal, dicen los autores, se había sellado. Y el artículo quedó definido así: «Comentario o meditación personal sobre cualquier asunto, sin importar su alcurnia o su banalidad, escrito en un estilo conversacional pero elegante, desenfadado y antidogmático». Lo que no excluía furiosas diatribas contra la injusticia social ni la sátira, elemento donde brilló Johnathan Swift. El propio Samuel Johnson escribió sobre el articulista en ciernes:

> Rehúye los impedimentos a los que se expondría una obra extensa; rara vez fatiga su razón en largas series de consecuencias o empeña sus ojos en minuciosas lecturas de libros antiguos o carga su memoria con inmensas acumulaciones de conocimiento preparatorio. Un vistazo descuidado a un autor favorito, un breve sondeo a las variedades de la vida son suficientes para proporcionar la primera vislumbre o idea seminal que, acrecentada gradualmente por la materia almacenada en la mente, crece al calor de la imaginación hasta florecer e incluso, a veces, hasta producir frutos.

Damas y caballeros, el artículo popular moderno sigue todavía en la actualidad aquel añejo mandato.

Más adelante, David Hume haría la distinción entre los «ilustradores», pensadores de largo aliento, y los «conversadores», aquellos que se permitían pensar en público. Nacía el término «ensayista». Aunque como una suerte de sinónimo anticipado del vocablo «articulista», puesto que el ensayista de aquellas épocas solo lo era en tanto y en cuanto divulgaba sus escritos en los medios. Borges, que fue un excepcional articulista y que nunca tuvo reparos en incluir sus colaboraciones dentro de sus libros de ensayo, admiraba a los escritores que incursiona-

ban en la materia: Coleridge, De Quincey, Carlyle, Stevenson, Wilde y Chesterton. Y también fueron de la partida Rousseau, Stendhal, Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Gide.

Tardíamente, los españoles se sumaron a la tendencia, pero cuando lo hicieron generaron una tradición fuerte, rica, perenne y mutante. A ese fenómeno debemos grandes libros que recogerían intensas colaboraciones periodísticas, como *Del sentimiento trágico de la vida*, de Unamuno, o *La rebelión de las masas*, de Ortega y Gasset. Recuerda Mario Vargas Llosa aquel tiempo en que el periodismo y la literatura se confundían, y cómo había fracasado en leer la gran obra de Cervantes hasta que se topó con un pequeño libro, que para él resultó una obra maestra y que también constituía una compilación de artículos de prensa. Su autor era Azorín y ese libro se llamaba *La ruta de Don Quijote*. Vargas Llosa, uno de los grandes articulistas de los últimos cincuenta años, recuerda que esas notas de Azorín le produjeron tanto entusiasmo que ya no pudo sino leer finalmente *El Quijote*.

Pero el patriarca de todas esas figuras fue sin duda Mariano José de Larra, muy apreciado en su momento por Sarmiento, Alberdi y Mansilla, y más tarde por Arlt y por Borges. Hoy es un clásico indiscutido de las letras en español. Resulta interesante ver cómo en sus «artículos de costumbres», ese genial observador puntualiza no sin irónica modestia cómo proceden los miembros de ese nuevo club de «escritores del día»:

> No seguimos método, ni observamos orden, ni hacemos sino saltar de una materia en otra, como aquel que no entiende ninguna […], ya denunciando a la pública indignación necios y viciosos, ya afectando conocimientos del mundo en aplicaciones generales frías e insípidas. Efectivamente, tal es nuestro plan, en parte hijo de nuestro conocimiento del público, en parte hijo de nuestra nulidad.

La influencia de Montaigne, de Rousseau, de Burke, del propio Larra, cada uno en su tiempo y a su manera, sería también crucial en el Río de la Plata. Entre los patriotas de la Revolución de Mayo, Moreno propicia la traducción de *El contrato social*; Monteagudo lee las críticas de Burke a la Revolución Francesa; Belgrano estudia a Voltaire y a Montesquieu. San Martín, ya en plena guerra de la Independencia, es devoto de los articulistas de la Ilustración, y, sucesivamente, Rivadavia y Rosas utilizan los servicios de un polemista y polígrafo napolitano

afincado en nuestras pampas: el articulista Pedro de Angelis, que protagonizó una encarnizada batalla cultural por las ideas rosistas y que hasta Mitre indultó por su admirable inteligencia.

De Angelis es citado por Horacio González en su extraordinaria y controvertida *Historia conjetural del periodismo*, obra que vincula el origen de ese oficio con los partes de guerra, y que para deslegitimar la condición objetiva sugiere la posibilidad de que nunca haya abandonado del todo esa característica fundida a fuego en su matriz. El vínculo entre guerra y política conduce al periodismo de combate, en tiempo de paz y en tiempo de conflagraciones internas, en esos interregnos definidos por Altamirano como «las guerras civiles del espíritu», algo de candente actualidad gracias al nuevo apogeo populista y sus antagonismos binarios. Es obvio que las pulseadas ideológicas relevantes fueron llevadas a cabo por articulistas con fuerte toma de posición, y todo el siglo XIX parece darle en ese sentido la razón a González. Allí están, para empezar, las feroces polémicas entre Alberdi y Sarmiento, dos escritores fundamentales. Alberdi estrena su articulismo con un seudónimo que alude a Larra: Figarillo, un diminutivo del nombre de fantasía de su maestro, que firmaba como Fígaro. Gesto que buscaba reconocerse en aquel linaje. El eco de Larra es inconfundible en Juan Bautista Alberdi, quien en 1830 describía algunos personajes de Buenos Aires de esta manera:

> Hormiga de ese hormiguero es el Hombre Hormiga [que] muestra desde pequeño lo que ha de ser cuando maduro […]. Entra a la escuela y allí se distingue por su espíritu mercantil […]. Es el Hombre Hormiga y es el Hombre azogue en el perseguir la plata. […] ¿cómo ha de manejar el torno o la lima, él que es delicadito, tan endeble? Tampoco estudia porque no tiene vocación ni le gustan los libros. Para el Hombre Hormiga no hay invierno: se levanta con el sol, y a la changa. Recorre los almacenes y las tiendas y mercadería: pide muestras, los últimos precios y empieza su peregrinación. ¿Necesita usted guantes? Él se los proporciona buenos y baratos. ¿No le han conseguido a usted los habanos? Él sabe dónde los hay superiores. El Hombre Hormiga no tiene opinión política ni sigue más bandera que la de remate. No tiene amigos, su amigo es el peso, sus enemigos son sus semejantes, los otros hombres hormigas que no tienen conciencia ni moral, ni patriotismo.

Este artículo de la vida cotidiana con fuerte crítica social preanuncia al otro Alberdi, el jurisconsulto, el duro fustigador de Rosas, el ensayista que defendió a Urquiza, el ironista que desató las injurias furibundas de Sarmiento y el razonador que puso en jaque algunas concepciones políticas y militares de Mitre. Aquel que fue capaz de escribir en pocas semanas *Bases*, utilizando sus tratados jurídicos, pero también enhebrando los conceptos de fondo que ya había desarrollado en sus artículos publicados en periódicos del Uruguay y de Chile. Ese corpus periodístico fue su verdadero laboratorio intelectual. Los primeros constitucionalistas tomaron *Bases* como el cimiento sobre el que edificar nuestra Carta Magna, y podríamos entonces extremar con entusiasmo el concepto y conjeturar por fin que la mismísima Constitución nacional es también hija del articulismo.

Es cierto que para Sarmiento la prensa y la literatura eran otras formas de la guerra. Y que este periodismo bélico, que por momentos contradecía el precepto antidogmático de Johnson, caracterizó a las principales figuras del periodismo de ese siglo fundante. No menos cierto es que esa clase de ensayista de diarios y revistas sigue teniendo una vigencia completa. Solo basta revisar cada día los diarios del mundo, detectar en sus páginas a los más destacados intelectuales de la actualidad, y leer, por ejemplo, *La puerta de los asesinos*, el libro con el que George Packer ganó el National Book Award y donde describe con minuciosidad espeluznante cómo la guerra de Irak fue producto de intensas escaramuzas entre articulistas ideológicos que intentaban cambiar la historia de los Estados Unidos y de Medio Oriente. El articulismo, para bien y para mal, sigue siendo un factor decisivo de la historia. Y esto produce acaso el mismo escozor que le causaba a Galdós, cuando luego de una dilatada carrera periodística escribió un cuento satírico llamado «El artículo de fondo», donde denunciaba las arbitrariedades y el peligroso poder que ya tenían los articulistas.

Por eso es preciso regresar por un momento a finales del siglo XIX, para ver cómo se consolidó esta tendencia ideologizada. Las hoy desprestigiadas palabras «publicista» y «panfleto» eran entonces sustantivos de alta valoración. El publicista era un ideólogo de la prensa y el panfleto, un soporte natural de su cosecha. Formula el escritor y filólogo catalán Oriol Pi de Cabanyes una distinción crucial. En aquellos tiempos había dos gremios diferenciados: se distinguía el llamado «es-

critor público» del simple «periodista». En la crónica de un entierro de agosto de 1859, se precisa que un pensador llevaba la representación de los «escritores públicos» mientras que la de «los periodistas» la llevaba un artesano de la información. La fuente de Pi de Cabanyes es un libro del historiador y crítico Joan Lluís Marfany (*Llengua, nació i diglòssia*). Marfany deduce allí que «el escritor público» sería «el que escribe no para un círculo selecto de entendidos, sino para todo el que pueda y quiera leer» y vincula a ese tipo de piezas con «la idea de la responsabilidad». Primera definición del articulismo, acaso primeros testimonios de dos profesiones que marchaban juntas, pero que ya eran divergentes y hasta antagónicas: la opinión y la información. William Deresiewicz, especialista norteamericano en la materia, divide una cosa de la otra al decir: «Lo que distingue un artículo de opinión de un panorama periodístico es que el autor busca persuadir y no simplemente informar».

También acierta Horacio González al recordarnos que las grandes plumas del periodismo argentino eran hombres con proyectos políticos personales, que desdeñaban la objetividad profesional y que muchas veces embellecían u opacaban los hechos desde su perspectiva de facción, como lo hacían los generales ganadores y perdedores después de las batallas. Muchos de ellos eran polifacéticos —poetas, estadistas, duelistas, soldados, novelistas, dramaturgos—, tenían posición tomada, se veían a sí mismos como creadores de sentido y conductores morales e intelectuales de la sociedad. Con sus ocurrencias y argumentos se fundaron diarios y partidos, y es bueno admitir que sus debates, a veces tenebrosos para la sensibilidad actual, forjaron una Nación. De esos escritores comprometidos con la política descienden muchos otros que harían historia en el siglo XX. Una línea de tiempo que va desde Mansilla, Cané y Echeverría hasta Viñas, Sebreli y Gelman. A ellos les cabe el concepto de Walsh según el cual «la máquina de escribir puede ser un abanico o una ametralladora». Y es verdad que detrás de todo gran periódico concebido en los últimos cien años hay por lo general un articulismo que prefigura o potencia una idea de país y, por lo tanto, una fuerza que lo encarne.

Donde el autor de *Historia conjetural del periodismo* falla es en creer que toda la prensa resulta un apéndice de la política y que está determinada por esa pulsión guerrera. Los nuevos periódicos, con su mira en el periodismo norteamericano y su búsqueda inestable de una

cierta objetividad, han brillado en el transcurso de las últimas ocho décadas con sus reportajes, entrevistas, investigaciones, denuncias y crónicas narrativas. Y aunque los ideólogos siguieron produciendo hasta hoy en día sus textos de influencia, estos conviven a su vez con el cuerpo profesional de informativistas y militantes del dato objetivo, y con columnistas que son librepensadores y que solo aspiran a representarse a sí mismos. Dice al respecto Manuel Vicent, paradigma del articulista sin partido: «Mi columna dominical es una garita desde la que disparo». Estos nuevos francotiradores, estos visitantes de las páginas del diario tienen ideología, pero ella no necesariamente coincide con la línea editorial ni pretende participar de la gran política. Algunos de esos articulistas independientes y apartidarios, como Arturo Pérez-Reverte, aseveran que sus columnas editadas por *XL Semanal* no son ni siquiera periodismo, sino simples «ajustes de cuentas» con la comunidad moderna. Pedro de Miguel, licenciado en Historia y profesor de Géneros Periodísticos Interpretativos en la Universidad de Navarra, asegura que, «a diferencia del mundo griego y romano, nuestro nuevo foro son los medios de comunicación», y que desde la llegada de la democracia y la libertad de expresión, el articulismo es un oficio pago y reconocido. La mayoría de los autores del articulismo español no son periodistas, sino escritores. Y este punto determinante nos lleva a un aspecto central de este discurso de recepción: el artículo como un género literario.

Así como la palabra «ensayo» sugiere lo inacabado, el término «artículo» conduce al verbo *articular* y sugiere un arte, un artificio, un artefacto, una artesanía. Como cualquier género, es practicado por canallas y por héroes, mediocres y eficientes, y también por prosistas geniales. Ese género es literario porque el ensayo también lo es, pero sobre todo porque en sus mejores momentos produce una obra y un estilo de calidad sublimes. El tema se planteó hace poco en la Universidad de Málaga, que invitó a algunos de los principales «escritores periodísticos» para debatir la pregunta del millón: ¿La columna ha llegado al Parnaso de la literatura? Allí se habló de Manuel Alcántara, de Paco Umbral y de Manuel Vázquez Montalbán, y también de los múltiples abordajes del artículo: desde el comentario de la actualidad pura y dura hasta el relato costumbrista, la diatriba social, la prosa poética, el ensayo literario e incluso formas más híbridas, como el *articuento* de Juan José Millás o los relatos del mercado que escribe

Almudena Grandes en la revista dominical de *El País*. En efecto, dos coordenadas cruzan al artículo: estética y retórica. El estilo, se dijo en Málaga, es aquel prodigio por el cual si el autor no firmara la pieza, de igual modo se reconocería quién la ha escrito. Y su contracara es un exceso estilístico en el que se ahogan ciertos columnistas, quienes se permiten ser argumentativamente irresponsables porque manejan bien las metáforas. Muchos de esos maestros de la nota breve piensan como Borges, es decir que la nota debe seguir un «planteamiento, desarrollo y desenlace». En una cena de 1956, Bioy Casares y Borges debaten sobre cómo deben escribirse los artículos. Dice Borges: «Para mantener el interés del lector, hay que hacer los artículos como pequeños cuentos». Bioy le responde: «Creo que hay, sin embargo, una diferencia. El cuento debe concluir con lo más importante. El comienzo, en los cuentos, no importa mucho; el lector sabe que puede esperar algo. En las notas hay que poner lo mejor que uno tiene en la primera frase. Si no, el lector no entra». Borges escribió cientos de pequeños artículos de prensa, que pueden consultarse en *Inquisiciones*, *Discusión*, *Evaristo Carriego* y, sobre todo, en *Textos recobrados*. En la revista *Sur*, comenzaba uno de ellos de esta manera: «Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente de franca y espontánea camaradería son esencialmente horrorosos».

Su gran antagonista, Arturo Jauretche, y su aborrecido Roberto Arlt harían también historia en ese mismo género. En *Prosa de hacha y tiza*, el antiguo amigo de Borges recoge sus colaboraciones y carga sobre las tipologías argentinas:

> No sabemos si guarango y tilingo son términos nuestros. No hemos consultado a la Academia. Pero indiscutiblemente son tipos nuestros. Y recíprocos. El tilingo es al guarango, lo que el polvo de la talla al diamante. O la viruta a la madera. Producto de un exceso de pulido, o de la garlopa que se pasa. Es la diferencia que hay entre tomar el vaso «a la que te criaste» y tomarlo entre las puntas del índice y el pulgar y con el meñique apuntando a la distancia. Pero digamos que en el guarango está contenido el brillante y también la madera para el mueble. En el tilingo nada. En el guarango hay potencialmente lo que puede ser. El tilingo es una frustración. Una decadencia sin haber pasado por la plenitud.

Roberto Arlt seguiría también al maestro Larra en sus *Aguafuertes porteñas*, que son artículos de penetración social y perfiles de la vida privada. Escribe en uno de ellos:

> Ensalzaré con esmero el benemérito fiacún. Yo, cronista meditabundo y aburrido, dedicaré todas mis energías a hacer el elogio del fiacún, a establecer el origen de la fiaca, y a dejar determinado de modo matemático y preciso los alcances del término. Los futuros académicos argentinos me lo agradecerán.

Aquí estamos para agradecerlo.

A fines de la década de los sesenta, Félix Laiño, audaz director del vespertino *La Razón*, mandó a la calle a varios asistentes a preguntar por los cafetines por qué razón los lectores elegían ese periódico popular y no su competencia más empedernida, el tabloide *Crónica*, de Héctor Ricardo García. Esa encuesta *sui generis* arrojó un resultado significativo: los lectores de *La Razón* provenían de la misma clase sociocultural, pero preferían el diario sábana por sus «artículos de fondo». Laiño parecía perplejo: sabía que sus lectores acudían con la misma clase de avidez que los compradores de *Crónica* a la sección Deportes, a la crónica roja, a los chismes faranduleros y a las informaciones de turf, pero resulta que, al revés de aquellos, los lectores de *La Razón* eran aspiracionales y, por lo tanto, se sentían sucios y vacíos sin un artículo de fondo que los vistiera y justificara. Un diario no vende únicamente noticias, vende identidad. Y hoy más que nunca la identidad no está dada por su diseño ni por sus editoriales institucionales, sino por la calidad y características empáticas de sus articulistas. Si los articulistas hicieran una huelga general, ningún diario de la actualidad resistiría más de dos meses en la calle.

Bajo la última dictadura militar, filtrando pura vida y ácida mirada social, el escritor Jorge Asís acometería ese formato literario desde las páginas de *Clarín* bajo el seudónimo de «Oberdán Rocamora». Lo cito:

> Porteño, gigante mínimo, tierno salvaje, hombre o mujer de mil caras o máscaras, estado de ánimo; montón de vacilaciones, de obstáculos, de contradicciones; un depósito de recursos, de defensas, un buscador insaciable; un dramático y eterno aspirante a la terca felicidad. La guita, hermano, that is the question. No hay que ser un

> analista demasiado lúcido (basta con ser sincero) para afirmar que fue la guita la que, literalmente, nos enloqueció.

Junto a su escritorio en aquella redacción mítica estaba un cronista policial, escritor secreto y erudito asombroso, que se llamó Emilio Petcoff: salía a la calle y elaboraba extraños artículos sobre crímenes y misterios bajo el seudónimo «Fermín Rivas». Una de esas piezas tenía el más legendario comienzo de la historia del periodismo nacional: «Juan Gómez vino ayer a romper el viejo axioma según el cual un hombre no puede estar en dos lugares al mismo tiempo. Su cuerpo apareció en una vereda y su cabeza en la de enfrente».

Primero en *La Opinión* y después en *Página 12*, Osvaldo Soriano había deslumbrado con sus ocurrencias, que iban desde la interpretación sociológica de un partido de fútbol hasta un recuerdo de su propio padre y de su adolescencia. A modo de diario íntimo, escribía:

> Siempre que voy a emprender un largo viaje recuerdo cosas mías de cuando todavía no soñaba con escribir novelas de madrugada ni subir a los aviones ni dormir en hoteles lejanos. Esas imágenes van y vienen como una hamaca vacía: mi primera novia y mi primer gol. Mi primera novia era una chica de pelo muy negro, tímida, que ahora estará casada y tendrá hijos en edad de roncanrol. Fue con ella que hice por primera vez el amor, un lunes de 1958, a la hora de la siesta, en una fila de butacas rotas de un cine vacío.

Al diario *La Nación* lo sobrevuelan fantasmas ilustres del articulismo. Desde Darío, Martí, Ortega, Valle-Inclán, Hemingway, Pirandello, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Onetti, Bryce Echenique, Octavio Paz y Edwards hasta Borges, Bioy y Sabato. Y por supuesto, un redactor propio llamado Manuel Mujica Láinez que compondría artículos extraordinarios sobre viajes, historia y alta cultura. Manucho seguía los pasos de Mansilla y de José Hernández, pero a la vez ejercía de crítico literario y divulgador de las artes, tradición que luego continuarían Eduardo Mallea, Jorge Cruz (miembro de esta Academia, que por cierto está integrada por articulistas de lujo y fuste) y también Hugo Becaccece, un periodista cultural cuyas piezas periodísticas —de un preciosismo deslumbrante— pueden leerse hoy en dos libros de colección que serán clásicos: *La pereza del príncipe* y *Pérfidas uñas de mujer*. Esos textos

solo pueden ser comparados con los que viene escribiendo desde hace años Juan Forn en las contratapas de *Página 12*, donde practica un ensayo magistral y didáctico alrededor de la literatura; un trabajo similar o equivalente hacen, en *El País* de Madrid, Antonio Muñoz Molina; en *La Vanguardia* de Barcelona, Sergio Vila-Sanjuán; y en *El Mundo* de España, Antonio Lucas, que se crió en la bohemia del Café Gijón.

Una de las incorporaciones fundamentales de *La Nación* de Buenos Aires fue Tomás Eloy Martínez, que desde Nueva Jersey escribió artículos memorables para la página de «Opinión»; su columna alternaba cada quince días con la de su amigo Vargas Llosa. Lo cito:

> Hace un año parecía que la Argentina iba a caer en un abismo irremediable y, sin embargo, aunque postrada, todavía no ha sucumbido. Los motivos de la cólera desatada a fines de 2002 siguen intactos —las mismas figuras políticas, los mismos jueces dudosos, la corrupción sin fisuras, la miseria creciente—, pero la voluntad de sobrevivir ha sido más fuerte que la adversidad y que las decepciones. La víspera del año nuevo oí, a la entrada de una librería de la avenida Santa Fe, una observación que me parece el mejor resumen de este largo limbo. «Si se acabaron los golpes de cacerola y las marchas para que se vayan todos, no es porque la gente se haya cansado de pelear, sino porque ha perdido las esperanzas de que algo cambie —le decía una mujer a otra—. Donde no hay ilusión, no puede haber desilusiones». Buenos Aires se ha convertido, desde hace ya algún tiempo, en una ciudad extraña. Los edificios mantienen su belleza a partir de las segundas y terceras plantas, pero a la altura del suelo son una ruina, como si el esplendor del pasado hubiera quedado suspendido en lo alto y se negara a bajar o a desaparecer.

Poco antes de morir de una enfermedad que le fue bloqueando paulatinamente todo el cuerpo, el autor de *La novela de Perón* y *Santa Evita* me contó dos cuestiones que vienen al caso: hacía rato quería escribir un ensayo donde argumentaría que en determinados niveles el periodismo y la literatura de ficción eran lo mismo, y que cada mañana se arrojaba de la cama y se arrastraba hasta la computadora para escribir una línea más de la columna que debía entregar a la semana siguiente. Una más, una línea más. «Porque escribir es la única razón por la que

seguir vivo», me dijo sin rebajarse a lo sentimental, pero con una actitud heroica que todavía me eriza la piel.

El libro sobre las equivalencias entre el periodismo y la literatura quedó cancelado con su muerte, pero el asunto sigue vivo, candente, es nuclear y alude al modo con que los escritores de artículos se toman la materia. No conozco a ninguno de ellos que no ponga en sus notas el mismo esfuerzo, la misma angustia y exigencias con que acometen la página en blanco de un poema, de una novela o de un cuento. A diferencia de muchos periodistas acostumbrados a la entrega caliente e industrial, ningún escritor es capaz de «despachar» un texto que lleva su firma. España sigue teniendo, pese a todos estos ejemplos argentinos, los mejores «escritores de diario». Muchos de ellos fueron reclutados por Juan Cruz Ruiz, gran cazador de talentos: primero jefe cultural de *El País* de Madrid y luego director editorial de Alfaguara. Gracias a su insistencia, muchos escritores, como Millás, Llamazares, Rivas, Muñoz Molina, Elvira Lindo y recientemente Boris Izaguirre, arribaron a los periódicos. Y también gracias a su comprensión acerca de la importancia de los artistas del periodismo, las compilaciones de artículos son habituales en las mesas de las librerías españolas. Juan Cruz sigue así el consejo de Borges, quien meditaba sobre el asunto de esta manera:

> Hay tanta actualidad que no hay pasado. Lo bueno de los libros es que están escritos para la memoria. Lo malo de los diarios es que están escritos para el olvido. El mismo artículo, leído en un libro, se recuerda; leído en un diario, se olvida.

Se podría hablar aquí también de los grandes articulistas de América Latina, lista que encabezan hoy Juan Villoro, Sergio Ramírez, Carlos Franz y Enrique Krause. Pero para describir someramente este fenómeno desde el punto de vista del estilo, me referiré de nuevo a algunos prosistas espléndidos de España, como Manuel Vicent, y esos dos escritores que son el agua y el aceite: Pérez-Reverte y Marías.

Manuel Vicent confecciona sus piezas dominicales con una rara delicadeza poética, sin signos de punto y aparte para no romper el hechizo, y con un lenguaje a veces sobrenatural. Cuando las columnas imperecederas pasan a un libro, como *Las horas paganas*, se leen de otra manera. Como muestra, leo un párrafo al azar de ese volumen, que no hubiera disgustado a Borges:

> Todos los dioses de la mitología, desde Zeus al último mono del Olimpo, si fueran humanos y vivieran en Suecia estarían en la cárcel. Sucedería lo mismo con los grandes personajes de la Biblia. Ninguno de esos facinerosos saldría absuelto del tribunal de Nuremberg. Por ejemplo, el rey David mandó a la primera línea de guerra a un amigo íntimo sólo para quitarle la mujer y, a pesar de eso, ha dado nombre a un hotel de cinco estrellas en Jerusalén. La historia va cristalizando sus mitos y éstos nos alimentan. Pero ahora que se ha agotado la cerna de los héroes de peluquería se ha puesto de moda volverle los forros a figuras insignes ya muertas y así resulta que Mao Tse-Tung es un abuelo libidinoso que nunca se lavó los dientes y Kennedy no era sino un fauno de ascensor.

Su colega Javier Marías se ha convertido en un narrador de sensibilidades que están en el aire y de conductas humanas que han ido cambiando en los últimos veinte o treinta años. Su corpus analítico denuncia el retroceso del sentido común, la inquisición políticamente correcta y la estupidez mediática y popular. Su cartografía, como articulista, resulta vasta, y los historiadores sociales del futuro encontrarán en ella los hilos invisibles, los grandes malentendidos que mueven esta época. Ese afán lo ha metido en controversias enojosas. El año pasado narraba su paseo por una ciudad del interior de España, y lo hacía con esta lógica de no ser complaciente ni siquiera con el hombre de a pie:

> La terraza de un local, en una plaza muy grata, está de bote en bote, pero no hay muchas personas esperando de pie a que se quede libre alguna mesa […]. Decidimos aguardar un poco, a ver si hay suerte. Delante sólo tenemos a un grupo, eso sí, de ocho o nueve, como son ahora todas las familias, que no se separan ni a tiros. Por fin se liberan las suficientes mesas para juntarlas y dar cabida […]. Las camareras las están preparando, y de vez en cuando se aproxima a ellas «el padre»: un tipo de cuarenta y tantos años, con aspecto innoble: pantalones de esa longitud criminal que aniquila al más apuesto, por encima o por debajo de las rodillas, y que por tanto lleva hoy todo el mundo; una camisola por fuera, a la vez holgada y prieta (quiero decir que no le contenía las grasas y sin embargo le realzaba los vergonzosos pechos que estaba desarrollando); un sombrerito ridículo; chanclas; una barriga infame que le impediría verse los pies desde hace tiempo. Este sujeto había decidido supervisar el trabajo de las camareras, les daba órdenes impertinentes y sobre todo les ponía

> pegas. No era hora ni lugar para poner ninguna, conseguir mesa para tantos era para darse con un canto en los dientes. Regresaba a la «cola» y alardeaba de sus intervenciones ante su mujer y una cuñada (supongo), con no mejor aspecto ni tampoco más educadas. «¿Qué les has dicho a esas tías, qué pasa?», le preguntaban ellas. «Qué coño les voy a decir, que no nos gusta esa mesa, que queda fuera de los toldos; que la corran para allá, no nos va a dar esta puta solanera». Aquello era imposible, no había hueco para correr nada. «Y ni siquiera nos ponen mantel», agregaba, «les he mandado ir por uno». Aquel no era sitio de manteles, si acaso de mantelitos de papel, el típico lugar de tapas y raciones. «¿Qué se creerán las tías?», exclamaba una de las mujeres, como si estuvieran en el Ritz y les hubieran faltado al respeto, a ellos, que tenían dinero.

Pérez-Reverte comparte esta misma trinchera con su camarada de armas, pero suele explotar además otras vetas. Para empezar, su experiencia de veintiún años como corresponsal de guerra; el conocimiento directo de la marginalidad, los barcos y las batallas; la historia universal como repetición y analgésico, las invectivas contra el analfabetismo político y el despiadado retrato de arquetipos sociales contemporáneos. A veces usando una ironía devastadora; en ocasiones creando una prosa salpicada de lengua plebeya, para la que tiene un oído absoluto. Uno de sus primeros artículos se llama «La fiel infantería» y narra desde adentro un cuadro de Velázquez: *La rendición de Breda*. El punto de vista está puesto en un simple soldado y es el momento en que las tropas españolas, tras vencer a los holandeses, posan para la posteridad. La voz oculta relata la dura verdad de la batalla detrás de los generales, los caballos y las banderas. Detrás de la gloria.

Otro artículo que dio la vuelta al mundo puede hoy leerse en el libro *Con ánimo de ofender* y fue escrito diez años antes de que estallara en los Estados Unidos la gran burbuja financiera y la crisis de Lehman Brothers. El artículo, que fue profético y que muestra el instinto político de su autor, comenzaba así:

> Usted no lo sabe, pero depende de ellos. Usted no los conoce ni se los cruzará en su vida, pero esos hijos de la gran puta tienen en las manos, en la agenda electrónica, en la tecla intro del computador, su futuro y el de sus hijos. Usted no sabe qué cara tienen, pero son ellos quienes lo van a mandar al paro en nombre de un tres punto

> siete, o un índice de probabilidad del cero coma cero cuatro. Usted no tiene nada que ver con esos fulanos porque es empleado de una ferretería o cajera de hipermercado, y ellos estudiaron en Harvard e hicieron un máster en Tokio, o al revés, van por las mañanas a la Bolsa de Madrid o a la de Wall Street, y dicen en inglés cosas como long-term capital management, y hablan de fondos de alto riesgo, de acuerdos multilaterales de inversión y de neoliberalismo económico salvaje, como quien comenta el partido del domingo. Usted no los conoce ni en pintura, pero esos conductores suicidas que circulan a doscientos por hora en un furgón cargado de dinero van a atropellarlo el día menos pensado, y ni siquiera le quedará el consuelo de ir en la silla de ruedas con una recortada a volarles los huevos, porque no tienen rostro público, pese a ser reputados analistas, tiburones de las finanzas, prestigiosos expertos en el dinero de otros. Tan expertos que siempre terminan por hacerlo suyo. Porque siempre ganan ellos, cuando ganan; y nunca pierden ellos, cuando pierden.

Es muy interesante también revisar la influencia que algunos articulistas han tenido en la política española actual. Arcadi Espada, hoy en el diario *El Mundo*, es un sólido polemista político de primer nivel y, aunque ya tomó distancia, fue de hecho ideólogo del partido Ciudadanos. El anterior editor de ese periódico, Pedro J. Ramírez, fue un articulista filoso y es un autor de ensayos: tal vez el tren del Partido Popular no hubiera alcanzado el poder si antes Pedro J., que luego lo criticó y lo llenó de denuncias, no hubiera puesto antes los rieles. Su archienemigo de toda la vida, hoy miembro de la Real Academia Española, Juan Luis Cebrián, articulista esencial y escritor de largo aliento, es considerado uno de los grandes intelectuales de Iberoamérica. Visto en perspectiva, fue un actor decisivo en el éxito de la Transición y del Partido Socialista Obrero Español, a cuyos dirigentes no dejó de investigar ni criticar con dureza cuando fueron gobierno.

El articulismo político tiene también sus variantes. La primera forma es practicada por periodistas (la Argentina es pródiga en firmas excelentes) y su sesgo constitutivo es la información analizada: un panorama de coyuntura, la trama secreta de los hechos y sus consecuencias. La segunda suele estar en manos de escritores, por lo general surgidos de la Politología, la Economía, la Sociología y la Historia, pero también de la novela, el cuento y el poema. Estos últimos son fondistas, su carácter es más ensayístico que periodístico, y cuando son capaces de crear

un estilo, pueden arañar el arte, algo que ocurre excepcionalmente en la Argentina. Mi trabajo dominical intenta, con modestia, inscribirse en esa tradición y busca sin conseguirlo ese objetivo: pensar el fondo de la política y hacerlo con una prosa literaria. Por eso resulta para mí un inmenso honor integrar esta Academia en mi doble condición de narrador de ficciones y articulista de diario, y sentarme nada menos que en el sillón «Juan Bautista Alberdi», que mis compañeros académicos con generosidad me han destinado.

Este discurso pretendió trazar una genealogía del articulismo cruzada por el gusto personal y, por lo tanto, llena de olvidos y arbitrariedades: no puede ser una historia sino apenas el pequeño esbozo de un fenómeno muy amplio, un fogonazo en el infinito firmamento del articulismo en lengua española. El artículo está en el Parnaso de la literatura, se sienta a la mesa y mira de igual a igual al cuento, la novela, el ensayo largo y el poema. Se ha hecho imprescindible para entender, para sobrevivir a la velocidad y a la polución mediática de nuestras sociedades, y así como los otros géneros tienen una crítica concienzuda, este deberá, en algún momento, ser estudiado con cuidada atención y por especialistas en la materia. En efecto, gran parte de lo mejor de la literatura moderna se está escribiendo en los diarios, aunque ni siquiera sus propios autores sean capaces de reconocerlo. Esas piezas de cada día, que a veces son una meditación y otras un retrato, en ocasiones un abanico o una ametralladora, fueron escritas para el instante, pero muchas de ellas treparán a la inmortalidad. Aunque sirvan para envolver el pescado del día siguiente. Noble destino de cualquier diario de todos los tiempos.

Muchas gracias.

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO PABLO DE SANTIS*

INCORPORACIÓN DE PABLO DE SANTIS

Antonio Requeni

Pablo De Santis es un escritor plural, rasgo que, paradójicamente, lo singulariza. Autor de libros para niños y adolescentes, guionista de historietas y de televisión, es además un novelista de fertilísima imaginación en cuyas obras se amalgama, con predominio de lo policial, lo psicológico, lo inquietante y, a ratos, también, lo humorístico. Todo ello expuesto a través de una prosa impecable, clara, y a la vez sutil, transparente y amena.

De Santis es un escritor todavía joven que ha conquistado ya, sin estridencias, sin estrategias publicitarias, a fuerza de talento y honestidad, una posición de primera línea entre los narradores de su generación. ¿Cómo no iba a ser elegido para ocupar uno de los sillones de la Academia Argentina de Letras? Su designación fue por unanimidad de votos, detalle que lo honra y distingue también a los miembros de esta corporación, tanto como, de manera más personal, el inocultable halago de haber sido elegido por De Santis para presentarlo en esta oportunidad. Todo un privilegio.

Alguna vez De Santis confesó que escribir fue para él una continuación de los juegos de la infancia. Hay, efectivamente, mucho de lúdico en sus escritos, de esa capacidad que los niños, ingenuamente, despliegan en sus juegos, pero existe una diferencia respecto de las ficciones de De Santis; no hay ingenuidad sino sabiduría. El escritor domina los recursos de la narración, sabe seducir matizando la intriga, imprime naturalidad y verosimilitud a los diálogos, todo lo cual incita al lector a seguir leyendo, a dar vuelta página tras página hasta alcanzar el inesperado desenlace. De Santis es un narrador puro como aquellos maestros que leyó en su juventud y alentaron su vocación, desde Julio Verne, Agatha Christie y Ray Bradbury, pasando por muchos otros au-

* Acto celebrado el 22 de junio de 2017 en el Gran Hall del Palacio Errázuriz.

tores antiguos y modernos que sería largo enumerar. Porque De Santis (y esto se deduce al leerlo) ha sido un gran lector. Su cultura trasciende, sin alardes, de todo lo que escribe, así como su actitud humana pudorosa, reservada y siempre cordial.

Desde chico, Pablo de Santis se sintió atraído por ese género considerado menor que es la historieta, por los «comics» que suelen publicarse en la última página de los periódicos y que muchos es lo primero que leemos. Esta modalidad experimentó en los últimos tiempos una suerte de reivindicación, impulsada seguramente por el hecho de que grandes escritores, como el norteamericano Dashiell Hammet o el italiano Dino Buzzati, adaptaron sus obras o escribieron directamente para la tira ilustrada. También aparecieron revistas íntegramente dedicadas al «comic». Una de ellas, en nuestro país, ha sido *Fierro*, de la que De Santis fue jefe de redacción y que constituye un verdadero hito en el género. Nuestro nuevo académico publicó el álbum *Rompecabezas*, que reúne parte de las historietas publicadas en esa revista, con dibujos de Max Cachimba.

De Santis es autor de diez libros de relatos para adolescentes; por ellos se le confirió, en 2014, el Konex de Platino. Entre esas obras, cabe señalar *El palacio de la noche*, de 1987; *Desde el ojo del pez*, de 1989; *Enciclopedia de la hoguera*, de 1990; *La sombra del dinosaurio*, de 1992; *Las plantas carnívoras*, de 1995; *El inventor de juegos*, de 2003, que fue llevada al cine; y su reciente *Cobalto*, con dibujos de Juan Sáenz Valiente.

En cuanto a las novelas que podríamos caracterizar para adultos, en las que sobresale también la insoslayable calidad de sus dotes creativos, debemos recordar *La traducción*, de 1998, finalista del Premio Planeta; *Filosofía y Letras*, de 1999, editada inicialmente en España; *El teatro de la memoria*, de 2000; *El calígrafo de Voltaire*, de 2001; *La sexta lámpara*, de 2005; *El enigma de París*, de 2007, distinguida con el premio Planeta-Casa de las Américas y el Premio Trienal de la Academia Argentina de Letras; *Los anticuarios*, de 2010; *Crímenes y jardines*, de 2013; y *La hija del criptógrafo*, recientemente aparecida. La imaginación de De Santis, a lo largo de toda su obra, ha creado mundos que no siempre tienen relación con el mundo inmediato, cotidiano, pero en la novela mencionada en último término, *La hija del criptógrafo*, el novelista se aproxima a la historia contemporánea dentro de un escenario político, el de la Argentina de los años setenta, aunque lo que prevalece

en el relato es siempre la intriga, esa dosificación del suspenso en la que nuestro colega es maestro indiscutible.

La bibliografía de De Santis se completa con *Signos*, una colección de ingeniosas y breves narraciones que yo tuve la satisfacción de prologar. Muchas de estas ficciones fueron traducidas al francés, italiano, portugués, alemán, checo, griego, holandés y ruso.

En televisión fue responsable de los textos de los programas *El otro lado* y *El visitante*, así como de los guiones de la miniserie *Bajamar, la costa del silencio*. Dirigió las colecciones «La movida» y «Obsesiones», destinadas a lectores adolescentes, y «Eneide», obra que reúne a los clásicos de la literatura argentina.

Sus novelas han sido elogiadas efusivamente, no solo en la Argentina, sino también en el exterior. El español Eduardo Mendoza, reciente Premio Cervantes, dijo de *El enigma de París*: «Esta es una estupenda novela de intriga, pero también es todas las novelas de intriga». Otro español, Juan Manuel de Prada, escribió en el diario *ABC*: «De Santis es un escritor ingeniosísimo, de una limpidez y eficacia que convierte sus tramas en perpetuos manantiales de sorpresa. Una de sus múltiples sabidurías consiste en añadir a la intriga policial, intriga psicológica».

De Santis es, como hemos visto, un escritor prolífico. En menos de tres décadas publicó veinte libros, aparte de los textos no recogidos en volumen. Sus títulos representan el generoso testimonio de un creador que ha aplicado su rica imaginación a una obra vasta, disímil e intensamente atractiva.

En nombre de los miembros de la Academia Argentina de Letras, me complace dar la bienvenida a este escritor en cuya notable obra está la razón de su merecida y justa consagración literaria. Su incorporación enriquece y enriquecerá, sin duda, la labor de nuestra Academia.

Pablo De Santis

LIBROS PROMETIDOS:
UNA BIBLIOTECA INTERRUMPIDA

Pablo De Santis

Abundan en la literatura fantástica los libros malditos, como *El rey de amarillo*, de Robert Chambers, o el *Necronomicón*, de Howard Phillips Lovecraft, los dos con el poder de enloquecer a quien los lee. No hay, en cambio, cuentos que hablen de libros intangibles como fantasmas. Si estos cuentos de miedo existieran, no hablarían de libros destruidos y vueltos a la vida con deseos de venganza. Hablarían de libros prometidos, de libros no escritos. Porque el verdadero fantasma de un libro no exige fuego, cenizas, ni páginas arrancadas: exige una pluma que se detiene, una máquina de escribir que se ha quedado muda. Un fantasma puede asustar a cualquiera, como lo prueban los cuentos de Henry James, de Sheridan Le Fanu o las largas novelas de Stephen King. Pero estos libros espectrales solo podrían asustar a una persona: a su autor.

Estos libros fantasmales no necesitarían de casas desiertas. No haría falta que hicieran crujir el piso o que cerraran de golpe las ventanas. Bastaría el susurro de sus páginas imposibles, o la aparición misteriosa de su título en un vidrio empañado. Porque los libros «fantasma» siempre tienen su título, aunque no contengan ninguna otra palabra.

Que yo sepa, el único autor que dedicó un volumen entero a sus abandonos es el gran crítico George Steiner. Practicó ese exorcismo con un poco de culpa y otro poco de melancólica vanidad. Su título es transparente: *Los libros que no he escrito*. Es casi una autobiografía contada a partir de las obras que planeó y no empezó o no terminó.

A cada capítulo corresponde un libro que quedó en el tintero: una biografía del científico Joseph Needham; un estudio sobre el misterioso Cecco D'Ascoli, poeta, médico y amigo de Dante; un ensayo sobre los animales y otro sobre la relación entre el lenguaje y el sexo. Su biografía de Needham es una promesa que habla de otra promesa incompleta, ya que Needham planeó, y ejecutó parcialmente, una infinita enciclopedia de la ciencia en China a lo largo de los siglos. «Un libro no escrito es algo más que un vacío —escribió Steiner—. Acompaña a la obra que uno ha hecho como una sombra irónica y triste».

En la literatura argentina no han faltado esas sombras irónicas y tristes, que suelen dejar huellas ligeras, como de pájaros. Borges reseña en sus cuentos varios libros nunca escritos, como los volúmenes que integran la Biblioteca de Babel, las obras de Herbert Quain, el Quijote de Menard o el libro de arena. Pero su libro prometido era de naturaleza muy distinta. En un artículo titulado «Teoría de Almafuerte», publicado en *La Nación*, en 1942, Borges cuenta:

> Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de algún modo, siquiera misterioso y rudimental, me justifican) hay una cuyo título es el de esta nota. Borradores de caligrafía pretérita prueban que ese libro irreal me visita desde 1932. Consta de unas cien páginas en octavo; imaginarle más es afantasmarlo indebidamente.

Al imaginarle más páginas se lo «afantasma»: es decir, estos libros irreales crecen al revés; cuántas más páginas tienen, menos terrenales son. Como había hecho en su juventud con Evaristo Carriego, Borges elige como tema un poeta popular, un poeta cuyos versos no solo están en las bibliotecas, sino también en la memoria, pero que nunca gozó de la estima crítica o universitaria. Su madre no había aprobado la elección de Carriego; imaginamos que tampoco habría aprobado a Almafuerte. Borges no se ocupa de las metáforas o la métrica de Almafuerte, sino de su ética. Lo considera un renovador de los problemas de la ética. Comienza por señalar, cosa insólita en Borges, tan poco proclive a cuestiones sexuales, la castidad del poeta; le bastan unos versos para probar que esta castidad viene de la frustración. «Otros —Boileau, Swift, Kropotkin, Ruskin, Carlyle— han padecido como Pedro Palacios; nadie ha concebido como él una doctrina general de la frustración, una vindicación y una mística». Borges admira en Almafuerte esa frustración convertida en una pasión; admira también el rechazo del perdón. «Lo consideró —nos dice Borges— por lo que hay en él de pedantería, de condescendencia altanera, de Juicio Final ejercido por un hombre sobre otro». En reportajes de los años ochenta, Borges seguía recordando este plan abandonado y estas páginas perdidas. Esta doctrina general de la frustración había contagiado al mismo libro, a esta Teoría de Almafuerte.

También Adolfo Bioy Casares tuvo su libro pendiente. Era una novela que habría de llamarse «Irse». Recuerdo que en una entrevista

publicada en alguna revista a fines de los años setenta bosquejaba el argumento: un sabio de barrio se ausentaba de la familia y se encerraba en un altillo a fabricar una máquina fabulosa. Ese «irse» significaba marcharse, pero no hacia una tierra lejana, sino al interior de la casa, a lo recóndito de la obsesión. La ciencia ficción escrita en la Argentina siempre ha tenido ese rasgo de intimidad: no se trata de planetas y viajes espaciales e hipótesis científicas, sino de misteriosos institutos en medio del campo o en algún barrio o sabios encerrados en altillos. La ciencia ficción escrita en inglés suele hablar de la sociedad y del futuro, y su modo es la ironía. La literatura fantástica habla del individuo y del pasado, y su tono es melancólico. Pero la ciencia ficción argentina siempre ha sido una especie de literatura fantástica amueblada con máquinas inexplicables. En Bioy, estas innovaciones técnicas siempre están relacionadas con el pasado, no con el futuro: de lo que en realidad se trata es de recuperar a una mujer perdida. Su ciencia desconoce otra utopía que no sea la restauración de un pasado idealizado.

Cuando Bioy publicó *Una magia modesta*, uno de sus últimos libros, los lectores encontramos un cuento con este título: «Irse». Contaba una historia muy distinta del argumento que había prometido: un hombre, el periodista Ventura, sale de viaje para buscar a otro, un tal Correa, que ha desaparecido. Busca, pregunta, investiga, fracasa. A su regreso de la aventura, cuando se considera derrotado del todo, lo encuentra en el camarote de tren; lo encuentra o tal vez lo sueña. Bioy conservó el título, pero aquella novela del altillo nunca se desarrolló. La novela «Irse» había cumplido con su título.

El caso más dramático de estos libros imaginarios es la novela que Rodolfo Walsh comenzó a escribir en 1967 y que nunca terminó. Durante unos cuantos meses, el editor Jorge Álvarez le pagó un sueldo mensual para que la escribiera, con el fin de publicarla en 1969. ¿Pero era realmente Walsh un novelista? Si vemos sus primeras obras, es evidente que Walsh quería ser Borges. Escribió cuentos policiales, reunió la primera, impecable antología del cuento policial argentino, publicó una *Antología del cuento extraño*, más completa y equilibrada que la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo. Ejerció, además, el periodismo con maestría y fervor narrativo. Las urgencias políticas —pasó del nacionalismo al peronismo y luego a Montoneros— lo llevaron a postergar su novela y a malgastar

su inmenso talento en las oscuras rutinas de la clandestinidad. En 1977 Walsh fue baleado en la esquina de San Juan y Entre Ríos y ya no se supo de él; la casa que habitaba bajo nombre falso en San Vicente fue saqueada y sus papeles robados o destruidos. De esa novela sabemos que constaba de varios relatos cruzados, que atravesaban nuestra historia. El relato central contaba la marcha a caballo de un hombre por el lecho del Río de la Plata a fines del siglo XIX, durante una bajante extraordinaria.

La novela imposible de Walsh resume o condensa las contradicciones entre la tradición literaria que había elegido y su voluntad política. A fines de los sesenta, los escritores del *boom* podían repartirse entre la izquierda y la literatura, sin que nadie señalara una mínima incoherencia. Pero ya en los años setenta, y a los ojos de la izquierda radicalizada, la literatura aparecía como un oficio vergonzante, burgués. Aunque los años han construido engañosamente un lazo entre literatura y la izquierda, cuyo emblema es Cortázar, los sectores más extremistas miraban con desprecio toda forma de escritura no partidaria. Estas tensiones agobiaban a Walsh, cuyo modelo estilístico, de modo involuntario pero tenaz, seguía siendo Borges, que estaba en sus antípodas ideológicas. Aún en la desesperación y el peligro, Walsh seguía aferrado al credo de Borges: la concisión, la elegancia, la elipsis, la simetría.

Muchos son los libros que interrumpe la muerte, pero en algún caso esa interrupción tiene un peso simbólico, como si el mismo libro hubiera jugado un papel en el final. Como si el libro fuera —al igual que cierto Atlas imaginado por el checo Leo Perutz en su novela *El maestro del juicio final*— un libro asesino. Así ocurre en el caso de Leopoldo Lugones, que se mató sin terminar una biografía de Julio Argentino Roca, cuyo encargo había aceptado y cuya escritura lo atormentaba. Se detuvo no solo en mitad de un capítulo, de un párrafo, de una frase, sino en mitad de una palabra: un homenaje a la interrupción. Poco antes de morir, Lugones le dijo a Leonardo Castellani, que solía visitarlo en la Biblioteca del Maestro: «No me apure, Padrecito: yo me confesaré, yo comulgaré, yo me retractaré de mis errores y yo corregiré mis obras». No corrigió nada de lo ya publicado y viajó al recreo del Tigre llevando por equipaje un frasco de cianuro. Había avanzado con la vida de Roca hasta el noveno capítulo, «La conquista del desierto». Como escribe en el prólogo Octavio Amadeo, que se ocupó de la edición:

> El último capítulo termina con la sílaba Na, dejando inconclusa la palabra Nación. Así acaba el libro con el nombre del diario que fue su hogar periodístico. Esta parte ha sido difícil de copiar por lo confuso de su escritura y la abundancia de correcciones. Se advierte la inminencia del drama, como el temblor del sismógrafo anuncia el terremoto.

Según el padre Castellani, Lugones sabía que no podía completar la segunda parte de su libro, dedicada al Roca estadista; como si a ese libro no le faltara el final por la muerte de su autor, sino por haber nacido así, trunco e imposible. Pero es fácil hacer profecías con el pasado: tienden a cumplirse.

Entre los escritores más cercanos en el tiempo, fueron Juan José Saer y Ricardo Piglia los que tuvieron sus libros imaginarios. Saer se propuso, ya en su juventud, escribir una novela en verso. Durante años lo persiguió esa novela ideal, de la que no escribió más que fragmentarios borradores. Sin embargo, en toda su obra hay huellas de ese proyecto. Encontramos una cadencia poética en sus narraciones, pero también hay voluntad de narrar en algunos de sus largos poemas. Además, su obra poética reunida lleva por título *El arte de narrar.*

El libro prometido de Ricardo Piglia nos presenta un enigma que no podemos resolver del todo, pero que nos permite trazar algunas conjeturas. En el año 2000 la editorial brasileña Companhia das Letras anunció una colección titulada Literatura o Morte, donde una serie de reconocidos narradores escribirían novelas policiales sobre autores clásicos. Alberto Manguel, por ejemplo, eligió a Robert Louis Stevenson, y escribió *Stevenson bajo las palmeras*, novela que inauguró la colección. La editorial anunció, entre otros libros, una novela de Piglia sobre Tolstoi.

Este anuncio tuvo lugar, como dijimos, en el año 2000. Sin embargo, quien recorra las páginas del segundo tomo de los diarios de Piglia, que lleva por título *Los años felices* y que termina en 1975, encontrará muchos apuntes sobre la vida y sobre la figura de Tolstoi. Es posible que la idea de hacer algo con Tolstoi lo persiguiera a Piglia desde la juventud, y cuando Luiz Schwarcz, director de la editorial, le propuso trabajar para su colección, Piglia encontrara la oportunidad de poner en práctica su antigua obsesión. Yo propongo otra solución: que Piglia haya «falsificado» (entre comillas) su propio diario.

Que hay materiales fuera de época en su diario es algo que está fuera de duda. Por ejemplo, Piglia cuenta que vio el film *Excalibur*, de John Boorman, el 30 de diciembre de 1971. En realidad esta versión de la leyenda del rey Arturo se estrenó en 1980. Que se hable de Juan José Saer y de Thomas Pynchon como autores clásicos, cuando eran todavía muy jóvenes, también permite pensar en agregados posteriores. En apoyo de esta conjetura hay que decir que Piglia había jugado antes con las posibilidades imaginativas de los diarios de escritores. En su texto titulado «Notas sobre Macedonio en un diario», fingió publicar algunos fragmentos de su propio diario dedicados a Macedonio Fernández. En esas páginas aparecía un texto brillante y extraño atribuido a Macedonio. En realidad pertenece al escritor alemán Gottfried Benn. Teniendo en cuenta estos antecedentes, no es improbable que Piglia haya decidido volcar sobre su diario —y de modo retrospectivo— el fantasma de su novela sobre Tolstoi.

Tuve oportunidad de conversar muchas veces con Ricardo Piglia a lo largo de los años, pero solo una vez le hice una entrevista periodística. Acababa de publicar *La ciudad ausente*. Entonces me dijo: «La gente lee literatura porque en la vida no hay borradores. Es el inconveniente máximo que tiene la vida».

Tal vez Piglia encontró lo más parecido que puede haber al borrador de una vida: el diario personal, donde los hechos sí pueden alterarse. Modificar un diario personal es casi como hacer un borrador de la vida, un borrador retrospectivo que da la ilusión de que la propia vida puede corregirse como si fuera una prueba de galeras. Al fin y al cabo, los diarios siempre son literatura de vanguardia: no tienen argumento, porque la vida no tiene argumento.

Hay una obra que es la más monumental de todas las que se imaginaron y no se completaron. Aunque es una obra que nos define, no se trata de una obra literaria, no fue escrita por un argentino, fue impresa en el extranjero y tiene un título en francés. Me refiero a la *Description Physique de la Republique Argentine*, donde Carlos Germán Burmeister, director del museo de Ciencias Naturales, se propuso escribir un libro o una suma de libros que representara a todo nuestro territorio. Ahí estarían los vientos y las mariposas, las montañas y las flores, las estadísticas climáticas y los animales extinguidos. Publicó cuatro tomos de su obra, pero no la terminó. En un rincón del Parque Centenario una

estatua de mármol representa a Burmeister sentado en un sillón, y bajo el sillón sus libros, mientras estudia un fósil; una copia de esta estatua se esconde en el museo del que fue director. En esta duplicada posteridad, Burmeister descansa en sus sillones, pero en vida no descansó y murió a consecuencia de la caída de una escalera, en el mismo museo. Quizás sabía desde el principio que su obra quedaría incompleta, porque era la descripción de un país incompleto, interrumpido; quizás quiso sumar, a su colección escrita de cristales, reptiles y coleópteros, el leve legado de una metáfora.

Cada escritor tiene su libro imposible, que lo persigue como un deber pendiente. En esas páginas se unen el impulso por escribir y el impulso, no menos fuerte, por postergar, por dejarlo para otro día, o por cambiar continuamente de plan. A menudo esa misma imposibilidad retrata de manera más completa al escritor que su obra terminada: porque es un impulso por escribir y por borrar, por construir y destruir y, por lo tanto, un reflejo más acabado de la neurosis del escritor.

Uno de los cuentos más extraños de Horacio Quiroga se titula «Su ausencia». Pertenece al último libro que publicó en vida: *Más allá* (1935). Carlos Hugo Christensen le dedicó una película que conserva el aire misterioso del cuento. Julio Roldán Berger, ingeniero, está a punto de casarse con la mujer equivocada. Cruza la calle para ir a verla y confirmar o tal vez romper el compromiso, pero antes de llegar a la vereda de enfrente siente un leve mareo. Tiene la sensación de que ha pasado un instante, pero cuando levanta la vista ya no está en Buenos Aires, sino en una montaña de nuestro sur, junto a un lago. Más tarde un almanaque clavado en la pared de una estación de tren le informa que han pasado seis años desde el momento en que cruzó la calle, que él de algún modo ha vivido entre paréntesis esos seis años, de los que no conserva ningún recuerdo. Ya no está por casarse con aquella mujer, sino con otra, que no conoce, o que su memoria no conoce. Durante esta «ausencia», él, que nunca tuvo ningún interés en la literatura, escribió un libro filosófico, *El cielo abierto*, que se convirtió en un éxito mundial. Es curioso que Quiroga postulara un ensayo como su libro ideal, un libro capaz de conquistar un prestigio con el que él ya no podía soñar. Acostumbrado a los rigores de escribir por dinero, acostumbrado a las cantidades fijas de palabras que permitían las revistas (1256, en *Caras y Caretas*), tal vez Quiroga soñara realmente con escribir un li-

bro así, un libro etéreo, puro espíritu, sin borradores ni tachaduras, sin la obligación de encontrar esa sorpresa final que ejerció con maestría.

Estos libros prometidos que hemos recorrido plantean al escritor no solo la idea de un trabajo que no se puede concluir, sino además la posibilidad, luminosa y temible a la vez, de ser otro, de ser alguien distinto, como en el cuento de Quiroga. Con su «Teoría de Almafuerte», Borges quería ser la clase de ensayista que no era, uno capaz de desarrollar una única teoría de principio a fin del libro, cuando su temperamento exigía la brevedad, el desvío, el salto de un tema a otro, la continua conciencia de la variedad del mundo. Bioy Casares, que había incluido, con los años, cada vez más personajes en sus novelas, quería convertir a «Irse» en terreno de una soledad perfecta, y así unir, tal vez, la soledad extranjera del protagonista de *La invención de Morel* con los mundos populosos de sus novelas porteñas. Walsh, cuentista extraordinario, se soñó novelista, y al final de su vida quiso volver sobre su novela hipotética y total; novela que escondía su vocación inicial de ser un compositor de historias breves y perfectas. Con su libro sobre Tolstoi, Piglia intentó probar suerte con una ficción histórica que en nada se parecía a sus otros libros. En el caso de Lugones, el desdoblamiento es trágico, porque no aspiraba a un yo hipotético y futuro, sino a uno que efectivamente había sido, pero que había quedado en el pasado. Cada uno de estos escritores intentó ser otro, lo que nos recuerda uno de los temas más frecuentados de la literatura fantástica: el tema del doble. Pero el doble no visto ya como una maldición, sino como una esperanza y una secreta nostalgia.

Todo libro efectivamente escrito lleva en sí algo irrealizable: porque siempre, en el plan original, había algo más vasto, y más rico y abundante. Luego viene el momento de discutir con la realidad, con la coherencia narrativa o argumental; viene el momento de cumplir u olvidar las promesas. Las palabras, que antes podían ser tachadas o cambiadas de lugar, de pronto quedan fijas sobre la página impresa, y ya no pueden soñar con ser algo distinto. Atrapadas por la red de tinta, las palabras ni siquiera tienen derecho a ser su propio sinónimo. Con cada palabra escrita se renuncia a la ambición original. Pero también se renuncia, felizmente, a la secreta vaguedad de las cosas imposibles, al injusto prestigio de lo irreal.

ARTÍCULOS

PANEL ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS FERIA DEL LIBRO 2017*

Olga Fernández Latour de Botas
Universidad Católica Argentina

He entendido la consigna recibida de nuestra presidencia al invitarnos a participar de este panel académico como una suerte de desafío a la memoria semántica y también a la memoria del corazón, en relación con nuestra experiencia en torno del lexema «la escuela».

Vuelvo a la escuela, pues, desde mis primeros contactos con esa institución que se me presentaba, tal lo quiso Sarmiento, como el edificio más importante de nuestra comunidad.

Una escuela de barrio, escuela pública de niñas en la ciudad de Buenos Aires, que regresa con su aroma a limpio y su orden no solo aparente.

> Son las ocho en punto,
> la campana suena.
> De alegres chicuelas
> el patrio se llena.
> Cada grado forma
> frente al salón.
> ¡Silencio! Que entramos
> A dar la lección…

La canción que entonábamos todos los días, después del saludo a la Bandera, me introducía antes y lo hace ahora en el ambiente voluntariamente formal del aula (que no era «salita» ni «sala», sino «salón» en nuestra percepción infantil) y también en la frecuentación de un léxico español extensivo no solo al habla porteña coloquial, sino también a modalidades hispanas que no rechazaban en nosotros prejuicios nati-

* 43.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires: «Academia Argentina de Letras. Letras y Educación». Acto celebrado el 13 de mayo de 2017 en la Sala Victoria Ocampo.

vistas. Las «chicuelas» no necesitábamos aclaración de aquel término, aunque no lo utilizáramos familiarmente. Sabíamos que la escuela nos daría más de lo conocido y de lo por conocer y habíamos entrado gozosamente en ese juego.

Pienso en un quinto o sexto grados: los últimos del ciclo que había incluido, al comienzo, un Primero inferior y un Primero Superior, y no requería un Séptimo.

Ya en el salón, la maestra de grado, que no era «seño» entonces, sino «señorita» o «señora», como preludio de su nombre de pila, saludaba a sus alumnas con un «Buenos días niñas» y la respuesta era «Buenos días, señorita». Los pupitres de madera lustrada, cuya pulcritud debíamos guardar celosamente, ostentaban ya cargados, y esperando a nuestras plumas «cucharita», los tinteros de loza blanca, cuya carga azul era completada, de ser necesario, mediante el contenido de un gran frasco que, para ello, traía Teresa, la ordenanza que también era encargada de acercar, en el «recreo del medio», los carros de metal portadores de vasos de leche caliente, cuyo olor me desagradaba pero que era fundamental, especialmente para algunas compañeras.

El pizarrón era negro y en su parte superior, escrito con tiza y con clarísima letra por nuestra docente, podía (y debía leerse) alguna frase célebre cuyo autor se consignaba también. Próceres argentinos o extranjeros, escritores célebres, personalidades diversas nos hablaban diariamente desde ese mensaje, a veces alusivo a efemérides patrias o mundiales.

Inmediatamente comenzaba una serie de ejercicios matemáticos de cálculo mental sencillo que íbamos realizando por hileras de bancos sin destacar los errores eventuales, sino solamente corrigiéndolos. También se leía la frase escrita en el pizarrón y la maestra daba sinónimos, pedía antónimos o parónimos de las palabras allí contenidas, lo que aseguraba la plena comprensión del texto por parte del alumnado. En mi escuela no se nos hablaba con infantilismos.

Estudiábamos los verbos con ejemplificación de su uso en todos los modos y tiempos y recuerdo perfectamente la corrección señalada siempre ante el mal uso del subjuntivo y el potencial o condicional… tan frecuente hoy en el habla de personajes públicos. Ni qué decir que allí se nos marcaba la fealdad del «dequeísmo» y de su ultracorrección, también hoy frecuentes. La ortografía (que al principio no era mi fuer-

te) se cultivaba, con razón, como una virtud casi visualmente estética. ¿Quién hubiera pensado que hoy adultos letrados utilicen dispositivos electrónicos para intercambiar mensajes plenos de «horrores» ortográficos que casi parece elegante no corregir?

La lectura tenía entonces gran importancia. Leíamos de pie, con el libro abierto en la página correspondiente, tomado por el lomo con la mano izquierda, mientras la derecha sostenía las restantes páginas y era responsable de pasarlas convenientemente. Leíamos siempre piezas o fragmentos literarios de grandes autores argentinos, españoles o latinoamericanos. La lectura de autores cuya lengua materna fuera el español nos resultaba fructífera porque no solamente comprendíamos el mensaje de los textos, sino que también comenzábamos a forjarnos idea del estilo literario de cada autor y hasta de cada época.

Se cuidaban la dicción, la respiración, la expresión debida a cada segmento del texto. No tengo memoria de que ni alumnas, ni personal no docente, ni maestras de aquella escuela hayan hablado nunca ante mí con incorrección o, ni siquiera, que se hayan «comido las eses»: creo que en esa escuela pública porteña se hacía un culto del lenguaje en su simple práctica coloquial de cada día.

Por otra parte, generalmente debíamos memorizar poesías. Recuerdo todavía con admiración a una alumna de grados superiores que era la encargada de recitar, en los actos patrióticos, hermosos poemas, con envidiables modulaciones de la voz: nunca más volví a verla, pero no he olvidado que se llamaba Orquídea Meirelles. Aunque nunca pude ni intenté emularla, sí tuve temprana conciencia del valor de la memoria que, comprendí enseguida, hace a quien la cultiva dueño de tesoros literarios para toda la vida.

Cada salón de clase tenía su Biblioteca de aula: libros forrados con papel araña y etiquetados con prolijidad que podíamos pedir prestados y devolver religiosamente. Me consta que muchos de esos libros eran donaciones de las propias maestras, quienes nunca nos hicieron sentir sus penurias económicas ni de ningún otro tipo. No obstante, nadie menos fría o distante que cualquiera de esas señoras vestidas con impecables guardapolvos, peinadas con corrección, con manos sencillas y pulquérrimas, aunque algo resecadas por la tiza. En la escuela hacía frío algunos días, pero a nadie se le ocurría protestar solicitando estufas.

Aquella escuela pública era un centro educativo de excelencia (como lo fueron, seguramente, las demás de su tipo) y sus actividades irradiaban, derramándose virtuosamente, por el barrio, sobre todo en su arbolada y acogedora plaza (al cuidado del guardián cuyo misterioso dominio subterráneo tanto nos intrigaba). Allí se realizaban los más relevantes actos públicos, siempre de índole patriótica, con bandas policiales o militares de música marcial, despliegue de abanderados, reparto de escarapelas y alegres encuentros con otras escuelas de niñas y de varones que completaban el panorama de una educación funcional a la vida social. Los barrios con plaza, los pueblos con plaza, son, por lo demás, espacios adecuados para la integración social y cultural, en los que se forja la identidad individual, familiar, comunitaria, lejos de las instalaciones humanas de aspecto chato y gris, que miran con vocación expulsiva a alguna autopista colindante.

Para memorias de aquella escuela basta este botón. ¡Largo sería recordar la siguiente etapa vivida en el Liceo, con eminentes profesores de lengua y literatura, como los escritores Pilar de Lusarreta y José González Carbalho, y con la querida niña-sabia de entonces y también de ahora: Stella Maris Fernández, profesora de Latín. La Escuela Nacional de Danzas, la Facultad de Filosofía y Letras fueron también, para mí, escuelas públicas admirables y debo sin duda el estar aquí al haber sido discípula de tan grandes maestros como Bruno C. Jacovella, Augusto Raúl Cortazar, Berta Elena Vidal de Battini… y de mis propios padres.

Hasta aquí estos recuerdos con mi emoción y mi agradecimiento.

UNA APORTACIÓN A LAS ETIMOLOGÍAS DEL *DLE:* EL SUFIJO GRIEGO -*σκοπε□ον*

Pablo Cavallero

Si indagamos en los términos registrados por el *Diccionario de la Lengua Española* que incluyen el sufijo -*scopio*, prácticamente todos del ámbito científico-técnico, observamos que el *DLE* procede de manera inconsecuente respecto de la etimología señalada.

1) Una posibilidad es que, tras remitir a la forma latina del vocablo, mencione alguna griega como su origen. En este caso hay variantes:

1.a. Para el término «telescopio» se señala: «Del lat. cient. *telescopium*, y este del gr. *tēleskópos*, 'que mira de lejos'». Es cierto que en griego clásico existe el sustantivo τηλεσκ□πος y también el adjetivo τηλ□σκοπος, que, aunque se traducen de igual manera, diferencian la clase de palabra por el acento. No parece, empero, acertado proponer esa etimología, sino mejor τ□λε, adv. 'lejos, de lejos', más alguna decisión relativa al sufijo en sí.

1.b. Para el término «microscopio», en cambio, se señala: «Del lat. cient. *microscopium*, y este del gr. μικρο- *mikro-* 'pequeño' y el lat. cient. -*scopium*

'-scopio'». En este caso sí se señala el sufijo independiente, a diferencia de la etimología de «telescopio», y se remite a la entrada del sufijo, que el lector deberá buscar en el *Diccionario* mismo. Si lo hacemos, encontramos lo siguiente: «-scopio: Del lat. cient. -*scopium*, y este de la raíz del gr. σκοπε□ν *skopeîn* 'observar'. 1. elem. compos. Significa 'instrumento para ver o examinar'. *Telescopio, oftalmoscopio».* Dejando de lado el sistema de transcripción[1], la referencia es correcta, pues es cierto que el sufijo se vincula con esa raíz, aunque no derive directamente de ella.

1.c. Sin embargo, en la entrada del término «periscopio», la etimología indicada por el *Diccionario* es «De *peri-* y -*scopio*; cf. gr. περισκοπε□ν *periskopeîn* 'mirar en torno'». Para «peri-» no se indica

[1] Escribir «*skopeîn*» solo sirve para quien sabe griego y no necesita la transcripción; quien no sabe griego acentuaría, en lugar del correcto *skopéin*, una forma con hiato *skopeín*.

lengua de origen ni significado, como sí se hace habitualmente, aunque el lector podrá quizás deducirlos del origen y significado del infinitivo al que se remite después. Esta remisión es ilustrativa y, como tal, valiosa, aunque no da exactamente la etimología. Por otra parte, se omite lo dicho para «microscopio», es decir, del «lat. cient. *-scopium* '-scopio'». Algo similar ocurre en el caso de «catascopio» ('antigua nave ligera portadora de noticias'): el *DLE* dice: «Del lat. *catascopium*, der. del gr. κατασκοπε□ν *kataskopeîn* 'espiar'»; obviamente el infinitivo se vincula con esta voz, pero lo mismo podría haber sido dicho de κατασκοπ□ 'observación', κατασκοπ□α 'vigilante', κατ□σκοπος 'espía', si bien la forma latina parece haber sido creada a partir de un **κατα*σκοπε□ον no registrado[2].

1.d. Aunque esa indicación que pasa por el latín es la más completa, en su mayoría las entradas la saltean y remiten simplemente a «-scopio». Así ocurre en los casos de «anemoscopio», «endoscopio», «electroscopio», «fonendoscopio», «gastroscopio», «grafoscopio», «higroscopio», «termoscopio», en los que se remite a los respectivos prefijo y sufijo sin más aclaración; o en los casos de otras voces compuestas respecto de las cuales hay varias actitudes:

α. o no se indica el significado del elemento compositivo ni su origen porque la voz existe independientemente: «laringoscopio», «De *laringe* y *-scopio*», si bien habría que explicar la *-o-* de *laringo-* (como se hace en «otoscopio»); «espectroscopio»; «estereoscopio»; «fosforoscopio»; «galvanoscopio»; «magnetoscopio»; «ultramicroscopio»;

β. o sí se indica la etimología de los componentes, porque no son voces que existen independientemente, como en las siguientes:

- caleidoscopio: «Del gr. καλ□ς *kalós* 'bello', ε□δος *eîdos* 'imagen' y *-scopio*»;
- cistoscopio: «Del gr. κ□στις *kýstis* 'vejiga' y *-scopio*»;
- estroboscopio: «Del gr. στρ□βος *stróbos* 'rotación, giro' y *-scopio*»;
- laparoscopio: «Del gr. λαπ□ρα *lapára* 'costado', 'lado del vientre' y '*-scopio'*»;
- oftalmoscopio: «Del gr. □φθαλμ□ς *ophthalmós* 'ojo' y *-scopio*»;

[2] Cf. *infra* lo señalado acerca de la variante κατασκ□πιον.

- otoscopio: «Del gr. o□ς, □τ□ς *oûs,* ōtós ‘oído’ y -*scopio*».
- proctoscopio: «Del gr. πρωκτ□ς, *prōktós* ‘ano’ y -*scopio*»;

γ. o no se indica ninguna etimología ni elemento compositivo, como en estas voces:

- espectrohelioscopio: «1. m. Fís. Espectroscopio adecuado a la visión directa del Sol»; es necesario remitirse a «espectroscopio» y a «helioscopio» «De *helio-* y *-scopio» y, de aquí, a «helio-» para llegar al componente cen*tral □*λιος*, ‘sol’;
- polariscopio: «m. Fís. Instrumento para averiguar si un rayo de luz emana directamente de un foco o está ya polarizado», definición en la que el componente semántico de -*scopio* (‘ver, observar’) se cambia por «averiguar» y el prefijo «polari-», que no se registra como tal, debería ser explicado;
- radiotelescopio: «m. Instrumento que sirve para detectar las ondas de radio procedentes del cosmos», donde la idea ‘observar’ aparece como «detectar», pero al menos se registran los componentes como voces independientes;
- regloscopio: «m. Mec. Aparato para comprobar y corregir el reglaje de los faros de un automóvil», donde la idea de ‘observar’ aparece como «comprobar»;
- rectoscopio: «m. Med. Instrumento para practicar la rectoscopia»; si se busca en «rectoscopia», el *DLE* dice: «De recto y -*scopia*» y, en la entrada de este sufijo se dice: «Del lat. cient. -*scopia*, y este del gr. -σκοπ□α -*skopía* ‘inspección, examen visual’, de la raíz de σκοπε□ν *skopeîn* ‘observar’. 1. elem. compos. Significa ‘examen, vista, exploración’. *Microscopia o microscopía». En realidad, la voz griega correcta es σκοπι□*, oxítona[3], ‘lugar de observación; acción de observar’, sinónimo de *σκοπ□*; *σκοπι□* debe pasar al latín como -*scopia*, con -ĭ- breve, de modo que la acentuación etimológicamente correcta de este sufijo es sin tilde en la -*i*-.

2) En otros casos se indica, correctamente, la lengua intermedia.

[3] El *Thesaurus Linguae Graecae* (*TLG*), herramienta informática que aporta los textos antiguos y medievales en griego y permite hacer búsquedas lexicográficas, solo registra tres usos de σκοπ□α como proparoxítona (en Teodoro de Mopsuestia, Eustacio de Tesalonica y el *Etymologicum Gudianum*), pero han de ser errores de edición.

- Para «episcopio», sinónimo de «epidiascopio», el *DLE* dice: «Episcopio. Del al. *Episkop*, y este del gr. □πι- *epi*- 'sobre' y el al. -*skop* '-scopio'». Más se aclara en la entrada del término «epidiascopio»: «De *Epidiascope*, nombre con que lo registra Carl Zeiss en 1898, y este del gr. □πι- *epi*- 'sobre', δια- *dia*- 'a través de' y -*scope* '-scopio'»[4]. Empero, el *Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache*, de Slabý-Grossmann-Illig[5], registra *Epidiaskop*, no «Epidiascope», que resulta incoherente con la forma *Episkop*. Aparentemente, habría una confusión con la forma inglesa.

- Otro caso de una lengua intermedia es el de «estetoscopio». El *DLE* dice: «Del fr. *stéthoscope* o del lat. cient. *stethoscopium*, y estos del gr. στ□θος *stêthos* 'pecho' y el fr. -*scope* o el lat. cient. -*scopium* '-scopio'». Quizás habría que comprobar si realmente los científicos de habla hispana tomaron el término del francés; pero aunque así sea, la etimología es la grecolatina. Y en esta se vuelve a la indicación «lat. cient. -*scopium* '-scopio'» que aparece en «microscopio», pero no en «periscopio» y menos en «telescopio».

Cabe señalar que algunos términos con este sufijo no tienen entrada en el *DLE***:**

- celescopio: del gr. κο□λος *koîlos***,** 'hueco, cavado'; designa un aparato con el que los biólogos examinan las cavidades de un cuerpo orgánico.
- pelagoscopio: del gr. *π□λαγος pélagos,* 'alta mar', y el sufijo **-***scopio*; es un aparato que se utiliza para estudiar el fondo del mar.
- verascopio: del latín ***vera*** 'cosas verdaderas' y el sufijo ***-scopio***; es una cámara fotográfica que permite obtener simultáneamente dos negativos, cuyas imágenes traspasadas a placas positivas pueden ser observadas con un estereoscopio.

Asimismo, hay vocablos con el sufijo **-***scopio* cuya definición no parece justificar la presencia de él, dado que nada sugiere la acción de 'observar, ver'. Así tenemos:

- giroscopio: «De giro[1] y -*scopio*. 1. m. Fís. Disco que, en movimiento de rotación, conserva su eje invariable aunque cambie la dirección de su soporte».

[4] La edición inglesa del opúsculo de Zeiss, que data de 1903, da como título: *The Epidiascope and the Episcope*, Optische Werkstaette.

[5] Wiesbaden: Brandstetter, 1989, vol. II *s. v.*

- iconoscopio: «Del gr. ε□κ□ν, -□νος *eikōn,* -ónos 'imagen' y *-scopio*. 1. m. Electr. Tubo de rayos catódicos que transforma la imagen luminosa en señales eléctricas para su transmisión».
- osciloscopio: «De *oscilar* y *-scopio.* 1. m. Electr. Aparato provisto de una pantalla y que sirve para representar en ella magnitudes físicas que varían rápidamente». Quizás sería más adecuado «oscilógrafo».

Es probable que en estos términos el sufijo haya sido incorporado por analogía con la designación de otros instrumentos, pero no con propiedad etimológica.

En realidad, el sufijo *-scopio*, que deriva del latín científico *-scopium*, tiene como ancestro griego el sufijo -σκοπε□ον, obviamente vinculado con σκοπ□ω, 'observar, ver'; σκοπ□ y σκοπι□, 'punto de observación, acción de observar'; σκοπ□ς, 'objetivo buscado'. El diccionario de Kretschmer-Locker[6] menciona, como términos con este sufijo, los siguientes vocablos: □πισκοπε□ον ('inspectoría, sede del obispo, obispado'), □μεροσκοπε□ον ('sede de vigilancia diurna'), θυννοσκοπε□ον ('lugar donde se espía al atún'), κεραυνοσκοπε□ον ('lugar de observación de relámpagos o rayos'), μετεωροσκοπε□ον ('instrumento para hacer observaciones astronómicas'), Νειλοσκοπε□ον ('aparato para observar las crecidas del Nilo'), ο□ωνοσκοπε□ον ('lugar para observar el vuelo o grito de las aves'), □ρνοσκοπε□ον ('observación de pájaros')[7], □ροσκοπε□ον ('reloj; horóscopo'), además del sustantivo simple σκοπε□ον[8] y su neutro plural σκοπε□α, que aparece en Proclo con la acepción 'instrumentos para ver' en el campo de la astronomía. El *TLG* confirma estos términos y permite observar que el más utilizado es □πισκοπε□ον.

Hay que destacar, como *excursus*, que este sufijo pasa al latín como *-scopīum* con *-ī-* larga, como los nombres *Eugenīus* y *Eugenīa* derivados

[6] Kretschmer, P. y E. Locker. *Rückläufiger Wörterbuch der griechischen Sprache.* Zweite Auflage mit Ergänzungen von G. Kisser. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1953, p. 153.

[7] Este término aparece en Kretschmer-Locker pero no en el *TLG* ni en Bailly ni en Liddell-Scott-Jones ni en Lampe ni en Dimitrakos ni en Sophoklés ni en Caracausi ni en Du Cange ni en Kriarás. Sophoklés y Dimitrakos registran, de su familia, □ρνοσκ□πος y □ρνεοσκ□πος como sinónimos de □ρνιθοσκ□πος = 'augur', y □ρνοσκοπ□α = 'augurio mediante la observación de las aves'.

[8] El *TLG* lo registra solamente en los escolios a la haliéutica de Opiano, como 'red para pescar atunes'.

de ε□γ□νειος y ε□γ□νεια; pero la pérdida de la cantidad o duración vocálica y la habitual tendencia a la abreviación de una vocal ante otra vocal, llevó a que se pronunciara *-skópium*, por lo que el castellano acentúa *-scopio* como acentúa «Eugenio» y «Eugenia»[9]. Además, en griego se registran las variantes μετεωροσκ□πιον ('instrumento para determinar la altura de los astros') en Ptolomeo[10] y □ροσκ□πιον ('aparato para ver la hora, reloj; instrumento para observar la hora natal') en Diógenes Laercio y Sexto Empírico. Estas dos variantes justificarían la acentuación sin tilde sobre la *i*. Kretschmer-Locker añaden κατασκ□πιον ('nave ligera para espiar'), □δροσκ□πιον ('instrumento para medir la densidad de líquidos') y προσκ□πιον ('visera')[11]. Sin embargo, todas estas formas parecen dobletes debidos al iotacismo tardoantiguo y bizantino, que pronuncia ει como ι y por ello suele perder la ortografía.

Para ser coherentes deberíamos acentuar esos sufijos como *-scopío*: decimos «Alejandría, Antioquía, Cesaría (Cesarea)», cuya forma griega es en -εια, femenino del correspondiente -ε□ον, y su diptongo ει pasa al latín clásico como *-ī-* larga (o *-ē-* larga, a veces), lo que justifica la acentuación en -ía. Asimismo, en ciertos sustantivos comunes, como «fotografía», «ecografía», «cartografía», donde el sufijo *-grafía* deriva del n. pl. γραφε□α, 'escrituras', ocurre que, aunque en latín medieval el término *graphia* o *grafia*, 'inscripción, descripción, documento'[12], ya no percibe la cantidad larga, sin embargo mantenemos la regla clásica en la acentuación[13].

Más allá de esta cuestión secundaria de la acentuación, por lo antedicho creemos que el *DLE* debe unificar las etimologías en las voces que contienen el sufijo del que nos ocupamos. No se debería decir, en algu-

[9] Cf. Gaffiot, F. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette, 1934, p. 606a; donde se señala que el adjetivo clásico es *eugenĭus, a, um*, pero los nombres propios, ya tardíos, son *Eugenĭus* y *Eugenĭa*.

[10] Cf. Bailly, A. y E. Egger. *Dictionnaire grec-français*. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 1950. *s. v.*

[11] Cf. Kretschmer, P. y E. Locker. *Rückläufiger...*, p. 163.

[12] Cf. Niermeyer, *s.v.*

[13] Empero, el español tiene incoherencias que, quizás, podrían ser evitadas: «democracia» (δημοκρατ□α) y «anomia» (□νομ□α), pero «monarquía» (μοναρχ□α) y «economía» (ο□κονομ□α); estos últimos son «falsos cultismos», porque lo culto sería respetar la acentuación derivada del latín, lengua en la que nunca hubo una *-ī-* larga que justificara esta acentuación.

nos casos, «de -*scopio*» y en otros «lat. cient. -*scopium* '-scopio'». Sería preciso, además, que se hicieran algunas enmiendas en las definiciones (véase lo señalado en 1.a; 1.c; 1.d.γ; 2) y se incorporaran los vocablos ausentes; quizás, sería prudente advertir sobre la falta de propiedad de la aplicación del sufijo en ciertos términos y proponer alguna alternativa.

Bibliografía citada

Bailly, A. y E. Egger. *Dictionnaire grec-français*. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 1950.

Caracausi, G. *Lessico greco della Sicilia e dell'Italia meridionale (secoli X-XIV)*. Palermo: Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 1990.

Dimitrakos, D. *M□γα λ□ξικον □λης της ελληνηκ□ς γλ□σσης*. Athinai: Domi, 1951.

Du Cange, Charles du Fresne Sgr. *Glassarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis*. Lugduni: Anissonius-Posuel-Rigaud, 1668 = Graz, 1958.

Gaffiot, F. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette, 1934.

Kretschmer, P. y E. Locker. *Rückläufiger Wörterbuch der griechischen Sprache*. Zweite Auflage mit Ergänzungen von G. Kisser. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1953.

Kriarás, E. Λεξικ□ της μεσαιωνικ□ς ελληνικ□ς δημ□δους γραμματε□ας *1100-1669*. Tessaloniki, 1969.

Lampe, W. *A patristic Greek lexicón*. Oxford: Clarendon, 1961.

Liddell, H.; Scott, R.; Jones, H. y R. McKenzie. *A Greek-English Lexicon with a revised supplement*. Oxford: Clarendon, 1996.

Niermeyer, J. (1976). *Mediae letinitatis lexicon minus*. Leiden: Brill.

Pantelia, Maria (dir.ª). *Thesaurus Linguae Graecae*. Irving: University of California, 1973.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. (Ed. del Tricentenario). Barcelona: Espasa Libros, 2014.

Sophoklés, E. *Greek lexicon of the Roman and Byzantine periods*. Hildesheim-Zürich-New York: Georg Olms Verlag, 1992.

BORRADORES INFINITOS: LO QUE FALTA Y LO QUE SOBRA EN LOS MANUSCRITOS Y CUADERNOS DE BORGES

Daniel Balderston
University of Pittsburgh

Los manuscritos y cuadernos de Borges se han dispersado; por lo tanto, para estudiarlos hay que construir un archivo virtual, juntando fotocopias, escaneos e imágenes de los materiales existentes. Para el libro *How Borges Wrote*, que publicó la University of Virginia Press en abril de 2018, logré juntar un corpus de imágenes de más de 170 manuscritos y estudiarlos a fondo. Lo que haré en este ensayo[1] es una descripción somera de partes de ese archivo virtual. Remitiré al lector a mis ensayos publicados sobre este tema (en muchos casos sobre manuscritos individuales, como los de «Hombre de la esquina rosada» [«"Puntos suspensivos": sobre o manuscrito de "Hombre de la esquina rosada"»], «El jardín de senderos que se bifurcan» [«Senderos que se bifurcan: dos manuscritos de un cuento de Borges»], «El Aleph» [«The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in "El Aleph"»], «La espera» [«Imaginar de un modo preciso»], «La lotería en Babilonia» [«The Theory of Games and Genetic Criticism»] «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» [«Cómo escribía Borges: un cuento y un poema»] y «El hombre en el umbral» [«Liminares: sobre el manuscrito de "El hombre en el umbral"»]) y al libro publicado para más detalles. Me enfocaré sobre todo en los manuscritos de los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, pero antes haré una descripción general de los procesos de Borges como escritor.

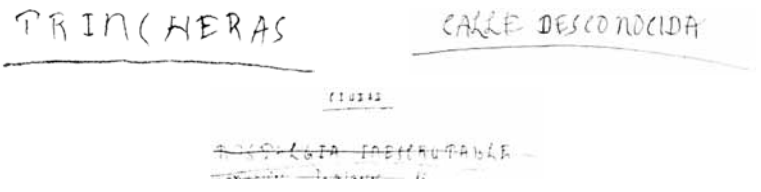
Borges afirma, en «Las versiones homéricas» (1932), que «no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio»[2]. Sus propios borradores muestran una inquietud constante con la búsqueda de la forma y un proceso complejísimo de variantes e inserciones, donde rara vez podemos ver

[1] Escribí este ensayo como uno de los «postfacios» del volumen *Borges esencial*, pero no se pudo publicar allá por decisión de la heredera de Borges, por motivos ignotos para mí.

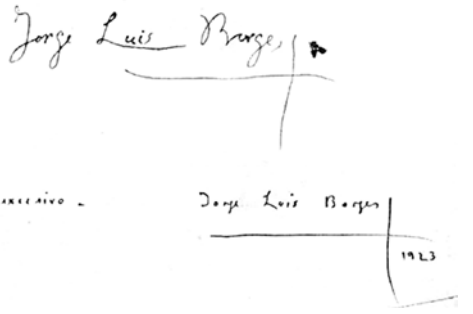
[2] Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 239.

versiones definitivas en las páginas de sus cuadernos y manuscritos, aun en las versiones que habrán servido de copias en limpio de los textos escritos anteriormente. Hasta los textos publicados no estaban inmunes a este proceso de reescritura constante: reescribió *Inquisiciones* en un ejemplar de 1925 (sin reeditarlo nunca, es decir, sin utilizar nunca sus centenares de revisiones de ese primer libro de ensayos), reescribió «Tema del traidor y del héroe» y «La lotería en Babilonia» utilizando de soporte números de *Sur* donde habían aparecido esos cuentos (la Biblioteca Nacional ha publicado una edición facsimilar de la versión reescrita de «Tema del traidor y del héroe»), y, después de la ceguera, pedía que le releyeran sus textos antes de reeditarlos para poder seguir corrigiéndolos. Los textos de Borges están en un proceso constante de flujo, entonces; ese flujo ha continuado después de la muerte del escritor con la aparición de nuevas versiones. Desgraciadamente, las sucesivas ediciones de sus obras no han prestado atención a estos procesos, o lo han hecho de modo muy parcial, como es el caso de la llamada *Edición crítica* publicada en tres tomos por Emecé.

En sus comienzos, Borges escribía en hojas sueltas: lo que he visto de los poemas de 1920 y 1921, de los ensayos de *Inquisiciones* y de otros textos de la década de los veinte es que utilizaba hojas sueltas y luego las reutilizaba para corregir los textos. Los poemas «Judería» y «Trincheras», por ejemplo, que se encuentran en la Small Library de la Universidad de Virginia, tienen primeras versiones en una letra grande influida por la caligrafía de los carteles del cine expresionista alemán:



En el manuscrito de «Trincheras» hay una firma grande de «Jorge Luis Borges» y fechas de la primera versión, pero contienen también tachaduras y reescrituras en una letra pequeña, con su rúbrica, en forma de T invertida.



A veces ponía comentarios de autocrítica (en la letra chiquita) al fondo de la hoja, como en este caso:

«Es cautelosa atarjía las tres parcas prometedoras a veces por épica nunca elegíaca».

Y también:

«metáforas + palabras, conmovedoras; dramatismo excesivo»

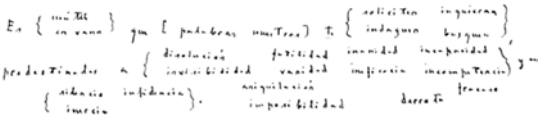
Utiliza sus propios manuscritos para composición, autocrítica y revisión. Por ejemplo, el manuscrito de «Judería» (o «Judengasse», según la versión publicada de 1943) consta de 284 palabras en la hoja original y apenas 142 en la versión publicada de 1923.

Hacia fines de la década de los veinte, Borges adoptó un sistema de cuadernos, me imagino que para poder juntar muchas posibilidades en un solo lugar. Son cuadernos que a veces intervenía de modo radical; en los manuscritos de «El muerto» y «La casa de Asterión», también en la colección de Virginia, cortó fragmentos de hojas para poder barajarlos, mientras que en «La espera» (ahora en la biblioteca de la Universidad

de Pittsburgh) cortó y volvió a copiar algunos segmentos del relato, insertando números de página en el cuaderno para permitir la lectura de la secuencia barajada en el cuaderno. A veces utilizaba un cuaderno para la composición de un solo texto, como es el caso de la primera versión de «La lotería en Babilonia» (en la New York Public Library); a veces varios textos convivían en un solo cuaderno (como es el caso de «La espera», que se ubica en el mismo cuaderno donde ensaya una primera versión de «El escritor argentino y la tradición»[3]. Eso habrá sido el caso también de un cuaderno Lanceros Argentinos de 1910 donde parece haber comenzado a escribir los ensayos «La postulación de la realidad» y «El arte narrativo y la magia», y donde escribió «Hombre de la esquina rosada», pero ese cuaderno (en una colección particular) ha sido mutilado por otros, así que no se puede saber a ciencia cierta su contenido original total.

Los cuadernos utilizados para esas primeras versiones eran cuadernos escolares de marca Avon, Lanceros Argentinos de 1910, 33 Orientales, 1910 y otros. A partir de 1941, cuando escribe la primera versión de «El jardín de senderos que se bifurcan» en un cuaderno de este tipo, escribe en renglones impares para dejar espacio para revisiones. Una década antes, en el cuaderno 1910 donde escribe una segunda versión de *Evaristo Carriego* (publicado en 1930), no deja espacio, y las variantes se desbordan en todas las direcciones. A veces tacha, pero con frecuencia adjunta posibilidades y posibilidades, arriba, abajo, en el margen izquierdo y (cabeza abajo) en el margen superior. (Esta práctica se puede observar en una edición facsimilar bastante descuidada de «El Aleph» que publicó el Colegio de México y que está en la Biblioteca Nacional de España). La ventaja del sistema de los años cuarenta (mantenido hasta la ceguera de los cincuenta) es que había espacio suficiente para poder pesar las muchas posibilidades y copiar en otra hoja del mismo cuaderno, o de otro, una versión posible, aunque todavía no final. He visto en algunos cuadernos una pululación de hasta quince versiones posibles, sin tachaduras, de una sola palabra o frase, como en el caso de las palabras «imposibilidad» y «derrota» en el poema «A Francisco López Merino» de 1928:

[3] Ver mi ensayo «Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de "El escritor argentino y la tradición"». *La Biblioteca*, 13 (2013), pp. 32-45.



Es {inútil/en vano} que [palabras nuestras] te
{soliciten/inquieran/indaguen/busquen}
predestinadas a {disolución/invisibilidad/futilidad/vanidad/inanidad/ineficacia
incapacidad/incompetencia} y a
{silencio/infidencia/inercia} aniquilación/imposibilidad/derrota/fracaso[4]

Luego venía el momento de los segundos borradores, o lo que podríamos considerar, en el caso de otro escritor que no fuera Borges, las «copias en limpio», solo que Borges seguía modificando sus textos aun en sus «copias en limpio», que a veces fechaba y firmaba. Sabemos que varios de estos se presentaron a la persona a quien se dedicaba el texto, como fue el caso del manuscrito de «El Aleph», dedicado y regalado a Estela Canto; sospecho que el segundo borrador de «El jardín de senderos que se bifurcan» (que se ofreció en un remate de Bloomsbury Auctions en 2012 y no se vendió) fue regalado a Victoria Ocampo; el dactiloscrito de «Emma Zunz», dedicado y regalado a Cecilia Ingenieros, está en el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas, en Austin, con otras cosas que parece haber vendido Ingenieros.

Algunos de estos segundos borradores están copiados en cuadernos Carabela, un cuaderno de contabilidad con renglones verticales no solo en el margen izquierdo, sino también en medio de la página (un renglón vertical rojo claro seguido de otro más grueso, repetido tres veces, con un renglón rojo claro final hacia la derecha, para un total de siete renglones verticales); Borges utiliza las páginas Haber pero deja en blanco las páginas Debe. Varios manuscritos de este tipo estuvieron en una exposición en 2016 en la Biblioteca Nacional; la mayoría proceden de la colección del librero Víctor Aizenman, pero el de «Pierre Menard, autor del Quijote» pertenece a John Wronoski, de Lame Duck Books, y

[4] Para más detalle sobre los manuscritos de este poema, v. mi ensayo «Palabras rechazadas: Borges y la tachadura». *Revista Iberoamericana*, 246 (2014), pp. 81-93; y *How Borges Wrote*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018, pp. 131-141, 260-267.

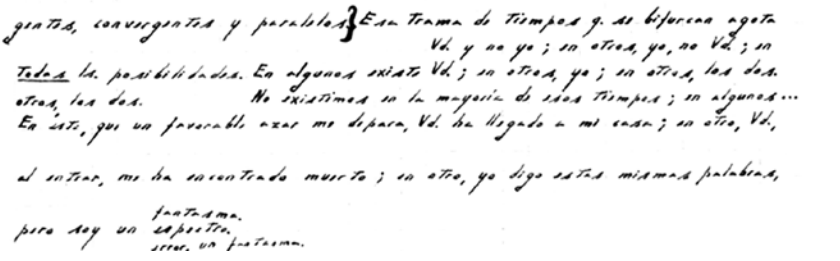
el de «La biblioteca de Babel», a un coleccionista brasileño. Los cuentos copiados a hojas arrancadas al cuaderno Carabela incluyen «Examen de la obra de Herbert Quain», «El jardín de senderos que se bifurcan», «Pierre Menard, autor del Quijote», «La biblioteca de Babel» y «Tlön»; curiosamente, no utilizó las hojas (que tienen números impresos) en orden: por ejemplo, «Pierre Menard» está en las hojas numeradas 14, 15, y 38-46. Escribí un estudio sobre algunos de esos materiales para el catálogo que ha publicado la Biblioteca Nacional; queda claro que aun los segundos borradores difieren de las versiones publicadas. Borges reniega en su praxis, como en su teoría, de la idea de la versión final, del texto cerrado o fijado.

Los cuadernos de Borges, según varios testimonios, eran guardados por Leonor Acevedo de Borges en su habitación del departamento de la calle Maipú, número 994, bajo llave. Algunos se llevaron al departamento de la avenida Belgrano que Borges compartió con Elsa Astete de Millán en su breve primer matrimonio (de 1967 a 1970), y de estos algunos fueron regalados al abogado que ayudó a Borges en su separación de Elsa Astete en 1970. Según cuenta la hija del abogado, Solange Fernández Ordóñez, en su libro *La mirada de Borges* (2006), los que estaban en su propiedad fueron vendidos a la familia Helft, de la Fundación San Telmo. Otros cuadernos se dispersaron, no sé si en 1970 o después de la muerte de Leonor Acevedo de Borges en 1975. De los existentes, varios están en el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas (sobre todo anotaciones para conferencias de principios de los cincuenta), y algunos en las bibliotecas de la Universidad de Virginia, la New York Public Library, la Universidad de Pittsburgh y la Michigan State University. La Fondation Martin Bodmer de Ginebra compró dos manuscritos, el segundo borrador de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y el de «El Sur», y estos fueron publicados en una versión facsimilar (con una excelente introducción y notas) por Presses Universitaires de France, bajo el cuidado de Michel Lafon, en 2010. El manuscrito de «El Aleph», que fue regalado a Estela Canto, se vendió en Sotheby's en Londres, con la anuencia de Borges, en 1985, y está en la Biblioteca Nacional de España, como ya mencioné. Varios cuadernos y manuscritos adicionales están en distintas colecciones particulares; agradezco a los dueños de estas por permitirme el acceso a ellos. De los dieciséis cuentos de *Ficciones*, he visto manuscritos de trece (o catorce de diecisiete si se incluye «El acercamiento a Almotásim»); de los dieciséis cuentos de

El Aleph, he visto once. La mayor parte de los manuscritos de estos dos libros célebres sobreviven, entonces, a pesar de estar dispersos.

Ahora pasaré a examinar algunos de esos manuscritos, ya que el foco de *Borges esencial* está precisamente en esos dos libros de cuentos. Espero elucidar los procesos de composición de Borges según nos muestran sus propios manuscritos. Me parece importante distinguir entre lo que nos dicen los papeles del autor de lo que el autor dijo en numerosas entrevistas, y lo que dijeron sus amigos y allegados; es muy frecuente un proceso de mistificación del proceso creativo, regido desde el romanticismo por ideas del genio, que puede estar bastante lejos de los procesos reales de la genética textual.

La crítica genética habla de *avant-textes* para nombrar los esquemas y otros materiales prerredaccionales de los materiales redaccionales en sí. En Borges (con solo dos excepciones que yo conozca, ninguna de las cuales atañe a *Ficciones* y a *El Aleph*) no existe el *avant-texte*; se pone a escribir en la hoja o el cuaderno en blanco sin anotaciones anteriores ni planes previos visibles. Suele comenzar con el título subrayado y con mayúsculas que difieren de las versiones finales (escribe «El Jardín de senderos que se bifurcan», por ejemplo)[5], luego escribe una versión del comienzo del texto, y a veces otras más, antes de continuar. Su proceso de escritura, en los primeros borradores, es extremadamente vacilante; pone sobre la hoja, sin tachar, múltiples versiones posibles. En el caso de «El jardín de senderos que se bifurcan», por ejemplo, el famoso pasaje sobre la pululación de posibles seres en el diálogo entre Yu Tsun y Stephen Albert, aparece en la hoja de este modo:



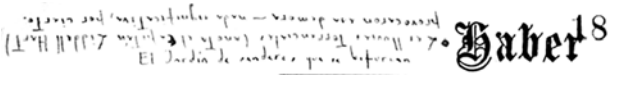
[5] Ese uso heterodoxo de una mayúscula en un título se mantiene en una de las versiones publicadas: «La escritura del Dios»; sería más lógico «La escritura del dios», pero se mantiene la mayúscula en *El Aleph* y en las *Obras completas*.

> Esa trama de tiempos q. se bifurcan agota
> Vd. y no yo; en otros, yo, no Vd.; en
> todas las posibilidades. En algunos existe Vd.; en otros, yo; en otros, los dos.
> otros, los dos. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos…
> En éste, que un favorable azar me depara, Vd. ha llegado a mi casa; en otros, Vd.,
> al entrar, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras,
> fantasma.
> pero soy un espectro.
> error, un fantasma.
>
> En la versión final, esto se reduce así:
> Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

Es decir, la idea de la pululación de seres perdura, pero algunas de las múltiples posibilidades desaparecen. Es particularmente elocuente la selección final, entre espectro, fantasma, error y (otra vez) fantasma: pone la palabra, vacila y pone otra, y vuelve, pero sumando «error» a «fantasma».

Otro detalle interesante es el final del primer párrafo del relato, que describe el manuscrito de Yu Tsun: «Faltan las dos páginas iniciales». De hecho, faltan las primeras dos páginas del primer manuscrito, y la primera hoja del segundo manuscrito incluye modificaciones importantes: la referencia al libro de Liddell Hart sobre el comienzo de la batalla del Somme aparece en el margen superior, cabeza abajo, y la nota del editor sobre la muerte de Viktor Runeberg aparece en el margen izquierdo:

O, para mostrar en más detalle lo que está insertado arriba:

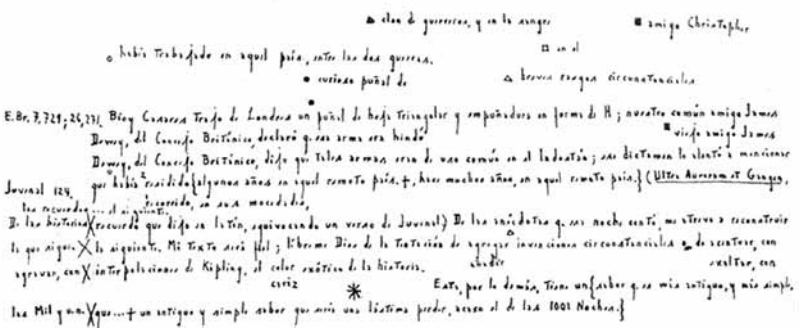


Es decir, el primer manuscrito no incluía esa información sobre la manera de interpolar el relato en el libro de Liddell Hart, y la distinción entre un primer narrador o «editor» y el segundo narrador, Yu Tsun. La afirmación de que faltaban las dos páginas iniciales está confirmada en el primer manuscrito con el hecho de que el relato comienza *in medias res* en una hoja numerada como página 3.

Si la lectura de Liddell Hart fue crucial para la elaboración de este relato (las lluvias torrenciales, la ubicación de la línea Serre-Montauban, el mapa que indica la ubicación de la ciudad de Albert en el norte de Francia), sin duda Borges utilizó otras fuentes para los correlatos chino (la Deutsche Chinesische Hochschule de Tsingtao, el nombre de Yu Tsun) e irlandés (la sublevación de Semana Santa en Dublín, las palabras proféticas de Padraic Pearse en el juicio militar secreto, el otro Richard Madden irlandés en el siglo XIX). Todo esto lo discuto en el capítulo referente a este relato en ¿Fuera de contexto? Referencialidad

histórica y la representación de la realidad en Borges (1996). Imagino que el primer manuscrito incluía algunas referencias bibliográficas a las fuentes de esta información en esas dos hojas desaparecidas, pero no me es posible probar eso en este momento.

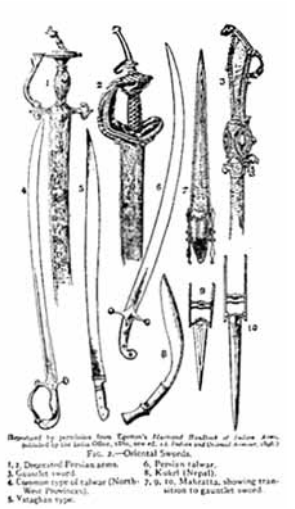
Sin embargo, en un caso paralelo, el de «El hombre en el umbral» (1952), el manuscrito provee las referencias bibliográficas precisas que permiten elucidar algunos enigmas del relato. En el mismo libro de 1993 me aventuré a sugerir que las fuentes de este relato incluían varios textos de Kipling y unas entradas de la *Encyclopaedia Britannica*, y mencioné una conversación sostenida con Adolfo Bioy Casares en la que este afirmó que nunca había comprado ningún puñal en Londres y que no había existido ningún Christopher Dewey; el manuscrito del relato (en una colección particular) viene a confirmar estos hechos y agrega una fuente insospechada para varios detalles sobre la cultura islámica mencionada en el relato: el libro *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, de Edward Lane (uno de los traductores de las *1001 Noches* discutido en «Los traductores de las 1001 noches»), es decir, un libro sobre el Egipto del siglo XIX (el libro de Lane se publicó en 1836) se utiliza como fuente de costumbres milenarias de la India y del mundo musulmán surasiático. El comienzo del manuscrito es así:



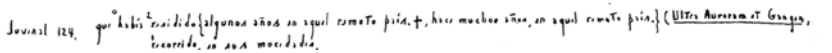
Una transcripción rezaría así:
Bioy Casares trajo de Londres un puñal de [insertado arriba: curioso puñal de] hoja triangular y empuñadura en forma de H; nuestro común amigo James [viejo amigo James] del Consejo Británico [insertado arriba: amigo Christopher] Dewey, del Consejo Británico, declaró que

esa arma era hindú Dewey, del Consejo Británico, dijo que tales armas eran de uso común en el Indostán; ese dictamen lo alentó a mencionar que había residido {algunos años en aquel remoto país + hace muchos años, en aquel remoto país.} recorrido, en sus mocedades [insertado arriba: había trabajado en aquel país, entre las dos guerras.] (*Ultra Auroram et Gangen*, recuerdo que dijo en latín, equivocando un verso de Juvenal.) De las anécdotas los recuerdos [en el margen izquierdo: De las historias] que esa noche contó, me atrevo a reconstruir la siguiente la que sigue. Mi texto será fiel; líbreme Dios de la tentación de agregar añadir invenciones circunstancionales [insertado arriba: breves rasgos circunstanciales] y de acentuar, con exaltar, con [insertado en el margen izquierdo: agravar con] interpolaciones de Kipling, el color cariz exótico de la historia. Este, por lo demás, tiene un {sabor q. es más antiguo, y más simple, que... + un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso de las 1001 Noches.}

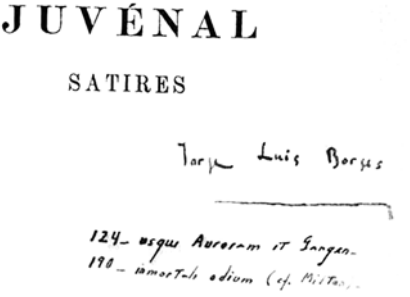
La afirmación de Bioy de que Christopher Dewey fue un invento de Borges se confirma aquí, ya que «nuestro viejo amigo» o «nuestro común amigo» pasa de ser «James» a «Christopher» y, a la vez, la referencia marginal «E. Br. 7.729, 26.271» —referencias (como muy a menudo en Borges) a la undécima edición de la *Encyclopaedia Britannica*— en los artículos sobre «*dagger*» (daga o puñal) y «*sword*» (espada) muestra que Borges no tuvo ninguna necesidad de recurrir a un amigo inglés imaginario, ya que la ilustración del artículos sobre espadas, en la sección sobre Asia, contiene esta ilustración:



Aquí, las imágenes son justamente imágenes de ese «curioso puñal de hoja triangular y empuñadura en forma de H». A la vez, el error de Dewey con la cita latina de Juvenal aparece aclarada en una nota en el margen izquierdo:



Laura Rosato y Germán Álvarez nos revelan, en *Borges, libros y lecturas*[6], que Borges compró en Ginebra una edición de las sátiras de Juvenal con dos anotaciones, una de las cuales es justamente la versión correcta del verso de Juvenal (con «*usque*» en vez de «*ultra*»):



Pero el detalle más divertido de este manuscrito es lo que tiene que ver con la declaración inicial de que quiere redactar el relato sin interpolaciones de Kipling: cuando escribe «un loco ... [que] andaba desnudo por estas calles, o cubierto de harapos, contándose los dedos con el pulgar y haciendo mofa de los árboles», la nota en el margen izquierdo reza:

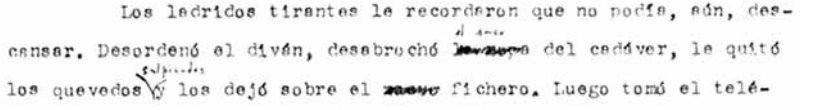
[6] Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010, pp. 210 y 374.

Esta referencia resulta ser a la edición de los poemas de Kipling, *Barrack-Room Ballads and the Story of the Gadsbys*, que publicó A. L. Burt en Nueva York, en 1900. En el poema «Evarra and His Gods» (p. 265), Kipling relata la historia de Evarra y dice:

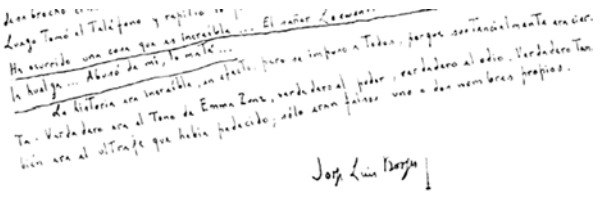
> ... Evarra mowed alone,
> Rag-wrapped, among the cattle in the fields,
> Counting his fingers, jesting with the trees,
> And mocking at the mist, until his God
> Drove him to labor. Out of dung and horns
> Drooped in the mire he made a monstrous God.

El verso que traduce Borges aquí, «Counting his fingers, jesting with the trees», es justamente una interpolación de Kipling, un gesto travieso de Borges para con sus lectores, ya que ha dicho que escribirá de forma llana, sin interpolaciones, para mantener el «cariz exótico» del relato del supuesto Dewey. El manuscrito de «El hombre en el umbral», entonces, aclara de forma importante los modos en que Borges utilizaba sus fuentes y a la vez borraba sus huellas: sería difícil descubrir la fuente de la cita traducida de Kipling sin él, como sería imposible saber de la existencia de ese «viejo» o «común» amigo del British Council o del puñal que Bioy no compró en Londres.

Un ejemplo final, esta vez de «Emma Zunz». En este caso sobreviven dos manuscritos y un dactiloscrito (regalado a Cecilia Ingenieros, actualmente se encuentra en el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas). Estos muestran el sumo cuidado de Borges para rodear a Emma de amigos y familiares con apellidos judeoalemanes (que también se ve en el manuscrito de «La espera»), y de dejar un pequeño detalle discordante para que un detective inteligente pudiera buscar el embuste: Emma mueve los anteojos salpicados de Loewenthal después de asesinarlo, según muestra el dactiloscrito:

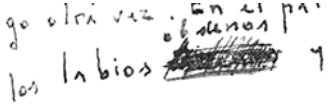

Los ladridos tirantes le recordaron que no podía, aún, descansar. Desordenó el diván, desabrochó [illegible] del cadáver, le quitó los quevedos y los dejó sobre el [illegible] fichero. Luego tomó el telé-

El problema de la verosimilitud, tema del relato y problema de la versión que Emma cuenta a la policía, está visible tanto en el manuscrito como en el dactiloscrito:



La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsos uno o dos nombres propios.-

A la vez, este conjunto muestra que Borges a veces se guía por asociaciones gráficas: dos veces, en el manuscrito y de nuevo en el dactiloscrito, cambia los «labios obscuros» de Loewenthal por «labios obscenos»:



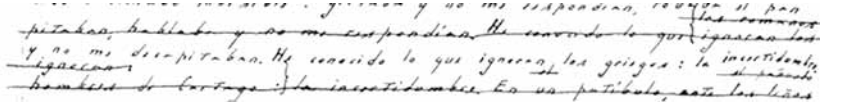
pió a ladrar, y una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos y manchó la barba y ~~el pecho~~. Emma, aliviada, respiró; el señor

En uno de los ensayos sobre Dante, Borges escribe: «La precisión que acabo de indicar no es un artificio retórico; es afirmación de la probidad, de la plenitud, con que cada incidente del poema está imaginado»[7]. El trabajo que se ve en las dos versiones de «Emma Zunz» demuestra su cuidado con los detalles, que serán cruciales para la problemática verosimilitud del cuento.

Con estos pocos ejemplos —y podría agregar muchos más, evidentemente— se ve que los procesos de composición de Borges son

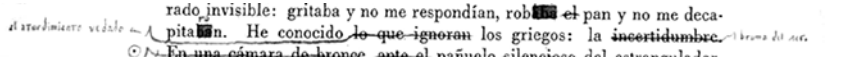
[7] *Nueve ensayos dantescos*, p. 84.

extremadamente minuciosos, tanto en la elaboración de los textos como en el uso de las fuentes, en procesos de revisión que paradójicamente dejan abiertos los textos. Como predica en «Las versiones homéricas» (y también en «La supersticiosa ética del lector»), no hay textos definitivos: su literatura es una literatura de fragmentos, de borradores, de posibilidades. Como escribe en «La lotería en Babilonia»:



~~He conocido lo que {ignoran los hombres de Cartago~~ [los romanos] ~~: la incertidumbre.~~ He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre.

Hasta eso quiso borrar en la versión corregida del relato que está en un ejemplar de *Sur*, con el nuevo título de «El babilónico azar»:



«He conocido el aturdimiento velado a los griegos: la bruma del ser»: otro modo de borrar, de borronear.

Los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, escritos entre 1936 («El acercamiento a Almotásim») y 1953 («El Sur», «El fin») son intensas reflexiones sobre el acto de creación, y los manuscritos que sobreviven de ellos demuestra la radical desconfianza que Borges tenía en el momento de escribirlos, a la vez que demuestran una extraordinaria libertad en su forma de escribir.

Obras citadas

BALDERSTON, DANIEL. «Cómo escribía Borges: un cuento y un poema». *Lo que los archivos cuentan*, 5 (2017), pp. 129-152.

— «Detalles circunstanciales: sobre dos borradores de "El escritor argentino y la tradición"». *La Biblioteca*, 13 (2013), pp. 32-45.

— *How Borges Wrote*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018.
— «Imaginar de modo preciso: sobre el manuscrito de "La espera"». En *Ilusión y materialidad: Perspectivas sobre el archivo*. Comp. por Jerónimo Pizarro y Diana Paola Guzmán. Bogotá: Universidad de los Andes, 2018, pp. 91-110.
— «Liminares: sobre el manuscrito de "El hombre en el umbral"». *Hispamérica*, 41.122 (2012), pp. 28-36.
— *Out of Context: Historical Reference and the Representation of Reality in Borges*, 1993; ¿Fuera de contexto? referencialidad histórica y la representación de la realidad en Borges, 1996.
— «Palabras rechazadas: Borges y la tachadura». *Revista Iberoamericana*, 246 (2014), pp. 81-93.
— «"Puntos suspensivos": sobre o manuscrito de "Hombre de la esquina rosada"». *Manuscrítica*, 24 (2013), pp- 7-14.
— «Senderos que se bifurcan: dos manuscritos de un cuento de Borges». *Cuadernos LIRICO*, 12 (2015).
— «The Theory of Games and Genetic Criticism: On the Manuscript of "La lotería en Babilonia"». *Variaciones Borges*, 36 (2013), pp. 155-165.
— "The Universe in a Nutshell: The Long Sentence in "El Aleph"». *Variaciones Borges*, 33 (2012), pp. 53-72.
Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Ed. por Julio Ortega y Elena del Río Parra. México: Colegio de México, 2001.
— *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
— *Poemas y prosas breves*. Comp. Daniel Balderston y María Celeste Martín. Pittsburgh: Borges Center, 2018.
Fernández Ordóñez, Solange. *La mirada de Borges*. Buenos Aires: Simurg, 2006.
Kipling, Rudyard. *Barrack-Room Ballads and the Story of the Gadsbys*. Ed. por A. L. Burt. Nueva York, 1900.
Lafon, Michel (comp.). *Deux fictions*. París: Presses Universitaires de France, 2010.
Lane, Edward William. *Manners and Customs of the Modern Egyptians*. C. Knight and Company, 1836.
Rosato, Laura y Germán Álvarez. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010.

EL HACEDOR DE LO IMPOSIBLE

Alberto Manguel

> El concepto de obra definitiva no corresponde sino a la religión o la cansancio.
> Jorge Luis Borges, "Las versiones homéricas"

Un día de diciembre de 1919, Jorge Luis Borges, quien tenía por aquel entonces diecinueve años y estaba pasando una breve temporada en Sevilla, escribió una carta (en francés) a su amigo Maurice Abramowicz, que estaba en Ginebra. En la carta, y casi de pasada, Borges le confiesa a Abramowicz sentimientos contradictorios sobre su vocación literaria. «A veces pienso que es idiota tener esta ambición de ser un hacedor más o menos mediocre de frases. Pero ese es mi destino».

Como Borges sabía ya entonces, la historia de la literatura es la historia de esta paradoja. Por un lado, la intuición profundamente arraigada que tienen los escritores de que el mundo existe, para usar la frase tan conocida de Mallarmé, para concluir en un hermoso libro o, como hubiera dicho Borges, incluso en un libro mediocre. Y, por el otro, saber que la musa que gobierna esa empresa es, como la llamaba el mismo Mallarmé, la Musa de la Impotencia —o, en una traducción más libre, la Musa de la Imposibilidad—. Más tarde Mallarmé agregó que todos los escritores que alguna vez hubiesen escrito algo, incluso aquellos a los que llamamos genios, han intentado producir este texto definitivo, el Libro con «L» mayúscula. Y todos han fracasado.

Esta doble intuición parece surgir de la propia literatura. En algún momento, durante nuestras primeras lecturas, descubrimos que, de las manchas de tinta de la página, emerge un mundo enteramente formado y mágicamente real. Esta primera experiencia es absolutamente transformadora, después de la cual nuestra relación con el mundo tangible y cotidiano ya no puede ser la misma. Una vez que hemos sido testigos de la capacidad creadora del lenguaje, que permite que las palabras no solo comuniquen o nombren, sino que además den vida a eso que nombran y comunican —es decir, una vez que nos hemos convertido en

lectores—, ya no podemos tener una percepción inocente del mundo. Una vez nombrada, una cosa deja de ser esa cosa, en el sentido platónico que más tarde Borges se deleitaría en profundizar: la cosa es asumida por la palabra que la nombra, contaminada o enriquecida por todo el linaje y todas esas connotaciones y prejuicios que esa palabra conlleva.

En 1958, Borges escribió:

> Si (como afirma el griego en el *Cratilo*)
> el nombre es arquetipo de la cosa
> en las letras de «rosa» está la rosa
> y todo el Nilo en la palabra «Nilo».

Si cuando las palabras nombran el mundo se convierten en el mundo, es decir, se convierten en lo que sabemos y podemos saber del mundo, entonces sin duda lo opuesto también es cierto: la convicción, que persigue a todo escritor, de que podemos construir (o reconstruir) el mundo a través de las palabras, que podemos enunciar en sílabas coherentes todo lo que existe y está al alcance de nuestros sentidos. Creemos que podemos, en efecto, producir el Libro de Mallarmé.

Esta convicción es antigua. En la tradición judía (en la que Borges se inspira) se remonta, apropiadamente, al Génesis, cuando Dios le presentó a Adán «las bestias del campo y las aves del cielo» que acababa de crear «para ver qué nombre les ponía. Y cada ser vivo llevaría el nombre que Adán les pusiera». Dios, en un gesto altruista muy infrecuente entre los creadores, permite que otro ponga un nombre a su creación. Desde ese momento en adelante, toda criatura existe en el nombre que Adán le dio y cada nombre está implícito en la criatura nombrada. Más allá del debate talmúdico sobre si Adán inventó nombres para los animales o si reconoció en cada animal un nombre prefijado, la tarea que se le había asignado estableció la base de las futuras enseñanzas del misticismo judío, es decir, de la Cábala. El texto cabalístico más antiguo que se conserva, el *Sefer Yetzirá* o *Libro de la creación*, ofrece una peculiar historia previa a esta cuestión de los nombres. Borges lo conoció a través de la lectura de los libros de Gershom Scholem, a quien conoció, tarde en su vida, en Jerusalén. Cuenta Scholem que, según el *Sefer Yetzirá*, Dios creó del aire primigenio (o talló en él) las veintidós letras del alfabeto hebreo: todos los seres de los tres estratos del cosmos —el mundo, el tiempo y el cuerpo humano— cobraron existencia a través de la combi-

nación de estas letras. Unos tres siglos después de que se compilara el *Sefer Yetzirá*, san Anselmo de Aosta sostuvo que la creación original de Dios había sido triple: la materia primordial del universo, las diversas jerarquías angélicas, y Adán y Eva. Todo el resto había sido obra de los ángeles, y Adán, que había sido uno de ellos antes de la Caída, estaba autorizado a darle nombre. Alguna vez Borges pensó escribir un poema sobre ese Adán arcaico, que se titularía «El primer ángel».

Esta generosidad divina tiene su ejemplo opuesto en la historia de Babel. El Génesis nos dice que, para cercenar la ambición humana de construir una torre que llegara a los cielos, Dios dividió la lengua única que hasta entonces hablaba toda la humanidad en los numerosos idiomas que hoy existen, y la prerrogativa de Adán de nombrar la creación de Dios quedó debilitada (o enriquecida) por la posibilidad de dar nombres distintos a una misma cosa. Al don de nombrar absolutamente se añadió el corolario de que ese nombre singular, el verdadero nombre de *perro*, por ejemplo, era en realidad la acumulación de todos los nombres que existen para *perro* en todos las lenguas, muertas o vivas, un monstruoso catálogo de sinónimos que de alguna manera condensa el perro esencial de la primera tarde en el Jardín. El nombre perfecto de *perro*, por lo tanto, se encuentra al alcance de nuestra inteligencia: lo único que necesitamos para enunciarlo es el conocimiento de todos los idiomas del universo, pasados, presentes y futuros, incluyendo la lengua de los ángeles: es decir, la Biblioteca de Babel como la nombraría Borges. Según la tradición judía, este nombre absoluto, al igual que el de Dios, existe en la combinación de las veintidós letras hebreas, y con tiempo y talento suficiente tendríamos que ser capaces de encontrarlo. La lengua que Dios otorgó a Adán y a sus descendientes conlleva tanto la capacidad de nombrar la esencia de las cosas como la imposibilidad de hacerlo.

Las historias de Adán y de Babel no solo se refieren a los poderes mágicos de las palabras y a su confusa multiplicidad; también reconocen implícitamente la existencia de esos poderes y de esa confusión en cada una de nuestras lenguas. Esto es algo que comprobamos todos los días. En «El idioma analítico de John Wilkins», Borges analiza esa esperanza continuamente renovada y continuamente frustrada. Cada vez que ponemos algo en palabras, dice Borges citando a Chesterton, estamos pronunciando una declaración de fe en el poder del lenguaje para

recrear y comunicar nuestra experiencia del mundo y, al mismo tiempo, estamos admitiendo su incapacidad para nombrar plenamente esa experiencia. La fe en el lenguaje, como toda fe verdadera, no se modifica por la práctica que la contradice; se mantiene inalterada a pesar de que sabemos que cada vez que tratamos de decir algo, por simple y cristalino que sea, solo una sombra de ese algo se traslada de la concepción a la enunciación y de la enunciación a la recepción y a la comprensión.

Por supuesto que cada vez que decimos «pásame la sal» transmitimos, en esencia, lo que queremos decir y, también en esencia, esa solicitud se entiende. Pero los matices y las variaciones de sentido, las connotaciones privadas y las raíces culturales, lo personal, lo comunitario, lo simbólico, lo emocional y lo objetivo no pueden, todos y cada uno, comunicarse con nuestras palabras; de modo que quienes nos oyen o nos leen deben reconstruir, según sus propias capacidades, desde la médula o desde la superficie de esas palabras, el universo de sentimiento y emoción en el que estas palabras fueron concebidas. Platón, como Borges nos recuerda, sugirió que nuestra experiencia del mundo no consistía en otra cosa que intuiciones de sentido y sombras en la pared de una caverna. Si eso es así, lo que ponemos en palabras son sombras de sombras, y cada libro es la confesión de la imposibilidad de aprehender nuestra experiencia. Todas nuestras bibliotecas representan el glorioso registro de ese fracaso, fracaso que Borges describió en el poema «Ariosto y los árabes»:

> Nadie puede escribir un libro. Para
> Que un libro sea verdaderamente,
> Se requieren la aurora y el poniente,
> Siglos, armas y el mar que une y separa.

El prodigioso don que Dios concedió a Adán coexiste extrañamente con el epílogo de Babel en el segundo mandamiento del Decálogo («No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra»). El carácter categórico de esta frase es lo que Robert Louis Stevenson, obsesionado por el mandamiento *Thou Shalt Not* («No harás») grabadas en los grises dinteles de piedra de su Edimburgo natal, denominaba un «placer inverso»: es decir, la prohibición que *sugiere* un pecado en el que antes no habíamos pensado. En este sentido, el segundo mandamiento podría

entenderse así: «Eres capaz de crear, como el mismo Dios, las cosas del cielo y de la tierra, pero lo tienes prohibido. De modo que si lo intentas, Nosotros haremos todo lo que esté a nuestro alcance para impedirlo».

El segundo mandamiento fue fuente de muchos problemas para los creyentes. ¿Dios prohibía solo la creación de imágenes talladas con el fin de ser adoradas, o su mandamiento se refería a la creación de cualquier imagen, cualquier representación, cualquier obra de arte por cualquier medio que sea? El Salmo 97 se inclina por la primera interpretación, y da cuenta de la prohibición de la siguiente manera: «Se avergüenzan los que sirven a los ídolos, los que se glorían en dioses falsos». El célebre maestro jasídico del siglo XVIII, Najman de Breslov, llevó la interpretación aún más lejos: «El ídolo está destinado a escupir en la cara de los que lo adoran y a avergonzarlos, luego a postrarse ante el Sagrado, bendito sea, y dejar de existir».

Pero la pregunta de si esto se aplica no solo a los ídolos, sino también a toda creación, aún persiste.

Los comentaristas rabínicos llevaron mucho tiempo estudiando este problema. Según un antiguo comentario talmúdico, la serpiente le dijo a Eva en el Jardín: «Dios mismo fue el primero en comer de la fruta del árbol, y luego creó el mundo. Por eso Él te prohibe que tú la comas, para que no crees otros mundos. Porque todos saben que "los artesanos de un mismo gremio se odian entre sí"».

Una de las versiones más explícitas de esta paradoja es la leyenda dieciochesca del Gólem. La palabra *golem* aparece por primera vez en el Salmo 139, donde puede leerse «Tus ojos vieron mi *golem*», palabra que, según el rabino Eliezer, del siglo I después de Cristo, significa, sencillamente, «un bulto inarticulado», algo a lo que se ha otorgado vida, pero que carece de inteligencia. La leyenda cuenta cómo el Maharal de Praga (acrónimo de *Morenu Harav Rabbi Loib*, 'nuestro maestro Rabbi Leow') creó una criatura de barro para proteger a los judíos de los pogromos, un monstruo capaz de desempeñar determinadas tareas, pero incapaz de hablar. En la frente de la criatura, el rabino Leow escribió la palabra *emet*, que significa «verdad», lo que le permitió cobrar vida y ayudar al rabino en sus quehaceres cotidianos. Pero el golem escapó del control de su maestro y sembró el terror en el gueto, por lo que el rabino Leow se vio obligado a devolverlo al polvo, borrando la primera

letra de la palabra, de modo que *emet* se convirtió en *met*, que significa «muerte».

El golem tiene antecesores ilustres. En un pasaje talmúdico del *Sanedrín* se declara que en el siglo IV de nuestra era el maestro babilónico Rava creó un hombre de barro y se lo mandó al rabino Zera, quien trató de conversar con él. Cuando Zera vio que la criatura no podía pronunciar ni una sola palabra, le dijo: «Eres una creación de la magia; vuelve al polvo». De inmediato la criatura se deshizo y se convirtió en un montículo sin forma. Otro pasaje (recogido por Borges y Bioy Casares en *Cuentos breves y extraordinarios*) nos dice que, en el siglo III, dos maestros palestinos, el rabino Haninah y el rabino Oshea, en la víspera de cada sábado y con la ayuda del *Sefer Yetzirá*, daban vida a un ternero, que luego cocinaban para la cena.

Inspirado por la leyenda del rabino Loew, en 1915 el escritor austriaco Gustav Meyrink publicó *El golem*, una novela fantástica sobre una criatura que aparece cada treinta y tres años en la inaccesible ventana de una habitación circular sin puertas, en medio del gueto de Praga. Ese mismo año, 1915, el adolescente Borges, atrapado junto a su familia en Suiza durante la guerra, leyó *El golem* de Meyrink en alemán y quedó cautivado por su inquietante atmósfera. «Todo en este libro es extraño», escribió más tarde. «Hasta los monosílabos del índice: *Prag, Punsch, Nacht, Spuk, Licht*…». Borges veía en *El golem* de Meyrink una «ficción hecha de sueños que encierran otros sueños», algo que albergaba, en su imaginación onírica, el reconocimiento de su propia irrealidad.

En 1957, más de cuarenta años después, Borges incluyó una descripción del golem en la primera versión de su *Libro de seres imaginarios*; un año más tarde contó la historia del rabino Loew en el que sería uno de sus poemas más famosos, publicado por primera vez en el invierno de 1958, en la revista judía *Davar*, de Buenos Aires. Luego, Borges publicó el poema sobre el golem en su *Antología personal*, ubicándolo antes de un breve texto titulado *Infierno, I:32*, donde considera, desde una perspectiva diferente, la misma cuestión. En el poema del golem, Borges hace que Loew se pregunte qué lo llevó a crear ese «aprendiz de hombre» y cuál podría ser el significado de su criatura. En el texto del *Infierno* del Dante, tanto la pantera que aparece al principio de la *Commedia* como, más tarde, el poeta agonizante, aprenden y des-

pués olvidan la razón por la que han sido creados. *El golem* de Borges termina con esta estrofa:

> En la hora de angustia y de luz vaga,
> En su Golem los ojos detenía.
> ¿Quién nos dirá las cosas que sentía
> Dios, al mirar a su rabino en Praga?

Como los antiguos comentaristas de la Biblia, Borges reflexionó una y otra vez sobre estas preguntas fundamentales: ¿cuáles son los límites de la creación? ¿A qué logro puede aspirar un artista? ¿Cómo pueden los escritores alcanzar su propósito cuando lo único que tienen a su disposición es la herramienta imperfecta del lenguaje? Y, sobre todo: ¿qué es lo que crea un artista cuando se dispone a crear? ¿Un nuevo mundo cobra vida en una obra de arte o lo que vemos en un poema o un cuadro es un oscuro reflejo del mundo ya existente? Borges no creía en el realismo ni en la ficción psicológica. Para él, el mundo hecho de palabras *era* el mundo. Pero el mundo, ¿es una obra de arte duradera o una mentira imperfecta? ¿Es un golem vivo o un puñado de polvo inerte? Y, finalmente, aun si esas preguntas tuvieran respuesta, ¿podemos conocer esa respuesta? Borges acostumbraba a citar el inapelable dictamen de Kafka: «Si hubiese sido posible construir la Torre de Babel sin escalarla, nos lo hubiesen permitido».

Borges murió en Ginebra, el 14 de junio de 1986 a las 7.47 de la mañana. Muchas veces había hablado de esa ciudad como de «mi otra patria». Como favor especial, el Concejo Administrativo de Ginebra autorizó a su viuda a enterrarlo en el cementerio de Plainpalais, reservado para los «suizos importantes y famosos». En homenaje a las abuelas de Borges, una católica y la otra protestante, el oficio fúnebre estuvo a cargo del padre Pierre Jacquet y del pastor Edouard de Montmollin. Este último, acertadamente, inició su alocución con el primer verso del Evangelio de San Juan: «En el principio fue la Palabra». «Borges —dijo el pastor Montmollin— fue un hombre que buscó incesantemente la palabra correcta, el término que resumiera todo, el significado último de las cosas», y luego continuó explicando que, como nos enseña la Santa Escritura, un hombre jamás puede alcanzar esa palabra solo por su propio esfuerzo. Parafraseando los versos de Juan, el escritor no des-

cubre la Palabra, sino que la Palabra llega hasta el escritor. Montmollin terminó resumiendo de la siguiente manera su versión del credo literario de Borges: la tarea del escritor es encontrar las palabras correctas para nombrar el mundo, sabiendo al mismo tiempo que esas palabras son, como tales, inalcanzables sin eso que debemos llamar «la gracia» (algo otorgado por el Espíritu Santo, o la Musa, o, como decía Borges, lo que la «triste mitología de nuestro tiempo [llama] la subconciencia»). En esto, la visión cristiana coincide con los comentadores judíos. Las palabras no son más que herramientas para prestar y recuperar significado y, al tiempo que nos permiten discernir ese significado, nos muestran que, incluso cuando la gracia divina nos permita vislumbrarlo, ese sentido se encuentra precisamente *fuera* de nuestro alcance, *más allá* de las palabras, justo *al otro lado* del lenguaje.

Los retóricos medievales sistematizaron dos campos temáticos: el oficio de las palabras y sus logros posibles. Pusieron énfasis en la distinción entre la *gramática*, es decir, las reglas y límites del lenguaje como herramienta, y la *poesía*, las reglas y límites del lenguaje aplicado. Aunque la mayoría de los académicos debatieron sobre el primero de estos elementos, la gramática, algunos (en especial en Francia) estudiaron su aplicación en la obra de autores como Virgilio, cuya literatura se ubicaba en la peculiar tensión entre el uso correcto del lenguaje y la imaginación o invención individual. En el siglo XII, Hugo de San Víctor observó en el *Didascalicon* que esta misma cuestión podía plantearse respecto de todas las artes creativas: «Por lo tanto —escribe Hugo— deben reconocerse dos cuestiones diferentes en cada arte: primero, cómo se debe tratar el arte mismo; y, segundo, cómo deben aplicarse los principios de ese arte en todos los demás asuntos». La primera cuestión trataba de las cualidades y las aptitudes del lenguaje; la segunda, de sus posibles resultados.

Estas nociones, y las preguntas que suscitan, son casi universales. No es mi intención compilar una trillada lista de coincidencias intelectuales, pero es un hecho que las paradojas fundamentales del lenguaje se hallan presentes en casi todas las culturas. En el pensamiento islámico, las letras del alfabeto tienen una voluntad independiente, decretada por la divinidad, voluntad que se realiza antes de que la pluma toque el papel y sobre la que el escriba no tiene control alguno. Borges cita dos ejemplos: en el siglo XVI, Tulsidas, el mayor poeta hindú, sostuvo que la

realidad de la ficción es siempre distinta de la del mundo material y la anula. En el budismo zen, la iluminación instantánea del *satori* se encuentra siempre dentro y fuera del alcance de las palabras. En todos estos casos, al igual que en la tradición judeocristiana, las imposibilidades del escritor parecen ser, esencialmente, dos: concebir adecuadamente y volcar adecuadamente lo concebido en palabras. El oficio del escritor se encuentra, por lo tanto, doblemente restringido: por los límites de la imaginación, que necesita que la fe proporcione «la evidencia de las cosas no vistas», como decía san Pablo, y por los límites del lenguaje, que requiere que los escritores confíen en lo que Coleridge llamaba «la suspensión voluntaria de la incredulidad» de sus lectores y oyentes.

Durante toda su vida, Borges exploró y comprobó estas implacables verdades. Desde sus primeras lecturas en Buenos Aires hasta los últimos escritos dictados desde su lecho de muerte en Ginebra, en su mente cada texto se convertía en prueba de la paradoja literaria de ser nombrado sin llegar nunca a otorgar una realidad completa a algo mediante ese acto de nombrar. Ya en su adolescencia había algo que parecía escapársele en cada libro que leía, como un monstruo caprichoso que le prometía siempre una nueva lectura y una epifanía mayor que la anterior en cada lectura siguiente. Y había algo, para Borges, en cada página que escribía, que lo obligaba a confesar que él como autor no era el dueño definitivo de su propia creación. «La poesía —sostuvo en 1972— está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro».

Este doble vínculo, la promesa de revelación que cada libro ofrece a su lector y la advertencia de derrota que cada libro da a su escritor, es lo que presta al acto literario su constante fluidez.

Entre los libros en los que Borges encontró la confirmación de estas intuiciones, ninguno le resultó más útil que el que llamó «quizás la mayor obra literaria jamás escrita», la *Divina Comedia*, de Dante.

Dante es esencial para entender la relación de Borges con el lenguaje. Borges se familiarizó con la obra de Dante en la mitad de su propia vida, cuando apenas había cumplido cuarenta años. Desde los últimos meses de 1939 hasta los primeros meses del año siguiente, en sus trayectos en tranvía hacia y desde su deprimente trabajo como auxiliar en la Biblioteca Municipal Miguel Cané de Buenos Aires, Borges cuenta que leía la *Divina Comedia*, «ayudado hasta el "Purgatorio"

por la traducción en prosa de John Aitken Carlyle. Después continué el ascenso solo».

La poesía de Dante no lo abandonaría jamás. Jon Thiem ha establecido una especie de catálogo anotado de los numerosos textos de Borges que aluden o han sido inspirados por la *Commedia*, y María Rosa Menocal ha analizado en profundidad el más famoso de los relatos borgianos sobre el Dante, *El Aleph*, para mostrar su ambivalente relación con la sombra del maestro. Resulta mágicamente conmovedor que Dante estuviera junto a Borges hasta el final: uno de los últimos proyectos de Borges, que no llegó a realizar, era escribir un cuento, ubicado en Venecia, en el que Dante intentaba imaginar una secuela para su *Divina Commedia*.

Por cierto, Borges encontró en Dante su guía más importante. Pero hay otra: Kafka, descubierto por Borges unos años antes. Borges sabía que, para Kafka, siguiendo a los comentaristas del Talmud y a los maestros jasídicos, la tarea del escritor no consiste en aceptar el veredicto divino, sino en negociar con Dios, en encontrar argumentos convincentes que al escritor le permitan crear, sabiendo que el resultado, por grande que sea el esfuerzo o el talento, siempre será un golem.

Para Dante, siguiendo la lectura medieval de Aristóteles y, sobre todo, de Tomás de Aquino, el poeta, en ciertos momentos de gracia inexplicable, escribe obligado por el Amor —como dice en su diálogo del «Purgatorio» con el poeta Bonagiunta—, puesto que el Amor es la fuerza divina que lo mueve todo, incluso el universo mismo. Más tarde, en el Paraíso, para enfatizar esta idea, se hace eco de un verso del Salmo 45, «mi lengua es la pluma de un inspirado poeta» (es decir, de Dios, en su rol de Autor) y reafirma su obediencia a esta fuerza dominante pidiendo a sus lectores que sean testigos de que él ha hecho lo mejor que pudo para poner en palabras lo que le ha sido dictado:

> Te lo he puesto delante: ya por ti mismo come;
> que reclama para sí todo mi cuidado
> la materia de la que me han hecho escriba.

Sin embargo, incluso entonces, en ese momento de gracia divina, lo mejor que el poeta puede hacer no es suficiente. Después de haber llegado a la cima del Monte Purgatorio, después de haber cruzado el Jardín del Edén, cuando Beatriz por fin vuelve hacia Dante sus ojos llenos

santos despojados del velo, él debe confesar que nadie, ningún poeta, por más favorecido por las Musas que estuviera, podría llegar a expresar lo que se ve tan claramente en el «esplendor de viva luz eterna». Incluso en ese instante de iluminación, la memoria y el lenguaje de los hombres no son suficientes para contar la verdad, una verdad revelada además solo en parte, puesto que ninguna criatura puede conocer la inmensa verdad de Dios en su totalidad. Y, una y otra vez, a lo largo de su recorrido desde el bosque oscuro hasta el Empireo, Dante clama que lo que se le ha ordenado decir es inefable, puesto que el destino de todo artista es detenerse antes del límite extremo.

> Pero ahora es necesario que desista
> de ir ya más tras su belleza, poetizando,
> como al cabo de sus fuerzas todo artista.

Paul Valéry resumió en una línea el lamento de Dante: «Un poema nunca se termina; solo se abandona». Borges estaba de acuerdo. Para él, la tragedia de la *Commedia* es que Dante intentó infructuosamente crear un universo de palabras en el que el poeta es señor absoluto, un mundo en el que pudiera gozar del amor de su adorada Beatriz, conversar con su amado Virgilio, reanudar sus relaciones con amigos ausentes, recompensar con un lugar en el cielo a aquellos que considerara dignos de esa recompensa, y vengarse de sus enemigos condenándolos al infierno. Dante pensaba que la antigua sentencia *Nomina sunt consequentia rerum* («las palabras son fruto de las cosas») debería ser válida en ambos sentidos. Si las palabras existen porque corresponden a cosas existentes, entonces las cosas podrían existir porque hay palabras que las nombran. Para Dante, para Borges, ese debía ser el credo del poeta.

«Cada obra confía a su escritor la forma que busca», escribió Borges en el prólogo a *Los conjurados*. Escribió «confía»; podría haber escrito «ordena». También podría haber agregado que ningún poeta, ni siquiera Dante, puede cumplir del todo esa orden. Para Borges, la *Commedia*, el más perfecto de los esfuerzos literarios humanos, era de todas maneras una creación fallida, porque no consiguió convertirla en ese arquetipo retórico inventado por Tomás de Aquino: la intención del autor. La Palabra que insufla vida (como se dieron cuenta tanto Borges como Dante) no es, lamentablemente, equivalente a la criatura viviente que insufla la palabra: esa palabra que permanece en la página, esa pa-

labra que, si bien imita la vida, es incapaz de *ser* la vida. Platón hizo que Sócrates reprobarse las creaciones de artistas y poetas por esa misma razón: porque el arte es una mera imitación, nunca lo real.

Si el éxito fuera posible (y no lo es), el universo se volvería redundante. Varios textos de Borges describen este resultado; entre ellos, el cuento largo «El congreso», en el que un hombre sueña con recopilar una enciclopedia completa del mundo y finalmente se da cuenta de que esa enciclopedia ya existe, y que es el mundo mismo. También la «Parábola del palacio», en el que un emperador chino le muestra a un poeta su residencia palaciega, con sus muchos edificios y jardines; como respuesta, el poeta compone un breve poema que capta perfectamente todo el palacio, y lo hace desaparecer. Dos cosas idénticas no pueden ocupar el mismo espacio en el universo. Una siempre debe perderse.

Ya sea por la imperfección de nuestras herramientas o la de nosotros mismos, ya sea por los celos del Altísimo o Su preocupación por nuestras tareas redundantes, la antigua prohibición del Decálogo sigue sirviendo como advertencia y como instigación. El polvoriento e insatisfactorio golem que continúa presentándose en nuestros sueños a través de los callejones de Praga es, después de todo, el logro máximo al que puede aspirar nuestro oficio: dar vida al polvo para que haga lo que se nos antoje, por torpe o peligroso que sea. Cuando el Instituto Weizmann en Israel construyó su primera computadora, Gershom Scholem sugirió que se la bautizara «Golem I».

En el mejor de los casos, nuestras creaciones sugieren una aproximación a la copia de una borrosa intuición de la cosa verdadera, que en sí ya es una imitación imperfecta de un arquetipo inefable. Este logro es nuestra única y humilde prerrogativa. El único arte que es sinónimo de la realidad (según Dante, Borges y los académicos del Talmud) es el de Dios. Mientras observa el sendero hacia el Edén, esculpido por el Mismo Dios en el Purgatorio de los Orgullosos, Dante dice que «no ve mejor que yo quien ve lo verdadero». La realidad de Dios y su representación son idénticas. Las nuestras no.

Como aspirantes a creadores, como poetas, a veces el resultado de nuestros mejores esfuerzos nos llena de vergüenza. Uno de los textos más célebres de Borges, que tituló en inglés «*Dreamtigers*», nos cuenta que sueña, y se da cuenta de que está soñando y, puesto que en ese estado de seminconsciencia somos amos de nuestros sueños, decide soñar

un tigre, un tigre real, con toda su magnificencia y su gloria salvaje. Pero el soñador no puede lograr su propósito ni siquiera en el sueño. «Aparece el tigre —dice Borges— pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro».

A veces el fracaso de nuestro oficio nos permite entender nuestra propia naturaleza imperfecta, como en el cuento de Borges «Las ruinas circulares», en el que un mago crea a un hombre soñándolo, hasta que finalmente se da cuenta de que también él es un sueño. O en *Everything and Nothing*, donde Shakespeare, después de su muerte, le pide a Dios que le devuelva su propia y única identidad. «Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo —le dice Shakespeare a Dios—. La voz de Dios le contesta desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie"».

Esta temática en particular se hace explícita en la conclusión del cuento «La busca de Averroes»:

> En la historia anterior quise narrar el proceso de una derrota. Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego, en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo. Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que, encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia* y *comedia*. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él, «Averroes» desaparece).

Así es que el poeta, que imagina a un hombre y solo es capaz de ponerlo en palabras como un golem, se ve él mismo obligado a cumplir el papel del golem, creado imperfectamente y solo capaz de la imperfección; una criatura incompetente que a su vez proyecta dudas blasfemas sobre la competencia de su Hacedor. En este juego de espejos, el deficiente golem se convierte en nuestra deficiente y multiabarcadora literatura, y la literatura se convierte en el golem, destinada a convertirse en polvo. Sí, podría contestar Borges, pero en un golem inmortal, porque incluso cuando se le borra la primera letra de la palabra de su frente, y *emet* se convierte en *met*, aún queda una palabra que nombra para nosotros otro innombrable: la muerte misma, el final de toda creación. En este sentido, el final no es un acto de destrucción, sino el reconocimiento de la construcción que lo precede.

Stevenson escribió que «nuestro propósito en la vida no es tener éxito, sino seguir fracasando con el mejor de los ánimos». Entonces el fracaso, como lo entienden los escritores, no solo es el único resultado posible de una empresa literaria, sino también su meta, su logro supremo. Borges, al distinguir la narrativa clásica, en la que el héroe alcanza su objetivo, como cuando Jasón obtiene el vellocino de oro, de la moderna, en la que K nunca llega al castillo, observó que en este último caso, el hecho mismo de no conseguir el objetivo deseado, de que la aventura siga aparentemente inconclusa, no representa una debilidad de la imaginación del autor, sino, por el contrario, su fuerza y su propósito.

En los primeros versos del «Paraíso», Dante nota que, precisamente cuando nos encontramos a punto de alcanzar la presa que deseamos, «nuestro intelecto se ahonda tanto, que tras él la memoria ir no puede». Es decir que, cuando los poetas están cerca de llegar a la meta que han imaginado, entonces la expresión de lo que es esa forma ideal *debe* fracasar, y la memoria de lo que era *debe* volverse imprecisa.

Cada obra de arte, cada obra literaria que ofrece un horizonte eternamente lejano para nuestra comprensión, cada obra que nos permite calificarla de grande es, en este sentido, incompleta, porque debe permitir que las preguntas sobre su esencia permanezcan incontestadas, y que la intuición sobre su totalidad sea incierta; debe admitir grietas y pliegues en los que el lector pueda prolongar los límites de la interpretación y la exploración. Las conclusiones mortales de los relatos épicos jamás ponen fin a las eternas batallas en las que combaten sus

héroes; las tragedias de Edipo y Orestes siguen sin resolverse después de Colono y Delfos; el padre de Hamlet y el espectro de Banquo siguen merodeando en nuestros sueños, intranquilos, después de la muerte de los protagonistas; los finales felices de Dickens son soportables porque dependen de una multitud de personajes no resueltos que continúan viviendo mucho después de que hayamos cerrado el libro. Las únicas conclusiones absolutas son las de las historias superficiales, las narraciones sin espesor ni profundidad, esos objetos de consumo perfectamente producidos y estériles que abarrotan las mesas de *best-sellers* de nuestras librerías. Como comentaba Flaubert, «la estupidez consiste en el deseo de concluir».

Los modelos utópicos del mundo y las estadísticas que miden nuestra realidad tienen una pulcritud tranquilizadora. Sin embargo, en la literatura, las cosas no funcionan así. La literatura sigue reglas que anulan tanto las reglas de la fantasía como las de la realidad. La literatura no es ni una expresión de deseos ni una ciencia documental; no es una ilusión bucólica ni un dogma catequista. Como señala Borges en un ensayo magistral, a pesar del deseo de Dante, Beatriz se aleja de él; siguiendo la lógica del poema, Virgilio, fuente del oficio de Dante, debe terminar siendo falible; los amigos y los enemigos de Dante a veces tienen que ocupar lugares inesperados en la eternidad de la otra vida. E incluso el mismo poema, la meticulosa, asombrosa, iluminada e iluminadora *Commedia*, finalmente debe autodestruirse. A último momento, las palabras le fallan a Dante, se niegan a dar testimonio de la gloria última, dejan al lector deslumbrado por la luz del final, cuando la voluntad y el deseo giran como una rueda y con el mudo conocimiento de que, fuera cual fuera esa revelación suprema, solo el amor mueve al sol y a las estrellas.

Y, como siempre, incluso en el caso de una conclusión tan valerosa, la utilización de símiles y metáforas confiesan la derrota del lenguaje: debemos comparar porque no podemos decir. Lo máximo a lo que, como lectores, podemos aspirar, es a esa epifanía inexpresable, en la que, como dice Dante, «la fantasía elevada pierde su poder». Esa es la epifanía que Borges puso en palabras en el memorable ensayo «La muralla y los libros», donde habla de «la inminencia de una revelación que no se produce». Esa expectativa constante será nuestra única recompensa, aunque jamás la veamos cumplida.

Vivimos sometidos a ese mandamiento inmemorial y contradictorio que nos obliga, por un lado, a no construir cosas que puedan llevar a la idolatría y, por el otro, a construir cosas dignas de ser recordadas, «a poner en verso —como dice Dante— cosas difíciles de concebir». En términos bíblicos, esto significa rechazar la tentación de la serpiente de aspirar a ser dioses, pero también devolverle a Dios el reflejo de Su creación en páginas luminosas que conjuren Su mundo; en términos racionalistas, aceptar que los límites de la creación humanas son incorregiblemente distintos de los de la creación del cosmos, y, al mismo tiempo, esforzarnos por alcanzar esos límites. Esta es la paradoja de todos nuestros artes y oficios, que desempeñamos bajo la vigilancia sonriente de la Musa de la Imposibilidad. Existimos entre estos dos mandatos como golems, en esta a menudo acongojadora, a veces feliz y siempre privilegiada condición humana.

COMUNICACIONES

JOSEPH BRODSKY: LA POESÍA DEL LENGUAJE*
(a treinta años del otorgamiento del Premio Nobel)

Rafael Felipe Oteriño

A mediados de la década de los sesenta, algunos lectores de periódicos tomaron nota de la existencia de un joven de nacionalidad rusa —Joseph Brodsky— que se animó a desafiar al tribunal que lo enjuició por no colaborar con el «bien común», eufemismo de la no menos ambigua imputación de «parasitismo social». Si entonces respondió a la pregunta del juez acerca de su trabajo con la frase: «Soy poeta, escribo poemas, hago traducciones», y a la repregunta: «¿Y quién lo dio autoridad para llamarse poeta?», con la reconvención: «Nadie. ¿Quién me dio autoridad para integrar la raza humana?», tiempo después, en incontables ocasiones, fue exponiendo los fundamentos que no pudo alegar en el juicio: «De lo que se trata —expuso— es de entrar en contacto directo con el lenguaje o, más exactamente, la sensación de caer inmediatamente bajo la dependencia de todo lo que fue dicho, escrito y realizado en el lenguaje». Una explicación antropológica, si se quiere, ya que el hecho de escribir poesía importaba, según sus valores, la más alta dignidad del hombre.

Nacido en 1940, en San Petersburgo, la ciudad de los zares rebautizada Leningrado, «exactamente en el momento en que los crematorios de Auschwitz funcionaban a toda máquina» —según recordó años más tarde—, a los 24 años fue condenado a realizar trabajos agrícolas en una aldea próxima al Mar Blanco, hasta que la comunidad de escritores obtuvo el salvoconducto que le permitió salir con destino a Israel, volando primero a Viena, de ahí a Londres y poco después a los Estados Unidos, donde finalmente se afincó. Apartado de su lengua materna, en esos exilios fue madurando su fe en la magnitud espiritual de la poesía, toda vez que para él los metros repiten el latido de la vida y las rimas —verdaderos aceleradores mentales— son el reflejo de las funciones

* Comunicación leída en la sesión 1418 del 9 de marzo de 2017.

cerebrales. Escribir poesía, sostenía, comporta un proceso existencial, ya que lo que funda un poema no es la Musa, sino el propio lenguaje que inspira al poeta el primer verso y los siguientes.

Consciente de que debía ganarse la aceptación del país que lo acogió, se dio a la tarea de traducir su poesía al inglés —luego también escribió sus ensayos en ese idioma—, por lo que se convirtió en un escritor de dos lenguas. Esto es funcional a su modalidad poética, ya que su aporte —fuera del énfasis sobre el componente musical del verso— está constituido por la confrontación de culturas. La antigüedad clásica con la versatilidad del presente, la intransigencia de la tiranía con la permeabilidad de la democracia, la fuerte tradición rusa con las volubles prácticas del consumo y el mercado. No se trató de un simple choque de costumbres, sino del entrecruzamiento de coordenadas espaciales y temporales. Y, paralelamente, de convertir a la creación literaria en la única salida posible, la que le permitiría rearmar todo eso bajo la idea de continuidad cultural. De civilización.

Así leemos que sus versos —verdaderos recursos para pensar— pasan de las vigilias de la historia a las fronteras del sueño. Propenso a las acumulaciones y elipsis, tanto como a la experimentación en cuanto a metros y rimas, Brodsky yuxtapone tiempos, lugares y figuras hasta conformar un tejido verbal que opera sobre el mundo físico y lo reduce a la condición de mera excusa. Los personajes de la historia, del arte, de la cultura, de ese sueño cumplido que fue para él Venecia, son sus temas ostensibles. Pero por detrás se alza una relación amorosa con el lenguaje, fundada en la capacidad de las palabras de permitirnos ir más alto y más lejos. A su tiempo, nada diría de esta poesía si no insistiera en la mención de su musicalidad, nacida del autoimpulso de la métrica y del teclado de los acentos, en la convicción del poeta de que el poema se desarrolla a partir del sonido de las palabras antes que de lo que literalmente dicen.

Asume, como escritor, el punto de vista del extranjero, sabedor de que no le asiste el poder de cambiar el rumbo de los hechos. Que su papel es la adaptación, ya que no elige el regreso a su país, ni aun cuando le fue posible hacerlo. Es su primer triunfo sobre el ego. Lo que lo hace dueño de una voz intemporal y desolada. Por momentos, de un habla de laboratorio, pero que es, en definitiva, la locución de un clásico: porque compendia otras voces, sin ocultar su genealogía, y porque está abierta

a una lectura que nunca resulta definitiva. Sin descender al lamento —reserva la elegía para evocar a sus maestros: John Donne, en primer lugar—, denuncia la futilidad de la época, su derroche de energía, las maniobras que ensucian el noble quehacer humano, convirtiéndose —también a su modo— en la mala conciencia de su tiempo.

Poesía para ser leída en voz alta, impone al lector una escucha como de santuario. Quienes lo oyeron recitar de memoria sus poemas en inglés —con párrafos intercalados en el idioma ruso en que fueron escritos— dicen haber asistido a una ceremonia en la que la poesía tomaba el carácter de oración laica. Como su venerado Auden, Brodsky adopta una actitud antiheroica, dirigiéndose a un lector que conoce la lengua culta, pero que no se cierra a los usos menos elaborados del lenguaje. Así busca su guiño amigo, ya que lo sabe compañero de tránsito. De asombro y extrañamiento, de fidelidad y admiración están recorridos sus poemas. En el titulado «24 de mayo de 1980» —día de su cumpleaños número 40—, describe las torsiones espirituales que debió realizar para conquistar su lugar en la tierra:

> A falta de bestias salvajes, desafié jaulas de acero,
> tallé los días de mi condena y mi apodo en camastros y vigas;
> viví junto al mar, mostré mis cartas en un oasis,
> y cené, vestido de frac, Dios sabe con quién.
> Desde lo alto de un glaciar, contemplé medio mundo.
> Dos veces me ahogué; tres escarbaron mi médula con cuchillos.
> Abandoné el país que me dio a luz y me crió.
> Aquellos que me olvidaron poblarían una ciudad entera.
> Atravesé las estepas que los hunos cabalgaron entre alaridos,
> vestí trajes que hoy, en todas partes, están otra vez de moda.
> Sembré centeno, pinté con alquitrán el techo de chiqueros y establos.
> Tragué de todo menos agua seca.
> Permití que en mis sueños entrase el tercer ojo de los centinelas.
> Comí el pan del exilio sin dejar la corteza.
> Di a mis pulmones todas las asonancias, además del aullido.
> Ahora he pasado al susurro. Tengo cuarenta años.
> ¿Qué puedo decir de la vida? Que es larga y detesta la transparencia.
> Que no soy solidario más que con el dolor.
> No obstante, hasta que tapen con tierra mi boca,
> de ella sólo habrá de escucharse gratitud.

Los libros de ensayos —*Menos que uno*, *La canción del péndulo*, *Del dolor y la razón*— exigen una mención aparte. Verdaderos ejercicios de admiración, ponen al descubierto las fuentes de su creatividad. Ovidio, Dante, Kavafis, Auden, Mandelstam, Ajmátova, Tsvetáieva son sus escritores tutelares. Todos fueron atravesados por la soledad o el exilio, igual que él. Con ellos traza su propio linaje literario. Baste señalar el ensayo sobre W. H. Auden titulado «Complacer a una sombra» para comprender la incondicionalidad de su entrega. Allí expresa que empezó a escribir en inglés para aproximarse al poema en memoria de W. B. Yeats en el que Auden dice (en versos que luego suprimió) que el tiempo «que es intolerante / con los bravos e inocentes, / e indiferente en una semana a un cuerpo hermoso, // adora al lenguaje y perdona a todos aquellos por quienes vive». Afinidades y homenajes que ponen de relieve la tendencia de la literatura a beber de sus propias fuentes.

A mitad de camino entre la poesía y el ensayo, *Marca de agua*, libro dedicado a Venecia, es, como digo, el testimonio de un sueño cumplido. Mimetizadas en la geografía de ese espacio, contiene todas sus obsesiones: la relación entre el tiempo y el hombre, el tiempo lindando entre el instante y la eternidad, la supervivencia de las obras por encima de sus autores, los encuentros y desencuentros del amor. Viajar a la ciudad de los canales fue un *leitmotiv* que germinó en sus años de juventud. Graciosamente idealizado, Brodsky lo recuerda en estos términos:

> … me prometí que si alguna vez escapaba de mi imperio, si alguna vez huía del Báltico, lo primero que haría sería venir a Venecia, alquilar una habitación en la planta baja de algún palazzo […], escribir un par de elegías apagando los cigarrillos en el piso de piedra húmeda, toser y beber, y cuando el dinero se agotara […], comprarme una pequeña Browning y volarme los sesos…

Entre sus destrezas literarias, también tuvo de su lado a la ironía. Ese modo melancólico de saber reírse de los humanos desastres. Maestro de este diablito tenaz, expone los hechos, los envuelve en una atmósfera de trascendencia, y cuando esta comienza a enrarecerse, opone la reflexión lateral que hace volver todo al punto de partida: «Los últimos veinte años fueron buenos casi para todos / salvo para los muertos». O este otro: «Después de nosotros, no habrá diluvios / ni sequías. Lo más probable es que el clima, / en el Reino de la Justicia —con sus cuatro

estaciones— / sea templado, para que el colérico, el melancólico / el sanguíneo y el flemático, se turnen y gobiernen / tres meses cada uno». Cuenta que cierta vez, invitado a una cena de la que participaba Auden, debido a que la silla dispuesta para este era demasiado baja, la dueña de casa le colocó dos tomos de la Enciclopedia Británica. Pensó entonces que estaba viendo al único hombre que tenía derecho a usar esos volúmenes como asiento. Brodsky murió en Nueva York en 1996, a los 55 años. Está enterrado en Venecia.

LA AVENTURA CLÁSICA DE HERMANN BROCH*

Abel Posse

Broch es todavía poco conocido fuera del ámbito de la literatura germánica. Pero ya su prosa se afirma en la lenta progresión de las valoraciones verdaderas y se sitúa como una de las mayores obras del siglo xx, junto con las de Joyce, Proust, Hesse, etcétera.

Cuando Thomas Mann leyó *La muerte de Virgilio*, no vaciló en declarar que se trataba «del poema en prosa más importante escrito en lengua alemana». Extraña honestidad de un escritor comprometido con la narrativa tradicional. Para Aldous Huxley, Broch fue la mayor revelación y conmoción. El británico, narrador de costumbres y de su época, quedó maravillado ante la eclosión de este talento capaz de abolir las fronteras tradicionales de la novela y pasar de la prosa al drama y al poema, como momentos necesarios y nunca antagónicos de la realidad de nuestra vida. Para Hannah Arendt, Broch sería el novelista que pudo llegar más lejos en la reflexión acerca de la enfermedad social y metafísica de su siglo.

Broch se supo tan importante como Joyce y no se asombró cuando el PEN Club de Austria lo propuso, al final de su vida, ya pasado el torbellino del nazismo, para el premio Nobel. Fue precisamente Joyce, que lo admiraba, quien en 1938, cuando la anexión de Austria por los nazis, lo ayudó a exiliarse en Escocia y luego en los Estados Unidos.

Hermann Broch había nacido en 1886, en una de las pocas grandes familias judías aceptadas por la aristocracia. Se formó como ingeniero y durante un par de décadas se limitó a dirigir la fábrica textil de la familia. Convertido al catolicismo, se casó con Franziska von Rothermann, casi como un intento de no seguir su vocación, sus pasiones literarias (H. Arendt tituló su ensayo sobre Broch *El poeta renuente...*).

Su sensibilidad y su talento lo aproximaban a aquella Viena deliciosamente decadente, en aquel Imperio Austro-Húngaro condenado a fenecer entre presiones feroces. La Viena de los grandes músicos, de

* Comunicación leída en la sesión 1421 del 20 de abril de 2017.

los palacios adustos construidos como desafío de permanencia, de aquellos cafés de entreguerras donde el joven industrial conoció a Musil, a Kafka, a Rilke. Una Viena infinita, desde el nacimiento del psicoanálisis hasta la noche sin término de sus *Kabaretts* y burdeles sofisticados. La Viena que se despedía de su Imperio vencido y donde la cultura era la última llamarada de grandeza. Esa fuerza vital que ya se alejaba del materialismo y buscaba en el desorden y las aventuras estéticas un renacimiento todavía lejano.

La guerra de 1914-1918 significó el punto final, la convulsión decisiva. Broch se divorció y casi a los 40 años se dedicó por entero al arte, a sus estudios, al mundo de la noche vienesa. Vivió un romance con Milena Jesenska y conoció a una de las *femmes fatales* más famosas, la periodista Ea von Allesch, de extraordinaria belleza. Abandonó a Milena, que se alejaría hacia el laberinto de Franz Kafka, por entonces un desconocido escritor del grupo de Praga.

Broch comenzó, por impulso de ella, su obra más conocida, la que le dio fama europea: *Los sonámbulos.* Una trilogía excepcional donde, a través de tres personajes paradigmáticos, sintetiza la decadencia de Alemania (y Austria) entre 1880 y 1920. Es un tácito homenaje a Spengler y, a la vez, una inhabitual visión de la crisis política interpretada desde la cultura y la crisis de valores. *Los sonámbulos*; *Los Buddenbrook*, de Mann; *El hombre sin atributos*, de Musil; y *El juego de abalorios*, de Hesse, serán las cuatro obras en alemán en las cuales los autores destacaron los gérmenes de la decadencia espiritual que llevaría a la voluntad de renacimiento salvaje del nazismo y del fascismo, como la catástrofe de un único proceso.

Broch, cuando trabajaba en los primeros esbozos de su novela mayor, *La muerte de Virgilio*, estaba seguro de que podría llegar mucho más lejos que su admirado Joyce. Así lo escribió en sus cartas a su traductora Willa Muir. Su *Virgilio* sería la obra más alta y estéticamente la más compleja del siglo. La grandeza de Joyce es verbal. Los Bloom tal vez no valían semejante esfuerzo: El *Ulises* es un realismo descompuesto cúbicamente, un *puzzle* magistral. Broch hubiera coincidido con Borges, sin dejar de admirar al poeta indirecto, transversal, que, para él, era la fuerza más descuidada y más notable de Joyce como escritor. Una *Odisea* de un solo día, pero el día de la vida.

Broch se abocó a su esfuerzo literario supremo. Todo estaba preparado para el ascenso a la cumbre. Se proponía cumplir con su visión de máxima exigencia: «El arte que no es capaz de reproducir la totalidad del mundo no es arte». Y, más adelante, se refiere al punto central de la reunión de nuevas formas expresivas en necesaria vinculación con el conocimiento de lo nuevo: «Escribir poesía significa adquirir el conocimiento a través de la forma. A todo nuevo conocimiento solo se puede acceder a través de nuevas formas. Esto significa necesariamente el extrañamiento y alejamiento del público tal como se lo entiende». Ese exilio, en el caso de Broch, dura ya más de cincuenta años; ahora se lo comprende en toda su grandeza. (En la reciente edición francesa de Albín Michel de la *Biblioteca ideal*, que abarca las literaturas más importantes del mundo, se ubica a Broch entre los diez mayores escritores en lengua alemana: Nietzsche, Goethe, Kafka, Kleist, Büchner, Mann, Musil y Rilke.)

Como en toda obra mayor, el lenguaje de Broch es su más alto logro. La narración de Virgilio en su último día recoge sosegadamente el pasado que llega como esas olas que suavemente se extinguen en la playa. Por momentos, la prosa horizontal se verticaliza en poesía y la altura poética vuelve a sumirse en relato. La muerte llega como el dulce deslizamiento de las naves de Augusto que se pierden en el horizonte de la realidad. Virgilio-Broch también alcanzan el último horizonte. Las naves de la flota imperial seguirán un poco más...

Pero ese monstruo que tanto temía Broch, la Historia, demoró su propósito. Los nazis invadieron su Austria y, el mismo día del *Anschluss* (la anexión de Austria), Broch fue detenido por la Gestapo en la prisión de Alt Aussee. Nunca quiso Broch detallar aquellos quince días en manos de la Gestapo. Llamó simplemente «el Infierno» a esa experiencia y jamás contó cómo se había salvado. Escribió una serie de elegías en las que evocó «los ahorcados movidos por el viento en la cárcel de Alt Aussee».

Sin duda su alta posición económica y social en la comunidad judía lo ayudó. La intervención de James Joyce y posiblemente la de Einstein lograron que se le diese el visado salvador. Como ya se mencionó, se exilió en Escocia, en la casa de su traductora al inglés, Willa Muir, y luego viajó a los Estados Unidos, donde se inauguró en la experiencia de la pobreza y de una amable dependencia. Su breve fama literaria

europea lo ayudó poco. La de los Estados Unidos le resultó una cultura exótica, salvaje, que lo amparaba y lo dejaba sumido en su soledad.

Sin embargo, en esos años amenazados (él creía que el fascismo se extendería a toda Europa, Gran Bretaña y los Estados Unidos) empezó su mayor aventura, el desafío de librar a la literatura de la decadencia espiritual europea (propósito de gigantes: Proust, Joyce, Musil, Mann) y alcanzar un renacimiento y una apertura de lenguaje volcado tanto a la existencia como al misterio cósmico. Quería escribir en la grandeza clásica de Hölderlin, de Dante, de la tradición homérica. Después del horror de la guerra, sentía que el gran arte, el arte intentado por «el lado de su destino mayor» (como lo señaló Hegel) podría sentar las bases para el renacimiento de una civilización occidental corrompida por el nihilismo. De alguna manera, participaba de la estética desesperada —necesaria— que había obsesionado a Baudelaire: «la suprema revancha del arte ante la extrema bajeza del crimen histórico». *Homero* y *Dante*, esas culminaciones, nacen de una fundamental cosmovisión de lo divino. Él no tenía apoyadura similar en estos tiempos de modernidad. Broch, poeta desafiante, pero profeta fracasado, construye su odisea espiritual hermanándose con ese Virgilio que varias veces imaginó en sus últimas horas de la agonía en Brindisi, a bordo de la nave de Octaviano Augusto.

La novela, si esta palabra se puede usar en el caso de *La muerte de Virgilio*, fue su empeño decisivo entre 1938 y el fin de la guerra, en 1945. Broch ya no tuvo otra actividad. Comenzar un gran proyecto es como ingresar en un claustro de cartujos. Por fin la obra fue concluida y editada en los Estados Unidos, en 1945, con apoyo de la Fundación Rockefeller, la Fundación Guggenheim y del PEN Club. (Para elogio de aquella pasión cultural —hoy casi perdida en la Argentina— de lectores, editores, creadores y traductores, corresponde recordar que Buenos Aires fue la primera ciudad del mundo que publicó a Broch en 1946, tanto el *Virgilio* como *Los sonámbulos* en admirables traducciones de Arístides Gregori, en la editorial de don Jacobo Peuser, que ya había publicado *Los Sonámbulos*...).

El protagonista de la novela es el poeta romano Virgilio en el último día de su vida. Ya ha concluido *La Eneida* y, acompañando a Augusto, retorna de Grecia al puerto de Brindisi. Allí, en su agonía, vive la desilusión del arte. Ruega a sus asistentes y amigos que lo ayuden a

quemar esa obra que ya el mismo Augusto considera «poema divino», en el sentido de ser la columna vertebral espiritual-mítica que necesita el Imperio.

Broch, el refinado judío vienés, acogido en la pujante barbarie estadounidense, unía su agonía existencial a la del lejano Virgilio. Él, víctima del neopaganismo nazi, buscaba en el paganismo de Virgilio una respuesta a la existencia, una comprensión del orden cósmico, capaz de conciliar el absurdo y la crueldad para la íntima gloria de sentir palpitar la vida y la conciencia.

El campesino de Mantua, el poeta próximo a los dioses antiguos que moran en Virgilio, guía al desolado Broch a la sabiduría de comprender que la muerte es sumirse en ese Éter primigenio. Saber morir es saber devolverse al Universo después del misterioso día de existencia que nos fue dado. Sin esperanzas metafísicas, sin amenaza de juicios o condenas atroces, sin peligro de renacimientos.

Broch se transfirió a ese Virgilio agonizante que siente que el arte no podrá vencer el plano de lo humano, del acaecer; que nunca alcanzará la esfera suprema del misterio del cosmos. (La descripción de Broch de la lenta entrada en la muerte de su Virgilio constituye el más profundo pasaje de la literatura en prosa de su siglo, donde Broch alcanza ese anhelo sublime, pero enceguecedor, de los cantos finales de la *Commedia* de Dante).

Broch-Virgilio avanzan hacia el misterio, hacia Lo Abierto, lo inefable; los une el límite de la palabra. Allí donde, como en la visión de Anaximandro, se subsume todo: las cosas, los hombres, el sueño de los dioses. Todos los entes allí se van anonadando, en los resplandores del Éter, según la ley del retorno por justicia inexorable de todo lo existente (según Anaximandro). Broch-Virgilio ven esfumarse en ese espacio final las naves de Augusto que parten de Brindisi llevándose *La Eneida* por orden de Augusto, en el arcón de madera que Virgilio no logró hacer quemar por sus servidores. Su vida y el mundo circundante se extinguen. El pasado se reúne con el presente. Suavemente el Ser cubre la ilusión de la vida inmediata. El Ser, un dios laico y total.

El misterio final es una niebla iluminada pero impenetrable, inefable en su centro. El tiempo se recobra en la serenidad ante la muerte y el fin de las cosas. El arte y la poética de Broch le acercaron una ar-

monía de raíz búdica. El arte fue en realidad el itinerario de una larga iniciación.

Hermann Broch, cumplido su destino de creador, murió en 1951 de un ataque al corazón, muerte repentina, ironía que le impidió corroborar en sí mismo la «lenta extinción» en el Todo que nos narró en *La muerte de Virgilio.* El coraje fue emprender una aventura de dimensión clásica.

Actualmente se rescataron sus estadios filosóficos sociales que se estudian y traducen con gran interés: *Teoría de la locura de las masas*, *La lógica de un mundo en ruinas* y la novela *El Tentador* sobre el nazismo en un pequeño pueblo.

LAS INEXISTENCIAS EN EL *QUIJOTE**

Santiago Sylvester

Referirse al *Quijote de la Mancha* tiene siempre la dificultad añadida de que ya se ha dicho todo sobre él: no hay episodio, sentencia, adjetivo, preposición o anacronismo que se haya quedado sin su análisis o interpretación.

Las inexistencias en el Quijote es un asunto que también ha sido tratado, al menos de forma parcial; pero me ha parecido interesante indagarlo porque propone un juego que tiene algo de «modelo para armar», puesto que cada uno hallará sus propias inexistencias.

La primera a la que me referiré tiene como punto de partida un comentario epistolar de Flaubert, referido a *Don Quijote*: «No veo las rutas de España que no están descritas en ninguna parte...». Lo que Flaubert no ve es el paisaje, y esta es entonces la primera inexistencia. Ese comentario lógicamente me sorprendió, puesto que si algo estaba presente para mí en este libro era el paisaje español; o mejor dicho, España entera con paisaje incluido. Sin embargo, para no ser injusto con Flaubert, me he tomado el trabajo de recorrer algunos episodios para ver cómo se describe en cada caso el paisaje.

El episodio más famoso es sin dudas el de los molinos de viento, que dicho sea de paso está contado solo en una página. En el capítulo anterior ya nos habían informado, sin mucho trámite, que don Quijote y Sancho iban por el campo de Montiel; y el capítulo siguiente, el de los molinos, comienza así: «En esto, descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento que hay en aquel campo...», y con esto termina la descripción de aquel paisaje. Otro tanto ocurre en el capítulo donde don Quijote se interna en Sierra Morena para hacer penitencia: la descripción es más bien convencional, pues solo habla de un «manso arroyo», de «árboles silvestres y algunas plantas y flores», para concluir en que todo esto es «apacible».

* Comunicación leída en la sesión 1423 del 18 de mayo de 2017.

También averigüé cómo entraron al Toboso, allí donde don Quijote dice «con la iglesia hemos dado, Sancho», y lo que Cervantes cuenta de ese pueblo es lo que podría decirnos de cualquier otro, sea de La Mancha o de Jujuy. En realidad, del pueblo no dice nada, sino que, en todo caso, menciona lo que se supone que ofrece de noche cualquier pueblo: ladridos, rebuznos, gruñidos y maullidos. Y cuando se van del Toboso, lo que nos ha quedado es la anécdota; pero el que quiera saber cómo es ese pueblo manchego tendrá que hacer un viaje. Con Barcelona sucede lo mismo: nos cuenta Cervantes que «por caminos desusados, por atajos y sendas encubiertas, partieron... a Barcelona»; luego vieron el mar, que no conocían, y lo que se nos dice entonces es que era «harto más que las lagunas de Ruidera», con lo que en lugar de una descripción nos acerca una broma.

O sea que Flaubert tenía algo de razón. Mejor dicho, lo que Flaubert plantea sin proponérselo es la historia del paisaje en el arte: un asunto interesantísimo porque, lógicamente, el paisaje no ha tenido el mismo tratamiento siempre; y a Flaubert le sucede una paradoja: necesitaba, por lo visto, una descripción más morosa del paisaje; de modo que reclamaba como lector lo que casi no iba a otorgar como escritor, ya que precisamente él es uno de los que más contribuyó a superar la tempestuosidad del romanticismo y el realismo a lo Balzac.

Con el respeto que siento por Flaubert, me toca no estar de acuerdo: yo veo los caminos de España en *Don Quijote*, porque en literatura un paisaje se construye sobre todo con lenguaje, y en el lenguaje de Cervantes está España por todas partes: en los diálogos, en la socarronería, en los conflictos, en los refranes y, desde luego, en eso que ha quedado caracterizado para siempre como quijotesco y sanchopancesco.

Una segunda inexistencia, de la que ya se ha hablado bastante, es Dulcinea del Toboso. Dulcinea tiene una inexistencia paradojal: no aparece nunca, sino indirectamente, en el *Quijote*, y sin embargo marca toda la historia, al punto de que sin ella la propia historia de don Quijote sería imposible. Ella es, por supuesto, la proyección de una fantasía, y por eso mismo es un acierto que no esté mostrada por el narrador, sino por testigos tan desconfiables como don Quijote y Sancho; y es otro acierto que, como fantasía, no sea finalmente derrumbada por la realidad.

Para don Quijote, como se sabe, era una gran dama, llena de finezas y remilgos de una época que tampoco era ya la de don Quijote; mientras

que para Sancho es una labradora áspera, «de pelo en pecho» y corajuda, que «tira la barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo». Hay otro testimonio incidental en el soneto que le dedica el académico de la Argamasilla; en ese soneto, el académico no se pronuncia ni por una versión ni por otra, porque si bien sugiere señorío y discreción en Dulcinea, comienza diciendo: «Esta que veis, de rostro amondongado», con lo que la expulsa brutalmente de cualquier salón.

Hay una sola escena en la que el testimonio de don Quijote coincide con el de Sancho: cuando baja a la cueva de Montesinos y tiene ese sueño que le permite ver tantas cosas; allí encuentra a Dulcinea y se sorprende porque la ve como labradora; eludo decir «la ve como es», porque si esto no está contado en ninguna parte, no podemos saber cómo era Dulcinea. En su sueño es labradora, pero don Quijote se quita el problema aduciendo que está en ese estado a causa de los encantadores, que la han puesto en ese papel solo para fastidiarlo.

En algún momento (Libro II, cap. 9), don Quijote le admite expresamente, con alguna irritación, a Sancho: «¿No te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?». Esto es cierto solo a medias, aunque sea la mitad más exacta; y en esta mitad ella nunca estuvo caminando por ningún lugar de La Mancha.

Y, sin embargo, la existencia de Dulcinea es de tal poder que ha entrado de lleno, con inexistencia propia, en cuanta parodia, reconstrucción o adaptación se haya hecho de esta «mínima, dulce e imaginada historia».

Una inexistencia menos trabajada como tal es la de la ínsula. Se habla de ella desde el comienzo, desde cuando don Quijote conchaba a Sancho como escudero; en el mismo arranque de esta relación, ya don Quijote promete a Sancho una ínsula donde podrá ejercer oficio de gobernador, y en adelante Sancho se la reclama cada vez que puede. La ínsula tiene el poder de transformación de quien la detenta: puede convertir a un labriego en gobernador, a un cazurro analfabeto en sabio administrador de convivencias, y finalmente trocar un destino de labranza en otro de prestigio y privilegio. La posibilidad abierta, que incluye sobre todo un trueque de roles, es propia de la insularidad, que funcionaba como escenario de una teatralización. No sucederá otra cosa en la

ínsula Barataria, ese paraje seco, posiblemente aragonés (sin una gota de agua, contra lo que podría sugerir la palabra ínsula), donde Sancho administra justicia, pondera situaciones y sale del paso bastante bien.

Las ínsulas formaban parte de la retórica de los libros de caballería, de modo que la propia palabra había derivado a significar lugar del portento, donde todo puede suceder. Pero es, además, el sitio que, una vez que se materializa, lógicamente decepciona, se vuelve cotidiano y, por último, la aventura no da para tanto. Es lo que le sucede a Sancho Panza, a quien los avatares de su ínsula lo dejan exhausto y más bien insatisfecho, y resuelve renunciar al cargo: «Dejadme que vaya a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente», dice sabiendo lo que dice; y cuando parte y deja por fin el cargo de gobernador se niega a rendir cuentas con el argumento más que atendible, y siempre de gran actualidad, de que «saliendo yo desnudo, como salgo, no es menester otra señal para dar a entender que he gobernado como un ángel». Cuando Sancho se va, la ínsula pierde su razón de ser y deja de existir.

La próxima inexistencia, que bordea el peligro si se considera el sitio y la época de Cervantes, es Dios y su consecuencia, la religión. No olvidemos que España vivía en plena Contrarreforma, muy controlada por el Santo Oficio, que aparece mencionado en la obra. No se trata de que Cervantes fuera descreído (cosa que descarto), o lo contrario, que fuera «católico y creyente hasta la médula» (como asegura furiosamente Jorge García López en *Revista de Occidente*, diciembre de 2016), o de que Cervantes haya escondido como pudo su erasmismo, heredado de López de Hoyos (es lo que considero más probable), porque lo que interesa ahora no son sus creencias, sino cómo aparece la idea de Dios y de religión en *Don Quijote*.

No es que estemos ante un libro ateo, ni siquiera agnóstico, pero sí renacentista, y la fórmula acuñada expresa que el Renacimiento terminó con el teocentrismo de la Edad Media e instaló el antropocentrismo en la sociedad. Todo indica que Cervantes coincidía con esta idea; y así la ausencia de Dios y de lo religioso es bastante evidente en su obra. Por de pronto, pareciera que para don Quijote, como alguna vez dijo Unamuno, Dios es solo una interjección. Queda para Sancho Panza la creencia llana que entra casi siempre en el terreno de lo supersticioso, y en esto puede verse una opinión oblicua de Cervantes.

Don Quijote no se priva de invocaciones cuando le hacen falta, pero las suyas son reclamos a esa vasta mitología de caballeros andantes y dioses paganos que lo aturden, y sobre todo se encomienda a Dulcinea del Toboso: lo hace antes de entrar en batalla, antes de pelear con los gigantes, la invoca cuando vela sus armas en el momento de armarse caballero, y se recuerda de ella cuando hace penitencias y disparates en Sierra Morena, en términos que remiten sin esfuerzo a las jaculatorias dedicadas a la Virgen María: «¡Oh Dulcinea del Toboso, día de mi noche, gloria de mi pena, norte de mis caminos, estrella de mi ventura!».

Es sabido que la Inquisición censura, en 1624, pasajes presuntamente heréticos, y sabemos que hay muchas parodias a la liturgia: don Quijote vela sus armas, no en una capilla, sino en un corral, y el ventero utiliza un libro de cuentas en lugar de otro sagrado; y, por si no bastara, en la biblioteca de don Quijote no aparecen Biblias, Evangelios ni libros semejantes.

Incluso en la muerte, cuando Alonso Quijano ya no es don Quijote sino un hidalgo cuerdo que se despide, sus maneras de encomendarse a Dios son puro ritual de época: la descripción de la muerte tiene que ver con arreglos de cuentas, repudio a los libros de caballería y consejos a su sobrina; y el libro sigue laico hasta el final.

Hablar de la inexistencia del propio don Quijote de la Mancha es seguramente excesivo, pero hay un momento en que su existencia entra en crisis, avergüenza a quien le da sustento (si es posible atribuirle esta condición a Alonso Quijano) y se niega firmemente a existir. Se niega tan obstinadamente que termina por desaparecer, y la desaparición tiene parentesco con la inexistencia. Es el momento final de la aventura, cuando los protagonistas ya han regresado a la aldea, han sido recibidos por sus familias con los brazos abiertos, y Alonso Quijano, ya cuerdo, tiene conciencia de su locura pasada; entonces ejerce la patética negativa a reencarnarse en don Quijote, a salir de nuevo al campo como le implora Sancho Panza. Es posiblemente el momento más emocional de la obra, no tanto por la muerte de Alonso Quijano, sino porque queda evidente que Sancho Panza es el único, de todos los protagonistas, que cree en don Quijote de la Mancha. Resulta enternecedor su pedido, entre llantos, de volver a los caminos, de que ambos vuelvan a ser quienes fueron; entre otras razones, para no morir.

> —¡Ay! —respondió llorando Sancho—. No se muera vuesa merced, señor mío, […] no sea perezoso sino levántese de esa cama, y vámonos al campo, vestidos de pastores, como tenemos concertado; quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver.

Pero don Quijote ya no está, se ha ido y ha dejado en reemplazo a Alonso Quijano el Bueno, quien declara «odiosas» las historias de los libros de caballería y reniega de quien anduvo por el campo buscando gloria. Sancho Panza es el único que mantiene su fe, es el único en su inmejorable ingenuidad que cree que don Quijote ha existido, que no fue un loco temporal de la aldea, sino un caballero andante, y que valieron la pena esas jornadas. Es el único para quien todo aquello fue en serio: él fue seriamente gobernador de la ínsula Barataria, don Quijote ha peleado con gigantes y fue un legítimo desfacedor de entuertos.

Pero no es solo el regreso de don Quijote lo que pide; seguramente también presiente que, sin don Quijote, desaparece Sancho Panza, o sea que el reclamo incluye su propia existencia, quiere ser el Sancho Panza que hemos visto, no el labriego cazurro de un pueblo, y para eso necesita que don Quijote vuelva a ser quien fue. Comparten destino, están unidos por esos personajes que han recorrido mundo, y si desaparece uno, el otro tendrá que desaparecer. Cuando don Quijote muere cuerdo como Alonso Quijano, y rechaza con dureza al Caballero de la Triste Figura, ambos, don Quijote y Sancho, dejan de existir: ya no *son*, sino que *han sido*. Una inexistencia compartida; aunque por suerte para ambos la literatura tiene una realidad más potente y les da la presencia que todos llevamos dentro.

Finalmente, una inexistencia que elabora el propio Cervantes es la de Cervantes.

En primer lugar, lo genérico: no hay que olvidar la función que cumple la persona del que narra, la complejidad fenomenal que se suele dar en literatura cuando se advierte que el que narra (y más aún si lo hace en primera persona) siempre es otro. Hay alguien agazapado detrás del que escribe, un yo literario que suele no ser el escritor, y esto es tan evidente que se puede advertir aun (y sobre todo) en libros titulados declarativamente «memorias» o «diarios». A los escritores no hay por qué creerles del todo: ni cuando dicen que nos cuentan la verdad, ni cuando dicen expresamente que nos mienten; generalmente hacen las

dos cosas, según su conveniencia; y si son buenos escritores, harán que nos olvidemos de ambas operaciones.

Pero Cervantes crea expresamente este desplazamiento al atribuir a Cide Hamete Benengeli casi todo lo que cuenta, y no solo a Benengeli, sino también a otros: ya en la primera página de la obra, ante la perplejidad de no saber exactamente cómo se llama su personaje, invoca a autoridades para aligerar el enigma: «los autores que de este caso escriben». Estas atribuciones no eran infrecuentes, pero Cervantes apunta al problema de fondo de la literatura, donde el juego literario consiste, precisamente, en crear un narrador para darle la palabra: una especie de apoderado a quien se le otorga nada menos que el poder de escribir en nombre de quien lo hace. Y Cervantes cede sin disimulo la autoría.

Por otra parte, también consiguió su inexistencia con la fuerza de sus personajes: ellos hablan por él, y lo reemplazan, al punto de que sus lectores, cuando citan sus dichos, suelen no mencionar a Cervantes, sino directamente a don Quijote y Sancho. La inexistencia o el ocultamiento como un triunfo de la literatura.

He mencionado algunas inexistencias en el *Quijote*; se supone que hay otras. Lo único que se me ocurre agregar es que la fórmula tan didáctica y aparentemente simple que expresa Cervantes cuando postula escribir «a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas», resulta ser un nuevo ocultamiento: no menciona el resto, lo que no se ve pero poderosamente está, donde nada es «a la llana» sino al revés, porque en *Don Quijote de la Mancha* casi nada es lo que parece.

EDUARDO MALLEA Y LAS ALMAS EXAGERADAS*

Jorge Cruz

Fernando Fe, el protagonista de *Simbad*, la extensa novela que Eduardo Mallea publicó en 1957, es un dramaturgo acosado por la insatisfacción. Sin embargo, cuando una nueva obra alumbra, un anhelo de excelencia vuelve a exaltarlo. «Entonces, por un momento, [Fernando Fe] disfrutaba de la única felicidad que le había quedado: la ilusión, de nuevo viva, de que iba a escribir algo perdurable, algo humano». Esta fue también una obsesión del autor. Así como Simbad, el marino de los siete viajes famosos, repetía sus andanzas impulsado no solo por afán de riquezas, sino, y sobre todo, por la insatisfacción que lo embarcaba una y otra vez en procura de aventuras inciertas, Mallea esperaba alcanzar una meta que rozaba lo inalcanzable. Cada libro era una ilusión pero también una quimera.

En notas redactadas en 1970 con destino a un ensayo en preparación del profesor norteamericano H. Ernest Lewald, Mallea reconoce que nunca fue hombre satisfecho de sí; confiesa su timidez y su «propensión a imaginar y soñar» y se reprocha no haber trabajado con método. Aspira a escribir, según sus palabras, «un libro último y mayor» y considera este anhelo «la proa» de sus proyectos. «Los libros que he escrito no dejarán, mientras yo viva, de plantearme el tormento de aquel rey codicioso, el tormento de Sísifo. No son más que la mínima y tal vez derrotada parte de los que he imaginado». Mientras Albert Camus, en un libro célebre, identifica al personaje mitológico con el hombre absurdo, Mallea destaca, por su parte, la persistencia de una tozuda voluntad. Más adelante, en sus notas, el escritor vuelve a la carga: «He escrito mucho porque he luchado mucho por ir más allá de cuanto había hecho, por alcanzar un punto más alto, algo que me convenciera más que mis libros anteriores». Perseverante, a las parábolas de Simbad y de Sísifo añadirá la del Capitán Ahab, el perseguidor implacable de la ballena blanca, la no menos implacable Moby Dick. El furibundo Capitán es el

* Comunicación leída en la sesión 1424 del 8 de junio de 2017.

novelista y Moby Dick —señala Mallea— el mundo «que amenaza al hombre con sus terrores e ignominias».

Algo exagerado disuena en la manifestación de estas afirmaciones, fraguadas en el estilo por momentos enardecido que caracteriza a Mallea; pero, para quienes lo conocimos, es indudable que había en ellas profunda convicción. Además, Mallea no solo no desdeñaba la exageración, sino que además llegó a pensar que «las almas verdaderamente creadoras son almas exageradas». En el prefacio de *El sayal y la púrpura*, declara que en su primera literatura ponía por encima de todo los valores de la sobriedad y el equilibrio, pero que más tarde descubrió que «detrás de esos valores existían instancias más conmovedoras aún, y que más pujante que la palabra es el drama que la precontiene y que la excede».

Convencido de tal conclusión, el joven quema las armas de la prudencia y del gusto, llega a odiar la literatura y cambia cierto ritmo discreto por cierta vehemencia inmoderada. De una prudencia amable pasa a una imprudencia incorrecta: «… ahora no soy más que una incorrección […] en busca de caminos». Así se define. Franqueado el período de silencio que media entre su libro inicial, *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), y el ensayo *Conocimiento y expresión de la Argentina* y la novela *Nocturno europeo*, ambas de 1935, el joven novicio toma impulso y reencauza su vida de escritor con claros objetivos y un estilo peculiar y reconocible, impregnado de esa inmoderación que se le había impuesto. Lo que ocurrió en este período de silencio reflexivo fue llamado por el mencionado Lewald «la formación de una pasión», y queda manifiesto precisamente en *Historia de una pasión argentina*, de 1937.

Mallea declaraba ser propenso a imaginar y soñar, pero es evidente que también lo era a cavilar, a analizar la índole de sus personajes hasta límites extremos, y, fuera de la ficción narrativa, a reflexionar sobre su misma tarea, sobre la misión del escritor, sobre autores admirados y sobre la trascendencia peculiar de la novela del siglo XX. Estas meditaciones se desarrollaron primero en *El sayal y la púrpura*, de 1941, espléndida colección de ensayos entre los que merece señalarse, digamos de paso, «El alejamiento de Kafka», una de las primeras referencias argentinas al autor de *El proceso.* Años después aparecieron *Notas de un novelista*, de 1954, y *Poderío de la novela*, de 1965.

En «Introducción al mundo de la novela», ensayo que cierra las *Notas de un novelista*, el autor hace referencia a «la novela del conocimiento», especie que «ha abierto las puertas de la gran novela de conciencia, de la gran novela moral». En ella el pensamiento es tan activo como la acción. Esta es la «novela mayor» mencionada en sus escritos. Sobre el tema vuelve en el prefacio de *Poderío de la novela*, cuando ratifica: «La novela mayor ha de ser […] no entretenimiento de sofistas, sino ficción en profundidad y empresa de conocimiento. Tragedia y filosofía corren hoy por el mismo cauce para dar materia a ese gran tono sinfónico en que se define el poderío de la novela». Filosofía y tragedia, pensamiento y acción, dos parejas de conceptos equivalentes, son para Mallea las fuerzas de la novela del siglo XX y las que quiso infundirles a las suyas.

Un párrafo, en especial, reafirma la legitimidad del pensamiento (lo ensayístico) en el contexto narrativo:

> Una novela ha de estar hecha de todo para que sea verdaderamente vida. ¿Acaso el pensamiento, lo que se llama peyorativamente tendencia al ensayo o reducción especulativa, no forma parte de la vida? Lo que piensa un hombre de los actos es tan acto —en un sentido profundo— como los actos mismos.

En estas páginas de planteos teóricos, Mallea se recrea mencionando a sus autores queridos, al Dickens de la adolescencia; a Dostoievski y Flaubert, invariables en su devoción; a Tolstói; a Cervantes, por supuesto; y, entre sus contemporáneos, a Graham Greene, Alberto Moravia, André Malraux, Albert Camus. A Greene, autor de gran fama a mediados del siglo pasado y muy difundido en nuestro país, le dedicó un ensayo titulado «Introducción a una antropodicea», destinado a prologar las *Obras completas* del escritor británico editadas por Emecé. La lista de preferencias es amplia, acorde con su vasta cultura literaria, y en ella no faltan referencias admirativas a compatriotas de obra trascendental, como el patriarca Ricardo Güiraldes; y contemporáneos de Mallea: Borges, Marechal, Arlt, Bernárdez, Molinari, Carmen Gándara y el entonces joven Murena.

Se ha mencionado al Mallea ensayista cautivado por una concepción trascendente de la misión del escritor, pero falta el Mallea preocupado o, mejor, dolido, por el presente de su patria confrontado con un pasado ejemplar. Es uno de los temas fundamentales de Mallea, ratifica-

do palmariamente en las líneas iniciales del prefacio para la edición de 1960 de *La vida blanca*. «En mi memoria, ninguna preocupación llega más lejos que la preocupación por mi país». Lo había confesado, mucho antes, en *Historia de una pasión argentina*, autobiografía intelectual que tuvo enorme repercusión no solo aquí, sino también en otras repúblicas de la América hispana. Sobre la influencia de nuestro compatriota en la juventud intelectual latinoamericana de la época, es significativo el testimonio de Carlos Real de Azúa, distinguido ensayista uruguayo: «Para nosotros, que teníamos veinte años en 1936, Mallea significa mucho más de lo que significó Rodó en dos generaciones anteriores a la nuestra».

Su pensar no es puro raciocinio; es una razón impregnada de sentimientos apasionados traducidos en expresiones vehementes que a veces tocan lo lírico. Estas dos vertientes temáticas —la responsabilidad del escritor y la fibra patriótica— reaparecen y se explayan en la obra narrativa, la expresión congenial del autor, plasmada en unos treinta volúmenes de novelas y cuentos.

Mallea creó un mundo peculiar, un mundo de ficción surgido de la realidad profunda. Una de las denominaciones de la que concebía como «novela mayor» —además de «novela del conocimiento» y «novela moral»— es «novela de conciencia». La conciencia es, por decirlo así, la morada de la vida psíquica, donde se originan los deseos, los sentimientos y las pasiones. En la novela de conciencia, el foco ilumina sobre todo la vida psíquica, la vida interior, mientras que al mundo físico, el mundo exterior, le alcanza una luz más débil. Esta idea de la novela, centrada en la conciencia, es la base de sustentación teórica de la obra narrativa de Mallea. De cada personaje importa, más que la imagen y el accionar exterior, el tejido de sentimientos y pasiones que hierven en lo profundo y que en la superficie suelen traducirse en enigmático silencio. El hombre de Mallea es el hombre eterno, el «junco pensante» de Pascal, el «individuo existente» de Kierkegaard, dos filósofos de mucha gravitación en el pensamiento del escritor. En el subsuelo de la conciencia, sus personajes rumian resentimientos, envidias, muestran ínfulas de soberbia, voluntad de posesión. Pero los más característicos son seres libres y altivos, cada vez más vueltos a lo íntimo, más tristes y más silenciosos.

Sus hombres, sus mujeres, sus parejas suelen sobreactuar las pasiones. A veces parecen actores que remarcan gestos y ademanes, recargan

el maquillaje y dan a la voz un relieve inusitado en la vida corriente para acentuar así su presencia. Consecuentemente, el lenguaje no se limita a transparentar su visibilidad, sino que la subraya con anáforas, triples adjetivaciones, calificaciones inesperadas, términos insólitos; en suma, con efectos siempre enderezados a realzar, a enfatizar. Es un lenguaje que se hace notar, no por autocomplacencia, sino para expresar un contenido con el cual está estrechamente consustanciado.

Las ficciones de Mallea transcurren en el tiempo del propio autor, una época perturbada por tajantes antagonismos. Pero en estas novelas y en estos cuentos no hay referencias directas y puntuales a sucesos contemporáneos ni a problemáticas sociales o políticas. De ninguna de ellas podría decirse que refleja tal o cual conflicto colectivo. Deformaría la intención del autor, por ejemplo, presentar a *Todo verdor perecerá*, en broma, como el testimonio de la situación del campesinado bonaerense víctima de las sequías, o a *La bahía de silencio* como manifestación de la reacción disidente durante la década infame. Semejante colectivización es absolutamente ajena al sentido íntimo de esta literatura.

Si bien es la conciencia el ámbito en el cual se centran los conflictos, el espacio en que se originan posee una clara identificación. Se trata, con pocas excepciones, de Buenos Aires; una Buenos Aires ni realista ni colorida, sino más bien presentida. Los personajes caminan por sus calles, recorren plazas y barrios, entran en cines, se detienen en bares y restoranes. Buenos Aires asume un papel protagónico en *La red*, de 1968, una serie de narraciones largas, breves y brevísimas, de tono diverso, algunas con intención humorística, otras con diálogos de carácter popular, dos rasgos no habituales en Mallea. Lo singular consiste en que cada una de esas piezas narrativas está precedida por un texto destacado en bastardilla. Todos ellos glosan la ciudad, de modo que, en conjunto, constituyen un escrito independiente, de elevado tono lírico. En el contorno de la capital, Mallea ve el rostro de una joven núbil, «una mujer ungida como metrópoli, como soberana despectiva o como cortesana enigmática, sobre el río turbio e inmóvil».

Mallea, en vida y sobre todo en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, ganó un firme prestigio. La novela de su tiempo se alejaba del realismo directo y ahondaba en la introspección, adoptaba diversos puntos de vista y se abría a múltiples perspectivas. Mallea fue un novelista de su tiempo y se sumó a la deslumbrante pléyade de autores que en

Europa y en América lograron dar a la ficción narrativa del siglo pasado una categoría no menor a la alcanzada un siglo antes, el XIX, cuando esa especie literaria alcanzó su total madurez.

Mallea se estrenó como escritor en 1926, en plena década martinfierrista. No tuvo vínculos estrechos con la revista dirigida por Evar Méndez. Se unió, en cambio, a quienes promovieron la *Revista de América*, más circunspectos: el ensayista Carlos Alberto Erro, el poeta Enrique Lavié, el cineasta Luis Saslavsky y el escritor y periodista Leonidas de Vedia, autor de libros sobre letras francesas y miembro de esta Academia, donde fue sucesivamente secretario y presidente. En la *Revista de América* aparecieron algunos de los relatos de Mallea, incorporados luego a *Cuentos para una inglesa desesperada*, su primer libro. Pero estos burbujeantes retratos de mujeres caprichosas y coquetas, elogiados por el poeta Jacobo Fijman en la revista *Martín Fierro*, quedaron aislados. Solo nueve años después Mallea volvió a publicar libros, luego de meditaciones y lecturas que obraron un cambio sustancial en la concepción de la existencia y la literatura e imprimieron un cuño definitivo a su obra. Es sabido que los integrantes del grupo martinfierrista, después de la desaparición de la revista, en 1927, siguieron rumbos distintos y, en algunos casos, opuestos a los designios declarados en el manifiesto redactado por Oliverio Girondo. Sustancialmente, la «nueva sensibilidad», como la califica el poeta, supuso la adopción de un punto de vista rebelde respecto del lenguaje. La insurrección había sido iniciada por autores del siglo XIX, Sarmiento el primero. Los escritores del 80 no se manifestaron preocupados por lo castizo; pero, más tarde, cuando se temió que la mezcla de los dialectos inmigratorios llegara a alterar no solo la expresión criolla, sino también la misma idiosincrasia nacional, la norma castiza se convirtió en un modo de contención. Entre los martinfierristas no predominaban los apellidos patricios. Algunos de sus integrantes provenían de la inmigración y ya nadie sentía que el aporte de los europeos emigrados fuera un peligro. El habla porteña ya no era un fenómeno meramente costumbrista y burlesco, como se había dado largamente en el sainete y en autores como Fray Mocho, sino que cobró entidad artística, según lo muestran, entre otros, Borges y los poemas de su juventud. El tango, objeto de menosprecio en el ámbito cultural, recibió asimismo su legitimación al ingresar en el campo de las letras.

En el umbral de su etapa definitiva están el ensayo *Conocimiento y expresión de la Argentina* y la novela *Nocturno europeo*, de 1935. Ambas obras enuncian el contenido de sus nueve años de silencio. A continuación de la *Historia*, se edita *Fiesta en noviembre*, preciosa novela en la cual la conocida antítesis entre la Argentina visible y la Argentina invisible halla su más cabal ilustración artística. El tema nacional culmina en 1940 con *La bahía de silencio*, novela de formación y autobiográfica, en cierta medida, itinerario de un escritor novel empeñado en la redacción de una novela titulada *Las cuarenta noches de Juan Argentino* y en la publicación de una revista bautizada con el provocativo nombre de *Basta*. En sus páginas se manifestarán las adhesiones y disidencias de jóvenes disconformes.

Picos altos en la trayectoria de Mallea son también *Todo verdor perecerá*, árida y trágica relación de una pareja de campesinos; *Los enemigos del alma*, tres hermanos que son tres furias; *Chaves*, un personaje encerrado en el silencio; *La sala de espera*, serie de dramáticos monólogos interiores de quienes aguardan un tren; y las narraciones de *La razón humana*, *El resentimiento*, *La barca de hielo*, *La red*, pobladas de personajes taciturnos, preocupados, incomunicados, que terminan por retroceder hacia su más secreta intimidad. Como dice de una de sus protagonistas: «Una vida así la redujo más a ser su fondo, antes que su forma. La redujo a existir en su fondo, puertas adentro de sí misma, remotamente alejada hacia su más solitaria intimidad».

Finalmente, *La red* es un libro singular, como se ha dicho, una serie de narraciones largas, breves y brevísimas, algunas con rasgos de humor y otras en que los diálogos se animan a expresiones populares casi ausentes en obras anteriores: el *che*, el *vos*, la acentuación aguda de formas verbales y vocablos del habla porteña. Al Mallea esencial se añade el Mallea insatisfecho que explora otras vertientes de expresión. Pero quizá lo más original del libro es que esos relatos se enmarcan en una visión personal de Buenos Aires, presentada como «una mujer ungida como metrópoli, como soberana despectiva o como cortesana enigmática, sobre el río turbio e inmóvil». Textos en cursiva, alternados con grupos de narraciones, van precisando el contorno femenino de la metrópoli, la imagen de una mujer núbil. Los personajes de estos relatos caminan incansablemente la ciudad. El autor cita con delectación sus calles, sus plazas, sus restaurantes, sus bares, sus comidas. Abundan,

como en toda la obra de Mallea, nombres extraños: Nira del Mar, Gunte de Silva, el Dr. Plo, Fenelón Calibas, la negra Necesidades, el mozo Everinio Gómez, Vira Gada. No faltan sus mujeres, altas, delgadas, de piernas largas, elegantes, altivas, lejanas y reticentes, ni tampoco sus hombres preocupados, pensativos y desesperados.

Como la obra de Kafka y la de Camus, la de Eduardo Mallea ha surgido de una preocupación ético-religiosa. La literatura de su tiempo estaba marcada por una preocupación moral, es decir, una preocupación eminente por el comportamiento del hombre ante los demás hombres, del hombre ante el destino y del hombre ante Dios. En este sentido, refiriéndose a lo cuentos y novelas cortas de Mallea, el profesor y crítico norteamericano John L. Hughes señaló y elogió en ellos una profundidad humana, moral y estilística mayor que las de Poe y Horacio Quiroga.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXXI julio-diciembre de 2017 N.os 343-344

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO ALBERTO MANGUEL*

DISCURSO DE RECEPCIÓN

José Luis Moure

Trazar una línea biográfica de Alberto Manguel, a quien hoy recibimos formalmente en esta Academia, aunque la procuremos escueta como la ocasión lo requiere, resulta un inevitable ejercicio de asombro.

Entre mis contemporáneos porteños —y Manguel lo es, distanciado apenas por un año—, ser hijo o nieto de inmigrantes es contingencia común. Pero no lo son buena parte de los hechos que fueron jalonando su vida, extraordinaria en el sentido más preciso del adjetivo. El primogénito de un matrimonio argentino de origen judío (abuelos austríacos, rusos y polacos), que asegura recordar la imagen de una pared de ladrillos y el aroma del arroz con leche percibidos cuando tenía un mes, fue criado casi exclusivamente por Ellin Slonitz, una niñera checoeslovaca que desde el primer día se comunicó con él en inglés y en alemán. Esta circunstancia no pasaría de ser llamativa si no fuera porque los padres de Manguel desconocían esas lenguas, razón por la cual, aun viviendo bajo el mismo techo, no pudo hablar con ellos hasta los siete años, cuando forzado por la escolarización argentina aprendió español a su regreso de Israel, donde su padre se había desempeñado como el primer

* Acto celebrado el 10 de agosto de 2017 en el Gran Hall del Palacio Errázuriz.

embajador de nuestro país. Sus hermanos menores, que se movían en otro ámbito de la misma casa de Tel Aviv, fueron criados en inglés por una institutriz suiza, de modo que durante aquella infancia regida por tan singular *paidéia* doméstica, el inglés fue la esporádica y única *lingua franca* fraternal, ya que no filial. En una habitación del subsuelo de la embajada, Alberto Manguel, cuidado, guiado e instruido por Ellin, nació al mundo de una cultura esencialmente europea; del cocinero alemán aprendió canciones de los bebedores de cerveza y poemas de Heine, que, como los recitados de Goethe o Schiller de Ellin, habrían de fijarse para siempre en su memoria, como las dunas y el mar en el horizonte en el que se desvanecía un parque cercano. «El recuerdo que guardo de mi infancia es el de una gran felicidad», confesó alguna vez.

La lectura, iniciada con la precocidad de quien intuía que habría de dedicarle el resto de sus días, respondió al impulso de una curiosidad plural y voraz. «Desde mis primeras lecturas —afirmó—, el mundo real y el mundo imaginario se confundieron, no de una manera que me haya llevado a vivir en un mundo ilusorio, sino, por el contrario, volviendo concreto lo imaginario».

Ese chico argentino bilingüe criado en Israel, que no hablaba español ni hebreo, iniciándose sin saberlo en un nomadismo que sería también una marca de su vida, visitó con Ellin Venecia, París, Jordania y Alemania.

Ya en Buenos Aires, interrumpidas las funciones diplomáticas del padre en 1955, tras el derrocamiento de Perón, mientras cumplía su educación primaria en distintas escuelas —una pública, dos inglesas y otra alemana—, Manguel aprende el idioma y la realidad de un país enteramente nuevo. Se interesa por el dibujo y la pintura, viaja a los Estados Unidos y acrecienta lecturas. En 1961 ingresa al Colegio Nacional de Buenos Aires, un hito de cuya importancia Manguel nos da cuenta con estas palabras:

> Si tuviera que elegir un momento determinante, a partir del cual concibo mi vida de cierta manera —cada momento de la vida, incluso el más trivial, determina el curso de la existencia, claro está, pero hay algunos más importantes que otros—, si tuviera que elegir el más importante, sería ese período de seis años de escuela secundaria[1].

[1] Manguel, Alberto. *Conversaciones con el amigo*. Buenos Aires: La Compañía, 2011, p. 58.

Las jornadas en ese colegio exigente, laico y liberal se despliegan sobre el fondo de la poderosa vida intelectual argentina de los sesenta y de sus intereses ilimitados: cine, teatro, música, campamentos y política estudiantil; de todo participa Manguel, amparado por la libertad que le brinda su habitación-biblioteca propia en la terraza de la casa familiar porteña, independizado ya desde hacía tiempo de la tutoría de Ellin, a quien se había encomendado el cuidado de una hermana menor.

Al momento de su egreso del Colegio Nacional de Buenos Aires, Alberto Manguel, un adolescente que ya ha trabajado en la librería angloalemana *Pigmalión*, que ha frecuentado a escritores, que ha conocido a Borges y le ha servido de acompañante y de lector, cuenta con una certeza definitiva, que él mismo enuncia con parquedad de lapidario: «Sabía que quería vivir rodeado de libros».

A su paso fugaz por la Facultad de Filosofía y Letras, cuyos cursos lo aburren, sucede un viaje casi iniciático a Europa, donde descubre que quiere vivir en París. Regresará, sin embargo, a la Argentina, colaborará en la editorial Galerna, publicará traducciones en el Centro Editor de América Latina y editará algunos clásicos españoles anotados en las colecciones didácticas de Kapelusz.

En 1969, con pasaje de tercera clase y cien dólares, parte en barco hacia España y de allí finalmente (aunque este adverbio es siempre inadecuado en la vida de Manguel) hacia París. Allí redacta informes de lectura para Gallimard y *Lettres Nouvelles*, conoce a escritores (Severo Sarduy, García Márquez, Cortázar) e invierte indolencia bohemia en mesas de café, que prolonga en Londres, donde sobrevive pintando reproducciones de cuadros sobre brazaletes y cinturones de cuero. Al regreso de un viaje circunstancial a París, un incidente fronterizo le impide la vuelta a Inglaterra, lo que lo obliga a residir una vez más en la capital francesa.

En 1971 comparte un premio de cuentos convocado por *La Nación*. Vuelve entonces a Buenos Aires; aquí el diario lo contrata como redactor y permanece poco más de un año.

A fines de 1973 regresa a Europa. A propuesta de Franco María Ricci se traslada a Milán y traba amistad con Gianni Guadalupi, su editor italiano, con quien comienza la elaboración de una guía de ciudades imaginarias, que vería la luz seis años más tarde. Un corto regreso a París preludia la que es acaso la más exótica estación de este recorrido

biográfico: en 1975 Manguel se hace cargo de una librería en Tahití, donde se ocupa de los libros en inglés y de traducciones. Pero después de dos años, el calor y la lejanía de una vida cultural más próxima a sus intereses lo devuelven a París. En Inglaterra funda una editorial, cuya rápida quiebra lo fuerza a regresar a la Polinesia. En 1979 aparece aquella *Guía de lugares imaginarios* iniciada en Italia, que logra rápido éxito y diferentes traducciones.

Después de considerar la posibilidad de trabajar como editor en Japón, opta por instalarse en Canadá. Para entonces, Manguel estaba casado y tenía tres hijos, el menor sin haber cumplido todavía el mes. La familia se instala en Toronto en octubre de 1982.

En Canadá, Manguel escribe notas, artículos y reseñas para varios diarios y revistas, dicta un curso de literatura fantástica en la Universidad de York y durante seis años hace crítica teatral en un programa de televisión. En ese país vivirá hasta 1992, adoptará su nacionalidad y dirá de él: «De la misma manera que debo mi aprendizaje intelectual al Colegio Nacional de Buenos Aires, le debo mi carrera literaria a Canadá. Fue el primer lugar donde confiaron en mí»[2].

En 1983 aparece *Black Water*, antología de literatura fantástica publicada en Canadá, Estados Unidos e Inglaterra, que alcanzará numerosas ediciones y que siete años después se conocerá en español como *Aguas negras* (Alianza). En 1991 ve la luz su primera novela, *News from a Foreign Country Came* (*Noticias del extranjero* es su título en español), que recibe el Premio de la Sociedad de Autores Canadienses.

Un pequeño ensayo sobre la historia de las antologías (género que es, de alguna manera, metáfora de toda su obra) escrito para el *New York Times* dispara en Manguel la idea de un trabajo sobre qué significa ser lector, germen modesto de un proyecto que, iniciado en Toronto, crece al abrigo de una estancia en la ciudad alsaciana de Sélestat y culmina, después de siete años, en París, con *Una historia de la lectura*, publicado en inglés en 1995, y en 2005 en traducción española. El libro alcanzará numerosas traducciones y ediciones en distintos países, y hace de Manguel un escritor definitivamente reconocido en Europa y América. Recibe el Premio Médicis y Bernard Pivot lo lleva a su famoso programa *Apostrophes*.

[2] Manguel, Alberto. *Conversaciones*..., p. 163.

Una serie de artículos en los cuales Manguel, fiel a una preocupación que vertebra toda su obra, se había interrogado diversamente sobre el papel de la lengua y la lectura en el mundo sociopolítico, en una suerte de aproximación variada a lo más ceñido y orgánicamente desarrollado en *Una historia de la lectura*, conformó en 1998 *Into the Looking Glass* (*En el bosque del espejo. Ensayos sobre las palabras y el mundo* en la versión española de 2001), cuya traducción francesa se hizo acreedora del premio France Culture.

Reading Pictures (1999) (*Leyendo imágenes*, 2002) responde a la convicción, igualmente axial en la concepción cognoscitiva y estética de Manguel, de que el hombre es lector desde el nacimiento y que, por ello, toda imagen, sea realista, abstracta o azarosa, puede ser leída con absoluta libertad interpretativa.

Manguel trabaja en Londres durante dos años haciendo informes para una editorial y reside nuevamente en Calgary (Canadá) hasta 2000, como beneficiario de una fundación de artes y letras. En 2004 publica la novela breve *Stevenson under the Palm Tree*, traducida ese mismo año como *Stevenson bajo las palmeras*.

Acaso el deseo de tener a la mano su enorme biblioteca, formada por la insaciabilidad lectora que los párrafos anteriores permiten imaginar, obligada a quedar detrás de él depositada una y otra vez en distintos lugares, un transitorio desahogo económico y las grandes y disuasorias distancias que pautan los desplazamientos en Canadá para quien, como Manguel, se niega a conducir automóvil, lo llevan a buscar en Francia un lugar más adecuado. Lo encontrará en el presbiterio de Mondion, en la localidad de Poitiers. La construcción de la biblioteca insumió un año, y tres meses la ubicación ordenada de los volúmenes. Esa tarea de revisión y reencuentro dio origen a *The Library at Night* (2006) (*La biblioteca de noche*, en español). En ese año aparece la nueva recopilación de artículos titulada *At the Mad Hatter's Table*, en español *Nuevo elogio de la locura*, ligeramente comentada por el autor con esta aclaración: «Para un lector, esa puede ser la razón esencial, tal vez la única, de la literatura: que la locura del mundo no nos conquiste por completo».

Apresuro esta ya desmedida, no injusta, presentación. En los años que siguen, en un listado seguramente incompleto y limitándome a los títulos en español, Manguel da a conocer la novela *Todos los hombres son mentirosos* (2008) y los ensayos *Con Borges* y *Diario de lecturas*

(ambos en 2004), *La ciudad de las palabras* (2010), *El sueño del Rey Rojo* (2012), *Personajes imaginarios* (en el mismo año) y *Curiosidad: una historia natural* (2015).

Alberto Manguel tampoco se quedó en Mondion. En 2015, obligaciones docentes contraídas en las universidades de Princeton y de Columbia lo llevaron a Nueva York, donde a finales de ese año lo sorprende el ofrecimiento de hacerse cargo de la dirección de la Biblioteca Nacional de la Argentina, que asume en 2016. Curiosa movida del destino, que impensadamente lo devolvía al país para instalarlo en el puesto que había ocupado Borges, a quien cincuenta años antes le había servido de lector.

Sería imposible dar aquí debida cuenta de los numerosísimos artículos y notas de Manguel publicadas en prestigiosos diarios y revistas literarias del mundo, así como su labor como profesor invitado y conferencista en diversas instituciones culturales y universidades inglesas, canadienses, norteamericanas, alemanas e italianas. Nuestro académico es miembro de la Unión de Escritores Canadienses, del PEN Internacional, de la Fundación Guggenheim, de la Royal Society of Literature de Gran Bretaña. Ha sido distinguido con el grado de Comandante de la Orden de las Artes y las Letras en Francia. Es doctor *honoris causa* de las universidades de Liège (Bélgica), Anglia Ruskin (Cambridge, Inglaterra), Ottawa y York (Canadá). En 2013 esta Academia Argentina de Letras lo nombró correspondiente en Francia. De sus numerosos premios y distinciones, bástenos citar los que él ha querido destacar en su currículum: el Médicis de ensayo (Francia) por *Una historia de la lectura*, el McKitterick (Inglaterra) por su novela *Noticias del extranjero*, el Grinzane Cavour (Italia) por su *Diario de lecturas*. También obtuvo el premio de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez (España) y el Roger Caillois (Francia) por el conjunto de su obra, traducida, como ya lo llevamos señalado, a más de treinta idiomas.

Si se nos forzara a definir de un trazo la figura del académico que hoy ingresa a esta casa, diríamos que Manguel es esencialmente un lector, un ejecutante voraz y gozoso de una actividad ejercida sin pausa desde la infancia, y que él mismo caracterizó como una percepción organizada del universo, que tiene la pretensión de que todo, trátese de un texto o de una imagen, sea descifrable e interpretable. Él lo dijo así:

> Llegamos a este mundo empeñados en encontrar una narrativa en todo: en el paisaje, en el cielo, en las caras de los demás y, por supuesto, en las imágenes y palabras que nuestra especie crea. Leemos nuestras propias vidas y las de otros, leemos las sociedades en las que vivimos y aquellas que existen más allá de nuestras fronteras, leemos imágenes y edificios, leemos lo que se encuentra entre las pastas de un libro[3].

La literatura, en la concepción de Manguel, no es ni lujo ni pasatiempo, sino una forma de interrogar al mundo. La calidad del escritor se manifiesta en su capacidad para instalar en la obra lo que Manguel llama «pasajes disimulados», intersticios a través de los cuales los lectores pueden confrontar e inteligir de manera individual y en libertad una realidad que los interpela, enriquecida o más compleja o simplemente diferente. En un paréntesis que debería interesar a todo docente de literatura, Manguel señaló que solo cuando el alumno advierte que en la obra es su historia la que cuenta, su lugar el que se define y su tiempo el que se está reflejando, se vuelve lector; y si esa experiencia no se cumple —aclara—, no hay razón para pensar que los libros sean más importantes que los videojuegos.

El Manguel escritor viene a ser la contracara obligada de ese lector cotidiano; es el relator de esa experiencia, el comentarista de los hallazgos, el geógrafo de un universo que cada acto de lectura reconfigura.

Uno de los atributos del proceso de lectura cumplido por Manguel, el de la historia de su lectura, parece ser la infinitud, que acaso vaya de la mano de su rechazo por las fronteras promulgadas y las delimitaciones positivas. Su obra, que es la trabajada devolución de sus lecturas, innumerables e inclasificables, puede autorizar la sospecha de que le interesan o le interesarán todos los temas, todas las épocas, todos los autores. El andamiaje erudito, que la crítica se complace en destacar, nunca es pedantería, sino la expresión minuciosa de la curiosidad o el asombro ante el conocimiento nuevo o la vinculación inesperada, que quiere compartirse. Ese carácter abierto e inestable del corpus por leer, que Manguel, como todo lector, reformula en forma permanente, explica su certeza (lo dice en algún lado) de que la literatura es una pregunta

[3] Manguel, Alberto. *El sueño del Rey Rojo. Lecturas y relecturas sobre las palabras y el mundo*. Madrid: Alianza, p. 17.

que no tiene respuesta, de que todo texto muta según el lector, la hora y en lugar que se lo lee, y de que el proceso de lectura es asimilable a una antología incompleta que acoge de manera incesante las citas que la memoria literaria del lector va incorporando. Los libros que leemos —recuerda Manguel— son los libros que otros han leído. «Toda lectura —nos dice— prolonga otra, empezada una tarde de hace mil años y de la cual no sabemos nada; toda lectura proyecta su sombra sobre la página siguiente, confiriéndole contenido y contexto»[4]. El lector ideal —señala en un ensayo alusivo— «posee una capacidad ilimitada para el olvido y lee como si todos los libros fueran obra de un autor eterno y prolífico»[5].

Se equivocaría, sin embargo, quien creyese que este lector plácido y empedernido de la literatura de todo tiempo y de todo lugar, que este intelectual que asegura haber tenido una vida extraordinariamente feliz, permanece ajeno a las inclemencias de la sociedad y a la historia de sus iniquidades. Manguel no ha rehuido manifestar con la palabra, con la obra y con sus opciones de vida su pensamiento liberal (según el sentido noble que le asignó el siglo XIX), visceralmente antidogmático, reivindicador de la lectura también en su capacidad de «convertir a dóciles ciudadanos en seres racionales, capaces de oponerse a la injusticia, a la miseria, al abuso de quienes nos gobiernan»[6], y denunciador de algunas malformaciones de la contemporaneidad: «el arte hoy —declaró— parece haber sido secuestrado por los banqueros y los publicistas»[7].

Hemos dejado para el final de esta presentación imperfecta una incomodidad asordinada. Manguel ha dicho de manera explícita que no entiende la noción de nacionalidad política, es decir, la exigencia de ser identificado según el lugar en que se nace. Eligió una vida trashumante, escribió en inglés la mayor parte de las obras que le dieron prestigio y, cuando la necesidad de establecerse se lo aconsejó, optó por la nacionalidad canadiense. En esta Academia nos hemos acogido entonces al aspecto más generoso de la convicción de Manguel: puesto

[4] MANGUEL, ALBERTO. «La computadora de San Agustín». En *En el bosque del espejo*. Bogotá: Norma, 2001, p. 275.

[5] MANGUEL, ALBERTO. «Notas para una definición del lector ideal». En *Nuevo elogio de la locura*. Buenos Aires: Emecé, 2006, p. 40.

[6] MANGUEL, ALBERTO. *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Emecé, 2005, p. 11.

[7] MANGUEL, ALBERTO. *Conversaciones*..., p. 189.

que él descree de los pasaportes, nos permitimos calladamente hacer lo propio y, privilegiando lo que la calidad de su obra, original o traducida, regaló a los lectores de nuestro país y los otros dones que suponemos abrigados por su memoria afectiva —el lugar de su formación, el del Colegio Nacional de Buenos Aires y de los tilos de la calle Bolívar, el de las mañanas en tranvía, el de la adolescencia y la primera contemplación de la muerte, el de la envidiable densidad cultural y cosmopolita de la vida porteña de los sesenta en la que tuvo la fortuna de crecer, el de la iniciación literaria, el de las conversaciones con Borges y Bioy, el del hogar de sus padres y hermanos, el del acento indeleble del español aquí aprendido—, hemos decidido volver a imponer al director de la Biblioteca Nacional, nuestro colega, la carga de la argentinidad.

En esta nueva etapa de la parábola biográfica del lector Alberto Manguel, no se me ocurre mejor forma de clausurar este discurso que citando las últimas líneas de *Una historia de la lectura*, en las que una voz querida me hizo reparar: «La historia de la lectura, afortunadamente, no tiene fin. Me imagino dejando el libro junto a la cama, me imagino abriéndolo esta noche, o mañana por la noche, o la noche siguiente, y diciendo para mis adentros: "No he llegado al final"»[8].

Bienvenido, Alberto Manguel, a la Academia Argentina de Letras.

[8] Manguel, Alberto. *Conversaciones...*, p. 328.

ELOGIO DEL DICCIONARIO

Alberto Manguel

Señoras, señores:

El sillón que desde ahora desvergonzadamente ocuparé gracias a la generosidad de ustedes lleva el nombre del primer naturalista de nuestro país, el doctor Francisco Javier Muñiz. El doctor Muñiz fue el descubridor del fósil de un gliptodonte como el que, cuenta la leyenda, fue hallado en el terreno sobre el cual se eleva la actual Biblioteca Nacional y donde hoy trabajo. Este dato paleontológico que asocio a mi propia biografía (la Biblioteca, no el gliptodonte) me fue dado por la *Gran Enciclopedia Argentina*, de Abad Santillán, generoso diccionario que también me reveló detalles biográficos de algunos de los otros académicos que ocuparon este sillón, detalles que tienen diminutos puntos de contacto conmigo. El ingeniero Ángel Gallardo asistió (como yo) al Colegio Nacional de Buenos Aires; el premio Nobel Bernardo Houssay descubrió el rol que jugaba la hormona segregada por la glándula pituitaria en trastornos diabéticos (los cuales padezco); Eduardo González Lanuza fue uno de los precursores del ultraísmo (movimiento a través del cual inicié mis lecturas de la poesía argentina del siglo XX); Horacio Armani trabajó en el suplemento literario de *La Nación* (donde yo me desempeñé como periodista a principios de los años setenta). Los diccionarios lo saben todo.

Una de las secciones favoritas de mi biblioteca (que ahora se encuentra en un depósito lejano a la espera de su anhelada resurrección) era la que albergaba mis diccionarios. Para mi generación (yo nací en la primera mitad del siglo pasado), los diccionarios tenían importancia. Nuestros mayores daban valor a la Biblia, a la interminable saga de Mazo de la Roche, al libro de recetas de doña Petrona, a la *Historia universal*, de César Cantú. Quizás para las generaciones de este tercer milenio esos objetos valorados no serán siquiera un libro, sino un nostálgico Gameboy o un iPhone. Pero para muchos lectores de mi edad, el *Sopena*, el *Petit Robert*, el diccionario *Appelton* inglés-castellano eran los nombres de los ángeles de la guarda de nuestras bibliotecas. Entre

los míos, el más frecuentado era el *Pequeño Larousse Ilustrado*, con su rosado estrato de frases extranjeras que separaban las palabras comunes de los nombres propios.

Para aquellos a quienes nos gustaba leer, el diccionario era un talismán de poderes misteriosos. En primer lugar, porque nuestros mayores nos habían dicho que en ese volumen gordito se encontraba la inconmensurable riqueza de nuestro idioma; que entre sus cubiertas estaban todas las palabras que nombraban todo lo que conocíamos, así como también todo lo que aún nos quedaba por descubrir; que el diccionario era custodio del pasado (de esas palabras que usaban nuestros abuelos) y del futuro (de esas palabras que nombraban aquello que algún día quizás íbamos a querer decir). En segundo lugar, porque el diccionario, como una Sibila bondadosa, respondía a todas nuestras dudas ortográficas (a pesar de que, como se queja la profesora de Hellen Keller en *El milagro de Ana Sullivan*, «¿para qué sirve un diccionario si hay que saber cómo se deletrea una palabra antes de buscar cómo se deletrea?»).

En la escuela, nos enseñaban a ser curiosos. Cada vez que le preguntábamos a un profesor el significado de alguna palabra, nos contestaba «¡búsquenlo en el diccionario!». No lo considerábamos un castigo, al contrario: con esta orden nos daba la fórmula para entrar en una caverna de Alí Babá en la que se atesoraban incontables palabras, cada una de las cuales podía llevarnos a muchas más por caprichos del azar. Buscábamos, por ejemplo, «tongorí» después de leer *El Matadero*, de Echeverría, donde los matarifes acusan a una vieja de intentar robarse pedazos de carne: «¡Se lleva la riñonada y el tongorí!», gritan los muchachones. Y descubríamos no solo que «tongorí» es un trozo de entraña o carne dura, sino que en partes de África se llama «tongorí» o «*tongerret*» a la cigarra comestible. Cuando años después me encontré, Dios sabe cómo, en el Sahara argelino y me sirvieron un plato de bichos fritos, pude rechazarlo con aire de sabelotodo, diciendo a mis anfitriones: «Lo siento, soy alérgico al tongorí». Mi diccionario, precavido, me concedió la palabra para nombrar la nueva experiencia.

Aby Warburg, gran lector de diccionarios, definió para todos nosotros lo que él llamó «la ley del buen vecino». Según Warburg, el libro que buscamos no es, en muchos casos, el que necesitamos: la información requerida se encuentra en el solapado vecino del mismo estante. Lo mismo puede decirse de las palabras de un diccionario. En la era electrónica, me da la impresión de que los diccionarios virtuales ofrecen

menos oportunidades de esos felices azares que tanto enorgullecían al gran lexicógrafo Émile Littré. «Muchas veces —confesó Littré en su autobiografía— mientras buscaba una determinada palabra, me sucedía que la definición me interesaba tanto que pasaba a la siguiente, y luego a la siguiente, como si tuviese en las manos una novela cualquiera».

Es probable que nadie sospechara estas propiedades mágicas aquella tarde calurosa de hace casi tres mil años cuando, en algún lugar de la Mesopotamia, un inspirado y anónimo antepasado grabó en una tablilla de barro una breve lista de palabras en acadio con su significado, creando así lo que podemos considerar uno de los primeros diccionarios del mundo. Para encontrar un diccionario algo similar a los actuales, tenemos que esperar hasta el siglo I, cuando Pánfilo de Alejandría compiló el primer léxico griego colocando las palabras en orden alfabético. ¿Acaso intuía Pánfilo que entre sus descendientes habría enjambres de ilustres lexicógrafos que se ocuparían de ordenar las palabras en idiomas que en aquel entonces aún no se vislumbraban?

Sebastián de Covarrubias en España, Émile Littré en Francia, el doctor Johnson en Inglaterra, Noah Webster en los Estados Unidos… Sus nombres se volvieron sinónimos de sus eruditas creaciones. Hoy hablamos de usar un Langenscheidt o un Collins, o de consultar un «*calepin*», epónimo de aquel ambicioso italiano, Ambrogio Calepino, quien, en 1502, compiló un gigantesco diccionario multilingüe digno del milagro de la Epifanía. Recuerdo que en una ocasión, en casa de un amigo canadiense, discutimos si la palabra «*névé*» (que aparece en una novela de Erckmann-Chatrian con el significado de «un amontonamiento de nieve dura») provenía del Quebec. Mi amigo llamó a su esposa y le dijo: «¡Querida, traé a Béslisle a la mesa!», como si estuviera invitando al propio Louis-Alexandre Béslisle, autor del *Dictionnaire général de la langue française au Canada*, a cenar con nosotros. Creo que esta familiaridad nos dice algo importante sobre la relación de un lector con sus diccionarios.

Los creadores de diccionarios son criaturas asombrosas cuyo deleite, por encima de toda otra cosa, se halla en las palabras mismas. A pesar de que el doctor Johnson definió a un lexicógrafo como «un inofensivo laburador», los autores de diccionarios son notoriamente apasionados y hacen caso omiso de las convenciones sociales cuando se encuentran abocados a su noble tarea. Pensemos en James Murray, el ideólogo del gran *Oxford English Dictionary*, quien durante muchos

años recibió miles de ejemplos textuales de la primera aparición de ciertas palabras, ejemplos enviados por un cirujano estadounidense con residencia en Inglaterra y a quien Murray jamás conoció, hasta que por fin descubrió, con espléndida indiferencia, que su colaborador, además de ser un investigador de talento, era un asesino psicótico cuyo domicilio era el manicomio de Broadmoor. Pensemos en Thomas Cooper, el erudito del siglo XVI que compiló durante muchos años un importante diccionario latín-inglés. Cuando iba por la mitad de la obra, su esposa, irritada porque él se quedaba trabajando hasta tarde, entró en su estudio, robó sus apuntes y los arrojó al fuego. «A pesar de ello —nos cuenta el historiador John Aubrey—, aquel buen hombre sentía tal fervor por la investigación filológica, que volvió a emprender su trabajo desde el comienzo, y siguió hasta alcanzar con él la perfección... Como recompensa —concluye Aubrey con admiración—, fue nombrado obispo de Winton». Pensemos en Noah Webster, a quien su esposa atrapó en brazos de la criada. «Doctor Webster —exclamó—, ¡estoy sorprendida!». «No, señora —la corrigió él—. Yo soy el sorprendido. Usted está asombrada».

Los lectores de diccionarios profesan pasiones similares. Flaubert, gran lector de diccionarios, señaló irónicamente en su *Diccionario de lugares comunes*: «*Diccionario:* decir: "Sólo sirve a los ignorantes"». Mientras escribía *Cien años de soledad*, García Márquez empezaba cada día leyendo el *Diccionario de la Real Academia Española*, «cada una de cuyas nuevas ediciones —dijo famosamente Paul Groussac— *fait regretter la précédente*». Ralph Waldo Emerson leía el diccionario por el placer literario que le ocasionaba. «No hay hipocresía en un diccionario —decía—, ni exceso de explicaciones, y está lleno de sugerencias, de materia prima para futuros poemas y relatos». Vladimir Nabokov encontró en Cambridge un ejemplar del *Diccionario de acepciones de la lengua rusa viva*, de Vladímir Dal, en cuatro tomos y decidió leer diez páginas por día, puesto que confesaba que, lejos de su patria, «el miedo de perder o corromper, a través de la influencia extranjera, la única cosa que había rescatado de Rusia, su idioma, se volvió una obsesión». En el mundo del alfabeto, la secuencia convencional de letras constituye el esqueleto de un diccionario. El orden alfabético posee una exquisita sencillez que evita las jerarquías implícitas en la mayoría de los otros métodos. Las cosas enumeradas bajo la *A* no son ni

más ni menos importantes que las enumeradas bajo la *Z*, salvo que, en una biblioteca, la disposición geográfica hace que en algunas ocasiones los libros *A* del estante superior y los libros *Z* del estante inferior reciban menos atenciones que sus hermanos en las secciones intermedias. Jean Cocteau juzgó que un solo diccionario bastaba para contener una biblioteca universal, puesto que «cada obra maestra no es más que un diccionario en desorden». Es cierto: en un desconcertante juego de espejos, todas las palabras utilizadas para definir una cierta palabra en un diccionario cualquiera deben, ellas mismas, estar definidas en ese mismo diccionario. Si somos, como lo creo, la lengua que hablamos, los diccionarios son nuestras biografías. Todo lo que conocemos, todo lo que soñamos, todo lo que tememos o deseamos, cada logro, cada pasión, cada mezquindad, están en un diccionario.

El término *diccionario* se ha confundido con el de *enciclopedia* y ahora se refiere no solo a inventarios de palabras, sino también a repertorios temáticos de todo lo que existe en el universo, incluyendo el universo mismo. En mi biblioteca hay diccionarios de cocina, de cine, de psicoanálisis, de literatura alemana, de astrofísica, de herejías, de colores, de urbanidad, de surrealismo, del Islam, de ópera, de proverbios, del Talmud, de aves del norte de Europa, de especias, del *Quijote*, de términos de encuadernación, del lunfardo, de nubes, de mitología griega y romana, de expresiones quebequenses, de arte africano, de dificultades en francés, de santos y de demonios. Creo que hasta hay un *Diccionario* o *Guía de lugares imaginarios*. Pero en su forma más fiel, primordial y arquetípica, un diccionario es un elenco de palabras.

Debido a este simple hecho, a que un diccionario es, ante todo, una compilación de las piezas fundamentales de un determinado idioma, su identidad principal no depende de su presentación. Sus más antiguas encarnaciones (el léxico de Pánfilo, por ejemplo) no son esencialmente diferentes de la manera en que aparecen en las páginas y pantallas de hoy. Ya sea bajo la forma de un rollo (como en el caso de Pánfilo) o de un imponente grupo de códices (como en el *Oxford English Dictionary*), o conjurado en ventanas electrónicas (como cualquier diccionario virtual), aquello que el soporte escogido otorga al diccionario son las características, privilegios y limitaciones de su determinada forma. En sí mismo, un diccionario es como una cinta de Moebius, un objeto autodefinido con una sola superficie, que recopila y explica, sin preten-

der una tercera dimensión narrativa. Solo cuando se lo asocia con un contenedor específico, el diccionario se convierte en una secuencia de definiciones, o en una enumeración de signos convencionales, o en la multifacética historia de nuestro idioma, o en un depósito casi ilimitado de fragmentos de un idioma. Son los lectores quienes, al preferir una forma a otra, al escoger un códice impreso o un texto virtual, reconocen en un diccionario alguna de sus múltiples encarnaciones: como antología, como catálogo jerárquico, como una colección de vocablos, como memoria paralela, como herramienta de escritura y de lectura. Un diccionario es todas esas cosas, pero no todas al mismo tiempo.

Si los libros son registros de nuestras experiencias y las bibliotecas depósitos de nuestra memoria, los diccionarios son un talismán contra el olvido. No son un homenaje conmemorativo al lenguaje que hablamos, que hedería a tumba, ni un tesoro, que implicaría algo oculto e inaccesible. Un diccionario, con su intención de registrar y definir es, en sí mismo, una paradoja: por un lado, acumula aquello que la sociedad crea para su propio consumo con la esperanza de alcanzar una comprensión compartida del mundo; por el otro, hace circular lo que contiene, para que las palabras viejas no mueran en la página y las nuevas no queden marginadas en los suburbios del idioma. La coletilla latina *verba volant, scripta manent* tiene dos significados. Uno es que las palabras que pronunciamos en voz alta tienen el poder de alzar vuelo, mientras que las que están escritas permanecen incólumes en la página; el otro es que las palabras pronunciadas se desvanecen en el aire, mientras que las escritas adquieren nueva vida cuando un lector las invoca. En un sentido práctico, los diccionarios recopilan nuestras palabras tanto para preservarlas como para devolvérnoslas, para permitirnos ver qué nombres hemos dado a nuestra experiencia en el correr del tiempo y también para descartar algunos de esos nombres e incluir otros nuevos, en un continuo ritual de bautismo. En este sentido, los diccionarios sirven de consuelo: confirman y fortalecen el alma de un idioma.

En las vísperas de la dictadura militar, María Elena Walsh escribió una canción que decía así:

> Tantas cosas ya se han ido
> Al reino del olvido.
> Pero tu quedas siempre a mi lado,
> *Pequeño Larousse Ilustrado.*

ENTREGA DEL *PREMIO LITERARIO ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS**

EL ABSOLUTO: UNA HISTORIA SECRETA DEL MUNDO

Pablo De Santis

Es un placer hablar de esta novela, *El absoluto*, no solo porque es una fiesta de la imaginación, sino también por el valor que tiene toda la obra de Daniel Guebel. Desde su primer libro, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, Guebel construyó con reflexión y desparpajo uno de los universos más seductores de la literatura argentina.

Hay un cuento folklórico norteamericano que recoge o inventa John Crowley en su novela *Aegypto*: un viajante de comercio se despide de su esposa porque debe viajar a una ciudad lejana. A mitad de camino lo sorprende una tormenta tan fuerte que debe buscar refugio en un granero abandonado. Se acuesta a esperar que pase la tormenta. Entre sueños oye hablar a dos gatos: «¿Te enteraste de las noticias? Bubalón, el rey de los gatos, ha muerto». La tormenta pasa, el viajante cumple con su misión y vuelve a la casa. Le cuenta a su esposa la extraña experiencia que ha tenido. Entonces el gato del hogar da un salto, dice «Entonces soy el nuevo rey de los gatos» y escapa por una ventana.

Los gatos tenían una historia secreta. También eso es lo que nos cuenta *El absoluto*: la historia secreta del mundo. Asistimos al intrincado desarrollo de una familia imaginaria, los Deliuskin, cuyos integrantes son asediados por la genialidad, las catástrofes y los prodigios. Al leer las páginas, nos enteramos de la verdadera historia de las revoluciones del siglo XX y de la verdadera historia de la música de los dos últimos siglos.

Ya desde su primera novela, *Arnulfo o los infortunios de un príncipe*, Guebel eligió una literatura que encuentra en la imaginación su realidad y su autenticidad en el artificio. *El absoluto* pertenece a la familia de edificios verbales que conforman *Pálido fuego*, de Vladimir

* Acto celebrado el 23 de noviembre de 2017 en el Salón Leopoldo Lugones, sede de la Academia Argentina de Letras.

Nabokov; *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec; o más cerca en el tiempo, *La casa de hojas*, de Mark Danielewsky. *El absoluto* habla del mundo no a través de referencias a la realidad, sino a través de las simetrías internas de la obra, del modo como cada episodio tiene sus ecos en otros, o el modo como las teorías estallan en el interior de la ficción.

Las dos primeras novelas de Daniel Guebel, la ya citada *Arnulfo* y *La perla del emperador*, que ganó el premio Emecé, eran ya exploraciones de la novela de aventuras y el mundo de la leyenda. Luego, a partir de *Los elementales*, sus historias tomaron como punto de partida una realidad cercana, para escapar, a las pocas páginas, rumbo a la literatura fantástica, la ciencia ficción, la pesadilla. En *Los elementales*, como luego en *El perseguido*, ya aparecen filósofos o sabios locos, que anticipan la proliferación de teorías de *El absoluto*.

En otras novelas, la fantasía es más cerrada, oscura, inquietante: así ocurre en *Matilde*, cuyo protagonista confunde los pensamientos con la realidad. Ordena erigir, en homenaje a la mujer del título, una torre siniestra, un monumento fúnebre que reclama un cuerpo. Otro acercamiento a lo fantástico es *Ella*, que comienza como una novela realista: un matrimonio con tres hijos se instala en un barrio privado de la zona norte, admirados por la eficacia de los sistemas de vigilancia. Pero a pesar de esa utopía de una vida sin peligros, el riesgo se hace presente. Y a partir del viaje del marido a Oriente, un Japón fantasmal comienza a echar su sombra sobre la vida de la pareja, hasta un final que es una de las páginas más oscuras de Guebel.

Lo absoluto está definido por dos fuerzas opuestas. La primera es la explosión imaginativa, que lleva a la acumulación de personajes, situaciones, teorías, y que nos pasea por el mundo, y por las convulsiones de la Historia. La otra es el plan, el diseño, aquello que da a estas vidas una estructura. Ese plan bien podría estar simbolizado por el árbol genealógico, que pone orden en los parentescos y en la novela.

Leí el primer texto de Daniel Guebel antes de conocerlo y mucho antes de que él publicara su primer libro, *Arnulfo*. Recién entraba a la facultad, cuando una compañera me pasó unas fotocopias casi ilegibles. El habitante de esas páginas era un pianista que tocaba en funciones de cine, en teatros de provincia. El personaje o era o hacía alusión a Felisberto Hernández, a quien yo, en ese entonces, no conocía ni de nombre.

En *El absoluto*, Guebel vuelve, tantos años después, a imaginar una relación entre música y narración, como ocurría en ese cuento temprano. Lo que entonces era una melodía tímida ejecutada en un entreacto ahora es una sinfonía extravagante, un árbol genealógico musical, una historia secreta del mundo.

COMUNICACIONES

180.º ANIVERSARIO DE LA APERTURA DEL SALÓN LITERARIO*

Élida Lois

Considerar la apertura del Salón Literario como una efeméride remite a la valoración del aporte intelectual de la llamada Generación del 37 en un contexto político que impuso la necesidad de avanzar por caminos sinuosos para expresar ideas. Por otra parte, el grupo que en una etapa rememorativa sería rotulado como la «Generación de Mayo» también continuaba tradiciones encubridoras, puesto que para constituir el primer gobierno patrio ya se había acudido a la «máscara de Fernando VII».

Esa denominación que conlleva el rastro de un malestar social sigue predominando en capítulos de diferentes repertorios historiográficos; por eso, *El Salón Literario de 1837* fue el título elegido por el historiador Félix Weinberg para su monografía sobre la emergencia de un movimiento subterráneo en el campo cultural de la época[1]. Es sintomático, por otra parte, que no solo no conozcamos la fecha exacta de su apertura, sino que ni siquiera haya podido establecerse con absoluta certeza en qué semana de junio se inauguró. Por otra parte, no coinciden las fechas que se leen en la correspondencia epistolar de sus protagonistas, y esto vale tanto para muchas de las actividades del Salón Literario como para los encuentros clandestinos que se sucedieron después de su clausura.

Es imposible calibrar el significado de esta inauguración sin detenerse en su contexto de situación. Ya eran tiempos de moño y cinta punzó, así como de vivas a la Federación en los sitios públicos, pero algunos jóvenes con vocación intelectual y política creían que todavía se podía influir sobre Rosas. De todas maneras, esta esperanza —o ese atisbo de esperanza— pronto se desvanecería, ya que en octubre el

* Comunicación leída en la sesión 1426 del 13 de julio de 2017.

[1] Weinberg, Félix. *El salón literario de 1837.* Buenos Aires: Librería Hachette, 1958.

Salón sería clausurado por decisión de sus propios miembros en cuanto llegaron las primeras insinuaciones desde lo más alto del poder.

Nos estamos refiriendo a un momento histórico en el que ya se ha amordazado la libertad de prensa y, como fenómeno concomitante, se ha afectado la vida cultural. Por otra parte, ya se había derrumbado la universidad liberal de los viejos unitarios, acerca de la cual tampoco puede silenciarse que entre sus profesores predominaba la mediocridad. Ya había logrado huir y estaba exiliado en Montevideo Valentín Alsina, que impartía la cátedra más convocante del Departamento de Jurisprudencia, la de Derecho natural y de gentes; y ya se había visto forzado a recluirse el otro liberal relevante, Diego Alcorta, que en su cátedra de Filosofía seguía las huellas del ideologismo de Destutt de Tracy, y no tardaría en fallecer, prematuramente, en 1842.

Los claustros universitarios ya habían comenzado a desintegrarse cuando el 13 de abril de 1835 Rosas asumió el gobierno con facultades extraordinarias. Al día siguiente se inauguraban las cesantías de funcionarios, oficiales, jueces y curas de parroquia que no habían demostrado fidelidad al partido federal.

Pocos días después de la instalación de Rosas en el Fuerte, empezaron a sucederse exhibiciones de obsecuencia en diversos ámbitos, y la Universidad no fue una excepción. Después de la felicitación protocolar al nuevo gobernador por parte del Rector Paulino Garí, los autodenominados «Veinte Porteños Federales», estudiantes de segundo año de Matemáticas, organizaron una guardia de honor para el nuevo mandatario replicando las que ya habían conformado agrupaciones de comerciantes y de hacendados. E inmediatamente se multiplicaron grupúsculos de adherentes fervorosos. Pero el gobernador, imponiéndoles la intervención lisa y llana, no tardaría en comunicarles de hecho que, dentro de ese ámbito, no confía en absolutamente nadie. Por decreto del 27 de enero de 1836 se dispuso que no se otorgara el grado de Doctor en ninguna Facultad sin acreditar previamente la condición de adicto a la causa nacional de la Federación. Y a partir de entonces, todos los aspirantes a graduarse tuvieron que realizar, ineludiblemente, esa gestión.

Decenas de personajes que la Historia registra como connotados opositores al régimen se sometieron a esa humillación; selecciono a título de ejemplo solo unos pocos nombres de futuros asistentes al Sa-

lón literario: Mariano Sarratea, Benito Carrasco, Vicente Fidel López, Jacinto Rodríguez Peña, Carlos Tejedor. En cuanto a las dos únicas excepciones, obligan a añadir inmediatos comentarios. Uno fue Rafael Corvalán (otro exponente de los vasos comunicantes de la Gran Aldea: hijo del edecán de Rosas pero exalumno del Colegio de Ciencias Morales); no obstante, llegó a tramitar el expediente de conducta y adhesión aunque optó por no recibir formalmente su grado hasta 1852, después de Caseros. Y el otro fue Juan Bautista Alberdi, que no solo no cosechó en su época fama de valiente, sino que además hasta llegó a alardear de no serlo, cosa que —me pregunto— podría ser vista como un gesto de inusual valor en una época violenta en la que la valentía era exaltada como virtud suprema.

Las insuficiencias del campo universitario eran compensadas por las inquietudes de un grupo de jóvenes que se reunían en ámbitos privados. Eran los principales consumidores de la bibliografía que había empezado a multiplicarse en los escaparates de las librerías porteñas después de 1830, en coincidencia con la repercusión de las jornadas revolucionarias del mes de julio en París. Se trataba de autores que abrían horizontes nuevos en los campos de la literatura, la filosofía, la jurisprudencia y la política: Chateaubriand, Dumas, Staël, Sand, Byron, Hugo, Tocqueville, Cousin, Quinet, Lerminier, Saint Simon, Guizot, Jouffroy, etcétera, así como significativas publicaciones periodísticas europeas: *Revue de Paris*, *Revue Britannique*, *Revue Encyclopédique*, *Revue de Deux Mondes*, *The Edinburg Review*. De paso, en 1830 había cinco librerías en la ciudad de Buenos Aires, y en 1836, según los avisos que pueden relevarse en los diarios, ese número superaba la decena. Pero son datos cuyo análisis nos alejaría del tema de esta exposición.

En tareas de difusión ideológica, fue un personaje protagónico Esteban Echeverría. Había viajado a París a fines de 1825 en el marco de la política cultural rivadaviana, que tenía comisionados en ciudades europeas, como Londres y París, para recibir y orientar a jóvenes argentinos enviados por el gobierno para completar estudios en los centros de avanzada de la época. No emprendió una carrera regular, pero tomó cursos de distintas asignaturas en la Sorbona, el Ateneo y también con profesores particulares. Allí, antes de haber definido todavía una vocación, se consagró a ávidas lecturas sobre política, filosofía, sociedad, legislación. Y en un segundo momento, también sobre literatura.

París vive por esos años el apogeo del romanticismo que supuso no solo un cambio radical de estética literaria, sino también una revolución cultural que involucra a la sociedad. Es la época del fuerte impacto del prefacio a *Cromwell*, de Victor Hugo, y de la batalla a bastonazo limpio entre neoclásicos y románticos durante el estreno de su *Hernani* en el Odeón. Y en ese mismo año, 1830, el ingreso de Lamartine a la Academia marca la institucionalización de la nueva estética. Pero en presencia de ese clímax, el joven argentino parece tomar distancia para analizarlo, y aplicando las mismas premisas a su ámbito de origen, las nuevas ideas reafirman la certeza de su pertenencia americana. Por otra parte, no se puede dudar acerca de que el meritorio becario ha tomado la decisión de transformarse en un líder de opinión a su regreso.

Las idealizaciones románticas también se han filtrado en la crítica y es muy difícil sustraerse al atractivo de la imagen que pintó Charton de Treville. Es más, hasta me atrevo a decir que en una novela como *Echeverría*, en la que un escritor interesado en penetrar en las entrañas de la Historia como Martín Caparrós trata de recuperar su carnadura humana, tampoco él puede escapar al hechizo de este personaje aureolado por la mala suerte, ya que sus compatriotas más jóvenes no le permitirán liderar a los exiliados en Uruguay y, aislado en la ciudad de Colonia, morirá sin pena ni gloria en 1851, un año antes de Caseros.

Pero estábamos en 1830, año del regreso de Echeverría al país. En 1832 publicó *Elvira o la Novia del Plata*[2] e inauguró con esta obra poética una nueva etapa cultural entre nosotros: la del romanticismo. Pero la crítica literaria solo saluda como manifiesta expresión de esa corriente el poemario *Los consuelos*[3], publicado a fines de 1834. Y aquí hay que señalar que también es inaugural la aparición de una crítica literaria nacional, *stricto sensu*, a partir de la publicación de *Los consuelos*, libro sobre el que escriben Juan María Gutiérrez, Juan Thompson y Pedro de Angelis. Todos reconocen que esa obra ensaya un camino nuevo. Como Gutiérrez desarrollará a lo largo de su vida la obra crítica más importante del siglo XIX, Beatriz Sarlo ve en su colaboración el nacimiento de la crítica literaria orgánica entre nosotros[4]. Eso no es falso para una

[2] Echeverría, Esteban. *Elvira o la Novia del Plata*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1832.

[3] Echeverría, Esteban. *Los consuelos*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1834.

[4] Sarlo, Beatriz. *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura.* Buenos Aires: Escuela, 1967.

apreciación global; no obstante, en ese momento exacto, es Thompson quien va más a fondo: se pregunta, además, si hasta esa fecha existía verdaderamente una literatura nacional. Y señala que, justamente, Echeverría plantea en una nota insertada en *Los consuelos* que una poesía nacional debe tener un carácter propio, original y emancipador, y que un procedimiento para lograrlo es registrar en ella la naturaza física y las costumbres del país, así como las ideas dominantes, los sentimientos y las pasiones; en 1837, con *La cautiva*[5], empieza a predicar con el ejemplo.

Pero el hecho que verdaderamente merece ser considerado un hito de nuestra historia intelectual es que un grupo humano haya tomado la decisión de ponerse a reflexionar sistemáticamente sobre la realidad nacional procurando, en la medida de lo posible, colocarse al margen de las banderías políticas que entonces dividían el país, y se trata a la vez de un hito en nuestra historia política, porque ellos se proponían pensar para después obrar políticamente. Y varios de ellos conseguirían, muchos años después, un auténtico poder político que buscaron legitimar con estos antecedentes.

Se sabe que hubo una reunión informal a mediados de semana en la librería de Marcos Sastre y al domingo siguiente tuvo lugar el primer acto público. Sobre la base de ese dato, se postulan como probables las dos semanas centrales del mes de junio.

En el acto de inauguración del Salón Literario hubo música en el patio y un público numeroso que incluía a connotadas figuras del régimen como parte de una estrategia exploratoria. Un alto funcionario como Vicente López y Planes, a quien —después de todo— los convocantes no desdeñan, dice unas palabras para cerrar el acto y tampoco falta la emblemática presencia del intelectual orgánico del rosismo: el napolitano Pedro de Angelis. Como actividad central, se pronunciaron tres discursos a cargo de Marcos Sastre, Juan María Gutiérrez y Juan Bautista Alberdi. Sastre enunció el propósito de promover estudios que robusteciesen la inteligencia y la sensibilidad de la juventud y prometió un plan de futuras lecturas que mezclaba a De Angelis con Echeverría. Por otra parte, no escatimó elogios a Rosas, a quien se refirió como el «hombre grande que nos presenta la Providencia». Gutiérrez calificó a

[5] Este poema fue incluido en *Rimas* (Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1837).

Francia como el centinela del mundo intelectual y reclamó la extirpación radical de la influencia española. Y Alberdi pronunció un discurso en el que planteó el principio de que, en una sociedad, saber de dónde venimos es saber adónde vamos; por otra parte, entonces ya estaba en prensa el *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, que puede ser considerado como la obra fundacional de una filosofía política entre nosotros, donde se diseña un programa emancipatorio que abarca la cultura, e incluye lo social, lo político y lo económico.

Los tres oradores coincidieron en el propósito de definir las ideas más fecundas para satisfacer las necesidades del país y buscar inspiración para ello en doctrinas provenientes de países europeos no hispánicos.

Como dijimos, hasta aquí una reconstrucción de hechos a partir de información de diversas fuentes, pero en cambio se cuenta con una fecha precisa acerca de que el Salón ya está funcionando, y es un aviso publicado en *La Gaceta* de Buenos Aires el 26 de junio de 1837 en el que se anuncia una lectura poética y el temario para esa noche:

1º El primer canto de *La cautiva*, poesía inédita original de Esteban Echeverría.

2º El progreso inteligente nacional.

3º Del escepticismo y de la fe.

4º La poesía invisible, Victor Hugo, Prosper Mérimée.

5º Del escepticismo actual.

La figura de Alberdi adquiere un relieve particular. Sus propuestas se difunden por las provincias y un oscuro maestro de San Juan le envía sus primeros y quizá únicos versos con una dedicatoria en la que le declara su admiración; firma con el seudónimo García Román, pero su verdadero nombre es Domingo Faustino Sarmiento[6]. En septiembre, las lecturas de Echeverría insisten en que ha concluido la edad heroica de la Independencia y que hay que comenzar una etapa de reorganización superadora de la antinomia unitarios-federales.

Ya antes de esta lectura había empezado a mermar la concurrencia, y no solo la de los simpatizantes del régimen y la de los previsibles sumisos, también la de los opositores al rosismo que rechazaban la estética romántica, por eso los diarios recogen críticas de tirios y de troyanos. Pero en octubre llegan a la librería de Sastre serias amenazas

[6] Campobassi, José S. *Sarmiento y su época*, vol. I. Buenos Aires: Losada, 1975, pp. 110-112.

provenientes de la policía, y los convocantes, que ya venían espaciando las reuniones, decidieron el cierre del Salón. De todas maneras, a pesar de dejar los análisis políticos para la esfera privada, se quiere probar suerte con otra case de publicismo: el 14 de noviembre hace su aparición *La Moda, gacetilla semanaria de música, de poesía, de literatura, de costumbres, de modas, dedicada al bello mundo federal*. Pero como nuevamente nos vamos fuera del tema fijado, creo que se puede concluir con una reflexión.

El 5 de mayo de 1813, la Asamblea General Constituyente reunida en Buenos Aires declaró Fiesta Cívica el 25 de mayo y legalizó las llamadas Fiestas Mayas, que se venían celebrando informalmente desde 1811. Esos festejos, se habían constituido como uno de los grandes acontecimientos populares y funcionaron como un emblema de identidad y un factor aglutinante[7]. A partir de 1836, esos festejos se reconvirtieron pintados de punzó y con otros lemas («orden» y «autoridad» pasaron a ser las «palabras clave» —en el sentido que Raymond Williams da a ese término—[8]). Pero fueron los integrantes de la llamada Generación del 37 quienes se propusieron instalar en la conciencia colectiva una *representación simbólica integradora* y edificaron sobre un hecho histórico una imagen en movimiento: la puesta en marcha de un proceso centrado en la conquista y la consolidación de la libertad. Por obra de ellos, entonces, la libertad se vio recategorizada como el valor social fundamental.

Referencias bibliográficas

Campobassi, José S. *Sarmiento y su época*, vol. I. Buenos Aires: Losada, 1975.

Echeverría, Esteban. «La cautiva». En *Rimas*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1837.

— *Elvira o la Novia del Plata*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1832.

[7] Gómez, Fernando. «Las Fiestas Mayas y la construcción de legitimidad en Buenos Aires (1811-1836). Del día de la regeneración política a un acto de orden y dignidad». *Prohistoria*, vol. 19 (enero-junio 2013). Rosario. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042013000 100003.

[8] Williams, Raymond. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad.* Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

— *Los consuelos*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1834.

Gómez, Fernando. «Las Fiestas Mayas y la construcción de legitimidad en Buenos Aires (1811-1836). Del día de la regeneración política a un acto de orden y dignidad». *Prohistoria*, vol. 19 (enero-junio 2013). Rosario. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-95042013000100003.

Sarlo, Beatriz. *Juan María Gutiérrez: historiador y crítico de nuestra literatura*. Buenos Aires: Escuela, 1967.

Weinberg, Félix. *El salón literario de 1837*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1958.

Williams, Raymond. *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

LOS PRIMEROS POEMAS SANMARTINIANOS*

Olga Fernández Latour de Botas
Universidad Católica Argentina

1. San Martín en los libros y en la memoria

En este año en que se cumplen dos siglos del cruce de los Andes por el Ejército Libertador del General José de San Martín (del 19 de enero al 8 de febrero de 1817), es para mí un honor dirigir ahora la palabra a ilustres colegas en el marco de esta valiosa Biblioteca: la que lleva el nombre de Jorge Luis Borges, en nuestra Academia Argentina de Letras. Y he de acotar el enfoque de esta comunicación hacia un patrimonio preciso (y precioso por lo parvo de su contenido): «Los primeros poemas sanmartinianos». En relación con el tema general, he de advertir a quienes me escuchen que, si bien lo que diré podrá investigarse, ratificarse o rectificarse mediante la consulta de libros, no siempre han de ser los libros las fuentes para hallar tales materiales, ya que, como algunos de ustedes tal vez lo sabrán, mi especialidad es la literatura oral tradicional del pueblo… el «folklore literario», según propuso nombrarlo el doctor Augusto Raúl Cortazar. Por lo demás, en los primeros años del período independiente de nuestra Nación, no pocos autores no firmaban sus producciones y muchas de estas obras corrían como hojas o pliegos sueltos impresos, cuando no como manuscritos sin firma y sin fecha o, simplemente, en la memoria popular.

2. La poesía de la época

Lo dicho antes —especialmente el título elegido: «Los primeras poemas sanmartinianos»— nos obliga, también, a ubicar, cronológicamente, en aquellos tempranos años del siglo XIX, los diversos niveles estamentales, los «niveles referenciales heurísticos»[1], que presentaba

* Comunicación leída en la sesión 1427 del 27 de julio 2017.

[1] Expresión que tomamos del doctor Armando Vivante, quien la utiliza en varios trabajos, entre otros «Los niveles referenciales heurísticos del folklore argentino». *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas,* n.º 1. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1960.

la producción poética rioplatense de su tiempo. De una manera muy simplificada diremos que existía:

a) Una poesía erudita, cultivada, urbana, aunque las ciudades fueran por entonces grandes aldeas[2]. Típica expresión del neoclasicismo en versión sudamericana; su estilo era «artístico» en el sentido de artificioso, pleno de referencias mitológicas grecolatinas; sus metros preferidos eran de arte mayor (versos de más de ocho sílabas) y, si bien suponía su difusión por la lectura, en algunos casos servía para letra de canciones, sobre todo de temas patrióticos o religiosos. Un claro ejemplo de ello lo tenemos en las estrofas de la *Canción patriótica* que, escritas por don Vicente López y Planes, y musicalizadas por el español don Blas Parera[3], fueron consagradas por la Soberana Asamblea General Constituyente de 1813 y hoy reconocidas como *Himno Nacional Argentino.*

b) Una poesía popular de arte menor y estructura tradicional, de transmisión oral, ordinariamente por medio del canto[4], heredera del cancionero español y conservadora de sus rasgos hispano-medioevales[5], con diversas rimas y combinaciones estróficas, que, acompañada generalmente por la criolla guitarra, florecía en especies de «lírica pura» o de «lírica aplicada»[6] en las zonas rurales y en los «pagos» o «querencias» de todo el territorio rioplatense. Hoy diríamos que ella constituía su «folklore poético»[7] aunque algunas piezas no nos han llegado por tradición oral, sino a través de compilaciones o de memorias de coleccionistas eruditos.

c) En tercer lugar, debemos considerar la existencia, en el mencionado ámbito cultural del Río de la Plata, de una producción poética ab-

[2] *La gran aldea* es título de la obra de Lucio V. López (Buenos Aires, 1885).

[3] Blas Parera (1777-1820) nació en Barcelona, España, y murió en su país de origen. Músico, compositor, fue autor de la música del *Himno Nacional Argentino.*

[4] Las especies poéticas no cantadas, en nuestro folklore, son la mayor parte de las adivinanzas, algunas rimas infantiles, las «loas» que dicen los niñitos ante el Pesebre navideño y las llamadas «relaciones de sala», acostumbradas en fogones o tertulias camperas de ciertas zonas de la Provincia de Buenos Aires.

[5] Véase, Carrizo, Juan Alfonso. *Antecedentes Hispano-Medioevales de la poesía tradicional argentina.* Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos, Impr. Patagonia, 1944.

[6] Vega, Carlos. *Las canciones folklóricas argentinas.* Separata del *Gran Manual de Folklore*. Buenos Aires: Honegger, 1964.

[7] Si no fuera que el vocablo «folklore» no había sido inventado aún por el anticuario inglés William John Thoms (22 de agosto de 1846).

solutamente original[8] en la cual señores de cultura urbana hacen hablar o cantar a paisanos rústicos en un lenguaje que procura consustanciarse con el de los jinetes ganaderos de la región pampeada, los «gauchos», y a la que, por ello, se le ha dado el nombre de «poesía gauchesca».

3. San Martín y sus primeras acciones militares en el Plata

La primera huella poética de la presencia de José de San Martín en el Río de la Plata después de su regreso el 9 de marzo de 1812[9] está en un verso del *Himno Nacional Argentino*. La estrofa que lo contiene no se canta desde hace mucho tiempo y tampoco se estudia hoy en las escuelas: es la que, al enumerar los triunfos de las armas de la Patria habidos hasta entonces, menciona al combate de San Lorenzo (3 de febrero de 1813).

Pido que recordemos, incluso quienes nunca la hayamos olvidado, la estrofa de López a la que vamos a referirnos. Es la séptima del poema, aquella octava de rima *abcbdefe* que dice así:

> 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».

Efectivamente, pese a la romántica anécdota que habla de Vicente López y Planes escribiendo la primera estrofa de su canción patriótica en

[8] Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Columba, 1953: «La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos: personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es, ya lo veremos, genuinamente popular, y este paradójico mérito no es el menor de los que descubriremos en ella».

[9] Don José de San Martín y Matorras llegó al puerto de Buenos Aires en la fragata británica *George Canning*. Fue recibido por los miembros del Primer Triunvirato, quienes le reconocieron su grado de teniente coronel.

la noche del 24 de mayo de 1812[10], resulta irrefutable que López continuó trabajando en esta letra en el transcurso del año siguiente y que ella fue completada después del 20 de febrero de 1813, fecha en que se produjo el triunfo del General Manuel Belgrano en la batalla de Salta, nombrada en sus versos. Versos, recordémoslo también, que fueron entonados por primera vez en casa de doña Mariquita Sánchez después de que, el 11 de mayo de 1813, la Asamblea General Constituyente los aprobó como «Única Marcha Nacional», por lo cual consideramos a esa fecha Día del Himno Nacional Argentino. Pero hay un dato histórico que aparece también en el poema de López y que es necesario destacar porque, mientras las acciones de San José (1811) y de una de las denominadas Las Piedras (1812)[11] libradas en territorio de la Banda Oriental fueron exaltadas por poetas de esa procedencia, como Juan Ramón Rojas o Juan Francisco Martínez, el combate de San Lorenzo, que tuvo lugar el 3 de febrero de 1813 en las proximidades del Rosario, como bautismo de fuego del Regimiento de Granaderos a Caballo creado en Buenos Aires por el Coronel San Martín, fue silenciado significativamente. El hecho no es casual, ya que responde a la actitud dubitativa que generó, en las autoridades y en el público en general, la decisión de San Martín de no proseguir su campaña contra los realistas por el Alto Perú (hoy Bolivia). Efectivamente, después del 30 de enero de 1814, en que el vencedor de San Lorenzo y el General Manuel Belgrano, que regresaba derrotado después de Vilcapugio y Ayohuma, se encuentran el 29 de enero de 1814 en la Posta salteña de Algarrobos[12], el por entonces Mayor General San Martín se afirma en

[10] El 24 de mayo de 1812 se presentó en la Casa de Comedia de Buenos Aires la obra teatral *El 25 de Mayo*, de Blas Parera, referida a la Revolución de Mayo de 1810, la cual terminaba con un himno coreado por los actores. Uno de los espectadores, el porteño Vicente López y Planes, se sintió inspirado y esa misma noche escribió la primera estrofa de un himno para reemplazar al de Morante, al que el catalán Blas Parera había puesto música. Véase Vega, Carlos. *El himno nacional argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1962. Segunda edición: Buenos Aires: UCA, 2005.

[11] En la letra de López, «ambas Piedras» hace referencia al combate librado por las fuerzas de Artigas contra los realistas de la Banda Oriental el 18 de mayo de 1811 y a otro, también exitoso para los criollos, habido en Tucumán por un sector de las fuerzas del General Belgrano sobre las tropas de Pío Tristán, el 3 de septiembre de 1812. Posteriormente hubo otros combates que, por su ubicación geográfica, se conocen con el designador toponímico de Las Piedras.

[12] Yatasto, puesto ubicado junto al arroyo de su mismo nombre, no era una verdadera posta. Si lo era, en cambio, Algarrobos, más próxima al río Juramento. Véase

su teoría estratégica de que era imposible llegar a Lima por el camino terrestre del Alto Perú y en que era necesario atacar por mar a aquel centro del poder realista en Sudamérica. Así es como, alegando una enfermedad, que realmente lo aquejaba, pero sin declarar aún públicamente sus ambiciosos planes, pide licencia a las autoridades, consigue que se la otorguen y, más tarde, que lo nombren Gobernador Intendente de Cuyo. Parte, pues, para Mendoza, allí se repone y comienza a preparar un ejército para cruzar la cordillera. Dueños de los beneficios de la Historia, conocemos todos el feliz desenlace de los hechos que siguieron, pero los argentinos del año 1815 no estaban enterados de nada de eso y creían ver debilidades en lo que era, para San Martín, el bastión de su fortaleza.

Sobre este estado de cosas hay testimonios histórico-poéticos de distintos tipos. Uno es la larga glosa[13] en décimas cuyo tema dice:

> La Patria está al expirar,
> la Libertad al caer,
> el Sistema al perecer,
> la Unidad al acabar;
> el Despotismo al lograr,
> la Venganza al conseguir,
> el Egoísmo al lucir,
> y el Español arrogante,
> está a Gobernar constante
> y el Patricio a sucumbir.

De Marco, Miguel A. *Belgrano, artífice de la Nación, soldado de la libertad.* Buenos Aires: Emecé, 2012.

[13] De autor desconocido pero seguramente no atribuible a Bartolomé Hidalgo, como por error se ha dicho. Quien esto escribe ha hallado, entre los manuscritos sin indicación de autor de la Colección Gutiérrez y publicado en su obra *Cantares históricos de la tradición argentina* (1960), dos glosas en décimas a estrofas temáticas expresadas en décimas también. Ambas parecen ser de la misma mano y, aunque resultan muy ilustrativas del discurso émico de época respecto de la situación imperante en el Río de la Plata y pese a que los temas tratados coinciden con la ideología de Bartolomé Hidalgo, considero, de acuerdo con don Antonio Praderio, que es improbable que sean obra del poeta montevideano porque quien habla en ellas lo hace —con el recurso retórico de la prosopopeya— como portavoz de un pensamiento porteño, que se dirige a la Banda Oriental desde la posición de la Banda Occidental del Plata, cosa que Hidalgo, pese a su posterior identificación con los gauchos bonaerenses, difícilmente hubiera llegado a hacer en aquel «bisexto [*sic*] año», que, por los datos históricos que se mencionan, no puede ser otro que el bisiesto 1816.

en la cual, la primera estrofa glosadora declara explícitamente:

> Pezuela se ve triunfante,
> Rondeau desapercibido,
> Osorio bien prevenido,
> San Martín no muy pujante;
> Artigas sigue constante
> en no quererse amistar;
> vamos sin duda a acabar,
> pues con suma indiferencia
> vemos, desde su dolencia,
> *La Patria está al expirar*[14]

Otro testimonio de lo dicho es el Manifiesto de la Asamblea General que, con fecha 26 de enero de 1815, reseña la situación de los distintos frentes de combate, y no menciona, en ningún momento, la prometedora acción librada en Rosario por los Granaderos a Caballo del Coronel San Martín.

Subrayamos estas actitudes oficiales y privadas de ignorar la gravitación política, estratégica y hasta económica que dicho combate tuvo para la causa revolucionaria para señalar, con intención contrastiva, la importancia que adquiere la mención del combate de San Lorenzo en *Sentimientos de un patricio*, el unipersonal escrito por Bartolomé Hidalgo en Montevideo, en 1816.

4. El «Benemérito patriota» Bartolomé Hidalgo

En primer lugar, debemos recordar al lector que la producción poética de Bartolomé Hidalgo, poeta nacido en Montevideo el 24 de agosto de 1788 y fallecido en Morón, Buenos Aires, el 27 (o el 28) de noviembre de 1822, corrió en forma de pliegos o de hojas sueltas impresas, sin firma de su autor, aunque la profunda gravitación que tuvo en la sociedad rioplatense de su tiempo hizo que no quedaran dudas sobre

[14] Fernández Latour, Olga. *Cantares históricos de la tradición argentina*. Pról. de Julián Cáceres Freyre. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Comisión Nacional Ejecutiva del 150.º Aniversario de la Revolución de Mayo, 1960. Sobre la situación de aquel año 1815 se incluye además en esta obra otra glosa, también anónima, de idéntica factura y estilo que, a diferencia de la que citamos antes, lleva título: «Amorosas quejas de la Banda Occidental a la Oriental».

su autoría en las piezas más emblemáticas de su obras: los Cielitos y los Diálogos Patrióticos escritos entre 1816 y 1822.

De su obra anterior a 1818, fecha en que se estableció en Buenos Aires, no poseíamos una edición de autor argentina. Quien esto escribe ha tratado de cumplir con esa tarea y ello me exime de internarme aquí en detalles sobre el talentoso poeta montevideano a quien el Gobierno de Buenos Aires homenajeó con el título de «benemérito patriota», aunque por ello el joven poeta no aliviara, como tampoco lo había logrado en la Banda Oriental, la penosa situación económica que lo acompañó hasta su temprana muerte. Hidalgo fue, según los críticos de su lugar y de su tiempo, un poeta *cultolatiniparlo*[15], autor de obras teatrales llamadas «melólogos» por el hecho de que incluían música en sus escenas. Efectivamente, tanto en sus obras teatrales de expresión cultista como en las series de coplas que escribió inaugurando la «poesía gauchesca», hay una presencia presupuesta de la música y, en el caso de esta última, también del baile.

El unipersonal *Sentimientos de un patricio* (1816) ocupa el primer lugar. No se nombra en el texto al futuro vencedor de los Andes, se hace referencia solamente a la derrota de los realistas en el combate de San Lorenzo, pero se aplica a la narración del suceso la sublimación alegórica y mítica utilizada entonces para hacer referencia a las grandes hazañas. La escena está concebida como de fuerte impacto y en ella es protagonista un Oficial «con espuelas, sable y látigo». Dice el texto introductorio:

> Música bélica: se correrá un telón que hasta este acto debe cubrir el resto del bosque; varios árboles, uno con el pabellón de la Provincia, y saldrán por entre ellos 16 soldados, 14 con fusiles, 2 sin ellos y algunos mal uniformados; los formará delante de los árboles un sargento, y quedarán descansando sobre las armas. La música habrá tocado todo este tiempo; el Oficial dirá señalando a ellos:
>
> ¡Helos allí a los valientes hijos
> de la Patria, mis caros compañeros!
> ¡Desnudos, con miserias y fatigas,
> pero de heridas y de honor cubiertos!

[15] Ayestarán, Lauro. *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838*). Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950.

Y tras una larga tirada poética, el mismo Oficial aborda la mención de las acciones guerreras libradas:

¿Cuál tendremos nosotros a la Patria
Sin retribuirle cuanto le debemos?
De nuestro horror al yugo, nadie duda.
¿Quién no nos vio con el luciente acero
Lidiar el treinta y uno, y el catorce
De sangre, y humo, y de sudor cubiertos?
¿En la terrible acción dada en Las Piedras
Nos vio retroceder el monstruo fiero?
Del Paraná las náyades alegres
La acción celebran, cuando en San Lorenzo
Perdió el tirano; y luego bulliciosas
Tienden por la planicie sus cabellos.
Amigos, los trabajos en nosotros
Asombrarnos no deben, y excediendo
En tesón al famoso, al gran Leonidas,
Redoblemos las glorias y el esfuerzo.

En resumen, aunque en la historia de la poesía argentina el combate de San Lorenzo fue citado por primera vez en contexto valorativo nada menos que en los versos de aquella *Marcha patriótica*, de Vicente López y Planes, que había de convertirse en nuestro himno nacional[16], su gravitación militar y política parece haber sido minimizada en los años inmediatamente posteriores y hubo que esperar hasta 1816 para que un joven poeta montevideano volviera a recordarlo, revistiéndolo de galas mitológicas y proféticas.

Después de esas efusiones de 1816, hay que rastrear la producción poética conocida hasta 1818 para que el mismo Hidalgo, en varias composiciones que le han sido unánimemente atribuidas, elogie a San Martín. Así lo hace en *El Triunfo. Unipersonal con intermedios de música dedicado al Exmo. Supremo Director***.** La escenografía indica:

[16] La Asamblea General Constituyente lo aprobó como *Marcha patriótica* el 11 de mayo de 1813. Se lo conoció como *Canción patriótica nacional* y, posteriormente, como *Canción patriótica*. Una copia publicada en 1847 lo llamó *Himno Nacional Argentino*, nombre que ha conservado hasta la actualidad.

> Salón adornado con la mayor magnificencia; colocado el busto del General San Martín, la música habrá tocado un rasgo agradable; al concluirse saldrá el actor vestido de particular, y quedará sobre la izquierda mirando el retrato, y después dirá, convirtiéndose al público: «La sonorosa trompa de la Fama[17] / del Sud publique los plausibles hechos, / y desde un polo al otro circulando / resuene altiva con marcial estruendo…

Varias tiradas después, con intermedios musicales se dice:

> Ved resonar de SAN MARTÍN el nombre
> por las llanuras y encumbrados cerros;
> ved al anciano que de gozo llora,
> y con trémulas manos pide al Cielo
> dilate la existencia a un ciudadano
> que consagra a la patria vida y celo.
> No le turba el contraste que sufriera
> el día diez y nueve, que su aliento
> con la mezcla del bien y la desgracia
> brilló, y brilló otra vez; reúne presto
> sus divisiones que venganza eterna
> repiten, y se agitan en secreto.
> Fue efímera la dicha del contrario
> cual resplandor que arroja en el momento
> de consumirse la luciente antorcha
> y a noche triste es condenada luego.
> Héroe de Chacabuco, tu presides
> la independencia del indiano suelo:
> tu surcaste afanoso el ancho Océano
> por tomar parte en nuestro justo empeño,
> y odiando el crimen, la virtud amando,
> instruyendo a los libres con desvelo,
> supiste sus deberes enseñarles
> a la par de sus ínclitos derechos.

[17] Verso especialmente estudiado por el académico Pedro Luis Barcia en su edición crítica de *La Lira argentina*, compilada por Ramón Díaz, dada su repetición en dos piezas atribuibles al mismo autor, *La libertad civil...* (1816) y *El Triunfo. Unipersonal...* (1818). Véase *La lira argentina o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1983.

Héroe del gran Maipú, sitio admirable,
sitio de sangre, llanto y de trofeos
donde la tiranía halló su tumba,
y nuestra libertad su augusto templo!
¡Tú viste a SAN MARTÍN a la cabeza
de los bravos con ánimo sereno!
Desprecian el peligro con tal jefe,
su sangre a borbotones mancha el suelo
¡Qué importa, más el pecho les inflama!
Gritan, viva la PATRIA, y dando al viento
los pabellones de la independencia
disputan sable en mano, y cuerpo a cuerpo.

Por ese entonces, Hidalgo luchaba por sus ideales y cultivaba con fidelidad amistades con colegas de Buenos Aires. Se revela cómo lo hace, con talento siempre y a menudo con ironía, en el *Soneto contra el autor de la crítica a la Oda de la Secretaría de la Asamblea cantando los triunfos de la patria por la acción de Maipú...* (1818), crítica acaso escrita por un portugués, ya que, instalada la prosopopeya, «la América indignada», «al capoeiro autor de la invectiva» envía «su musa a una botica confinada» y, con referencia seguramente clara para los de su tiempo, indica: «entre tarros de ungüento se le estiba, / repose allí en buen hora la malvada, / donde ha pecado el galardón reciba».

En ese mismo año, la voz de aquel Hidalgo-poeta seudoclásico y ocasionalmente remedador de lenguas extranjeras, como el portugués en su *Cielito oriental* de 1816, comienza a enmascararse tras la estampa de un gaucho porteño, Ramón Contreras, desdoblado más tarde en otro que, naturalmente, será el verbo del mismo poeta: Chano, el cantor. Y ¿cómo encaran los gauchos de Hidalgo las referencias a José de San Martín? Para muestra basten las estrofas del primer *Cielito patriótico* en que lo nombra, referido, también él, a la Batalla de Maipú. El Cielito es una contradanza criolla muy en boga en los primeros años del siglo XIX, de modo que sus coplas suponen un cantar y un bailar por parte de sus intérpretes.

Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú (1818) (fragmentos)

No me neguéis este día
cuerditas vuestro favor,
y contaré en el CIELITO
de Maipú la grande acción.

Cielo, cielito que sí,
Cielito de Chacabuco,
si Marcó perdió el envite,
Osorio no ganó el truco.

Cielito, cielo que sí,
era la gente lucida,
y todos mozos amargos
para hacer una envestida.

Cielito, cielo que sí,
le dijo el sapo a la rana,
cantá esta noche a tu gusto
y nos veremos mañana. [...]

Al fin el cinco de abril
se vieron las dos armadas
en el arroyo Maipú,
que hace como una quebrada.

Cielito, cielo que no,
Cielito digo que sí,
párese mi don Osorio
que allá va ya SAN MARTÍN.

Osorio salió matando
al concluirse la contienda,
sin saber hasta el presente
dónde fue a tirar las riendas.

Viva nuestra libertad
y el General SAN MARTÍN,
y publíquelo la Fama
con su sonoro clarín.

Cielito, cielo que sí,
vivan las Autoridades,
y también que viva yo
para cantar las verdades

Otras composiciones de Bartolomé Hidalgo honraron al general San Martín o a sus campañas, ya sea en lengua de norma culta o en lengua de isofonía gauchesca. En estas últimas aparece el criollo rioplatense, como hemos visto, con toda la originalidad de su cultura rústica, siempre con el mismo fuego, con la misma gracia, con el mismo espíritu impregnado de patriotismo americano. San Martín está presente en sus Cielitos titulados: *Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú* (1818); *A la venida de la expedición*. Cielito (1819); *Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del Ejército Libertador del Alto Perú* (1821); *Al triunfo de Lima y El Callao. Cielito patriótico que compuso el gaucho Ramón Contreras* (1821); y en uno de sus diálogos, el *Nuevo diálogo patriótico entre Ramón Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, y Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo* (1821).

5. Esteban de Luca: poeta artillero y sanmartiniano

Esteban de Luca y Patrón, hijo de una influyente familia de Buenos Aires, nació en esta ciudad el 2 de agosto de 1786 y falleció, como consecuencia de un naufragio en el Río de la Plata, el 17 de mayo de 1824. Tras combatir en las Invasiones Inglesas de 1806 y 1807 y abrazar la causa criolla americana en 1810, escribió la primera *Canción patriótica* publicada en la *Gaceta de Buenos Aires* el 15 de noviembre de 1810. Como militar, se destacó en el arma de Artillería y en la investigación sobre recursos minerales, y por decreto de honrosos términos del Gobierno de entonces, fue designado, el 3 de febrero de 1816, Director de la Fábrica de Fusiles, origen del posterior Arsenal Superior de Guerra que hoy lleva su nombre**.** A partir de 1810 y mientras realizaba su labor como soldado, como estudioso de las ciencias y como funcionario estatal, Esteban de Luca siguió produciendo composiciones poéticas de tema patriótico. Cuando el Gobierno de Buenos Aires le pidió un canto a «la destrucción del coloso español en América y a la libertad

del Perú», de Luca lo satisfizo antes de quince días con el *Canto lírico a la libertad de Lima*, que fue premiado por el gobierno adjudicando a su autor una colección de los poemas épicos más célebres entre los antiguos y modernos[18]. Algunos de sus versos pueden ejemplificar la poesía de nuestro bardo artillero. La afirmación inicial es de índole profética: «No es dado a los tiranos / Eterno hacer su tenebroso imperio», y algunos, breves, fragmentos más ejemplifican sin embargo el estilo, el tono, el espíritu del autor quien, en homenaje a su descubridor, llama «Colombia» a América:

> Diez años a los hijos de Colombia
> sobre los montes y tendidos llanos
> vio el sol entre fatiga,
> y muerte y destrucción, la horrenda liga,
> combatir a los bárbaros tiranos,
> invocar de la patria el santo nombre
> y, constantes y fieles,
> su vida consagrarle y sus laureles.
> Mas súbito, al estruendo formidable
> y confuso clamor, alto silencio
> se sigue, comparable
> al que vemos reinar en el océano
> cuando ya cesa el aquilón furioso
> de agitarlo y bramar; cuando sus aguas
> blandamente del céfiro movidas,
> calma dan y reposo,
> a las almas de espanto confundidas:
> silencio majestuoso
> que a la opulenta Lima ya cercano,
> San Martín interrumpe, cuando clama:
> «*Independencia al suelo americano*».

El 3 de abril de 1822, el Libertador general don José de San Martín escribió, en Lima, una carta de carácter confidencial dirigida al ciudadano porteño don Esteban de Luca. Su texto es el siguiente:

[18] Gutiérrez, Juan María. *Apuntes biográficos de escritores, oradores y hombres de estado de la República Argentina.* Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1860 (Biblioteca Americana).

> Compañero y paisano apreciable:
> No es esta la primera vez que Ud. me favorece con sus poemas inimitables: no atribuya Ud. a mi moderación esta exposición, pero puedo asegurarle que los sucesos que han coronado esta campaña no son debidos a mis talentos (conozco bien la esfera de ellos), pero sí a la decisión de los pueblos por su libertad y al coraje del ejército que mandaba: con esta especie de soldados cualquiera podía emprenderlo todo con suceso.
> Quedo celebrando esta ocasión que me proporciona manifestar a Ud. mi reconocimiento, y asegurarle es y será su muy afectísimo paisano y amigo. Q.B.S.M.
>
> José de San Martín

Si hoy nos emociona la lectura de estas palabras, tan generosas y carentes de soberbia, de quien había alcanzado la hazaña de abrir para las comarcas meridionales de América del Sur las puertas de su libertad y de su independencia, pensemos en la satisfacción con que las habrá recibido en Buenos Aires su destinatario, el Sargento Mayor don Esteban de Luca, quien, con solo 36 años de edad, había recorrido ya un largo camino de acción patriótica, como militar y como civil.

Con algunas excepciones, como la *Oda al Superior Gobierno de estas provincias en loor de los valientes cochabambinos*, la mayor parte de las piezas poéticas escritas por Esteban de Luca fue incluida en *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia* (comp. Ramón Díaz, 1.ª ed. París, 1824), obra cuya tercera edición, de alta excelencia crítica, fue realizada por el Dr. Pedro Luis Barcia y publicada por la Academia Argentina de Letras (1982). Los títulos de los poemas en los que se hace referencia a las acciones sanmartinianas son «A la victoria de Chacabuco por las armas de las Provincias Unidas, al mando del excelentísimo señor brigadier General don José de San Martín» (1817); «La Secretaría de Estado en el Departamento de Gobierno al vencedor de Maypo» (1818); «Al triunfo del Vicealmirante Lord Cochrane sobre el Callao el 6 de diciembre de 1820» (1820); «Canto lírico a la libertad de Lima (por las armas de la Patria al mando del general don José de San Martín)» (1821). Otros textos se hallan en la *Colección de poesías patrióticas* realizada por Vicente López y Planes, Esteban de Luca y Cosme Argerich, a pedido del Gobierno (*c.* 1825). Y permítaseme recordar, entre los versos

sueltos y circunstanciales de nuestro poeta, aquel romancillo heptasilábico dedicado al patriota montevideano Bartolomé Hidalgo y titulado «Al poeta Bartolomé Hidalgo. Incitándole a cantar la restauración de Lima», cuyo texto, generalmente calificado como «arcádico» a partir de Gutiérrez, comienza con los versos «Cómo es, Delio, que tratas / de apagar hoy tu genio...», que muchas veces hemos visto con errónea mención de «Delia», cuando parece claro que el bardo porteño quería invocar a su amigo montevideano llamándolo «Delio», con el significativo nombre de la pequeña ciudad beocia que habría de convertirse en plaza fortificada en 424 a. J. C., durante las Guerras del Peloponeso.

El trágico final de Esteban de Luca y Patrón se vincula, penosamente, con su proyecto más acariciado: el dar a conocer una extensa obra poética que había titulado *La Martiniana*, donde cantaba las glorias del general San Martín como Libertador de América. Tras el naufragio del bergantín inglés *Agenoria*, navío en que regresaba de una misión en Brasil, las aguas del Plata hundieron para siempre al poeta y a su obra desconocida, el 17 de mayo de 1824, cuando el autor tenía tan solo 38 años de edad.

6. Otros poetas que cantaron las hazañas de San Martín en los primeros años de la Patria

Hubo que esperar hasta 1824 para que se editara en Buenos Aires e imprimiera en París la ya citada obra antológica debida a don Ramón Díaz, titulada *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de la Independencia*, libro en el cual solo una séptima parte de los poemas hace referencia a las campañas sanmartinianas. Son autores de dichas piezas —además de los ya mencionados Vicente López y Planes, Bartolomé Hidalgo y Esteban de Luca— Juan Ramón Rojas, Juan Cruz Varela, Fray Cayetano Rodríguez, Miguel de Belgrano, Juan Agustín Molina, José Miguel de Zegada, Fray Francisco de Paula Castañeda y Juan Crisóstomo Lafinur. Todos produjeron sus poemas encomiásticos hacia San Martín y sus campañas con posterioridad a 1817, ya que están centrados al comienzo, sin excepción, en la batalla de Chacabuco, habida en Chile, el 12 de febrero de ese año. Y no faltaron por entonces expresiones anónimas del ya instalado lenguaje «gauchesco», como el sainete provincial *El*

detall de la acción de Maipú, aparecido en Buenos Aires en 1818, que ha merecido recientemente un brillante estudio de José Luis Moure[19].

Una mención especial merece aquí el material poético reunido por Estanislao S. Zeballos, a partir de colecciones como la de Ángel Justiniano Carranza, Juan María Gutiérrez, familia del obispo Juan Agustín Molina, y otras de países americanos distintos del nuestro, en su *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras* (1905). Desearía destacar aquí, por su curioso encabezado, la composición titulada *Décimas al Excmo. señor don José de San Martín y Beunza / Generalísimo super-virrey de esta capital de Lima / le dedica esta obra un anciano pobre de esta ciudad, hecha / de su corto talento*. No he podido hallar ninguna referencia genealógica que justifique el agregado del apellido Beunza, pero queda abierta la posibilidad de aclarar la incógnita que ello plantea, así como también el nivel de error o la voluntad satírica del autor desconocido, que llama a San Martín «super-virrey» cuando el logro mayor de sus campañas está en haber dejado de depender de una monarquía.

7. San Martín en las producciones popular y oral tradicional de su tiempo

La primera composición de corte popular tradicional, no gauchesco, que ha llegado hasta nosotros sobre el tema sanmartiniano es, sin duda, el fragmento de glosa en décimas cuya cuarteta temática y primera décima glosadora dicen:

Día doce de febrero
entre la una y las dos,
se oyó la primera voz:
¡A sable los granaderos!

En Chacabuco empezó
poco a poco el tiroteo
hasta que con más aseo
vivo fuego se encendió.

[19] *Sainete provincial titulado «El detall de la acción de Maipú» (1818)*. Estudio preliminar, edición crítica y notas por José Luis Moure. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012.

Un duro cuadro formó
el enemigo, severo,
haciéndonos muy ligero
tal resistencia, de modo,
que quiso perderlo todo
día doce de febrero[20]

Como puede apreciarse, se trata de versos compuestos por un actor en los sucesos que describe, lo que es de rigor en el folklore poético cuyas referencias a hechos que hoy valoramos como históricos nunca son conmemorativas y siempre testimoniales.

Entre los documentos de la Colección Gutiérrez, en la Biblioteca del Congreso de la Nación, hallé una trova o glosa, también en décimas «espinelas», a la cuarteta

De San Martín valeroso
el coraje en la pendencia,
y de nuestro Director
la conocida prudencia.

que había sido transcripta ya por Álvaro Yunque en su obra *Poetas sociales de la Argentina (1810-1943).* Caracterizada, como *El detall de la acción de Maipú* y el también anónimo *Cielito del blandengue retirado*, por el empleo de abundantes «zafadurías» («malas palabras», como se les llamaba en otro tiempo) y por estar expresada en lengua popular (no claramente «gauchesca»), la pieza presenta también versos muy lindos, como el de la décima que comienza así:

Osorio en la disparada,
iba diciendo: ¡Oiga el diablo!
y parecía retablo
con la casaca bordada...

Breve descripción de la estampa del enemigo en retirada, vestido con lujosas ropas que lo hacían parecerse a los Arcángeles arcabuceros con

[20] Recoge este fragmento el general Gerónimo Espejo en su obra de 1882, *El paso de los Andes. Crónica histórica de las operaciones del ejército de los Andes, para la restauración de Chile en 1817*, diciendo de su autor que fue un «poeta rústico», un soldado del Regimiento de Granaderos a Caballo. Lo transcribe, en la Colección de Folklore de 1921, un maestro de la localidad de Chañar Punco, Catamarca.

que la escuela cuzqueña adornó nuestros retablos religiosos del barroco colonial. El motivo de la «casaca bordada» está también en *A la venida de la Expedición. Cielito*, de Bartolomé Hidalgo, cuando se expresa:

> El conde de *no sé qué*
> dicen que manda la armada,
> mozo mal intencionado
> y con casaca bordada.
>
> Cielo, cielito que sí,
> Cielito de los dragones,
> ya lo verás conde *viejo*
> si te valen los galones.

La trova y el *Cielito* muestran varias identidades en el tratamiento de los datos, de las situaciones y de sus protagonistas. Bien pudo ser de Hidalgo esa pieza guardada por Juan María Gutiérrez en su valiosísimo archivo y de la cual se encuentran fragmentos en la Colección de Folklore de 1921. Por otra parte, respecto de esta glosa, es interesante observar la similitud de estilo, definitivamente no gauchesco, que ofrece con la «Décima» incluida en el sainete *El detall de la acción de Maipú*, cuyo tema es:

> Viva la Patria mil veces
> y viva la gran Nación;
> que la mandas con ventaja
> Juan Martín de Pueyrredon.

Por lo demás, es bien sabido que el folklore poético no se refiere específicamente a las grandes figuras nacionales y mucho menos a las continentales, sino a aquellas que gravitaron directamente en la vida cotidiana de las aldeas y de la campaña. Por eso no encontramos un amplio cancionero sobre San Martín ni sobre Belgrano, ni siquiera (lo que sorprende) sobre Güemes, y, en cambo, sí lo hallamos sobre Facundo Quiroga, sobre Lavalle, sobre Rosas, sobre Urquiza, por ejemplo.

El *Cancionero Popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*, compilado por Estanislao S. Zeballos, contiene varias piezas, por lo general peruanas, consagradas al Libertador San Martín, que no se encuentran en *La Lira Argentina*.

8. San Martín y las bibliotecas

Quisiera terminar esta sintética charla recordatoria de lo que fue la primera poesía sanmartiniana, con un retorno al tema de la biblioteca[21]. Quisiera recordar al General don José de San Martín y Matorras, como fundador, en Lima y por decreto del 8 de agosto de 1821, de la «Biblioteca Nacional del Perú». Siguió en esto una iniciativa de su Ministro de Guerra y Gobierno, don Bernardo de Monteagudo, quien donó, como fondo inicial, su biblioteca personal. El Libertador sumó a la biblioteca 700 volúmenes de su pertenencia y la saludó diciendo:

> Convencido sin duda el gobierno español de que la ignorancia es la columna más firme del despotismo, puso las más fuertes trabas a la ilustración del americano, manteniendo su pensamiento encadenado para impedir que adquiriese el conocimiento de su dignidad. Semejante sistema era muy adecuado a su política, pero los gobiernos libres que se han erigido sobre las ruinas de la tiranía deben adoptar otro enteramente distinto, dejando seguir a los hombres y a los pueblos su natural impulso hacia la perfectibilidad. Facilitarles todos los medios de acrecentar el caudal de sus luces, y fomentar su civilización por medio de establecimientos útiles es el deber de toda administración ilustrada. Las almas reciben entonces nuevo temple, toma vuelo el ingenio, nacen las ciencias, disípanse las preocupaciones que cual una densa atmósfera impiden a la luz penetrar, propáganse los principios conservadores de los derechos públicos y privados, triunfan las leyes y la tolerancia, y empuña el cetro la filosofía, principio de toda libertad, consoladora de todos los males, y origen de todas las acciones nobles.

Y aquí sí, para terminar, una nueva referencia a versos de espíritu sanmartiniano y con mención del héroe libertador de tres naciones americanas. Deseo traer a la memoria una estrofa del *Himno Nacional del Perú*, creado a instancias del general San Martín y cuya letra fue

[21] Obras especializadas en este tema son, entre otras, las de Sabor, Josefa E. *San Martín y los libros* (Buenos Aires: CEB, 1950); de Barcia, Pedro Luis y María Adela Di Buschianico. *Los caminos de la lectura. Las bibliotecas del Libertador* (Buenos Aires: Autopista del Sol, 2012) y *San Martín y su donación de libros a la Biblioteca de Mendoza* (Mendoza: Ediciones Culturales, 2014); y de Tesler, Mario. *Los libros de San Martín* (Buenos Aires: Dunken, 2014).

compuesta en 1821 por José de la Torre Ugarte con música de José Bernardo Alcedo. Es la estrofa II, que no suele cantarse en la versión oficial, pero que existe y puede hallarse, precisamente, en «los libros», la que lo menciona explícitamente:

> Ya el estruendo de broncas cadenas
> que escuchamos tres siglos de horror,
> de los libres al grito sagrado
> que oyó atónito el mundo, cesó.
> Por doquier San Martín inflamado,
> Libertad, libertad, pronunció,
> y meciendo su base los Andes
> lo anunciaron, también a una voz.

«Libertad, libertad» es la palabra que puso López en nuestro *Himno* y que, en los labios del general San Martín, ha quedado resonando desde un polo hasta el otro de América. Por otra parte, esta misma América sabía lo que era cantar a la libertad y contra el despotismo como lo hicieron tempranamente en Venezuela la Carmañola Americana (1797), la Canción Americana (1811) y el Canto de las Sabanas de Barinas (1817-1818), que autores de esa nación hermana han estudiado con ejemplar erudición[22]. Dejamos el tema para otros críticos o para nosotros en otro momento.

Referencias bibliográficas

Ayestarán, Lauro. *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1838*). Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950.

Barcia, Pedro Luis (ed.). *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982.

Barcia, Pedro Luis y María Adela Di Buschianico. *Los caminos de la lectura. Las bibliotecas del Libertador*. Buenos Aires: Autopista del Sol, 2012.

[22] Véase Bugliani, Lía. «La Carmañola Americana (1797) entre la Carmagnole francesa (1792) y el Canto de las Sabanas de Barinas (1817-1818)». *Núcleo*, n.º 16 (1999), pp. 3-26. Escuela de Idiomas Modernos. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

— *San Martín y su donación de libros a la Biblioteca de Mendoza*. Mendoza: Ediciones Culturales, 2014.

Borges, Jorge Luis y Margarita Guerrero. *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Columba, 1953.

Bugliani, Lía. «La Carmañola Americana (1797) entre la Carmagnole francesa (1792) y el Canto de las Sabanas de Barinas (1817-1818)». *Núcleo*, n.º 16 (1999), pp. 3-26. Escuela de Idiomas Modernos. Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela.

Carrizo, Juan Alfonso. *Antecedentes Hispano-Medioevales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos, Impr. Patagonia, 1944.

De Marco, Miguel A. *Belgrano, artífice de la Nación, soldado de la libertad*. Buenos Aires: Emecé, 2012.

Díaz, Ramón (comp.). *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. París, 1824.

Espejo, Gerónimo. *El paso de los Andes. Crónica histórica de las operaciones del ejército de los Andes, para la restauración de Chile en* 1817, 1882.

Fernández Latour, Olga. *Cantares históricos de la tradición argentina*. Pról. de Julián Cáceres Freyre. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, Comisión Nacional Ejecutiva del 150.º Aniversario de la Revolución de Mayo, 1960.

Gutiérrez, Juan María. *Apuntes biográficos de escritores, oradores y hombres de estado de la República Argentina*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1860 (Biblioteca Americana).

Hidalgo, Bartolomé. *Sentimientos de un patricio*. Montevideo, 1816.

López y Planes, Vicente; De Luca, Esteban y Cosme Argerich. *Colección de poesías patrióticas*, 1825.

López, Lucio V. *La gran aldea*. Buenos Aires, 1885.

Moure, José Luis (ed.). *Sainete provincial titulado «El detall de la acción de Maipú» (1818)*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012.

Sabor, Josefa E. *San Martín y los libros*. Buenos Aires: CEB, 1950.

Tesler, Mario. *Los libros de San Martín*. Buenos Aires: Dunken, 2014.

Vega, Carlos. *Las canciones folklóricas argentinas*. Separata del *Gran Manual de Folklore*. Buenos Aires: Honegger, 1964.

Vivante, Armando. «Los niveles referenciales heurísticos del folklore argentino». *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n.º 1. Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1960.

Yunque, Álvaro. *Poetas sociales de la Argentina (1810-1943).* Buenos Aires: Problemas, 1943.

Zeballos, Estanislao S. *Cancionero popular de la Revista de Derecho, Historia y Letras*, 1905.

EL COSTUMBRISMO CRÍTICO DE ROBERTO J. PAYRÓ*

Antonio Requeni

La novela tuvo en la Argentina una irrupción tardía. Las historias de la literatura la fijan en 1854, con la publicación de *Amalia*, de José Mármol, después de la cual hay que esperar tres décadas para hallar nuevos testimonios del género.

Si excluimos los relatos folletinescos de Eduardo Gutiérrez, nos encontramos con dos novelas de ambiente porteño que llegan al mismo tiempo a las librerías, en 1884. Ellas son *La gran aldea*, de Vicente Fidel López, y *Juvenilia*, de Miguel Cané. Un año después Eugenio Cambaceres publica *Sin rumbo*, y en 1887, *En la sangre*, dos novelas que adoptan los rasgos característicos de la escuela naturalista. En 1891, siguiendo la misma tendencia, ve la luz *La Bolsa*, de Julián Martel, primero por entregas en *La Nación* y en forma de libro en 1898. A dichas obras hay que agregar las de Carlos María Ocantos, Francisco Sicardi y Manuel T. Podestá, entre otros.

Esos años coinciden con la formación e iniciación literaria de un escritor que, después de varios intentos editoriales sin mayor trascendencia, dará a conocer en la primera década del siglo XX sus tres libros fundamentales: *El casamiento de Laucha*, en 1906; *Pago chico*, en 1908; y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, en 1910. Nos referimos a Roberto J. Payró, principal cultor del costumbrismo crítico en la narrativa argentina; creador, además, juntamente con Florencio Sánchez, del teatro nacional, y uno de los iniciadores de lo que actualmente denominamos periodismo literario.

Roberto Jorge Payró nació el 19 de abril de 1867 —hace ciento cincuenta años— en Mercedes, donde sus padres se habían refugiado debido a una epidemia de cólera en Buenos Aires. Pasó su adolescencia en la capital porteña y en Lomas de Zamora, leyendo incansablemente a los autores franceses: Verne, Hugo, Balzac, Zola. Y como de mucho leer a escribir hay un solo paso, siendo muy joven dio a la imprenta un

* Comunicación leída en la sesión 1429 del 24 de agosto de 2017.

tomito de versos inspirados por un precoz enamoramiento, pero al poco tiempo, avergonzado, quemó los ejemplares. Con todo, no se aplacó su afición por la escritura, que lo condujo al periodismo. Su primer trabajo fue en el diario *El Comercio*, donde conoció a José Sixto Álvarez, Fray Mocho, con quien mantuvo siempre una amistad entrañable.

La generación del 80 había promovido una importante transformación social y por esos años se ventilaban, a menudo con violencia, pugnaces ideas políticas en las que el periodismo participaba activamente. Payró se involucró en las luchas ideológicas y escribió artículos y comentarios políticos en *La Libertad* y *La Razón*, diarios donde pasó a desempeñarse tras su experiencia en *El Comercio.* Sus simpatías se inclinaban por la Unión Cívica, fundada por Leandro N. Alem. Pero no se limitó a batallar con la pluma. Cuando en 1890 se produjo La Revolución del Parque, fue uno de los voluntarios que avanzaron hacia la actual Plaza Lavalle. Entonces no residía en Buenos Aires, sino en Bahía Blanca, desde donde viajó a la capital para incorporarse a la fallida asonada.

La mudanza a Bahía Blanca había tenido lugar en 1887, acompañando a su padre, designado gerente del Banco Nación. Payró colaboró con él e inició allí negocios inmobiliarios, pero por sus venas circulaba ya el dulce veneno del periodismo, y cuando su padre murió y él heredó una pequeña fortuna, abandonó toda otra actividad para fundar el diario *La Tribuna*, en cuyas páginas fustigó el caudillismo pueblerino y los hábitos corruptos de la baja política. Padeció amenazas y acosos económicos, hasta que a los dos años debió cerrar el diario y regresó sin un peso a Buenos Aires. Fue entonces cuando, tras un fugaz paso por *La Prensa*, recaló en *La Nación*, donde, entre otras funciones, descolló como cronista viajero.

En 1898 acompañó al Perito Moreno a la Patagonia, viaje que dio como resultado los artículos que integran el libro *La Australia argentina*, y en 1899 recorrió las provincias del norte, cuyas notas conformarían el volumen *En las tierras de Inti*. Desde entonces, *La Nación* sería su segundo hogar. En el diario de Bartolomé Mitre se hizo de grandes amigos: Gerchunoff, Darío, Piquet, Bécher, y publicó cientos de artículos, crónicas y reportajes.

Al mismo tiempo incursionó en el teatro, influido por lo que en Europa se denominaba «teatro de ideas» o «de tesis». Escribió el drama

Sobre las ruinas, estrenado en 1904, y un año después, *Marco Severi*, ambas obras representadas por la compañía de Jerónimo Podestá. En 1907 el actor español Enrique Borrás estrenó su pieza *El triunfo de los otros*.

Payró se había casado en Bahía Blanca con María Ana Bettini y tenía tres hijos cuando, al rondar los 40 años, sufrió un período de depresión y decidió instalarse en Europa. La familia se radicó en Barcelona, patria del abuelo paterno; desde allí Payró envió artículos a *La Nación* y colaboró en la revista *Cataluña*, de Juan Torrendell, periodista catalán que emigró años después a Buenos Aires, donde fundó la editorial Tor. El argentino y los suyos permanecieron dos años en la ciudad condal; allí se publicaron *Pago chico* (con el subtítulo de *Costumbres criollas*) y los cuentos de *Violines y toneles*. Payró hizo giras por Alemania, Bélgica y Francia (en París se encontró con Darío y Gerchunoff) y decidió, al fin, radicarse en Bruselas, ciudad en la que dio término a su novela más ambiciosa: *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*.

Cuando el 5 de agosto de 1914 las tropas del káiser Guillermo II entraron en Bélgica, prefirió quedarse en Bruselas, y se convirtió en corresponsal de guerra de *La Nación*. No supo, no podía saberlo, que pocos días después de la invasión alemana nacía, cerca de allí, el hijo de un funcionario de la embajada argentina que décadas más tarde se destacaría en su mismo oficio literario: Julio Florencio Cortázar. La actividad de Payró tuvo en aquellos años ribetes heroicos. Caminaba veinte kilómetros cada quince días para mandar sus despachos desde la frontera holandesa, distancia entonces erizada de peligros. Cabe recordar que fue arrestado un corto período por las fuerzas de ocupación y que, terminada la guerra, fue condecorado por el rey Leopoldo III.

Payró regresó a la Argentina en 1919 y con el seudónimo de «Magister prunum», o sea «Maestro ciruela», siguió escribiendo artículos en *La Nación*. Su vitalidad y capacidad de trabajo se mantenían incólumes y continuó aquí su labor creativa. En 1905 había publicado *El falso Inca*, novela que narra la historia del audaz y embustero andaluz Pedro Chamijo, quien en el siglo XVII se hace pasar por descendiente de un cacique inca y encabeza en Perú una rebelión contra el virrey español. En 1927 publicará otras dos novelas también basadas en hechos históricos: *El capitán Vergara* y *El Mar Dulce*. Estas obras dan cuenta no solo de su talento narrativo, sino también de su condición de investigador. El

capitán Vergara no es otro que Domingo Martínez de Irala, quien sueña con hallar los tesoros de la quimérica Ciudad de los Césares, y *El Mar Dulce*, una animada crónica del descubrimiento del Río de la Plata por Juan Díaz de Solís. Ambas narraciones, así como *Chamijo*, donde vuelve al personaje del falso inca, y *El tesoro del Rey Blanco*, publicadas póstumamente (en 1930 la primera y en 1935 la segunda) muestran a Payró como precursor de la ficción histórica que fue moda literaria en años recientes.

También póstumamente aparecieron *Nuevos cuentos de Pago Chico*, en 1929; *Cuentos de otro barrio* y *Siluetas*, en 1931; *El diablo en Bélgica*, en 1951; y sus *Diarios de guerra*, recopilados por Marta Burbridge, en 2009.

Dijimos al principio que las principales obras de Payró, por su lúcida crítica social y la creación de personajes arquetípicos, fueron *El casamiento de Laucha*, *Pago chico* y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. En *El casamiento de Laucha*, Payró trasplanta a un pueblo de la campaña bonaerense al típico representante de la picaresca española, pero dotándolo de una inconfundible psicología criolla. En la personalidad de Laucha se conjugan el ingenio y la astucia de un buscavidas que, falto de escrúpulos, apela a la típica viveza criolla para pasarla bien. El tono es zumbón, humorístico, y hasta se advierte cierta simpatía del autor por su personaje, pero subyace en el fondo de la trama un dejo de amargura que será aún más evidente en *Pago chico*, donde también hay mucho de sátira, de ironía en la descripción de seres vanales: el juez de paz, el comisario, el cura, el pulpero, personajes que, sin duda, Payró conoció en su juventud en Lomas de Zamora, entonces un pueblo al borde de la llanura, y durante los cinco años que vivió en Bahía Blanca.

Raúl Larra, en su excelente biografía de Payró, dice que el autor nos revela «aspectos de un ambiente muy nuestro donde los personajes son su mejor reflejo». Por eso Agustín Álvarez dijo que era «el mejor documento escrito sobre las costumbres criollas».

Si Laucha y los personajes de *Pago chico* son los pícaros rurales, Mauricio Gómez Herrera, protagonista de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, es el pícaro urbano, el prototipo del arribista, trepador, acomodaticio, con su avidez de poder y riqueza encauzados en la actividad política. El humorismo de *El casamiento de Laucha* y

de *Pago chico* aparece aquí más velado; la crítica social se manifiesta a través de un realismo a lo Balzac, que bien podría aplicarse no solo a la realidad de su tiempo, sino también a la de etapas sucesivas del país.

En 1980 Noemí Vergara de Bietti publicó el libro *Payró, humorista de la tristeza*, en el que afirma que, tras su tono socarrón, el escritor ocultaba una profunda melancolía: «Trata a sus personajes como entomólogo; los analiza y profundiza. Estos pícaros fueron su preocupación permanente, los encontró en todas las clases sociales y en todas las épocas desde los orígenes de nuestra nacionalidad».

Creemos que *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* es una novela no suficientemente leída y justipreciada, a pesar de que muchas de sus páginas siguen vigentes.

En sus últimos años, Payró volvió a volcar su capacidad de agudo observador en la escritura teatral, con una visión predominantemente costumbrista, sin que la preocupación social estuviera ausente. En 1923 estrenó *Vivir quiero conmigo* y, dos años después, *Fuego en el rastrojo* y el sainete *Mientraiga*. Su última obra fue *Alegría*, comedia que estrenó la compañía de Florencio Parravicini.

Roberto J. Payró falleció el 5 de abril de 1928, cuando le faltaban pocos días para cumplir 61 años. El estreno de *Alegría*, quince días después, constituyó un emotivo homenaje al escritor que tuvo la pasión argentina de un Sarmiento, un Hernández, un Lugones, un Martínez Estrada. Noemí Vergara de Bietti, en el libro mencionado, lo retrató con pocas palabras: «Fue uno de nuestros grandes rezongones, porque soñó con una Argentina mejor».

A fines de los años ochenta el entonces embajador argentino en Bélgica, Víctor Massuh, inauguró una placa conmemorativa en el frente de la casa —Avenida Brugmann, esquina Termidor— en la que habitó uno de nuestros más admirables y semiolvidados escritores.

LA NOVELA POLICIAL: LITERATURA DE UNA CACERÍA*

Jorge Fernández Díaz

En uno de sus últimos textos críticos, Ricardo Piglia sostiene que el detective es una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector. Acude, para demostrarlo, al cuento que funda todo el género: «Los crímenes de la calle Morgue», que comienza precisamente en una librería de Montmartre y que presenta en sociedad a Auguste Dupin, un bibliófilo incurable. Poe, que cultivaba a la vez el relato gótico y sobrenatural, inventa en ese texto positivista la ficción policial, y con ese simple movimiento tiende un puente simbólico y perfecto entre el fin de una era y el comienzo de otra. Se ha escrito mucho acerca de que la novela criminal era hija del conservadurismo victoriano y de la burguesía moderna, donde el asesino rompía el orden establecido y el investigador lo restituía. Borges no contradecía esta hipótesis, pero tenía sus propias ideas sobre el tema. En una conferencia de 1979, afirma: «Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, un género fantástico si ustedes quieren, pero un género fantástico de la inteligencia».

En efecto, las facultades razonadoras de esos primeros detectives eran tan portentosas, geniales y a menudo rebuscadas que resultaban sobrehumanas, increíbles, en el fondo fantásticas. Es curioso, porque esta verdadera operación de superpoderes cuasi mágicos se hacía en nombre de la ciencia. Holmes la llamaba, en concreto, «la ciencia del razonamiento deductivo», algo que en ese momento también era una completa ficción, pero que le garantizaba verosimilitud literaria y anticipaba rudimentariamente la Criminología. Esta disciplina social contemporánea estudia las causas y circunstancias de los distintos delitos, la personalidad de los delincuentes y el tratamiento adecuado para su represión, pero poco se parece a aquella observación infalible, milagrosa y clarividente de los investigadores ficcionales del policial «blanco», todos ellos héroes de una agudeza exagerada, claramente imposible.

* Comunicación leída en la sesión 1430 del 14 de septiembre de 2017.

La definición de Borges es muy poco citada por los críticos, pero resulta crucial, puesto que explica muy bien la inminente derivación norteamericana, la llamada «novela negra», que no es fruto entonces del género fantástico como su predecesora, sino del realismo. Esta diferencia radical explica en gran parte toda la genealogía de una literatura que ha mutado y ha encontrado nuevas formas híbridas, pero que no ha dejado de producir grandes escritores ni de multiplicar lectores en todas las épocas y en todas partes del mundo. Su explosiva vigencia no se explica, según mi entender, en el hecho de que el detective sea efectivamente un lector, como prefiere Piglia, sino en que representaba entonces, y sigue encarnando ahora mismo, la figura del cazador. La prosa policial dramatiza la caza, actividad atávica del hombre que comenzó en la prehistoria y que, por lo tanto, se encuentra inscripta en nuestro genoma. El hombre civilizado lee acerca de peripecias y persecuciones porque tiene dentro de sí ese ímpetu dormido, ese ADN explorador y carnívoro, y porque le resulta irresistible «revivir» las múltiples experiencias del cazador primigenio: los detalles, la conjetura, el seguimiento, el acorralamiento y el asalto final.

Salvador Vázquez de Parga, tal vez el máximo especialista español de toda esta novelística, lo explica a su manera:

> La novela policial es el relato de una persecución. Hasta ahora los teóricos del tema han cifrado el corazón de la novela criminal en el enigma, y realmente en ningún caso puede carecer de él, pero su situación como punto álgido de la trama puede hallarse desplazada. La novela detectivesca pura hace efectivamente del problema el centro de gravedad alrededor del cual gira toda la narración. Las distintas transformaciones del género, sin embargo, han podido desplazar el punto vital al misterio, al suspenso, a la aventura, a la acción, al criminal, a la víctima, a la sociedad, al ambiente, etc., dando lugar a los distintos subgéneros de la literatura criminal.

Personalmente, creo que hasta el enigma racionalista a la manera de Sherlock Holmes (alguien capaz de analizar pisadas y de utilizar un perro para seguir olores y huellas) reproduce las habilidades del hombre primitivo para deducir y anticipar los movimientos de su presa, y darle caza. Dentro de esta clase de narraciones, hasta el problema más intelectual es, en verdad, una duda, un acertijo sobre el terreno, una

búsqueda, un acoso, una batida. Borges y Bioy Casares llegan a un extremo cuando con los cuentos de don Isidro Parodi colocan al cazador en el más completo aislamiento: el «detective» está preso y por meras referencias verbales inicia la cacería mental y da con el culpable sin moverse un centímetro de su celda. Significativamente, de la caza de un animal homicida termina tratándose «Los crímenes de la calle Morgue»: Dupin descubre que el asesino no es un humano, sino un enorme orangután de Borneo.

Si el detective es el cazador, podemos decir que el suspenso sin investigadores es la novela de la presa, inocente o culpable: William Irish, Charles Williams, David Goodis, Patricia Highsmith y tantos otros cultivaron esta otra narración apasionante, cuya empatía y punto de vista se encuentran ya no en el clásico perseguidor, sino en el perseguido.

Caídos el Muro de Berlín y la Guerra Fría, un particular depredador aideológico se ha puesto de moda en esta gran cacería literaria, y es el asesino serial. El *noir* escandinavo, que se ha vuelto famoso en todo el planeta y que incluso ha contagiado al cine universal y específicamente a la televisión anglosajona, pone el ojo en ese animal sediento de sangre, y utiliza sus siniestras andanzas para mostrar las perversiones de la vida moderna y, sobre todo, el femicidio, penoso y extendido fenómeno de época que la escritura intenta denunciar. Un antecedente de esta poderosa tendencia lo constituye el «Drácula de la era de las computadoras y de los teléfonos celulares», como Stephen King nombró alguna vez a Hannibal Lecter, que, por supuesto, es el más refinado depredador de la literatura policial. La criatura de Harris es cultísima y tiene predilección por la carne humana, y constituye el punto culminante de ese juego del gato y el ratón que libran el cazador y su peligrosa presa, en un permanente intercambio de roles. *Dragón Rojo* y *El silencio de los inocentes* provienen de episodios tristemente célebres de la realidad norteamericana y derivan en cientos de ficciones en las que ingeniosos asesinos múltiples buscan emular al más perfecto y aterrador de todos. Holmes y Poirot fueron los responsables de una ola infinita de imitadores de esos detectives agudos y caballerescos; Hannibal es culpable de una avalancha de psicópatas monstruosos.

El paso, a principios del siglo XX, de la novela de cuartos cerrados y salones con venenos y dagas, a la calle salvaje, sucia y trepidante, encumbró a los detectives privados de Hammett, Chandler y Ross

MacDonald. Estos Quijotes melancólicos y escépticos eran cazadores cansados, pero lo novedoso que tenían esas narraciones radicaba en las sociedades que sus autores pintaban con gran talento. Allí el cazador y la presa a veces no eran más que piezas de un tablero intricado y lleno de acechanzas: la ciudad como protagonista y, fundamentalmente, como selva. O «la jungla de asfalto», como la denominó Burnett en la célebre novela que filmó John Houston. Ese género nació en un pequeño cuento de Hemingway: «Los asesinos». Dos sicarios, dos fieras cínicas, llegan a un bar buscando a un hombre a quien deben eliminar: la psicología, la atmósfera, los diálogos y la violencia flotan en esa obra maestra que condensa y anticipa todo el género negro.

Los secretos de la selva urbana, sus interconexiones privadas, sus arquetipos, recodos y trampas, y sus lógicas de poder son esenciales para esta pléyade de detectives realistas y descarnados, a quienes Borges desdeñaba porque practicaban una cierta truculencia y le parecían simples «malevos», pero a quienes tuvo a bien colocar en el canon literario al darles su lugar en la legendaria colección del Séptimo Círculo. Para estos narradores, el crimen es una especie de excusa de la que se valen para descubrir la trama oculta de la sociedad, donde ricos y poderosos se codean con lúmpenes, y donde al final ya casi no importa quién mató a quién, sino el viaje por la jungla que hemos experimentado siguiendo los pasos audaces del cazador. Por eso el género negro se convierte, con el tiempo, en la gran novela sociológica. Y por supuesto, también en la novela política que da cuenta del presente.

Hoy en día la geografía se ha transformado en algo tan central y decisivo que prácticamente cada año podemos viajar a Grecia de la mano de Márkaris, a Sicilia con Camilleri, a Suecia con Mankell, a París con Lamaitre, a Dublín con Benjamin Black, a Shangai con Andy Okes. Los contextos sociales, sus culturas dominantes, sus gastronomías y sus problemáticas son tan importantes como la personalidad de los detectives y de hecho mucho más relevantes que los crucigramas del enigma, convertido apenas en un anzuelo que mordemos con gusto. El lector de policiales es hoy un turista feliz que se desplaza alrededor del globo, y esos sabuesos costumbristas son guías involuntarios en lejanas y escabrosas junglas de cemento por donde vagan y husmean en busca de pistas.

El desarrollo de este género en la Argentina está lleno de curiosidades y conflictos. Podríamos decir que goza de considerable prestigio literario merced a estos dos defensores ardorosos: Borges y Piglia. Pero aquí el género no ha brillado mayormente en novelas, sino en cuentos breves. Aun así, prácticamente no existe escritor de primera línea que no haya incursionado o, aunque sea, se haya visto tentado alguna vez a merodear el género: desde Lugones, Groussac, Nalé Roxlo y Roberto Arlt hasta Cortázar, Castillo y Saer. ¿Podríamos decir que *El túnel*, de Sabato, es de algún modo también una novela policial y que acaso el *Informe sobre ciegos* es un *thriller* paranoide? Yo creo que sí. Pero vayamos a lo seguro: Borges crea a Lönnrot en «La muerte y la brújula» para ejecutarlo con una vuelta de tuerca en el acto final; Bioy reescribe a James Cain en «Cavar un foso»; Peyrou practica la alegoría en *El estruendo de las rosas*; Castellani se inspira en Chesterton para las pesquisas del padre Metri; Velmiro Ayala Gauna da vida a un pintoresco comisario correntino que resuelve delitos de la vida rural; Denevi sorprende con una trama amorosa ejecutada bajo una estructura de novela de misterio en *Rosaura a las 10*; Walsh reinventa el enigma británico en los relatos de *Variaciones en rojo*; María Angélica Bosco pone en escena el homicidio de una mujer y alude a lo político y a lo psicológico en *La muerte baja en ascensor*; Tizziani narra la fuga de un delincuente en *Noches sin lunas ni soles*; Feinmann dibuja un frío asesino profesional en la borgeana Últimos días de la víctima; Soriano homenajea a Phillip Marlowe en *Triste, solitario y final*; Sasturain parodia a los fanáticos de Chandler y de Hammett en *Manual de perdedores*; Guillermo Martínez se luce con una intriga matemática en *Crímenes imperceptibles*; y el académico De Santis da a luz a un sinfín de deliciosos investigadores amateurs. Hay muchos otros ejemplos en nuestra prosa, que sin embargo carece de un mito propio. La gran imposibilidad de crear un detective empático y noble y a la vez creíble, que goce de popularidad y de respeto crítico entre los lectores más pedestres y entre los más calificados, como sucede en muchos otros países, ha sido quizá explicada por el propio Borges en «Leyes de la narración policial», que escribe en 1933 y que recogen sus *Textos recobrados*: en esas páginas acomete irónicamente contra el criollo, a quien siempre le parece extraño —dice— «el apetito de legalidad» de los ingleses. En un ensayo posterior afirma que los argentinos no denunciamos un crimen porque

nos sentimos delatores y tendemos a sospechar del Estado y a ver a la policía como una mafia. El primer concepto habla de un rasgo social, tal vez heredado de los inmigrantes italianos y españoles, pero curiosamente el segundo dejó con el tiempo de ser un prejuicio o un malentendido y terminó resultando una verdad dramática: para el ciudadano de a pie la policía es hoy sinónimo de ilegalidad y de corrupción. En la actualidad, muchos argentinos piensan, y con razón, que las policías manejan el delito común y el narcotráfico. Es decir, que el cazador es a la vez el depredador, como en las viejas novelas de Jim Thompson.

Como el detectivismo privado es una superstición norteamericana que resulta una impostura en la Argentina, y los comisarios e inspectores locales no gozan de buena reputación, algunos escritores han buscado en la figura del periodista de investigación o del cronista policial un sucedáneo del sabueso clásico, hasta ahora con relativa suerte. El gran detective argentino es todavía una asignatura pendiente, la presa dorada que los cazadores de la pluma seguirán buscando en la gran selva de nuestra literatura.

GEORGE STEINER Y ALFONSO BERARDINELLI*

Horacio Reggini

Ante todo, deseo agradecer al presidente y a los presentes por permitirme realizar hoy esta comunicación. Debo comentar que el libro *Leer es un riesgo*, del autor italiano Alfonso Berardinelli, al cual me referiré en la parte final y principal de mi comunicación, me fue prestado gentilmente hace unos meses por el amigo y secretario académico Rafael Oteriño, quien lo trajo traducido del italiano al español de uno de sus viajes a Europa.

He de comenzar mi comuncación hablando de Juan Bautista Alberdi, el inspirador de la Constitución Nacional y uno de los más grandes pensadores argentinos.

Nació en Tucumán, el 28 de agosto de 1810. Su padre, Salvador Alberdi, era un empresario vasco, dueño de una importante firma, que apoyó la Revolución de Mayo desde sus inicios y que frecuentaba al general Manuel Belgrano cuando este estaba al mando del Ejército del Norte.

Juan Bautista residió desde muy joven en la ciudad de Buenos Aires, donde estudió en el Colegio de Ciencias Morales, gracias a una beca otorgada por la provincia de Buenos Aires, y desarrolló una importante actividad política, cultural y social durante toda su vida. En 1832 escribió su primer libro, *El espíritu de la música*, y compuso obras clásicas de música para piano, guitarra y flauta.

A fines de 1835 se unió en Buenos Aires al llamado Salón Literario, fundado por Marcos Sastre y frecuentado por Juan María Gutiérrez, José Mármol, Miguel Cané (padre), entre otros jóvenes. Así se vinculó a la llamada Generación del 37, que adhirió a las ideas de la democracia liberal y continuó la obra de la Revolución de Mayo, propiciando una organización mixta del país como respuesta al enfrentamiento entre federales y unitarios.

* Comunicación leída en la sesión 1431 del 28 de septiembre de 2017.

Ese mismo año editó un periódico, *La Moda*, del cual se publicaron en total veintitrés números. El diario estaba dedicado a divulgar la evolución de la moda en Europa: vestimenta femenina y masculina, música, poesía, literatura y costumbres, y allí Alberdi escribía bajo el apodo de «Figarillo».

En 1838, debido a su negativa a prestar juramento al régimen del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, y a la Mazorca, se disolvió el Salón Literario, y se formó una logia llamada «Joven Generación Argentina», cuyos estatutos fueron confiados a Alberdi. La persecución por parte de Rosas llevó al exilio en países limítrofes a la mayoría de sus miembros. Alberdi hizo lo mismo, en Montevideo. Allí llevó las ideas de organización nacional y constitucionalismo. Cargaba en su equipaje los estatutos de la nueva asociación, que se editarían luego con el nombre de *Dogma Socialista*.

En Montevideo trabajó como abogado y periodista, apoyando la intervención francesa contra el gobierno de Rosas, y escribió artículos en varios periódicos, respaldando las acciones militares de ese país contra el suyo. También fue secretario del general Juan Lavalle, de quien se alejó debido a diferencias políticas. En este período escribió sus dos obras de teatro: *La Revolución de Mayo* y *El gigante Amapolas*, sátira sobre el régimen rosista y caudillista.

Contribuyó en la capital uruguaya con el periódico *El Iniciador*, donde escribían otros exiliados argentinos, y *El Corsario*, entre otros. Hacia 1840 realizó también allí estudios de jurisprudencia y obtuvo más tarde su título de doctor en esta materia durante su estadía en Chile.

En 1843, durante el sitio militar de Montevideo por un ejército comandado por Oribe pero subvencionado por Rosas, logró escapar disfrazado de marinero francés y se trasladó a Europa acompañado por su amigo Juan María Gutiérrez. Residió en París varios meses, donde estudió *El Espíritu de las Leyes*, de Montesquieu, obra que sirvió de modelo para las Constituciones de la Argentina, los Estados Unidos y otras jóvenes naciones americanas. En esta ciudad conoció al general José de San Martín.

Viajó por Europa y finalmente se estableció en Valparaíso, donde se dedicó con éxito a su profesión de abogado, pero sin abandonar la literatura y el periodismo. Allí presentó su tesis doctoral, que llevó por título «Sobre la conveniencia y objetos de un Congreso General Ame-

ricano», donde expuso la idea de una unión americana por medio de herramientas tales como la unión aduanera.

Adquirió la finca Las Delicias y se puso en contacto con Domingo Faustino Sarmiento, cabeza de la emigración argentina en Chile. Escribió numerosos artículos costumbristas en los periódicos chilenos bajo su apodo de «Figarillo».

Es bien reconocida la enorme influencia de Alberdi en las instituciones políticas argentinas. Producida la derrota de Rosas como consecuencia de la batalla de Caseros, el 3 de febrero de 1852, de inmediato se puso a escribir un tratado sobre la futura Constitución argentina. Esta fue su principal obra, a la que denominó las *Bases y Puntos de Partida para la Organización Política de la República Argentina*, tratado de Derecho público editado por la imprenta del periódico *El Mercurio*, de Valparaíso.

Este libro, un borrador antecesor de la Constitución Nacional Argentina de 1853, lo llevó a la fama. Tardó apenas un par de semanas en escribirlo y lo publicó en mayo de ese mismo año. Meses después lo reeditaría con ampliaciones, incluyendo un proyecto de Constitución, basado en la Constitución Argentina de 1826 y en la de los Estados Unidos. En las *Bases* escribió su lema central: «Gobernar es poblar». Fuertes fueron sus críticas al estatismo de la herencia colonial hispana, principal barrera, en su opinión, para el progreso de la América independiente.

En 1853 publicó un tratado complementario de *Bases* llamado *Elementos de Derecho público provincial argentino*. Todo el ideario sostenido por Alberdi tuvo como fundamento el liberalismo tanto político como económico, tema que sigue despertando discusiones en la actualidad.

Frente a un país casi despoblado, su principal preocupación fue su población. A tal fin favoreció la inmigración europea, especialmente de los pueblos del norte. Adherido a la Confederación, en 1855 Alberdi fue nombrado consejero del gobierno de Justo José de Urquiza y representante plenipotenciario de la Confederación Argentina a las legaciones de París, Vaticano, Madrid y Londres.

El presidente Justo José de Urquiza le había ofrecido antes a Alberdi el cargo de Ministro de Hacienda de su país, pero Alberdi no había aceptado. En cambio, aceptó funciones diplomáticas en Europa a partir de 1855. Urquiza le encargó la misión de obtener en Europa el recono-

cimiento de la Confederación Argentina bajo la nueva Constitución y evitar el reconocimiento del Estado de Buenos Aires, escindido de la Confederación, como nación independiente, misión que cumplió con éxito y que le valió el encono del general Bartolomé Mitre y de Domingo Faustino Sarmiento, tirria profundizada luego por la oposición frontal de Alberdi a la Guerra de la Triple Alianza, actitud por la que fue calificado como «traidor».

Antes de partir a su misión diplomática, escribió *Sistema económico y rentístico de la Confederación Argentina* y *De la integridad argentina bajo todos los gobiernos*, que también fueron obras complementarias de las *Bases* y expresaron claramente su pensamiento como jurista y como economista. En ambos ensayos defendía las teorías liberales y se oponía al monopolio, al trabajo parasitario, abogando por un orden que garantizara al productor por sus esfuerzos y elevara el nivel de vida en general.

En 1862, Alberdi publicó en Francia su obra *De la anarquía y sus dos causas principales, del gobierno y sus dos elementos necesarios en la República Argentina*, con motivo de la reorganización de Buenos Aires, donde analizó la problemática situación del país y sus raíces históricas.

Alberdi fue, junto con Domingo Faustino Sarmiento, uno de los intelectuales más importantes de la Argentina y América Latina durante el siglo XIX. Ambos argentinos polemizaron, con dureza, en sus respectivas *Cartas Quillotanas*, de Alberdi, y *Las Ciento y Una*, de Sarmiento.

La derrota de Urquiza en la batalla de Pavón (1861) lo obligó a exiliarse en Francia. Sus gestiones en el exterior fueron interrumpidas a partir de la organización de la República, en 1862, al asumir la presidencia Mitre, triunfador sobre Urquiza en Pavón.

En 1872, bajo la profunda impresión que le produjo la guerra con Paraguay y las secuelas en la población del país hermano, escribió *El crimen de la guerra*.

Regresó a establecerse en la Argentina el 16 de septiembre de 1878, al ser elegido como diputado al Congreso Nacional por su provincia —se dice que en ese regreso se reconcilió con Sarmiento—. En tal calidad asistió a la lucha por la sucesión presidencial desatada en 1880, cuando el gobernador de Buenos Aires, Carlos Tejedor, se sublevó contra el presidente Nicolás Avellaneda. Este último trasladó la sede del gobierno al

pueblo de Belgrano, seguido por parte del Congreso, actitud que no fue compartida por Alberdi. Al vencer Avellaneda en la contienda, Buenos Aires fue declarada Capital de la Nación por ley que fue refrendada por la legislatura provincial. Los diputados que no acompañaron al presidente fueron declarados cesantes.

Durante esta época fue designado Doctor *honoris causa* por la Facultad de Derecho y en tal carácter asistió a la colación de grado celebrada el 24 de mayo de 1880, acto en el que estaba invitado a usar la palabra. Pero no pudo hacerlo en razón de su delicada salud, por lo que entregó su discurso a uno de los graduados, Enrique García Merou, que luego sería su biógrafo. La disertación se tituló y luego editó bajo el acápite de «La omnipotencia del Estado es la negación de la libertad individual». En ella resumía sus ideas sobre la doctrina del Estado omnipotente, a la cual oponía la tesis que consagra el valor inviolable de la libertad y la personalidad humana, base del progreso y la civilización. Muchas de las ideas y propuestas de Alberdi se plasmaron en el régimen político de los ochenta.

Mitre, avivando viejos rencores acuñados en su posición crítica al conflicto bélico con el Paraguay difundido en *El crimen de la guerra*, se empeñó en desacreditarlo por medio del diario *La Nación*, y se opuso a la iniciativa de imprimir sus obras completas por parte del Estado Nacional mediante un proyecto de ley que el presidente Julio Argentino Roca, sucesor de Avellaneda, envió al Congreso, así como también a su nombramiento como embajador en Francia. Las obras fueron editadas, pero en el Senado no obtuvo el consenso necesario para la designación diplomática.

Abrumado por esta circunstancia, Alberdi se marchó nuevamente a Francia, donde murió en Neuilly-sur-Seine, suburbio de París, el 19 de junio de 1884, a la edad de 73 años, y en el cementerio de dicha localidad fue sepultado. Alberdi había adquirido previamente una tumba, con busto y lápida incluidos, en el cementerio parisino de Père Lachaise, pero, por decisión de sus albaceas, sus restos nunca llegaron a ocuparla. Aunque vacía, esta tumba de París permanece en pie. El 27 de abril de 1889 sus restos fueron exhumados para ser repatriados por decreto del presidente Miguel Juárez Celman. Embarcados el 28 de mayo de 1889 a bordo del vapor *Azopardo*, se los trasladó en principio a la Catedral de Buenos Aires, donde se le rindieron honores hasta el 5 de junio, fecha

en que se ubicaron en la bóveda de la familia Ledesma en el Cementerio de la Recoleta, que los albergó hasta ser depositados en el mausoleo erigido en un terreno donado por la Municipalidad. Actualmente, Alberdi cuenta con dos cenotafios y sus restos reposan en un nicho especialmente construido en la casa de gobierno de Tucumán, su provincia natal.

En Valparaíso, Alberdi conoció al norteamericano William Wheelwright, con quien mantuvo una relación profesional y amistosa por casi tres décadas y de quien actuó como abogado desde 1845. El libro *Vida de William Wheelwright*, escrito por Juan Bautista Alberdi, fue publicado en su primera edición con el título *La vida y los trabajos industriales de William Weelwright en la América del Sud*, en París, 1876, con el sello de la Librería de Garnier Hermanos, calle de Saint-Peres, 6. En la portadilla figuraba el nombre del personaje, William Wheelwright, a secas.

Una edición en idioma inglés, «*The Life and Industrial Labors of William Wheelwright in South America*, by J. B. Alberdi (Late Minister of the Argentine Republic to France and England) with an Introduction by the Hon. P. Campbell Scarlett, United States Minister to Spain», fue publicada en el año siguiente, 1877, en Boston, por «A. Williams and Co. South America and the Pacific, by the Honorable P. Campbell Scarlett. Including a Memorandum: Statement and Plans, by William Wheelwright».

La *Revista Cultura Económica*, dirigida por Carlos Hoevel (año XXXI, n.º 86 [diciembre 2013], pp. 30-37), ha publicado el excelente artículo *«Alberdi, sobre Héroes y Empresarios»,* por los autores Alejandro Gómez y Carlos Newland, sobre la obra *La vida y los trabajos industriales de William Weelwright en la América del Sud*. Incluye el resumen siguiente:

> El artículo analiza la visión de Juan Bautista Alberdi sobre el rol del empresario en la sociedad, cuya idea desarrolló en el marco de la biografía que elaboró sobre William Wheelwright —un emprendedor que creó múltiples compañías en Sudamérica—. Los autores comentan los conceptos de Alberdi sobre los empresarios, quienes —para él— son los verdaderos héroes y los verdaderos generadores de progreso al movilizar los recursos a favor del desarrollo económico.
> El mismo artículo se extiende en comentarios de este tipo:

> La figura del empresariado ha sido frecuentemente considerada de manera negativa en los textos que se han ocupado de explicar los procesos de desarrollo de las naciones. Quienes rechazan los aportes del empresariado suelen rechazar también la economía de mercado, culpando a ambos de los males que han sufrido los trabajadores y los sectores marginados de la sociedad. [...] Hacia el siglo XVIII, el mismo rechazo lo sufrían aquellos hombres que experimentaban con nuevas maquinarias, y que terminarían transformando radicalmente los procesos productivos. [...] Para Alberdi el empresariado puede ser un héroe. El buen empresario es siempre un héroe. Esta opinión mucho tuvo que ver con su conciencia de la necesidad de desarrollar económicamente a las nuevas repúblicas sudamericanas. El progreso debía lograrse integrando a las nóveles economías al intercambio internacional, mediante la apertura comercial y la creación de infraestructura adecuada. Por otra parte, la llegada de capitales, y especialmente de inmigrantes, complementaría y potenciaría los recursos naturales existentes. En todo el proceso el rol de los empresarios era vital, al permitir y facilitar la movilización de los factores y capitales requeridos. [...] Alberdi señala que las nuevas repúblicas americanas tenían algunos impedimentos para su desarrollo, entre los que se destacaban su herencia colonial tanto en lo cultural como en lo legal, así como también las disputas internas que se habían producido durante las décadas posteriores a la independencia.

Juan Bautista Alberdi escribió en París, en 1876, *La vida y obra en América del Sud de William Wheelwright (1798-1873)* y lo puso como ejemplo de «cómo a veces un extranjero puede ser más benemérito de la patria que un patriota».

Pude felizmente reeditar este libro, y es un homenaje al empresario genial que transformó las comunicaciones en nuestras latitudes gracias a la introducción de la navegación a vapor, los ferrocarriles y la telegrafía, al inaugurar entre Santiago y Valparaíso la primera conexión telegráfica en América Latina, en 1853. Esta historia merece conocerse mejor y por ello he dedicado varios libros a las telecomunicaciones como instrumentos de unión entre las personas y los pueblos, comenzando por la educación. Podría resumir esta inquietud, siempre actual, diciendo que todos tenemos derecho a estar conectados.

Wheelwright lo entendió muy bien y dedicó su vida a conectar a los países de América del Sud entre sí y con el mundo cuando avanzaban penosamente como naciones independientes.

Se inició como navegante y arribó en uno de sus viajes a Buenos Aires, donde su barco naufragó frente a la costa. De allí siguió a Chile y se radicó en Valparaíso con la voluntad de convertirla en un puerto abierto al mundo, como paso obligado de las naves comerciales que arribaban desde el Atlántico. Para ello fundó la primera Compañía de Vapores del Pacífico, lo que lo obligó a incursionar por la costa del Pacífico para habilitar puertos operables con este nuevo tipo de transporte marítimo que revolucionaría el comercio internacional, entre ellos, el Callao en Perú y Guayaquil en Ecuador.

Pero su ambición era establecer una comunicación fluida entre los países del Atlántico y del Pacífico, en particular entre Inglaterra y Australia. Alberdi lo explicó diciendo que «los puertos son los anillos que unen a las líneas de vapores con los ferrocarriles». Imaginó la manera de hacerlo mediante líneas ferroviarias que unirían la costa este, desde el puerto de Ensenada, en la provincia de Buenos Aires, hasta el de Calderas, cercano a Copiapó, en la provincia de Atacama en Chile. El Ferrocarril Central Argentino, que uniría Rosario con Córdoba, fue otro de sus proyectos, pero no logró concretar el cruce de los Andes.

Wheelwright conoció a muchos hombres ilustres argentinos: Rivadavia, Urquiza, Sarmiento, Rawson, Vélez Sarsfield y Mitre, entre otros. Murió en Londres y sus restos reposan en su tierra natal, Nueva Inglaterra, Estados Unidos.

Alberdi concluye con un elogio a la inmigración: la influencia (social y política) de las obras de Wheelwright «caracteriza y define el papel civilizador de la inmigración en la América Latina».

La reedición del libro de Alberdi es un buen ejemplo de la vigencia de las ideas fuerza en la historia de la humanidad, en su caso la de «conectividad», que hoy se extiende al mundo digital, que ya no tiene fronteras en el espacio y en el tiempo.

Ahora, con mi firma Ediciones Galápago, estoy intentando hacer ese libro, *La vida y los trabajos industriales de William Weelwright en la América del Sud*, en dos idiomas: primero, una edición en idioma inglés, *The Life and Industrial Labors of William Wheelwright in South America*, que ya tengo preparada; y segundo, una edición en idioma

japonés, para lo cual estoy tratando de conseguir que la Embajada del Japón en la Argentina colabore con la traducción.

Luego de la introducción leída, voy a exponer sobre los pensadores George Steiner y Alfonso Berardinelli, este último autor del libro reciente *Los riesgos de leer* (Círculo de Tiza, 2016), que toca una situación planteada en los tiempos que vivimos. Afirma Berardinelli:

> Leer, querer leer y saber leer son costumbres cada vez menos garantizadas. Leer libros no es algo natural y necesario como caminar, comer, hablar o usar los cinco sentidos. No es una actividad vital, ni en el plano fisiológico ni en el social. Viene después, implica una atención especialmente consciente y voluntaria hacia uno mismo.

Continúa acertadamente con la bondad e historia de la lectura y la escritura:

> Además, el acto de la lectura ha gozado en sí mismo de un prestigio extraordinario, de un aura especial a lo largo de los siglos, desde que existe la escritura. Durante mucho tiempo y de forma repetida, por motivos distintos que podían ser económicos, religiosos, intelectuales, políticos, estéticos y morales, la lectura de ciertos textos tuvo algo de ritual. Los textos que se pasaban de mano en mano, como los libros sagrados, los códigos de leyes y las obras literarias, se conservaban y se legaban escrupulosamente para poder ser usados de nuevo. La sociedad occidental moderna transformó y reinventó, en cierta medida, los motivos y los tipos de lectura.

Deseo expresar que este tema que hoy abordo no es un ataque velado a la labor de muchos escritores periodistas, como Jorge Cruz, Antonio Requeni y Jorge Fernández Díaz, que por sus sabias críticas, buenas noticias y valiosas anécdotas, reconocemos de continuo.

Habló de ello también Italo Calvino, con tono bromista pero sinceramente preocupado, en el *incipit* de una de sus últimas novelas, *Un viajero en una noche de invierno* (Brugera, 1980), donde relata:

> Estás a punto de comenzar a leer una nueva novela una noche de invierno. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti todo pensamiento. Deja que el mundo que te rodea se difumine en lo indistinto. La puerta es mejor cerrarla; tras ella siempre está la televisión encendida. Díselo ya a todo el mundo: «¡No, no quiero ver la tele!». Levanta la voz si no te oyen: «¡Estoy leyendo! ¡No quiero que nadie moleste!».

Berardinelli también expresa:

> … están los riesgos que corren quienes leen, sobre todo los que leen literatura, filosofía e historia, en especial la que se ha escrito en Europa y América en los dos últimos siglos. Desde que existe lo que llamamos Modernidad —es decir, la cultura de la independencia individual, del pensamiento crítico, de la libertad de conciencia, de la igualdad y de la justicia social, de la organización y de la productividad, así como de su rechazo político y utópico—, leer supone correr riesgos. Es un acto social y culturalmente ambiguo: permite e incrementa la socialización de los individuos, pero, por otra parte, pone en riesgo la voluntad individual de entrar en la red de los vínculos sociales renunciando a una cuota de tu propia autonomía y singularidad.

Por su parte, Paulo Freire se refirió en su tiempo a los riesgos de un educador demasiado confiado de sus lecturas. En *La educación como práctica de la libertad* (Siglo XXI), dice lo siguiente:

> ... la lectura, su valor y hasta sus condiciones materiales y técnicas parecen estar amenazadas. No es posible crecer en la intolerancia. El educador coherentemente progresista sabe que estar demasiado seguro de sus certezas puede conducirlo a considerar que fuera de ellas no hay salvación. El intolerante es autoritario y mesiánico.

Aquí es inevitable recordar la conocida frase de Ludwig Wittgenstein: «La ética no se dice, la ética se muestra».

Pienso oportuno también citar la opinión de Alberto Manguel, director de la Biblioteca Nacional y miembro de número de la Academia Argentina de Letras, quien en una entrevista con el periodista Pablo Gianera, expresó en «Conversaciones», en el diario *La Nación*: «La sociedad le teme a la lectura porque lleva al cuestionamiento», al explicar por qué creía que «la lectura es un acto en común».

Pero también quiero citar a George Steiner, que se alarma por las amenazas que rodean a la cultura contemporánea. George Steiner, nacido en París, en 1929, uno de los principales ensayistas de nuestro tiempo, crítico literario políglota, a sus 88 años es considerado un brillante conocedor de la cultura europea y una figura fundamental de los estudios de literatura comparada. En su libro *Lecciones de los maestros*,

expresa la cuestión de la transmisión del saber, las condiciones que han rodeado a lo largo de la historia el deseo de saber y comprender en todo el mundo. Repasa los conflictos, los alcances, los placeres y peligros del oficio misterioso que es hacer pasar de una generación a otra las destrezas, la experiencia, el deseo y el amor del saber. Su libro es un incisivo y audaz diagnóstico de las patologías que amenazan y corroen, ya no solo a la educación en el mundo contemporáneo, sino también a la sociedad toda en esa instancia raigal y originaria que es la educación.

Las discusiones, diferencias y conflictos que se generan a partir de la lectura de los medios actuales como los libros, la radio, la televisión, las computadoras y el campo inmenso de Internet despiertan hoy múltiples e inesperados pensamientos críticos y contestatarios en la Argentina, Latinoamérica y el mundo entero.

Cabría además una circunstancia aún poco discutida: la posibilidad de un medio blando o flexible, todavía no desarrollado a nivel comercial, con la propiedad de poder llevarse cómodamente en un bolsillo, sin perjudicar o lastimar su contenido, es decir que pudiera leerse, verse o escucharse, pero que no fuese tan rígido como un libro de tapa dura, una radio, una computadora, un teléfono celular o una tarjeta actual. Este invento, que sin duda llegará, fue hecho de otra manera hace quinientos años.

Y luego del raro comentario anterior, quiero citar otro expresado por un querido amigo, quien escribió en la revista *Criterio*, en julio 2017:

> La oportuna nota de Horacio C. Reggini sobre *Los riesgos de leer* me hizo repensar algunos aspectos del tema de la cultura y de la anticultura vigentes. Quiero solamente referirme ahora a un aspecto práctico de la situación. Sin duda, un lector en la era de Internet tiene problemas novedosos que resolver respecto a la lectura. Reggini propone un desafío: *el medio blando o flexible de lectura*. Viene al caso recordar que también en otros tiempos se planteaba el problema de la portabilidad, la ubicuidad del libro y de su buen uso, del libro como amigo, y se inventaron entonces los libros diminutos.

Así se expresaba Fray Luis de Granada (1504-1588), dominico, en el prólogo a su traducción al castellano de *La Imitación de Cristo*, la obra insigne de Tomás de Kempis, canónico agustino (1380-1471):

> Y aun porque lo traigas siempre contigo do quiera que fueres, se imprimió pequeño, como lo ves; para que así como no es pesado en lo de dentro, no lo sea en lo de fuera, y tengas un compañero fiel, un consuelo en tus trabajos, un maestro en tus dudas, un arte para orar al Señor, una regla para vivir… Recibe pues este amigo, y nunca de tí le apartes.

Y esta accesibilidad al alcance de todos fue también el sueño de Kempis, que afirmaba: «Busqué la paz en todas partes y no la encontré sino en un rincón con un libro».

Finalizo aquí mi comunicación haciendo énfasis en la actividad de nuestra Academia Argentina de Letras, con sus integrantes escritores, poetas y especialistas en la lengua, y muy especialmente en su amor, resguardo y defensa del libro.

LUGONES EN PARÍS*

Jorge Cruz

> Buenos Aires —lo sabía— le quedaba chica y Europa era una escala inevitable.
>
> Alberto A. Cunil Paz, biógrafo del escritor

A principios de marzo de 1911, Leopoldo Lugones llegó a París decidido a quedarse. Cinco años antes había viajado por primera vez a Europa con la misión de estudiar planes de enseñanza. Con tal fin había visitado Alemania, Bélgica, Dinamarca, Francia, Holanda, Noruega y Suecia. Pero el nuevo viaje lo efectuaba libre de obligaciones y a su costa, gracias a la suma recibida por la *Historia de Sarmiento*, encomendada por José María Ramos Mejía, presidente del Consejo Nacional de Educación. La Argentina era entonces un país del «primer mundo» y su moneda poseía una fuerza a toda prueba, de modo que no extraña que el poeta, su mujer y su hijo se instalaran en París con cierta holgura.

Se abría la posibilidad de volver a recorrer y descubrir calles, museos, teatros, y participar de la fascinante animación de la vida en la ciudad que tanto ofrecía al artista. En ella se reencontró con el General Roca, en su último viaje a Europa, y con el entrañable Rubén Darío, amigo desde los días porteños, en plena celebración modernista. En el libro sobre su padre, Leopoldo Lugones hijo comenta: «Pocas veces vi tan felices a mis padres como durante sus estadas en Europa». Es este testigo de los días europeos —tenía entonces catorce años— quien ratifica el propósito paterno de establecerse por muchos años en París, una o dos décadas.

Se vivían los «tiempos iluminados» que Enrique Larreta, entonces embajador en Francia, iba a evocar en sus memorias. «París era en esa época la feria de todos los goces, desde los más refinados, desde los más versallescos, hasta aquellos que el viajero de paso hallaba fácilmente en el rutilante bazar de la sensualidad». Pero, a continuación, Larreta

* Comunicación leída en la sesión 1432 del 12 de octubre de 2017.

reconoce que al margen de ese desenfreno «vivían los ascetas del estudio, los monjes de la creación literaria». Entre ellos buscó Lugones relaciones y apoyos. Se había comprometido a enviar artículos al diario *La Nación*, de modo que se entregó a su actividad de corresponsal y se dedicó a preparar la publicación de *El libro fiel*, colección de poemas dedicados a su mujer, Juana González Luján, editado en París, en 1912.

Ese mismo año estalló la guerra en la península balcánica, primero entre el Imperio Otomano y una liga de países integrada por Bulgaria, Grecia, Montenegro y Serbia; y luego entre los países de esa misma liga. Lugones se sumó a quienes veían en esa contienda una amenaza segura. En una de sus cartas, como denominaba a las crónicas, advertía: «Todo el mundo conviene en que el fuego bélico de la región balcánica puede incendiar de repente a la Europa, desencadenando la gran guerra prevista desde mucho ha como liquidación de tantas cosas». «La Europa oficial —decía en otra— va inexorablemente a la guerra, que será su liquidación en la miseria y en la sangre». Esta era la preocupación dominante.

En enero de 1913, al cabo de casi dos años, Lugones decidió volver a la Argentina para resolver asuntos pendientes y despedirse de sus padres, Santiago Lugones y Custodia Argüello, afincados en Santiago del Estero. Allá fue el trío familiar para cumplir con este homenaje que podía ser el último dados la edad de los ancianos y el proyecto de larga permanencia en Europa. El propósito era volver cuanto antes al Viejo Mundo, pero el viaje se retrasó porque el empresario del Odeón, Faustino da Rosa, propuso a Lugones dar una serie de conferencias en el ilustre teatro. Contra lo previsible, el tema elegido no fue la fresca experiencia europea, sino el *Martín Fierro.* El orador deslumbró al auditorio y dio al asunto tratado tal trascendencia que a partir de esas jornadas el relato en versos gauchescos de José Hernández quedó consagrado como la manifestación más original de las letras argentinas y el gaucho protagonista se consagró como «el héroe de la grande épica que constituye las Ilíadas y los Romanceros» (*Estudios helénicos*, «Discurso preliminar»).

A pesar de las amenazas de guerra que el propio Lugones había presentido en vista de la contienda balcánica, el 31 de julio de 1913 la familia se embarcó de nuevo rumbo a Europa. El corresponsal de *La Nación* se dedicó de lleno a su tarea periodística y a hacer realidad un

proyecto que venía elaborando: la fundación de una revista cuyo objetivo era servir de enlace permanente entre América del Sur y Europa y debatir problemas políticos, económicos y sociales. La *Revue Sud-Américaine* —así se llamó— iba a aparecer redactada en francés, lengua que Lugones hablaba y escribía. Contó con la colaboración del periodista Jules Huret —lo había conocido en Buenos Aires—, encargado de los detalles materiales de la publicación. Huret, entusiasta observador de la joven y próspera República —la «nave del porvenir», según el optimista pronóstico de Paul Groussac—, la recorrió en gran parte y relató sus andanzas en dos atrayentes libros: *De Buenos Aires al Gran Chaco* y *Del Plata a la Cordillera*.

En enero de 1914 apareció el primer número. El «folleto administrativo» que presentaba el nuevo periódico hacía hincapié en la intención expresa de establecer vínculos entre Europa y América. Por la autoridad de su colaboración, por la variedad de los artículos y estudios que publicará, por la diversidad de las crónicas regulares que darán cuenta de la vida intelectual, artística y científica, política y social, industrial y comercial, económica y financiera, la *Revue* llegará a toda la elite de ambos continentes.

Encabezaba la entrega un artículo de Georges Clemenceau sobre la democracia en América. Figuraba un artículo de R. B. Cunninghame Graham sobre el tango argentino y trabajos de Luis María Drago, Jules Payot, Guglielmo Ferrero, Camille Mauclair, Rafael Altamira y Baldomero Sanín Cano, entre otros, todas personalidades de renombre en la época. En cuanto a Clemenceau, el famoso «Tigre» había estado en Buenos Aires el año del Centenario en visita extraoficial. Ya en esa oportunidad había mostrado sus reacciones de cascarrabias para con periodistas e inoportunos. Lugones se enfrentó con él en París y logró, no sin esfuerzo, que se sumara a los colaboradores de la revista. Clemenceau, al recordar el episodio, empleó una frase que, de paso, descubría el carácter del cordobés: «Este Señor Lugones es terrible».

En los siete números, de enero a julio de 1914, incluyó sendos artículos propios sobre temas tan diversos como el panamericanismo, la crisis argentina, la clasificación botánica, la geometría, la música popular en la Argentina, la historia natural y sobre Florentino Ameghino, origen de su libro sobre el célebre científico lujanense, editado el año siguiente. La *Revue Sud-Américaine* presentaba en el primer segmento

una serie de artículos y a continuación registraba secciones fijas: «Crónicas del mes», «Crónicas bibliográficas», «Revista de revistas», «La estética de la moda», «Crónica financiera» y «Hechos y opiniones». En cada número se incluían poemas de autores contemporáneos; los extranjeros, traducidos al francés. Colaboraron poetas como los franceses Paul Fort y André Spire; los belgas Émile Verhaeren y André Fontainas, el brasileño Antonio Vicente Fontoura Xavier, el británico Wilfrid Wilson Gibson, el argentino Enrique Banchs y el español Ramón María del Valle-Inclán.

A partir del 3 de agosto de 1914, fecha en que Alemania le declaró la guerra, Francia se transformó en un país movilizado. En cuanto a la *Revue Sud-Américaine*, había dejado de aparecer en julio de 1914, con el séptimo número. El colombiano Baldomero Sanín Cano, uno de sus colaboradores, atribuyó el cierre a la acción de especuladores franceses y latinoamericanos de París que explotaron la buena fe de Lugones. Su hijo no menciona el hecho y afirma que regresaron «corridos por la tempestad de la guerra». Los Lugones, no obstante los reiterados y firmes propósitos de establecerse en Francia aun ante la inminencia de la contienda, resolvieron regresar. Tanto en la partida como en la entusiasta instalación en 1911, debe de haber influido decisivamente Doña Juana, mujer de carácter y de ciertas originalidades, como cambiar de domicilio periódicamente. De París pasaron a Londres y de allí se embarcaron para Buenos Aires, el 6 de agosto de 1914.

Una de las últimas cartas del escritor, fechada en Londres, se titula «La revista del Spithead» y en ella traza un espléndido cuadro de la formación de la flota británica ante el rey Jorge V. Se diría un friso homérico, por la magnificencia de las descripciones y la emoción que arrebata al poeta ante un despliegue tan majestuoso de naves. Los años parisienses de Lugones significaron mucho en su vida y en su obra. La *Revue Sud-Américaine* revela otro aspecto de su polifacética obra intelectual, la de editor. Apuntando muy alto, reunió a un conjunto de colaboradores avezados en cada una de las disciplinas tratadas. Tenía en ese menester una exigua experiencia, pero supo superarse.

Mucho tiempo atrás, a los dieciocho años y en Córdoba, había fundado con su amigo y futuro cuñado Nicolás González Luján *El pensamiento libre*, periódico anticlerical, y más tarde, ya en Buenos Aires, había hecho lo propio junto a José Ingenieros y Roberto J. Payró, con

La Montaña, «periódico socialista revolucionario», extremista en sus ideas y virulento en su lenguaje. Eran los tiempos en que Lugones era «liberal, rojo, subversivo e incendiario», según los términos que el poeta cordobés Carlos Romagosa utilizó en su célebre carta a Mariano de Vedia, director de *La Tribuna*, para recomendar al talentoso muchacho recién llegado a Buenos Aires. *El pensamiento libre* y *La Montaña* fueron publicaciones radicalizadas y efímeras. La publicación francesa, en cambio, fue una obra de madurez. El erudito tucumano Emilio Carilla señala que la revista muestra la preocupación americanista de Lugones, «con un conocimiento de la realidad del continente que pocas veces se ha valorado en él».

Pareja a este conocimiento era la versación en historia y política europeas manifiesta en las cartas enviadas a *La Nación* desde París y Londres entre 1912 y 1914. Para Lugones, Alemania y Prusia eran «las potencias de la opresión», los campeones del militarismo, los partidarios de «la paz armada», la cara del materialismo y la barbarie, en oposición a la idealidad y la civilización que encarnaba la coalición de países encabezados por Inglaterra. En su polémica visión de la historia de Occidente, el paganismo grecolatino, evolucionando hacia la libertad individual, había encontrado el obstáculo de lo que el escritor llama «el funesto delirio del Imperio Cristiano […] fiel al dogma asiático de la obediencia o derecho divino o principio de autoridad». Lugones vincula la acción bélica de Alemania y Prusia con el papel de los germanos invasores de Europa en los siglos de la Temprana Edad Media y reduce el conflicto contemporáneo a la lucha entablada entre el principio de libertad y el dogma de obediencia. (Veinte años después iba a elogiar a la Iglesia, defender a los franquistas durante la Guerra Civil Española, incluso a Mussolini y a Hitler, y dar la espalda a británicos y franceses. Como señala Leonardo Castellani, que le dedicó un libro, el anarquista ateo del comienzo terminó por adherirse al «tradicionalismo católico más rotundo y completo»).

En la correspondencia de París y Londres ratifica su admiración por los pueblos grecolatinos, la Grecia antigua en particular, «la Grecia progenitora», una luz en la historia occidental capaz de iluminar también el presente. Por eso el helenismo de Lugones no fue una mera pasión de erudito, sino, sobre todo, otra vía de su vocación patriótica. Lo dice en el «Discurso preliminar» de los *Estudios helénicos*: «... cuando

intento estudiar la vida superior en la persona de los héroes homéricos, no lo hago por literatura sino ante todo por patriotismo». Los griegos pertenecían a lo que llama las razas de la belleza y del individualismo, de la libertad y de la igualdad, y los argentinos, por su ascendencia grecolatina, participaban de ese privilegio.

Algunas de las cartas escritas en París y en Londres, más otros artículos, fueron reunidas por el autor en un libro cuyo título, *Mi beligerancia*, acusa un aire sarmientino. Lugones consideraba que era una cuestión de honor la adhesión de su país a la causa de los aliados, de manera que cuando el gobierno de Hipólito Yrigoyen optó por la neutralidad, su decepción fue grande. El libro apareció en 1917. Dos años después, tuvo su continuación en *La torre de Casandra*, reunión de artículos sobre asuntos políticos. El título insinúa un sentimiento de desencanto, ya que la pobre Casandra, sacerdotisa de Apolo, fue condenada por la despechada divinidad a que nadie diera crédito a los pronósticos que profería desde su torre.

Lugones volvió a Francia en 1921, invitado por el gobierno de ese país, junto con Enrique Larreta, para visitar los campos de batalla de la última guerra. Regresó a Europa en 1924. Estuvo en Ginebra como miembro de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de la Liga de las Naciones, en la que figuraban científicos de la envergadura de Marie Curie, Albert Einstein y el insigne helenista Gilbert Murray, entre otros personajes de primera línea. Henri Bergson, presidente del organismo, al darle la bienvenida, formuló el elogio del poeta, cuyo aporte fue un amplio plan de reformas en la enseñanza. De Ginebra, el escritor y su mujer se dirigieron a París, y en octubre regresaron a la Argentina. Fue el último viaje a Europa y el punto final del sueño parisiense.

Cabría ensayar aquí un juego contrafáctico. ¿Qué hubiera sido del poeta si hubiera cumplido su decisión de establecerse por largo tiempo en París? Hubiera tenido que sobrellevar los duros años de la guerra y la posguerra (como los sobrellevó su colega Roberto J. Payró en Bélgica), pero su trabajo periodístico, además de darle sosiego económico, le hubiera permitido ser testigo excepcional de los cambios que en todos los órdenes se produjeron y tuvieron a París como centro privilegiado. ¿Cómo hubiera juzgado Lugones, autodeclarado hombre del siglo XIX, esos radicales cambios? Seguro que no hubiera tolerado la intención destructora y burlesca de las vanguardias ni el desenfreno de «los años

locos». Ya en 1911, en un artículo titulado «El triunfo de la antiestética», se había pronunciado contra los cubistas del Salón de los Independientes, en París.

Sin embargo, en el terreno de las ciencias y la lingüística, a las que era tan afecto, hubiera hallado sabios prestigiosos y bibliotecas exhaustivas. Podría haber perfeccionado sus conocimientos helénicos, hubiera podido concluir su diccionario etimológico y sus versiones de *La Ilíada* y *La Odisea*. Acaso el suicidio no hubiera sido su solución final; acaso su hijo Polo no hubiera llegado a mostrarse como un personaje siniestro.

Pero ya se ha dicho que a Lugones no le cabía la profesión de erudito. Comprometerse con la patria era cumplir con su destino. Sus antepasados le habían marcado el camino de las tradiciones criollas más incontaminadas y le habían infundido una devoción patriótica que hoy podría resultar extraña. La «Dedicatoria a los antepasados», umbral de los *Poemas solariegos*, el último libro de poemas publicado en vida, traza la genealogía de ese sentimiento poco menos que religioso. Su obra en verso y en prosa lleva esa impronta. Su nacionalismo sentimental e intelectual viró hacia un nacionalismo teórico, reflejado en *La patria fuerte*, *La Grande Argentina*, *Política revolucionaria*, *El Estado equitativo* y varios folletos de claro compromiso político. Quien había anunciado «la hora de la espada» y anhelaba el advenimiento del «Gran Jefe» se había extraviado en una senda sin salida. El acto mayor de su nacionalismo militante fue la decidida intervención en el golpe militar de 1930, hecho que la historia ha juzgado como el primer hito de un largo período de aciagas alternancias.

El dramático «basta» de su carta final podría interpretarse como el desenlace de una insoportable frustración. Alberto A. Conil Paz concluye el prefacio de su sobresaliente biografía diciendo que «quizá convenga admitir que Leopoldo Lugones ha sido un fracaso, un estupendo fracaso». Su utópico idealismo no podía salir airoso en la confrontación con la cruel realidad de los políticos de esa primera década infame. También él, como la Casandra del mito griego, habrá llegado a advertir que predicaba en vano; que, en verdad, era utilizado pero no escuchado. Amarguras domésticas, un tardío episodio amoroso fueron otros motivos de frustración.

Se quitó la vida en el desolado cuarto de un recreo del Delta del Paraná. Edouard Manet, en *Le suicidé*, registró una escena similar: la

de un hombre junto a su cama, que acaba de pegarse un tiro. En el caso de Lugones, el cianuro y el whisky, en vez de la pistola, le restaron grandeza a su final. No obstante, el mismo año de su muerte, 1938, el escritor reapareció transfigurado y devuelto a su esencia gracias a la publicación de dos libros póstumos: el dedicado a Roca y los *Romances del Río Seco*. En su despedida, Lugones lamenta no haber podido concluir su homenaje al protector y amigo. Con los «romances», cuyo título alude al pueblo natal, cierra su magnífica trayectoria de poeta. El escritor del léxico opulento, de los lujos modernistas, de las rimas insólitas, se despoja y opta por versos que son puro hueso. Con ellos anima una suerte de mitología criolla situada en un pasado irrecuperable y poblada por personajes sin dobleces, de una sola pieza, como los que soñaba para sus compatriotas cuando exploraba el mundo de los héroes homéricos.

Nota bibliográfica

La bibliografía sobre Lugones es cuantiosa. La pormenorizada investigación de Miguel Lermon (*Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Maru, 1969) se ajusta a la obra del escritor. En *Leopoldo Lugones: Bibliografía en su centenario (1874-1974)* (Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1978), su compilador, Horacio Jorge Becco, complementa el registro de las publicaciones del poeta con un repertorio de libros y artículos dedicados a él que consta de 728 entradas. Me limitaré a mencionar en esta oportunidad unas pocas obras de carácter biográfico: *Lugones, elementos cardinales destinados a determinar una biografía*, de Raúl Pultera (h.) (Buenos Aires, 1956); *Mi padre*, de Leopoldo Lugones (hijo) (Buenos Aires: Centurión, 1949); *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* de Julio Irazusta (Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973); *Leopoldo Lugones*, de Alberto A. Conil Paz (Buenos Aires: Librería Huemul, 1985); y tres estudios que hacen referencia más directa al tema del trabajo: «Los cinco viajes de Lugones a Europa» en *Leopoldo Lugones. El enigmático*, de Lysandro Z. D. Galtier (Buenos Aires: Fraterna, 1993); «La revista de Lugones (La *Revue Sud-Américaine*)», de Emilio Carilla (Bogotá. *Thesaurus*, tomo XXXIX, n.º 3 [1974]); y «La red de revistas latinoamericanas en París (1907-1914). Condiciones y mediaciones», de Margarita Merbilhaá

(La Plata. *Orbis Tertius*, vol. XXI, n.º 24 [2016]). Además, un ensayo de Eduardo Alfredo Fraschini, «Presencia viva de la antigua Grecia en la obra de Leopoldo Lugones» (Buenos Aires. *Argos*, año VI, n.º 6 [1982]).

Es interesante hacer referencia aquí a los dos proyectos para reunir la obra total de Lugones. En 1999 se lanzó el primer tomo de las *Obras Completas de Leopoldo Lugones* ordenadas y prologadas por el Dr. Pedro Luis Barcia. El mismo año apareció un segundo tomo con dos trabajos inéditos: *La misión del escritor* y *El ideal caballeresco.* El magno proyecto quedó interrumpido allí por las razones imaginables. Vale la pena detallar el contenido de los cincuenta y tres volúmenes, porque dan clara idea de la envergadura y la variedad del conjunto. 1. *Romances del Río Seco*, con introducción general. 2. *La misión del escritor. El ideal caballeresco* (inédito). 3. *Odas* seculares. 4. *Elogios* (inédito). 5. *Poemas solariegos.* 6. *El hombre muerto y otros cuentos* (inédito). 7. *Romancero. El libro fiel.* 8. *Estudios esotéricos* (inédito). 9. *El libro de los paisajes.* 10. *Crítica literaria* (inédito). 11. *Las montañas del oro.* 12. *El dogma de obediencia* (inédito). 13. *Las horas doradas.* 14. *La lengua que hablamos* (inédito). 15. *La grande Argentina.* 16. *La nueva retórica* (inédito). 17. *La patria fuerte. Política revolucionaria.* 18. *Primera lira. El misal rojo. Poemas juveniles* (inédito). 19. *La copa de jade. Las gotas de oro. Poemas dispersos.* 20. *Mi beligerancia.* 21. *Revue Sud-Américaine* (inédito). 22. *La torre de Casandra.* 23. *El culto de la vida* (inédito). 24. *Acción. La organización de la paz.* 25. *Rehallazgo del país* (inédito). 26. *Las fuerzas extrañas.* 27. *Los crepúsculos del jardín.* 28. *Cuentos fatales. Cuentos.* 29. *Lunario sentimental.* 30. *El ángel de la sombra.* 31. *El Estado equitativo. Acción republicana. El único candidato. Guardia argentina.* 32. *La guerra gaucha.* 33. *El problema feminista. Conferencia política. Conferencia. Lugones y los judíos.* 34. *Filosofícula.* 35. *El imperio jesuítico.* 36. *Historia de Sarmiento.* 37. *Roca.* 38. *Cancionero y epistolario de Aglaura.* 39. *Piedras liminares.* 40. *Prometeo.* 41. *El ejército de La Ilíada. Las industrias de Atenas.* 42. *Estudios helénicos.* 43. *Nuevos estudios helénicos.* 44. *El payador.* 45. *La reforma educacional. Memoria de la Inspección General de Enseñanza secundaria y normal.* 46. *Didáctica.* 47. *El tamaño del espacio. Ensayos matemáticos. Escritos científicos.* 48. *Diccionario etimológico del castellano usual*, I. 49. *Diccionario etimológico del castellano usual*, II. 50. *Epistolario* (inédito). 51. *El anillo de hierro y otros*

poemarios inéditos (inédito). 52. *La guerra de los ideólogos* (inédito). 53. *Bibliografía*. *Índices de las* Obras completas. Es el segundo plan fallido; el primero nunca llegó a concretarse. Fue un proyecto del senador Matías Sánchez Sorondo presentado el año de la muerte de Lugones. Se lo aprobó, pero la familia se opuso, con razón, a que se eliminaran las obras políticas, y ya no hubo acuerdo.

GRANDEZA, SOLEDAD Y VIGENCIA DE LUGONES*

Abel Posse

Sus tiempos fueron malos para vivir, como son todos los tiempos para todos los hombres. Nos vamos generalmente con mala opinión de la vida. Lugones, que era orgulloso y más bien pagano, prefirió acortar el camino, en aquel viernes de 1938. El suicidio es una discrepancia con los tiempos de Dios. Es una imperiosa y corajuda impaciencia.

A veces, en el grupo de literatos que se recrea en cada generación, suelen aparecer los raros, los distinguidos. Son aquellos que superan el orden común y previsible de su tiempo. Los que, a partir de los caminos mayores del lenguaje, se proyectan hacia una visión de arte y de vida superior. Son seres «fundacionales», en el orden estético y aun más allá: se arriesgan y aportan lo diferente. Hurgan tras la huella de los dioses que aún no se revelan.

De hombres de esta especie, como Tolstoi y Pushkin, se dice en Rusia que fueron «almas grandes». Pertenecen a una jerarquía distinta de los escritores comunes, los que hacen su carrera literaria por caminos generales. Es una estirpe que sostiene y revitaliza todo el edificio cultural de su época, saltando sobre la decadencia o la monotonía espiritual. Podemos ejemplificar con los nombres de Víctor Hugo, Rimbaud, Whitman, Hölderlin, Unamuno o Nietzsche. Entre nosotros, desde los comienzos del siglo XX, en nuestra bucólica provincia literaria hispánica, le tocó a Lugones ese duro destino de honor y grandeza. Desde sus primeros poemas le fueron negadas las comodidades de la mediocridad o la complacencia.

Partió de un formidable don de creatividad poética que lo ubicó junto a Darío en la cúspide de recreación idiomática, aquel modernismo finisecular. La aventura argentina. La coronación de una voluntad de ser que había arrancado un país pujante de aquellos desiertos de los confines de Occidente, como escribió Canal Feijóo. Parece un milagro

* Comunicación leída en la sesión 1434 del 9 de noviembre de 2017.

(algo así como la iluminación pagana de Rimbaud a los 17 años) que Lugones haya desplegado a sus 23 años, vividos en pueblos donde la Patria se codeaba con el desierto, una literatura con el increíble esplendor y majestad de *Las montañas del oro.*

El joven maduró en aquellos desiertos norteños palabras de revelación: La visión «del gran Ser cósmico». «Anegar las tinieblas en un vasto alborozo». «Dios es un viejo monarca que agoniza en la inmensa desolación de su arca». «El poeta es el astro de su propio destierro». Pero «¡Un poeta! es preciso, Dios no trabaja en vano». «El trueno, el mar, el viento. Yo escuché esas tres grandes voces». «Nadie alzaba los ojos para mirar las convulsiones de las locas estrellas. Nadie les preguntaba su divino secreto. Nadie seguía el curso sangriento de sus rastros... Y decidí ponerme de parte de los astros» (Lugones, a los 23 años, 1887. *La voz contra la roca.)*

Más allá de su poder metafísico y de su inefable don poético, Lugones se sintió convocado a cantar esa Argentina que nacía pujante, heterogénea, cosmopolita y cuyo gran destino debía ser acompañado por cantos como los de Whitman o el de Virgilio en su Eneida y en la Geórgicas, nada menos.

Ni Sarmiento ni José Hernández se habían sentido escritores mayores o, siquiera, profesionales. Se sentían más bien políticos. Lugones se asume plena y totalmente como poeta, e igual que ellos. Y será poeta de acción, sea en el campo de la transformación estética o en el de la filosofía y el comportamiento político; así pasa al siglo XX y quebrará los lenguajes recurridos con su revolución: el *Lunario sentimental.*

Estamos bajo la eclosión de Lugones en su *poiesis* literaria y político-nacional. Un viento de amor patrio invade sus obras, las *Odas Seculares* (1910) y luego *Poemas solariegos* y *Romances del Río Seco.*

Lugones sabe que sin poesía ni fantasía, no hay grandeza. En su fuerza poética recoge el impulso creador de Sarmiento (el Educador) y de Roca (el organizador político).

En los poemas, en sus odas, Lugones se deja inundar por el espíritu de la tierra patria. Anota lo mínimo, los personajes de aquel país fresco, naciente, confiado en una grandeza fundada en el trabajo. El «ruso» sobreviviente del pogrom que va en su sulky al pueblo seguido de su perro fiel. El «papelito» de las mariposas en el campo de alfalfa y la casita del hornero... El trueno que rueda su peñón en la tormenta de verano. «Y

entonces fue una dicha / Renacida en las eras laboriosas». Su Argentina será el «Corcel azul de la eterna aventura».

Lugones nombra a su Argentina y la produce. La palabra poética devela y crea.

Para ser poeta hay que afrontar la desvergüenza de lo grande. Sus versos irán desde lo mínimo hasta el canto fundador. Como Neruda, Lugones será excesivo. A ambos les sobran versos, pero también una convicción de totalidad de lo poético. Ambos viven para nombrar el mundo desde lo mínimo a lo cósmico. Ambos son paganos. Neruda se ata esforzándose en la ortodoxia de una ideología. Lugones es un heterodoxo terminal: sucumbirá episódicamente al anarquismo, al socialismo, al democratismo wilsoniano, al irigoyenismo; en el fascismo mussoliniano verá un rescate de la raíz grecolatina sepultada en nuestro Occidente por el judeocristianismo y la tecnocracia capitalista.

Canta la grandeza de la Patria, pero se va quedando solo.

Borges, su incondicional admirador, lo despedirá en su muerte con su mayor elogio:

> Decir que ha muerto el primer escritor de nuestra República, decir que ha muerto el primer escritor de nuestro idioma, es la verdad y es decir muy poco. Muerto, debe ser sólo juzgado por su obra más alta. Su destino le impuso la soledad, porque no había otros como él y en esa soledad lo encontró la muerte.

Hay en Borges un dejo de culpa porque alguna vez se adhirió al alegre coro de escritores porteños que aislaron a Lugones y hasta se burlaron de él por sus incorrecciones políticas y por una personalidad poética, hosca, orgullosa, hidalga.

Lugones frecuenta los avances de Einstein y de Heisenberg. Traduce como puede griegos y latinos, lee a Nietzsche. Cultiva con permanencia el pensamiento de la *Tradición*. Desde la *Doctrina Secreta* de la señora Blavatsky hasta proclamar en aquellos tiempos de laicismo superficial: «¡Queremos religión, queremos que se nos ofrezca el Absoluto!».

¿Quién podría comprender su tormenta espiritual en ese país que desde Alvear se transformaba en una republiqueta con hedonismo de tenderos y de ganaderos aristocratizantes?

Lugones intuyó la enfermedad de los argentinos y su intento de democracia para perpetuar la hipócrita venalidad y esa mediocridad que llega hasta nuestros días. Aquellos inmigrantes laboriosos y los criollos dignos de las *Odas Seculares* le parecían ya lejanos.

Acusaron a Lugones descalificándolo políticamente (y por arrastre, en su grandeza poética). Aquellos que en los treinta adoraban a Stalin se esforzaban en no creer en el totalitarismo del Gulag y en las torturas de la Lubianka durante los procesos de 1937. Hoy, los mismos asesinos, o cómplices que apoyaron la lucha armada terrorista, se erigen en maestros de democracia y de derechos humanos, y siguen excomulgando a Lugones que creyó en la ética y en la grandeza del soldado. La hipocresía se repite desde ayer a nuestros días.

Lugones, como Mishima décadas después, creyó en una heroica rebelión contra la sociedad de los mercaderes adueñados del poder tecnológico. Frente a esta realidad, ambos soñaron en el retorno del espíritu guerrero. En 1924, en el festejo del centenario de la batalla de Ayacucho, Lugones, como describiendo el futuro inmediato, proclamó: «Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada». Sentía en la formación y en la disciplina militar la sistematización del espíritu de sacrificio, la «religión de la Patria».

En un pueblo que se aplastaba en la seudodemocracia de los privilegiados de turno, creía poder reinstalar el sentido del heroísmo y la ética del dios de la Patria. Precisamente, ponía a la Nación por encima de las democracias del puesto público o de las ideologías. Para Lugones la democracia era anestesia, como una eterna vuelta del perro por el pueblo de la vida.

Su exaltación patriótica llega al extremo de exclamar ante los estudiantes de Córdoba «¡Ama! ¡Arriésgate, peligra!». Como Hölderlin, el mayor poeta alemán, no vacila en un llamado homérico ante los estudiantes de la casta Córdoba de la larga siesta: «¡Los dioses no han muerto y van a volver! El renacimiento pagano de las últimas décadas constituye una indicación trascendental. ¡Sentimiento y razón! Todo me indica que aquella cosa pagana puede ser también la cosa argentina».

Ante el estupor y la ironía de mercaderes y mediocres, tanto Mishima como Lugones, se suicidaron.

Lugones nunca se tuvo que preguntar «¿Para qué ser poeta en tiempos de penuria?», como escribió Hölderlin en su gran elegía *Pan y Vino,* cuando ya se precipitaba en cuatro décadas de locura.

Lugones supo desde su comienzo que la vida no da lugar a beneficio de inventario y es abismo y también armonía y goce.

Hölderlin responde así a la pregunta sobre el ser poeta: «Poetas son los mortales que merodean la huella de los dioses que han huido para poder refundar el tiempo y el hábitat de otra amenazada época de felicidad. O al menos de armonía, como la de aquellos *días solariegos*...».

NOTICIAS 2017

HONRAS Y DISTINCIONES

Con un encuentro en la Casa de Gobierno el viernes 25 de agosto, el gobernador de Tucumán, Juan Manzur, homenajeó a los presidentes de las academias nacionales de todo el país y a sus miembros de la provincia. El Dr. José Luis Moure, presidente de la Academia Argentina de Letras, participó del agasajo y tuvo oportunidad de saludar a las académicas correspondientes con residencia en Tucumán, doctoras Elena Rojas Mayer y María del Carmen Tacconi de Gómez, quienes fueron distinguidas en el acto.

Con motivo del Día Mundial de la Poesía, la Prosecretaría de Coordinación Operativa del Senado de la Nación y la Sociedad Argentina de Escritores entregaron un reconocimiento al académico Antonio Requeni.

Los académicos Olga Fernández Latour de Botas y Antonio Requeni fueron distinguidos durante el III Congreso Mundial de Escritores «Miguel de Cervantes Saavedra», que se realizó del 13 al 16 de junio en Buenos Aires, en dos sedes: el Honorable Senado de la Nación y la Sociedad Argentina de Escritores (SADE).

En el acto de entrega de los premios anuales «La Fiesta de los Lauros», celebrado el martes 27 de junio en el Salón Dorado de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, el Rotary Club de Buenos Aires reconoció con los «Laureles de Plata a la Personalidad del Año 2016» al periodista y escritor Jorge Fernández Díaz y al editor, escritor y director de la Biblioteca Nacional Alberto Manguel, ambos académicos de número de la Academia Argentina de Letras.

La académica correspondiente con residencia en Chubut Ana Virkel fue reconocida con el Premio a la Trayectoria Científica y Académica en el marco de las VIII Jornadas «Dinámica de las Instituciones Científicas y Tecnológicas en Patagonia», realizadas el 21 y 22 de junio en Trelew, en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de la Patagonia.

El académico de número Alberto Manguel recibió el Premio Internacional Alfonso Reyes 2017. Fue reconocido por su «vocación universalista que encuentra en las letras y en las humanidades tanto una vía de realización personal como la oportunidad de encuentro con el otro». También recibió el Premio Formentor de las Letras 2017.

El académico Jorge Fernández Díaz fue distinguido con el Premio Konex de Platino en Periodismo Gráfico. Los premiados son elegidos por el Gran Jurado de entre las 105 mejores figuras de la última década.

REPRESENTACIÓN DE LA ACADEMIA

El presidente de la Academia Argentina de Letras, Dr. José Luis Moure, participó del acto de celebración del aniversario de la Federación de Sociedades Castellanas y Leonesas de la República Argentina.

La vicepresidenta de la Academia, Dra. Alicia María Zorrilla, representó a la AAL en la segunda reunión de la Comisión Interacadémica de Gramática como coordinadora del Área Lingüística del Río de la Plata (Argentina, Paraguay, Uruguay) para la composición del nuevo proyecto panhispánico de la ASALE: el *Glosario de términos gramaticales*. La reunión se llevó a cabo del 13 al 16 de noviembre en la Universidad de Salamanca.

Los académicos de número Jorge Cruz y Antonio Requeni, junto a Juan José Delaney, conformaron el jurado del III Concurso de Cuentos del NOA. Convocado por la Fundación Cultural Santiago del Estero, tuvo el propósito de incentivar y apoyar la creación literaria del noroeste argentino.

El secretario general, académico, Rafael Felipe Oteriño fue miembro del jurado del Premio de la Crítica de la 43.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

El académico Pablo De Santis fue miembro del Jurado del primer Premio Literario Fundación El Libro, en el marco de la 43.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.

Del martes 12 al viernes 15 de diciembre, la Real Academia Española recibió a los directores y diferentes miembros de las corporaciones de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), quienes participaron en diferentes actos académicos e institucionales en las ciudades de Madrid y Salamanca. El más importante de ellos fue

la presentación del *Diccionario panhispánico del español jurídico***.** En representación de la Academia Argentina de Letras han viajado el presidente, Dr. José Luis Moure, y el secretario, Dr. Rafael Felipe Oteriño.

SESIONES Y ACTOS PÚBLICOS

El jueves 23 de marzo se realizó la recepción pública de la señora académica de número Élida Lois en la sede de la corporación. Los oradores fueron los académicos José Luis Moure, presidente de la Academia, quien pronunció las palabras de apertura; la académica Norma Carricaburo, que dio el discurso de bienvenida; y la recipiendaria Élida Lois, que pronunció su discurso «Las reescrituras del *yo* en los borradores del último Alberdi».

El jueves 4 de mayo se realizó la recepción pública del académico Jorge Fernández Diaz en la sede de la corporación. Los oradores fueron los académicos José Luis Moure, presidente de la Academia, quien pronunció las palabras de apertura; el académico Santiago Kovadloff, que dio el discurso de bienvenida; y el recipiendario Jorge Fernández Díaz, que pronunció su discurso «El articulismo, género crucial del pensamiento y la literatura».

El jueves 22 de junio se realizó la recepción pública del señor académico de número Pablo De Santis en la sede de la corporación. Los oradores fueron los académicos José Luis Moure, presidente de la Academia, quien pronunció las palabras de apertura; el académico Antonio Requeni, que dio el discurso de bienvenida; y el recipiendario Pablo De Santis, que expuso sobre «Libros prometidos: una biblioteca interrumpida».

El 10 de agosto se realizó la recepción pública del señor académico de número Alberto Manguel en la sede de la corporación. Los oradores fueron los académicos José Luis Moure, presidente de la Academia, quien pronunció las palabras de apertura y el discurso de bienvenida; y el recipiendario Alberto Manguel, que expuso sobre «Elogio del diccionario».

Los académicos Norma Carricaburo y Francisco Petrecca presentaron en la Academia su edición de la clásica obra de Lucio V. Mansilla publicada por primera vez en 1870: *Una excursión a los indios ranqueles*. El acto se llevó a cabo en el salón Leopoldo Lugones el jueves

31 de agosto. El presidente de la Academia Dr. José Luis Moure fue el encargado de las palabras de apertura de la presentación pública. Luego la académica de número Dra. Norma Carricaburo se refirió al proceso y criterios de elaboración de la obra, y el académico correspondiente Dr. Francisco Petrecca ejemplificó sobre una pantalla las posibilidades interactivas de la edición.

El 21 de septiembre se realizó en el Museo Nacional de Arte Decorativo, sede de la Academia Argentina de Letras, el Acto de Presentación del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE), por celebrarse en la ciudad de Córdoba (Argentina) del 27 al 30 de marzo de 2019. Del encuentro de este jueves participaron las máximas autoridades de las instituciones organizadoras del VIII CILE: Juan Manuel Bonet, director del Instituto Cervantes; Darío Villanueva, director de la Real Academia Española y presidente de la Asociación de Academias de la Lengua Española; José Luis Moure, presidente de la Academia Argentina de Letras; funcionarios de los ministerios de Turismo, de Educación, de Cultura y de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina; e integrantes de las Comisiones Científica y Organizadora. Como en todas sus ediciones, el CILE estará organizado por el Instituto Cervantes, la RAE, la ASALE y, en esta ocasión, por el Gobierno argentino como país anfitrión.

El 23 de noviembre, la AAL celebró la sesión pública de entrega del Premio Literario Academia Argentina de Letras (Narrativa 2014-2016) al escritor Daniel Guebel, por su obra *El absoluto*. El acto se realizó en el Salón Leopoldo Lugones. Los oradores fueron los académicos José Luis Moure, quien dijo las palabras de apertura, y Pablo De Santis, quien se refirió al autor y al libro galardonados. La intervención final fue de Daniel Guebel, quien habló luego de la entrega del diploma y la medalla correspondientes.

ELECCIÓN

En la sesión del 8 de junio fue elegida miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras la Dra. María Eduarda Mirande, con residencia en la provincia de Jujuy.

En la sesión 1430, del 14 de septiembre, se eligió miembro correspondiente a Daniel Balderston, con residencia en los Estados Unidos de Norteamérica.

En la sesión 1431, del 28 de septiembre, se eligió miembro correspondiente a Pedro Lastra, con residencia en Chile.

En la sesión 1435, del 23 de noviembre, se eligió miembro de número al dramaturgo y actor Oscar Martínez. Incorporado como un referente del teatro, fue designado para ocupar el sillón del también dramaturgo Ventura de la Vega (1807-1865), en el que lo precedieron José A. Oría, Bernardo González Arrili y Rodolfo Modern.

FALLECIMIENTOS

El 31 de enero falleció la académica correspondiente con residencia en Jujuy Ana María Postigo de De Bedia. Fue elegida miembro de la Academia —con residencia en la ciudad de San Salvador de Jujuy— en la sesión del 30 de julio de 2009.

El 23 de noviembre falleció el académico de número Oscar Tacca. Fue elegido miembro de la Academia Argentina de Letras el 26 de noviembre de 1992 para ocupar el sillón «Ricardo Gutiérrez», ocupado anteriormente por Baldomero Fernández Moreno y Fermín Estrella Gutiérrez.

LABOR DE LA ACADEMIA

El martes 28 de marzo tuvo lugar en el Ministerio de Turismo de la Nación la primera reunión de trabajo de la Comisión Organizadora del VIII CILE (Congreso Internacional de la Lengua Española), que habrá de realizarse en la ciudad de Córdoba del 27 al 30 de marzo de 2019. La Comisión fue recibida por el Lic. Gustavo Santos, ministro de Turismo, y participaron de ella, además de Marcelo García (coordinador ejecutivo del CILE) y de otros funcionarios de esa cartera, José María Martínez Alonso (director de Gabinete del Instituto Cervantes), Richard Bueno Hudson (director académico del Instituto Cervantes), María José Romero Santiago (Departamento de Relaciones Externas e Institucionales de la misma institución), Pilar Llull (directora de Gabinete de la Real Academia Española), Beatriz Vivas de Lezica (en representación

del Ministerio de Cultura de la Nación) y José Luis Moure (presidente de la Academia Argentina de Letras), quien lo hizo como secretario académico del CILE y en representación de la ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española).

El 5 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». Tuvo como oradores a la Lic. María Cherro de Azar, directora del Área de Publicaciones; a la Lic. Graciela Tevah de Ryba, directora del Área de Música y Promoción de Nuevos Cantantes; y al Sr. Rubén Tevah, director del Área de Organización de Encuentros.

En un acto celebrado junto con la Xunta de Galicia el lunes 8 de mayo, la Academia Argentina de Letras realizó la presentación pública del libro *Galicia entre nosotros. Relatos de estudiantes argentinos*, que reúne los textos de los alumnos del nivel secundario y terciario-universitario premiados en el certamen literario «Galicia entre nosotros» de 2016, lo cual contribuye a reforzar los lazos culturales entre la Argentina y Galicia. El acto se llevó a cabo en el Salón Leopoldo Lugones, en nuestra sede. El presidente de la Academia José Luis Moure fue el encargado de abrir el evento. Luego se refirieron al concurso y al nuevo libro el académico Antonio Requeni y el *conselleiro* de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria de la Xunta de Galicia (España), Román Rodríguez González, quien, junto con el Dr. Moure, encabezó el encuentro. En la segunda parte, los académicos Jorge Cruz y nuevamente Antonio Requeni rindieron un homenaje personal e institucional a la escritora María Esther Vázquez, fallecida el pasado 25 de marzo. El acto se cerró con la lectura de dos relatos incluidos en la obra por parte de sus autoras —las ganadoras de los primeros premios Natalia Phillip y María Inés Goldzycher— y la entrega de ejemplares a todos los premiados y coautores del libro. El acto contó con la presencia del escritor argentino-gallego y académico correspondiente de la Academia Argentina de Letras en España Luis González Tosar —gran impulsor del concurso que dio origen al libro y del acercamiento cultural entre Galicia y la AAL—; el *secretario xeral* de Emigración, Antonio Rodríguez Miranda; y el delegado de la Xunta en Buenos Aires, Alejandro López Dobarro.

La Asociación de Academias de la Lengua Española y la Real Academia Española presentaron el 1 de junio en Madrid una nueva edición conmemorativa: *Borges esencial*, con motivo de haberse cumplido en 2016 los 30 años del fallecimiento del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). La antología de textos, de quien fue miembro de la Academia Argentina de Letras, fue preparada y coordinada por José Luis Moure, presidente de la institución, y contiene un estudio de su autoría y otro del académico Santiago Sylvester.

El 27 de septiembre se realizó la Jornada «Las particularidades del texto jurídico», organizada por la Academia Argentina de Letras y la Asociación Judicial Argentina, de la que participaron empleados judiciales y abogados del foro porteño.

El 20 de octubre se realizaron las II Jornadas «Letras y Educación». Asistieron alumnos de tercer año del Traductorado Literario y Técnico-científico en Inglés de la ciudad de Rosario (IES N.º 28 «Olga Cossettini»), preparados para realizar entrevistas a los académicos y a los especialistas que se desempeñan en la institución. Las jornadas estuvieron especialmente orientadas a fortalecer el contacto con los institutos de formación docente. Este año se convocaron en el marco de las actividades hacia el VIII Congreso Internacional de la Lengua Española.

La Academia Argentina de Letras firmó un acuerdo de colaboración con la Dirección General de Escuelas (DGE) de Mendoza. El convenio fue firmado por el presidente de la Academia, Dr. José Luis Moure, y el director de la DGE, Lic. Jaime Correas. El convenio pone en marcha un «programa de políticas públicas tendientes a mejorar las condiciones y la calidad de la comunidad mendocina, con una singular importancia puesta en las actividades educativas y culturales, y la difusión y comunicación en la provincia de las actividades y publicaciones de la Academia Argentina de Letras». Con este plan de cooperación y articulación, las dos instituciones se proponen, primero, «elaborar y extender las políticas educativas, el aprendizaje y la capacitación dirigidos al fortalecimiento de las prestaciones de los servicios educativos públicos como base estructural de un Estado eficaz». Y, segundo, «implementar políticas de formación, crecimiento y desarrollo profesional de los agentes públicos pertenecientes a la Dirección General de Escuelas».

PUBLICACIONES

En la sesión del 18 de mayo se presentó oficialmente el *Diccionario de gentilicios chubutenses*, de la académica correspondiente con residencia en Chubut Ana Ester Virkel, junto con Claudia María Iun y Adrián B. Sandler. Se trata del volumen XIII de la serie «Estudios Lingüísticos y Filológicos».

COMUNICACIONES

En la sesión 1418, del 9 de marzo, el Secretario general, académico Rafael Felipe Oteriño, leyó una comunicación sobre Joseph Brodsky: «La poesía del lenguaje».

En la sesión 1421, del 20 de abril, el académico Abel Posse leyó una comunicación sobre Hermann Broch.

En la sesión 1423, del 18 de mayo, el académico Santiago Sylvester leyó un trabajo titulado «Las inexistencias en el *Quijote*».

En la sesión 1424, del 8 de junio, el académico Jorge Cruz leyó una comunicación titulada «Eduardo Mallea y las almas exageradas».

En la sesión 1426, del 13 de julio, la académica Élida Lois leyó una comunicación sobre el «180.º Aniversario de la apertura del Salón Literario».

En la sesión 1427, del 27 de julio, la académica Olga Fernández Latour de Botas leyó un trabajo sobre «Los primeros poetas sanmartinianos».

En la sesión 1429, del 24 de agosto, el académico Antonio Requeni leyó un trabajo titulado «El costumbrismo crítico de Roberto J. Payró».

En la sesión 1430, del 14 de septiembre, el académico Jorge Fernández Díaz leyó la comunicación «La novela policial: literatura de una cacería».

En la sesión 1431, del 28 de septiembre, el académico Horacio Reggini leyó una comunicación sobre Juan Bautista Alberdi.

En la sesión 1432, del 12 de octubre, el académico Jorge Cruz leyó un trabajo titulado «Lugones en París».

En la sesión 1434, del 9 de noviembre, el académico Abel Posse leyó una comunicación sobre Leopoldo Lugones.

VISITAS

El 28 de marzo, representantes del Instituto Cervantes, de la Real Academia Española y del Ministerio de Cultura de la Nación, acompañados por Marcelo García (Ministerio de Turismo), Francisco Moldes Fontán (agregado de Educación y Deportes de la Embajada de España) y Cristina S. Banfi (directora de Lenguas Extranjeras del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires) visitaron la sede de la Academia Argentina de Letras. Allí fueron recibidos por la junta directiva de nuestra institución (José Luis Moure, presidente; Alicia María Zorrilla, vicepresidenta; Rafael Felipe Oteriño, secretario; y Rolando Costa Picazo, tesorero) y por los académicos Norma Carricaburo, Olga Fernández Latour de Botas, Santiago Sylvester, Abel Posse, Antonio Requeni y Carlos Dellepiane Cálcena (correspondiente).

El 4 de mayo visitó la Academia el escritor y académico de la RAE, Arturo Pérez Reverte, quien vino para participar de la recepción pública del académico Jorge Fernández Díaz.

El 10 de agosto visitó la Academia el Dr. Wilfredo Penco, miembro de número de la Academia Nacional de Letras del Uruguay y participó de la recepción pública del académico Alberto Manguel.

El 19 de octubre, el presidente de la comunidad autónoma de La Rioja (España), José Ignacio Ceniceros González, visitó la Academia Argentina de Letras, en el marco de un viaje institucional a Chile y la Argentina para favorecer la internacionalización y la proyección exterior de La Rioja. A la AAL llegó junto con una comitiva integrada por la consejera de Presidencia, Relaciones Institucionales y Acción Exterior, Begoña Martínez Arregui; el director general de Acción Exterior, Giorgio Cerina; y otros dos acompañantes. Fueron recibidos por los académicos José Luis Moure (presidente), Alicia María Zorrilla (vicepresidenta), Rafael Felipe Oteriño (secretario general), Norma Carricaburo, Olga Fernández Latour de Botas, Antonio Requeni y Alberto Manguel.

DONACIONES

Del Secretario general, académico Rafael Felipe Oteriño, su libro *Una conversación infinita*; cuadro con fotografía de Jorge Luis Borges y Francisco López Merino, presumiblemente tomada en el bosque de La Plata en 1924.

Del académico Santiago Sylvester, *El que vuelve a ver* y *La conversación*, ambos de su autoría.

Del académico Antonio Requeni, «Los poemas eróticos de Juan Ramón Jiménez», artículo de Blanca Berasátegui.

Del académico Jorge Cruz, *La mujer y el espejo*, de Eduardo Álvarez Tuñon; *El secreto de Irina*, de Vlady Kociancich; *El circuito escalera*, de Javier Daulte; *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 Jorge Fernández Díaz, *Las Islas Malvinas*, de Paul Groussac; «Aquí me pongo a cantar…» El arte *payadoresco de Argentina y Uruguay*, de Ercilia Moreno Chá; y *El mundo privado*, de Elvio E. Gandolfo.

De Estela Lalanne de Servente, *Antiedad, pansexual, fracking y otras palabras recientes del español de América y España*, de Andreína Adelstein, Judit Freixa, Constanza Gerding, Rosa Luna, María Pozzi y Mercedes Suárez de la Torre.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXXI enero-junio de 2018 N.os 345-346

ARTÍCULOS

LUGONES Y BORGES*

Antonio Requeni

A comienzos de junio de 1974 estaba yo en la redacción de *La Prensa,* tecleando en mi Olivetti, cuando el secretario de redacción se acercó a mi escritorio y me dijo:

—La semana próxima se cumplirán cien años del nacimiento de Leopoldo Lugones. En el suplemento literario se va a publicar un artículo sobre el centenario. ¿Por qué no lo ve a Borges y le pide que hable sobre don Leopoldo?

Esa misma tarde llamé por teléfono a Borges para pedirle una entrevista. Al advertirle que era para hablar de Lugones me respondió:

—¿Pero para hablar bien, no?

—Usted tiene absoluta libertad para decir lo que quiera —le respondí.

Al día siguiente me encaminé hacia el departamento de Borges, en la calle Maipú. El escritor me recibió con su habitual cortesía, me hizo sentar junto a él en el austero living y comenzó el reportaje.

Pero antes querría aclarar que la respuesta telefónica del día anterior tenía para mí una explicación; en *El tamaño de mi esperanza,* libro de 1926, figura un capítulo contra Lugones, a quien Borges calificaba

* Texto leído en el acto de la Academia Argentina de Letras celebrado en la 44.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires el 13 de mayo de 2018.

de «poeta frangollón y ripioso». Seguramente, arrepentido, años más tarde prohibió reeditar esa obra que, contra su voluntad, fue reimpresa después de su muerte. El rechazo de aquel libro no se debía solamente a ciertas «pedanterías de estilo» —como aduciría Borges—, sino a la actitud irreverente hacia Lugones que el escritor compartía con otros jóvenes de su época. Posteriormente, en el ensayo «Leopoldo Lugones», escrito por Borges con la colaboración de Betina Edelberg, las diatribas y sarcasmos respecto de la poesía lugoniana se convirtieron en elogios. Con todo, el más elocuente acto de contrición aparecería en el prólogo de *El Hacedor,* libro de 1967, donde Borges ensayó un encuentro imaginario impregnado de admiración y respeto hacia el autor de las *Odas seculares,* admiración que evidenció al responder a mi pregunta sobre cuáles eran para él los valores más importantes de la escritura lugoniana.

El comienzo de la respuesta fue contundente:

—Lugones fue y sigue siendo el máximo escritor argentino. En él se cifra toda nuestra literatura—. Y agregó—: Es sabido que aquí fue el principal poeta del Modernismo. Recuerdo que en su conversación le gustaba referirse con una gratitud filial a su amigo y maestro Rubén Darío (así lo calificaba). Como Lugones era un hombre más bien soberbio, creo que significa mucho que reconociera la influencia tutelar de Darío sobre él, aunque su obra fuera muy distinta. Lugones había leído mucho más que Darío. Escribió una prosa muy superior a la de Darío, además compuso cuentos como los de Las fuerzas extrañas en una época en que esa clase de literatura no tenía cultores. Creo, además, que todo lo que se escribió después es incocebible sin Lugones. Un gran poeta como Ezequiel Martínez Estrada es inconcebible sin Lugones; *Don Segundo Sombra* es inconcebible sin *El Payador.* Y no podemos olvidar que Lunario sentimental fue muy anterior al movimiento ultraísta.

—¿La poesía de Lugones tiene aún vigencia o podemos considerarlo un poeta del pasado? —pregunté a continuación. Presentía la respuesta:

—Lugones es un contemporáneo. Más allá de las consideraciones históricas —agregó—, los versos de Lugones me causan emoción, una emoción desde luego verbal. Todos los poetas, los buenos poetas, causan emoción a través del lenguaje, pero en la obra de Lugones se siente más el lenguaje, se siente tanto que a veces se interpone entre lo que el poeta

quiere decir y lo que dice. Creo que hay estrofas de Lugones que viven más allá de lo que el poema se propuso.

Y Borges, con su portentosa memoria citó:

—Cuando Lugones compara una puesta de sol con un violento pavo real verde delirando en oro, usa palabras que tienen como una rigidez heráldica, un esplendor, que hacen de ellas no una comparación con el ocaso, sino un objeto verbal que el poeta agrega al mundo.

Comenté entonces que la obra poética de Lugones solo tiene, aparentemente, una importancia local, ya que no ha tenido la vasta repercusión de la de Darío.

Borges pareció restar importancia al hecho de la difusión o trascendencia de la obra poética de Lugones, así como la de influir sobre autores de otras latitudes, como ocurrió con la poesía de Darío, e insistió en el aspecto verbal de su obra.

—Si admiramos a Góngora o Quevedo —dijo—, que fueron poetas también verbales, poetas en los que se siente ante todo las palabras más que las emociones que las inspiran, creo que no podemos prescindir de Lugones. Y eso está más allá de que Lugones fuera argentino y cordobés. Por ejemplo, no se ha señalado que un libro secundario de Valle-Inclán, *La pipa de Kif,* procede del *Lunario sentimental,* de Lugones.

Y tras unos instantes de silencio, añadió:

—Para nuestra literatura Lugones no deja de ser un hecho histórico. Se dice que *Facundo* y *Martín Fierro* significan más para los argentinos que cualquier libro de Lugones, pero Lugones, por su *Historia de Sarmiento* y *El Payador* supera aquellos libros fundamentales.

Confieso que no me atreví a exponer mis dudas sobre esa afirmación de sesgo inevitablemente polémico. Preferí cambiar el eje del interrogatorio.

—¿Usted conoció a Lugones? —pregunté.

—A Lugones lo habré visto una media docena de veces —contestó—. El diálogo con él era difícil porque era un hombre más bien áspero, autoritario, que tendía a formular sus juicios en epigramas, y entonces cualquier tema lo cerraba inmediatamente con una sentencia. Era una especie de tribunal que juzgaba en última instancia. Entonces uno se cansaba de una conversación en la cual los temas eran efímeros. Tanto es así que al pensar en Lugones mis labios dibujan instintivamente la palabra «no», que era lo primero que él decía a cualquier idea que

se ofrecía a su juicio. Yo creo que empezaba negando y luego inventaba las razones para su negativa. Era muy admirado, muy respetado, pero no creo que fuera un hombre querido.

No me pareció de buen gusto recordarle que en su juventud había expresado una crítica despectiva hacia la poesía de Lugones, pero le pregunté si la actitud del poeta al proclamar «la hora de la espada» en el aniversario de la batalla de Ayacucho, había influido en el rechazo de muchos poetas jóvenes de su tiempo. Borges pareció captar la intención subyacente de mi pregunta. Contestó:

—Los años me han convencido de que lo que más interesa de un poeta es su poesía y no sus opiniones políticas. ¿A quién le interesa hoy, con excepción de algunos historiadores, que Dante Alighieri haya sido güelfo o gibelino?

La charla prosiguió algunos instantes más, hasta que las primeras sombras de la tarde invadieron la habitación. Borges no se daba cuenta porque estaba envuelto en su propia sombra, la de sus ojos sin luz. Por otra parte, el reportaje no debía ser muy extenso, pues el secretario de redacción me había advertido que sería el complemento de un artículo más largo. Entonces me despedí. Me hubiera gustado que Borges expresara su opinión o su hipótesis —literaria, seguidamente— acerca del suicidio de Lugones, pero la encontré en el párrafo final de su libro ya citado, el *Lugones* escrito con Batida Edelberg en 1955. El párrafo, pleno de lucidez y sutileza, como todo lo escrito por Borges, dice así:

> Acaso cabe adivinar o entrever, o simplemente imaginar, la historia de un hombre que, sin saberlo, se negó a la pasión y laboriosamente erigió altos e ilustres edificios verbales, hasta que el frío y la soledad lo alcanzaron. Entonces, aquel hombre, señor de todas las palabras y de todas las pompas de la palabra, sintió en la entraña que la realidad no es verbal y puede ser incomunicable y atroz, y fue callado y solo a bus-car, en el crepúsculo de una isla, la muerte.

COMUNICACIONES

MARIO LEVRERO: PALABRAS CRUZADAS Y CIUDADES IMAGINARIAS*

Pablo De Santis

Mario Levrero nació en Montevideo en 1940 y murió en la misma ciudad en 2004. Se ha señalado que su obra continúa esa exploración de la extrañeza que instaló Felisberto Hernández; pero, en tanto lector, Levrero prefería los cuentos de otro compatriota: Horacio Quiroga. Ejerció sin ganas oficios diversos: el más notable es el de inventor de crucigramas y juegos de ingenio; el más melancólico, el de librero en Piriápolis.

A partir de su primera *nouvelle*, *Gelatina*, y su primer libro de cuentos, *La máquina de pensar en Gladys*, publicado en Montevideo en 1970, Levrero logró reunir un pequeño grupo de lectores que aprobaban su obra y conseguían sus libros en librerías de viejo. Las editoriales, apenas lo publicaban, desaparecían. Dos de estos lectores entusiastas fueron Marcial Souto, editor de la revista *El péndulo*, y el escritor Elvio Gandolfo, que se empeñaron en hacer publicar y circular sus textos.

En los años noventa, y a partir de *Diario de un canalla*, hubo un cambio en la escritura de Levrero: abandonó el género fantástico que había practicado durante treinta años para probar con la escritura autobiográfica. Siguieron *El discurso vacío* y *La novela luminosa*, que son diarios apenas disfrazados. El reconocimiento le llegó por la inscripción de su nombre dentro de la moda de lo que se dio en llamar «ficción autobiográfica» o «literatura del yo». Era propio de su carácter que esta módica fama lo alcanzara por el atajo del malentendido.

Levrero pertenece a la tradición que funda Kafka, y que consiste en mostrar sin sorpresas, sin énfasis ni sobresaltos un mundo que justificaría con creces la sorpresa, el énfasis y el sobresalto. La palabra gótico proviene de la arquitectura, y muchas novelas que llamamos góticas cumplieron con la etimología y abundaron en castillos, mazmorras,

* Comunicación leída en la sesión 1437 del 8 de marzo de 2018.

casas abandonadas. A partir de Kafka, nació otra clase de gótico, donde los ambientes cotidianos aparecen transformados, atravesados por la extrañeza. Este «gótico kafkiano» consiste en la promesa de un centro que no se termina nunca de alcanzar, y que tal vez no exista. En la obra de Levrero la extrañeza cae sobre distintos espacios: en *La ciudad*, su primera novela, lo que se vuelve siniestro es una ciudad en medio del campo, donde todas las casas parecen estar conectadas. En *El lugar*, el narrador debe salir de una construcción ramificada que tiene más de conventillo infinito que de laberinto borgeano. En su novela *París*, aparece una ciudad de pesadilla, monumental, desierta, fantasmal, y siempre nocturna.

La figura que define las narraciones de Levrero es la contigüidad, el modo como se pasa de una situación a otra, de un cuarto a otro sin interrupciones, de la misma manera que en los sueños sitios muy distantes aparecen como cuartos vecinos. Esta arquitectura alcanza su punto máximo en «La cinta de Moebius», *nouvelle* excepcional publicada en el volumen *Aguas salobres*, cuyas peripecias incluyen un viaje por el mundo, la búsqueda de Isidore Ducasse, la presencia del vampirismo… La figura de la cinta de Moebius, que, con sus dos lados conectados, se convierte en metáfora de lo que no tiene fin, sirve para definir un modo de narrar personal. Este modo no se sostiene de acuerdo a una estructura clásica de principio, medio y fin, sino a partir de una acumulación de incidentes y reflexiones. Como en muchas de sus historias, el comienzo es directo: «Mis padres, en un sorteo, ganaron dos pasajes para viajar por el mundo». Al principio el viaje parece infinito y Europa, inalcanzable: «El viaje se hacía largo y monótono. Casi siempre era de noche». Pero luego el lector se entera de que lo que parecía una travesía de meses duró una sola noche, y apenas unió Montevideo con Buenos Aires.

A pesar de su distancia de todo referente real, en Levrero hay siempre un pulso narrativo que hace que no nos olvidemos de que hay un héroe y hay una aventura, por apático que sea el héroe y por extravagante que sea la aventura.

Hay una cercanía de la obra de Levrero con la literatura infantil, en particular con lo que podemos llamar las «novelas del umbral», en las que un personaje, luego de atravesar un límite, pasa a un mundo desconocido. En *Alicia en el país de las maravillas*, ese umbral es un pozo; en las *Crónicas de Narnia*, un ropero lleno de viejos abrigos con olor a naftalina; en *La historia interminable*, un libro. En todas estas

novelas el argumento es secundario: al revés de lo que ocurriría en una narración clásica, el orden en que ocurren las cosas en *Alicia en el país de las maravillas* es irrelevante, porque de lo que se trata es de mostrar un mundo. También en Levrero, el derrotero de sus personajes narradores solo es importante en la medida en que le permite mostrar el mundo que imaginó. Escribir una novela es, para él, menos contar una historia que armar la maqueta de una ciudad. Leer es visitar ese parque de diversiones hecho de papel.

A lo largo de su obra, Levrero desarrolló una teoría personal sobre la escritura como una especie de terapéutica, y muchas de sus novelas tienen algo de escritura automática, una narración que se desarrolla sin plan, pero no para llegar al surrealismo, sino a la exploración metódica de un lugar imaginario. Sus libros son pesadillas soñadas con disciplina. Consideraba a la ficción como una forma de autoconocimiento. En *El discurso vacío*, la caligrafía se convierte en terapéutica: se empeña en escribir con una letra tan buena como sea posible para mejorar lo que anda mal en su vida.

Su obra alcanza un perfecto equilibro en la novela corta *Dejen todo en mis manos*, tan lejana de sus pesadillas como de sus escritos autobiográficos. Es la historia de un escritor que cuando va a ver qué pasó en una editorial con uno de sus inéditos, recibe un encargo detectivesco: debe rastrear al autor de un manuscrito que llegó misteriosamente anónimo. Esa búsqueda —humorística y melancólica a la vez— arma la trama. Comienza así:

> La novela es buena —dijo el Gordo, e hizo una pausa significativa—. Pero…
> Podía habérmelo imaginado, porque sé desde hace unos cuantos años que mis novelas pertenecen a esa clase: buenas, pero… Los críticos se esfuerzan en clasificar mi literatura como perteneciente a tal o cual categoría, pero los editores son más realistas y unánimes, hay una sola categoría posible para mi literatura: buena, pero…

El editor no se anima a rechazarle el manuscrito sin una serie de argumentos sobre las dificultades de la industria editorial. Mientras lo escucha, el narrador reflexiona: «Hay algo terriblemente culpable en el hecho mismo de ser uruguayo, y por lo tanto nos resulta imposible decir no clara, franca y definitivamente».

Los inviernos en la desierta librería de Piriápolis lo habían convertido en un tenaz lector de novelas policiales, de las que decía: «Las novelas de detectives me decepcionan, el género jamás». Entre sus obsesiones como lector, tal como aparecen en sus diarios, también está la obra de Rosa Chacel, a la que menciona tan a menudo que termina por llamarla doña Rosa.

Durante unos cuantos años, Levrero vivió en Buenos Aires y fue jefe de redacción de una revista de juegos, que tenía sus oficinas en la calle Uruguay, cerca de la avenida Corrientes. Yo solía visitarlo, para abrumarlo con mis manuscritos juveniles. No se quejaba y me regalaba sus libros, muchos inalcanzables, porque habían sido publicados en Uruguay; me regalaba también casetes donde grababa las canciones de su amigo Leo Maslíah, escritor y compositor. En algún momento de *La novela luminosa* nos habla Levrero de una noche de octubre del año 2000. Encuentra en su departamento de Montevideo los viejos ejemplares de la revista *Cruzadas*, y se pone a completar crucigramas y a revisar el correo de lectores. Llega la madrugada, se ha quedado toda la noche obsesionado con el pasado, y al final escribe: «Todo este pasado es también un criptograma que debo descifrar».

Luego de regresar de Buenos Aires y antes de instalarse en Montevideo, vivió largo tiempo en Colonia del Sacramento. Recuerdo que le escribí una carta, preguntándole cómo era su vida allí, ya que me costaba imaginarlo fuera de una gran ciudad. Me respondió con una carta en papel vía aérea, donde había trascripto, a modo de respuesta, el famoso poema de Kavafis, que termina: «Has arruinado tu vida en esta ciudad, la arruinaste en cualquier lugar del mundo».

Levrero siempre estuvo atento a sus sueños, a los que atribuía cierto poder oracular (hasta había escrito, en los años setenta, un *Manual de parapsicología*). Cuenta Elvio Gandolfo que en el último año de su vida, Levrero leyó, en un sueño, un diario con la noticia de su muerte. Al despertar recordaba con claridad la fecha. Estuvo seguro de que el vaticinio se iba a cumplir. Pero murió meses después. En los diarios reales, a veces el apuro por dar cuenta del presente lleva al error; mucho más se equivocan los periódicos de los sueños, cuya urgente materia es el porvenir.

RAFAEL ALBERTO ARRIETA, POETA Y NARRADOR*

Jorge Cruz

Rafael Alberto Arrieta (1889-1968), poeta, ensayista, historiador de la literatura, bibliófilo y traductor de poetas ingleses, dedicó buena parte de su vida a la enseñanza y a la actividad académica. Las universidades de Buenos Aires y La Plata lo sumaron a su cuerpo docente, y la Academia Argentina de Letras lo contó entre sus primeros miembros. Se lo eligió en 1932, un año después de fundada la corporación, y fue el primero en ocupar el sillón que lleva el nombre de Esteban Echeverría, el prohombre de las letras argentinas a quien evocó y celebró con especial devoción. Durante casi cuarenta años formó parte de la Academia como miembro de número, fue nombrado Director de publicaciones en 1947, Director del *Boletín* en 1958 y elegido Presidente en diciembre de 1964. Ejerció el cargo hasta abril de 1968, el mes y el año de su muerte, medio siglo atrás. Enriqueció el *Boletín* de la institución y los volúmenes de los *Discursos académicos* con trabajos en los que acertó a armonizar la erudición atrayente, la elegancia expositiva, la amenidad y la emoción.

Cuando en 1910 publicó su primer libro de poemas, *Alma y momento*, el modernismo entraba en su ocaso. Vivía Darío. Vivían Leopoldo Lugones, el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, el peruano José Santos Chocano, la uruguaya Delmira Agustini. Habían muerto a fines del siglo anterior el cubano Julián del Casal, el colombiano José Asunción Silva, el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, representantes de primer orden de una conjunción poética trascendental en el espacio de nuestra lengua. La marca que dejó fue inevitable e indeleble.

Leopoldo Lugones, en 1905, había contribuido a su final glorioso con la publicación de *Los crepúsculos del jardín*, e iba a sorprender, poco después, con la novedad de *Lunario sentimental*, poemario tan distinto y tan premonitor. En esa primera década del siglo XX se abre un período de transición, en el que descuella la obra de Enrique Banchs, poeta veinteañero entonces y prodigio de temprana madurez. Entre 1907

* Comunicación leída en la sesión 1438 del 22 de marzo de 2018.

y 1911, sus cuatro libros célebres reavivaron corrientes poéticas clásicas y modernas, depuradas y renovadas por un raro talento lírico.

Compañeros de iniciación de Arrieta, además de Banchs, fueron sus coetáneos Ricardo Rojas, Mario Bravo, Ernesto Mario Barreda, Evaristo Carriego, Baldomero Fernández Moreno, Juan Carlos Dávalos, Arturo Capdevila, Arturo Marasso y Pedro Miguel Obligado, muy diversos y trascendentes en su tiempo. Surgieron en el período que transcurre entre los modernistas y los autores reunidos, en la década de los veinte, en torno de varias revistas de vanguardia, entre ellas *Martín Fierro*, emblema de una generación. En 1906 y 1907, el joven poeta recogió poemas en *Revelaciones* y *Vértigos de sol*, dos breves publicaciones; pero fue *Alma y momento* el libro que el autor consideró el primer eslabón de la serie lírica. Vinieron luego *El espejo de la fuente* (1912), *Las noches de oro* (1917), *Fugacidad* (1921) *y Estío serrano* (1923). Veinticuatro años después, el autor dio a conocer *El tiempo cautivo* (1947) y, en 1958, *Cuaderno de San Cosme*, un conjunto de poemas publicados en el *Boletín* de la Academia y editados luego por la institución en separata. Hay que sumar las versiones de los *Sonetos ingleses (Del siglo XVI al XX)* editados en el Perú, en 2000, y varias antologías personales.

El poeta y académico Horacio Armani, en su discurso de ingreso en esta corporación, se refirió a «Intimismo y tono menor en la poesía argentina» y atribuyó a Arrieta esos rasgos. El intimismo es una constante en la historia de la poesía. El tono menor o modo menor es un tecnicismo musical y se explica en parnasianos y simbolistas por la seducción que sobre ellos obraba la correspondencia de las artes. En su «Arte poética», Paul Verlaine comienza por poner «la música por encima de todo» y concluye proclamando «¡la música de nuevo y por siempre!». En su precioso «Claro de luna», enmascarados y bergamascos tocan el laúd y bailan cantando en «modo menor», el modo de la melancolía. Dámaso Alonso, en su análisis de la poesía de Bécquer, habla de «lo sugerido y lo callado, la velada armonía, el tono menor». «Ese tono menor —dice Armani en su discurso— es algo que vibra delicadamente desde lo más profundo; evita el ruido y aspira a la sutileza».

Armani sitúa a Rafael Alberto Arrieta en el cauce de la poesía de Banchs, sin dejar de reconocer la clara preeminencia del autor de *La urna*, y lo emparienta con poetas radicados en La Plata que integraron la llamada «primera generación platense». El más célebre, Francisco López Merino, y en su entorno, Pedro Mario Delheye, Héctor Ripa Al-

berdi y Alberto Mendióroz. (Recuérdese que un libro de López Merino se titula *Tono menor*). Arrieta, residente en La Plata entre 1902 y 1922, les dedicó a estos poetas una viñeta de su libro *La ciudad del bosque*, titulada «Primavera fúnebre», en alusión al amargo destino de esos jóvenes que no llegaron a cumplir 30 años. Arrieta los consideraba afines por vecindad y por sensibilidad.

Aparte algunos sonetos, el poeta eligió para sus poemas formas libres y dio preferencia a las rimas asonantes. Entre sus composiciones —conmovidas miradas a personajes y paisajes iluminados por una luz tenue—, sobresalen poemas breves, propicios al canto y, por eso, claramente líricos. La florista, el horticultor, el ciego coplero, el pastor serrano, la pequeña aguatera, la hermana, el niño, por un lado; y, por otro, el nido, la fuente, la mañana, la primavera, el jardín, el ciprés, la rosa prolongan una onda emotiva a través de sus versos. La de Arrieta no es una poesía confesional. El poeta reacciona con emoción contenida frente al mundo exterior; su tono es confidencial, pero no se explaya en confidencias. Sus cuitas, sus pasiones personales, permanecen guardadas, en consonancia con la conducta del hombre Arrieta, celoso de su intimidad. En su poema «Interior», de *Alma y momento*, impulsa a los suyos a vivir «alma adentro» y «en voz baja». En todo caso, el trasfondo de muchos de sus poemas descubre una sensibilidad vulnerable, una apertura a las cosas simples, a las naturalezas puras.

Los poemas más característicos y apreciados de Arrieta son obra de juventud, los que perduraron a lo largo de años y fueron considerados no solo por críticos e historiadores, sino también por antologistas de autoridad, como Ernesto Mario Barreda (1914); Julio Noé (1926); Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares (1941); Ernesto Morales (1943); Álvaro Yunque (1944); Leonardo Castellani (1953); Miguel Brascó (1957) y Juan Carlos Ghiano (1960), entre otros. Poemas suyos figuran en las antologías de la poesía hispanoamericana de Leopoldo Panero (1945) y Julio Caillet-Bois (1958). En la de Lysandro Z. D. Galtier, hay poemas de Arrieta traducidos al inglés, italiano, francés y portugués. Patricio Gannon, en la suya, traduce poemas al inglés; y Folco Testena (1927) y Gherardo Marone (1937), al italiano. Federico de Onís, en su *Antología de la poesía española e iberoamericana* (1934), recoge poemas de Arrieta, lo mismo que Dudley Fitts (1942) y Mildred Johnson (1956) en sus antologías de poetas hispanoamericanos traducidos al inglés. De modo que, antes de la década de los sesenta, Arrieta fue un poeta que

contaba entre sus pares. Pero los tiempos y los gustos cambian. Su nombre se borró de las compilaciones antológicas para dar lugar a quienes representaban mejor la nueva percepción de la poesía.

En 1923, el año en que *Estío serrano* cerró la serie de los primeros y fundamentales libros de versos, apareció *Las hermanas tutelares*, excelente primicia en el campo del ensayo. A los 35 años trazó Arrieta estas conmovedoras semblanzas de hermanas devotas: Dorotea Wordsworth, Eugenia de Guérin, Paulina Leopardi, Enriqueta Renan, Isabel Rimbaud y María Páscoli. Son retratos que se leen como seductoras narraciones de un artista refinado. El libro deja establecida la preferencia del autor por la historia literaria —en su caso, la rama biográfica, presente en muchas de sus páginas—, y el predomino del factor humano y emocional tanto en el verso como en la prosa. Precisamente en el prólogo de *Las hermanas tutelares*, Arrieta declara su predilección por la vida de poetas: «La posteridad, heredera de los frutos del genio, no se conforma únicamente con el magnífico legado. Anhela conocer al benefactor en sus menores detalles y procura reconstruir, a través de tenaces investigaciones, su vida y sus sentimientos».

Los ensayos se suceden y, salvo los dos libros de poemas publicados con posterioridad, abarcan una larga etapa dedicada a temas literarios en gran parte tratados desde el punto de mira de la literatura comparada. Veamos los títulos de esos libros en prosa que siguen a *Las hermanas tutelares*: *Ariel corpóreo* (1926); *El encantamiento de las sombras. Páginas desprendidas del manuscrito de un bibliómano* (del mismo año); *Dickens y Sarmiento* (1928); *Bibliópolis* (1933); *La ciudad del bosque. Viñetas platenses* (1935); *Presencias. Páginas conmemorativas* (1936); *Florencio Balcarce. Evocación biográfica del estudiante poeta que vivió en la intimidad del General San Martín* (1939); *Estudios en tres literaturas* (del mismo año); *Don Gregorio Beéche y los bibliógrafos americanistas de Chile y del Plata* (1941); *Centuria porteña. Buenos Aires según los viajeros extranjeros del siglo XIX* (1944); *La literatura y sus vínculos con España* (1948); *La ciudad y los libros. Excursión bibliográfica al pasado porteño* (1955); *Introducción al modernismo* (1956) y *Lejano ayer* (1966). A este material hay que añadir copiosos artículos publicados en el *Boletín* de la Academia y en el diario *La Prensa*, de Buenos Aires, del que fue habitual colaborador, y los estudios suyos incorporados a la *Historia de la literatura argentina*, obra colectiva en seis tomos, editada por Peuser bajo su dirección.

La erudición de estos trabajos no abruma, sino que se ameniza gracias a los enfoques del autor, atentos a detalles que estimulan el interés y a una prosa vivaz, pulcra y transparente. En el conjunto de la obra ensayística de Arrieta hay cuatro libros unitarios: dos biografías, una suerte de sucinta historia de la literatura argentina vista desde su relación con España, y un trabajo sobre el modernismo. La primera biografía es la de un poeta y la segunda, la de un bibliófilo. El poeta es Florencio Balcarce, hijo del General Antonio González Balcarce y hermano de Mariano Balcarce, casado con Mercedes de San Martín, la hija del Libertador. Durante su estada en Francia, fue huésped del General este joven misántropo y enfermizo que murió tuberculoso a los veintiún años y no llegó a ser más que una «promesa de la gloria», para emplear la frase con que Ricardo Rojas englobó, en su *Historia*, a malogrados poetas del 80.

La segunda biografía, *Don Gregorio Beéche y los bibliógrafos americanistas de Chile y del Plata*, presenta a este comerciante salteño radicado en Valparaíso, apasionado de libros, periódicos y documentos sobre temas de América, que multiplicó hasta formar una de las más completas bibliotecas especializadas del continente. Arrieta lo señala como el precursor de la bibliofilia en la América del Sur. Fue también impresor y su casa de Valparaíso se abrió al encuentro de intelectuales chilenos y exiliados argentinos. Juan María Gutiérrez, gran amigo suyo, lo hizo nombrar cónsul general de la Confederación Argentina, en 1862, cuando se desempeñaba como ministro de Urquiza.

En cuanto a *La literatura argentina y sus vínculos con España* (1957), se trata de una precisa y amena síntesis de la historia de nuestra literatura centrada en los rechazos y acercamientos a las letras españolas verificados desde fines del «siglo de las luces» hasta el Centenario. El renombrado hispanista francés Marcel Bataillon, en la recensión del libro publicada en la *Révue de Littérature Comparée*, destaca el «espíritu de serena comprensión» con que Arrieta enfoca su estudio y afirma que el ensayista da en él «una viva lección de historia literaria». Reconoce, además, en un juicio abarcador, que «en sus sagaces escritos cobran todo su valor documentos palpitantes de vida». Esta afirmación del autor de *Erasmo en España* podría aplicarse al conjunto de los ensayos de Arrieta, en los que abundan vívidas evocaciones de hechos y personajes de la historia literaria.

Se le ha atribuido y reprochado al ensayista desconocimiento de las nuevas metodologías críticas, ignorando que la de Arrieta no fue obra de filólogo ni de lingüista ni de teórico de la literatura, que no hizo crítica, sino historia. No puso la mira en los textos, sino en sus creadores. Fue un narrador, un cronista del pasado literario argentino e inglés, sobre todo, enfocado en los siglos XIX y principios del XX, donde poetas, viajeros, bibliófilos y epistológrafos viven amparados en el afecto del autor, evocados con una suerte de regocijo que se transfiere al lector. Narra con soltura buscando notas peculiares, desconocidas o curiosas, con el acento puesto en lo entrañable, y se explaya en una prosa de artista, clara y musical, como en sus mejores poemas. Sus personajes parecen ser habitantes de un paisaje bucólico en el cual se elevan idealizados la vida literaria y sus protagonistas. Es la pintura idílica de una Arcadia donde da gusto demorarse.

En ese paisaje, el libro es figura dominante, no solo por ser fuente de saber y de placer, sino también por haber despertado en el poeta y en el hombre de letras una pasión irrefrenable dirigida al soporte tradicional de la lectura y a quien lo escribe, a quien lo manufactura, al lugar que lo custodia, al de su venta, a quien escribe sobre él, a quien codicia sus ejemplares raros o lujosos, al entorno del lector. Tres volúmenes, en especial, lo tienen de héroe: *Bibliópolis*, *La ciudad y los libros* y *El encantamiento de las sombras*, obra, esta última, en la cual la prosa de arte de Arrieta anima objetos diversos: la ventana, el atril, la mecedora, el cortapapel, la lámpara, el señalador, la errata, el exlibris, los estantes y hasta un ratón, una polilla, una mariposa, una pluma y el polvo y la luz que dialogan mientras un escolar, en el intervalo del estudio, duerme.

Arrieta fue un infatigable bibliófilo y un erudito bibliógrafo, pero él prefería llamarse bibliómano. Así lo declara a una amiga, no se sabe si real o imaginaria, con palabras que figuran al frente de *El encantamiento de las sombras*:

> ... bibliófilo, no, señora. Me han faltado recursos y cualidades para serlo. Mi amor a los libros, desde la infancia, se ha desarrollado como una selva. En mi biblioteca no han regido jamás un plan metódico, una selección despiadada. Llámeme usted bibliómano, concediendo a la palabra una elasticidad que abarque la libertad y la esclavitud, el fanatismo y la tolerancia, la clarividencia y la pasión...

FRANCISCO LÓPEZ MERINO, LA PLATA Y DOS POEMAS DE BORGES

A noventa años del fallecimiento del poeta*

Rafael Felipe Oteriño

La ciudad de La Plata es una ciudad joven. Si se la compara con las varias veces centenarias Buenos Aires, Santiago del Estero, Córdoba o Salta, o inclusive con las más cercanas Ensenada y Dolores, con las que comparte la llanura pampeana, los ciento treinta y cinco años transcurridos desde su fundación parecen un episodio en la escena de nuestro país. Pero en 1904, cuando nació Francisco López Merino, La Plata era poco más que una ciudad nonata. Principal efecto de la conversión de la ciudad de Buenos Aires en capital de la República unificada, apenas habían pasado veintidós años desde su inauguración por el Gobernador Dardo Rocha. El trazado era reciente, muchos de los edificios todavía estaban en obra y el tráfico diario con Buenos Aires marcaba casi por entero su respiración —al menos en lo que se refiere a los poderes públicos—, contrariamente a lo que podría indicar su condición de principal ciudad de la rica provincia agropecuaria. Siempre se dijo que los platenses —y soy uno de ellos— tienen una propensión a mirar hacia el norte, queriendo significar que tenemos la mirada puesta en dirección a Buenos Aires. Costumbres, amores y no pocos prejuicios provincianos hacen que sintamos aún como propio ese estuario de riberas anchas que delimita en su desembocadura el Río de la Plata. «En los días claros se puede ver Colonia», se repetía en mi infancia, haciendo gala de una pulsión lírica alimentada por la borrosa visión de la otra orilla, y todavía algún poema lo recuerda. Es una aspiración que expresa la voluntad de sus habitantes por alcanzar lo lejano, de hacerlo suyo, de comulgar con otras historias, fueran estas de la vecina República Oriental del Uruguay, o de la más remota y verdaderamente añorada Europa, de donde provenían todos o casi todos los hábitos, lenguas y apellidos.

En estas condiciones, el nacimiento de una literatura se encontraba supeditado a lo que viniera de la metrópoli. No necesariamente de España, porque con ella habíamos cortado como principal ademán

* Comunicación leída en la sesión 1441 del 26 de abril de 2018.

de la Independencia, pero sí de Francia, Italia y Gran Bretaña, pese a la diversidad idiomática. Así, en ese orden, por lo que debe hablarse entonces de varias metrópolis. «¡Roma!, ¡Atenas y su Acrópolis! / ¡Madrid!, ¡París!, ¡Vida!, ¡Mitos!», señala el más célebre y travieso poema platense —«Nocturno», de Pablo Navajas Jáuregui—, que concluye, empero, del modo más desconsolado: «¡La Plata y sus pobres mozos!: / ciudad de amigos gravosos… / y de enemigos gratuitos». Por ello, en sus comienzos no podía hablarse de un tono propio y menos de un estilo original en la capital de la provincia. La vida estrenándose en la cuadrícula de las manzanas recién dibujadas, la monotonía de los veranos, el mar y las sierras tan lejanos, pero sobre todo —y acaso, por todo ello— la imaginación contagiada por las páginas de Gustave Flaubert, Julio Verne, Charles Baudelaire, Charles Dickens, Walter Scott, Arthur Conan Doyle, Gabriele D'Annunzio, Gastón Leroux, Edgar Allan Poe, eran, para sus incipientes escritores, universos más reales que las calles adoquinadas y las diagonales con rambla en el medio. Pero en esa ciudad espaciosa, poblada por familias provenientes de Buenos Aires con el objetivo de continuar siendo bonaerenses, se fue gestando una literatura. En los primeros años, de sesgo romántico; luego, teñida del modernismo reinante con el cambio de siglo; más tarde, bajo el influjo del simbolismo introducido en las aulas por distinguidos maestros. Siempre, por la ascendencia literaria y doctrinaria de los dos diarios nacionales —*La Nación* y *La Prensa*— y del pionero diario local *El Día*, que nunca fueron desplazados de la preferencia de los lectores por los ensayos periodísticos que se sucedieron con suerte dispar.

El próximo 22 de mayo se cumplirán noventa años del todavía hoy inexplicable suicidio del poeta platense Francisco López Merino. Para quienes tuvimos desde jóvenes inclinación por las letras, ese acontecimiento está registrado en nuestra mente con la irrevocabilidad de un estigma. Borges lo retrató con los siguientes versos: «Si te cubriste por deliberada mano de muerte, / si tu voluntad fue rehusar todas las mañanas del mundo…». Rafael Alberto Arrieta, que fue su profesor en las aulas del Colegio Nacional, lo elevó a la condición de mito cuando habló de «la primavera fúnebre» como el destino trágico de sus poetas. Lo cierto es que su muerte a los veinticuatro años, el recato con el que la familia preservó su recuerdo envuelto en una liturgia y, sin duda, el clima social de la época —sedentario en La Plata, convulsionado

en la ensangrentada Europa— dieron a la poesía platense de las primeras décadas del siglo un tinte apagado, de alguna manera reflexivo, elaborado desde cánones primordialmente estéticos, con tendencia a la idealización y circunscrito a referentes muy precisos: la familia, las calles, el ámbito de las casas, la naturaleza como entorno. Una actitud —diríamos— fundacional, como si los escritores se hubieran visto en la necesidad, también ellos, de colaborar en la construcción de la ciudad que los contenía. «Para construir una ciudad es necesario, / simplemente una calle —dice otro de sus poetas: Carlos Albarracín Sarmiento—. / O más bien, una puerta de calle y un balcón. / Lo demás se hace solo, ya sabemos. / Una vereda que se desenrosca / y se muerde la cola. / Unos árboles bien ejercitados / para que anden en busca de una plaza. / Y después los vecinos fundadores / con barbas en el palco y con banderas».

López Merino —«Panchito», como lo llamaban en su círculo familiar— nació el 6 de junio de 1904. Tanto su padre como su madre eran de ascendencia uruguaya. Tuvo seis hermanas y numerosas primas que dieron marco a su poesía intimista: «Mis primas, los domingos, vienen a cortar rosas / y a pedirme algún libro de versos en francés. / Caminan sobre el césped del jardín, cortan flores / y se van de la mano de Musset o Samain», dice uno de sus poemas. Hizo la escuela primaria en el Colegio San José y la secundaria en el Colegio Nacional de la Universidad. Una vez egresado, asistió a las clases de literatura de la Facultad de Humanidades, donde continuó su vinculación con Arrieta, en quien veía no solo a un maestro, sino también al autor de versos de reconocida perfección clásica. Con él mantuvo encuentros periódicos en La Plata y también en Mar del Plata, durante el verano de 1928, seguidos de correspondencia epistolar. El título *Tono menor* de su primer libro, publicado en 1923, a los diecinueve años, le fue sugerido por Arrieta, quien contó que eso ocurrió mientras caminaban por la calle 48 hacia la estación ferroviaria. «Tengo mi librito listo para la imprenta y no le hallo título… —le había dicho el poeta—. Usted conoce casi todos mis versos… ayúdeme a bautizarlo». A lo que Arrieta le respondió lentamente: «Tono menor». «¿En Tono menor?», le preguntó López Merino. «No, en tono menor significaría una elección ocasional…. He dicho *Tono menor*. Título definidor y definitivo. Será o no el de su libro, pero acabo de extraerlo de su espíritu, de sus gustos habituales, de su modalidad personal y, naturalmente, de sus versos». Poemas a la hermana, a

la madre, al hogar, a los paseos de la ciudad recorren estas páginas de indisimulada pesadumbre. ¿Por qué?, deberíamos preguntarnos. Porque la poesía era para ese joven una ocasión para la melancolía.

Pero esto tiene su explicación. En 1915 Arrieta dio en el Colegio Nacional una admirable conferencia sobre la ciudad belga de Brujas, la «*ville morte*» y sobre su poeta Georges Rodenbach, cuyos conceptos repitió en clases sucesivas a las que asistió López Merino. Tanto él como otros alumnos se sintieron abrazados por el tono crepuscular de esa ciudad mágica, en la que la poesía parecía haberse asentado definitivamente y tomado con derecho sus puentes y canales. Enrique Federico Amiel, Francis Jammes y el poeta flamenco Max Elskamp también fueron leídos con devoción por aquellos jóvenes. De ahí a adoptar ese tono para la poesía y ver en las tinieblas de lo callado la verdadera imagen de la realidad fue solo un paso que tanto López Merino como los demás intérpretes de su generación hicieron suyo. Jardines idealizados, lloviznas melancólicas, otoños y domingos silenciosos serían desde entonces el paisaje de sus versos. Pero trasmutados a su propia ciudad que, sin canales ni profusión de lloviznas, comenzaba a encontrar su propio perfil melancólico, tiñendo de sentimiento los actos de la vida cotidiana. Pero por otros motivos: los «fastos» del Centenario —así titulaban los periódicos a la celebración del acontecimiento— habían pasado y en la república se comenzaban a sentir los primeros efectos de una crisis económica que se agudizaría con los años. El proyecto de Dardo Rocha parecía naufragar, y las elites que se mudaron a la capital recién fundada iniciaron su lento pero sostenido regreso a la auténtica metrópoli distante a solo 60 kilómetros: Buenos Aires.

Los edificios públicos a medio concluir, las avenidas desiertas escoltadas por filas de árboles flacos, sostenidos por tutores de madera (clara imagen de un proyecto en ciernes), el bosque invadido por la maleza (adonde eran arrojados los coches en desuso, compelidos sus dueños a cumplir la ordenanza municipal que prohibía abandonar vehículos en las calles), la Catedral con su construcción interrumpida a la altura de las primeras ojivas, el fatídico tren de las 17.00, en el que los funcionarios regresaban a Buenos Aires, dejando vacía la «chacra asfaltada» —como la llamaban con sorna, aludiendo a su escasa construcción en altura—, eran desde entonces el marco de una ciudad que mostraba su carácter en los ámbitos universitarios, con estudiantes de las más remo-

tas latitudes, y en la creciente práctica del *football* (escrito en inglés, por cierto) que dividía a las familias detrás de dos camisetas enfrentadas: albirroja o albiazul (para que se me entienda: «pincharrata» o «tripero»; Panchito era simpatizante de la primera). Nada de oro, sofisticación ni lujo. Nadie era rico en La Plata; el comercio y la industria tenían escasa representación social. Decoro, sobriedad y estudio solo interrumpidos por el metálico estrépito de los tranvías o la consuetudinaria discusión entre conservadores y radicales. En poesía, el simbolismo, con su magia fincada no en lo dicho, sino en lo representado —sabemos que en el simbolismo las cosas no se enfrentan, sino que se sueñan—, sustituía el colorido escenario verbal que había difundido Rubén Darío por todo el continente. En ese contexto, Francisco López Merino dio a la luz su segundo libro: *Las tardes* (1927). Contemporáneamente, en Buenos Aires, en su barrio de casas bajas, Borges también redescubría «los atardeceres, los arrabales y la desdicha».

Dos poemas le dedica Borges a su amigo platense. El primero, ya mencionado, lleva como título el nombre del poeta y está publicado en *Cuaderno San Martín* (1929). Borges lo escribió poco después de recibir el llamado telefónico con la noticia de su muerte. Doña Leonor le puso término a la celebración familiar que los reunía con la frase: «No más champagne». En sus versos, Borges busca descubrir los motivos que impulsaron al poeta a tomar la decisión, conjeturando que, desde la imposibilidad de todo rescate, a los allegados solo les queda oponer las ternuras de «la música», de «la patria que condesciende a higuera y aljibe», «a la gravitación del amor que justifica el alma»: los «cargados minutos / por los que se salva el honor de la realidad». «Si esto es verdad —continúa Borges— y si cuando el tiempo nos deja, / nos queda un sedimento de eternidad, un gusto del mundo, / entonces es ligera tu muerte, / como los versos en que siempre estás esperándonos…». El otro poema es distinto. Más objetivo, fue publicado cuarenta años después en el libro *Elogio de la sombra* (1969). Borges sustituye el nombre del poeta por la fecha «Mayo 20, 1928». Contiene un error, ya que el fallecimiento no fue el 20, sino el 22, pero, borgianamente, esto puede ser entendido como una afirmación de la irrelevancia de las cifras frente a la fatalidad del tiempo que todo lo uniforma. Los primeros versos definen una totalidad: «Ahora es invulnerable como los dioses. / Nada en la tierra puede herirlo, ni el desamor de una mujer, ni la tisis, ni las

ansiedades del verso, ni esa cosa blanca, la luna, que ya no tiene que fijar en palabras». El hecho de nombrar a la luna como desconociéndola pinta sin rodeos el escenario final. Tan contundente es la imagen que haría innecesario el desarrollo ulterior del poema. Pero Borges se da a la tarea de reconstruir los pasos del poeta desde su casa hasta la sede del Jockey Club, en uno de cuyos baños puso fin a su vida.

Este desarrollo es una apoteosis del poder de la literatura para explicar la aventura temporal y es, al mismo tiempo, la prueba de que eso solo se logra a través de las combinaciones, trasfiguraciones y condensaciones que son, en definitiva, las obras. En cuanto a técnica, según explica Borges en otro poema («El otro tigre»), se trata de una «ficción de arte», una forma «del sueño», «un sistema de palabras humanas». Una fantasía y una historia. Esto es, una verdad literaria que indaga, reconstruye, vitaliza y da sentido a lo que por naturaleza no lo tiene: «Camina lentamente bajo los tilos; mira las balaustradas y las puertas, no para recordarlas. / Ya sabe cuántas noches y cuántas mañanas le faltan / [...] / Camina por la calle 49; piensa que nunca atravesará tal o cual zaguán lateral. / Sin que lo sospecharan, se ha despedido ya de muchos amigos. / Piensa lo que nunca sabrá, si el día siguiente será un día de lluvia…». Borges pone en práctica la tesis que expuso en las dos versiones de su poema «Límites»: la del libro *El Hacedor* (1960), que dice: «Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar, / Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos, / Hay un espejo que me ha visto por última vez, / Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo…», y la del poemario *El otro, el mismo* (1964): «De estas calles que ahondan el poniente, / Una habrá (no sé cuál) que he recorrido / Ya por última vez…». Cosas últimas, actos que son adioses, como también escribió. Y aquí dejo a la poesía el cierre de esta historia: «Ahora es invulnerable como los muertos. / En la hora fijada, subirá por unos escalones de mármol […] / Bajará al lavatorio; en el piso ajedrezado el agua borrará muy pronto la sangre. El espejo lo aguarda. / Se alisará el pelo, se ajustará el nudo de la corbata […] y tratará de imaginar que el otro, el del cristal, ejecuta los actos y que él, su doble, los repite. La mano no le temblará cuando ocurra el último. Dócilmente, ya habrá apoyado el arma contra la sien. / Así, lo creo, sucedieron las cosas».

HENRY JAMES: LOS PAPELES DE ASPERN*

Rolando Costa Picazo

Es un destino complejo, el ser estadounidense, y una de las responsabilidades que involucra es la de luchar contra una valoración supersticiosa de Europa.

Henry James

Henry James (1843-1916) inicia la literatura del siglo XX en los Estados Unidos. Recibe la influencia de los grandes maestros del siglo XIX (Turgueniev, Chejov, Flaubert), e influye a su vez en Conrad, Joyce, Thomas Man. Alcanzó la madurez artística al abandonar su país natal, Estados Unidos, y ejercer su talento en Londres, donde encuentra «la más colosal acumulación de vida humana» (Kaplan, 94). Fue un traslado bien premeditado y voluntario, aunque no se trató de una expatriación. Se trató, más bien, de la búsqueda de un punto de observación para poder discernir entre su país y Europa, y dar forma narrativa a sus preocupaciones.

A James no le preocupa el hombre en la naturaleza o su acercamiento a lo primitivo, como a Melville, ni el hombre en el universo, cuestiones que tienen que ver con una cosmovisión, la muerte, la vida religiosa. Le interesa el hombre en sociedad, la corrupción, el engaño, la traición, la utilización que hace el hombre de sus semejantes, el egoísmo, la responsabilidad, la generosidad que puede llegar al renunciamiento de las posibilidades de la felicidad humana o de la recompensa mundana: tales son la materia de su arte narrativo. Le interesa la civilización —el Bien Supremo—, cuya cuna y repositorio ve en Europa. Su esperanza es que los Estados Unidos sean su continuación, y que en el contacto del Viejo con el Nuevo Continente adquiera los frutos de la antigua civilización y los beneficios del arte, la cultura y el refinamiento, y que a su vez Europa se enriquezca con valores olvidados, como el candor y la espontaneidad. Siempre hay esperanzas de progreso para el hombre en sociedad, toda vez que se posea inteligencia y fina percepción. Cada uno tiene el deber de desarrollar su potencial humano en

* Comunicación leída en la sesión 1442 del 24 de mayo de 2018.

plenitud: cultivar la sensibilidad y lograr integrarse a la sociedad de un modo ético y responsable.

Henry James es el primero de los grandes novelistas estadounidenses en producir una obra semejante, en escala y calidad, a la de los maestros europeos. Fue un autor extremadamente copioso, cuya vida transcurrió entre el mundo literario de Inglaterra, Francia y los Estados Unidos. La edición de su obra, conocida como de Nueva York, comprende veintiséis volúmenes. Escribió diecinueve novelas, y dejó dos inconclusas. La edición de sus cuentos completos, terminada por León Edel en 1962-1964, comprende doce volúmenes. Es también autor de obras de teatro, tres volúmenes autobiográficos, cinco de crítica, cuatro libros de viajes. Hay tres ediciones de sus libros; una hecha por Percy Lubbock en 1920; otra, por Edel en 1984. En 1999, Philip Home editó un nuevo volumen, donde sostiene que James escribió unas cuarenta mil cartas, de las cuales conservó doce mil. Además de las cartas, se han editado sus cuadernos de notas. Hay asimismo centenares de estudios críticos sobre sus obras. A su muerte recibió el homenaje de Ezra Pound y T. S. Eliot. En un ensayo de 1918, Eliot lo llamó uno de los hombres más inteligentes del mundo: poseía una mente tan magnífica que nada era capaz de violarla.

La aspiración central y permanente de James es la coincidencia de lo estadounidense y lo europeo en una civilización ideal. Las diferencias se dan en los polos, en los extremos de vulgaridad y refinamiento, materialismo y esteticismo. En una carta escrita nueve años antes de la publicación de su primera novela completa (en 1867), comienza diciendo James:

> Hemos nacido estadounidenses [...]. Lo considero una gran bendición, y pienso que ser estadounidense es una excelente preparación para la cultura. Poseemos cualidades exquisitas como raza, y me parece que estamos a la cabeza de las razas europeas en el hecho de que, más que cualquiera de ellas, podemos relacionarnos libremente con formas de civilización que no son nuestras: podemos tomar y elegir y asimilar...

James ve la novela como una norma superior de arte, un producto refinado de la civilización. Se ocupa de problemas técnicos y formales, le interesa la estructura y la caracterización, el punto de vista, el ritmo,

la relación entre personajes y episodios, la dramatización de la escena. El novelista no es un intuitivo: debe ser un artista consciente, poseedor de recursos que le permitan resolver problemas de técnica y estilo, pero debe poseer también una filosofía, una idea acerca de la vida, «una concepción totalizadora del mundo», como dice en su ensayo sobre Turgueniev.

Henry James nació en Nueva York el 15 de abril de 1843, hijo segundo de Henry James padre, filósofo peripatético (aristotélico), de cierta fortuna, amigo de Emerson y de Carlyle. En su lecho de muerte, dio instrucciones acerca de las palabras que debían pronunciarse en su entierro: «Aquí yace un hombre que siempre creyó que las ceremonias que rodean el casamiento y la muerte son una estupidez». Él mismo decidió su muerte, encerrándose en su cuarto hasta dejarse morir de inanición. Enseñó a sus hijos el valor de la libertad total. Henry James padre dio a sus hijos un bautismo especial al llevarlos a Europa desde muy pequeños. La familia vivió en cinco países distintos (Inglaterra, Francia, Suiza, Alemania e Italia). El resto del tiempo recibieron las clases en su casa, de profesores contratados. En 1862, a los 19 años, Henry hijo entró en la escuela de leyes de Harvard, donde estudió un período. Antes, en abril de 1861, en momentos de la Guerra de Secesión, le sucedió algo traumático. Se vio involucrado en un incendio. Con un amigo consiguió hacer funcionar una bomba de agua oxidada, pero al hacerlo estuvo en una postura incómoda y traumatizante. Después de ese momento se queja de una herida dolorosa. En *Notes of a Son and Brother,* un libro autobiográfico de 1914, habla de un impedimento, que en ciertas partes llama «catástrofe» o «dificultad». Dice que es algo enteramente personal, íntimo, que llama «herida oscura». Los críticos se inclinan a ver una relación entre el accidente y su celibato, el hecho de que evitara involucrarse con mujeres, y la ausencia de sexualidad en su obra. Muchos consideran que la herida fue una castración. De cualquier modo, James vivió en una gran soledad, dedicado por entero a la literatura, que considera arte y oficio, una profesión exigente que debe cultivarse, a la que el escritor debe entregarse por entero. Hay una relación total entre el arte y la vida. La vida puede ser caótica, caprichosa, pero el arte es forma, orden. Escribe en el prefacio de una de sus novelas: «La vida es inclusión y confusión; el arte, discriminación y selección». James se preocupa por cuestiones de forma y estructura.

En todas sus obras dominan la proporción y la simetría, la organización de las partes y la función de cada una de ellas en la concepción total. Domina un orden estricto. Escribe en el Prefacio de *El retrato de una dama*: «Lina sola, pequeña piedra angular, la idea de cierta joven que se enfrenta a su destino, fue el comienzo de todo mi equipamiento para el gran edificio de *El retrato de una dama*. Se convirtió en una casa cuadrada y espaciosa».

James integra en cuentos y novelas la presencia de lo que él llama «la inteligencia central». James integra una tradición de narradores, que domina la novela de una parte de comienzos del siglo XX, en quienes no se puede confiar por entero. Presentan una versión posible, parcial, de la realidad, siempre teñida de subjetivismo; con frecuencia retacean información, o no pueden llegar a ella, tal cual sucede en la vida. Henry James pone en el centro de su novela una mente humana con todas su imperfecciones y parcialidades, su capacidad de autoengaño. Una novela jamesiana es una versión de la realidad, como se hace evidente en *Una vuelta de tuerca*. El novelista observa desde afuera, a veces participa con algún comentario, pero nunca, o muy pocas veces, accede a la omnisciencia. Entre lo que sucede y el lector se interpone la inteligencia central, detrás de la cual atisba el novelista. Quizá James prepare el camino para la declaración de James Joyce en *Un retrato del artista adolescente.* Dice allí: «El artista, como Dios de la Creación, permanece dentro o detrás, más allá o por encima de su obra, invisible, purificado de la existencia, indiferente, recortándose las uñas».

En 1876 James escribe desde Inglaterra una carta a su padre, en la que le informa que ha tomado la decisión de establecerse en Inglaterra de manera definitiva. Allí concentrará sus esfuerzos literarios. Es una decisión que ha venido contemplando desde hace años. En el libro que ha escrito sobre Hawthorne, de 1879, se queja, con profunda ironía pero simpatizando a la vez, de que en los Estados Unidos el novelista no encuentra el material necesario para escribir una novela. En uno de sus apuntes enumera los elementos de «alta civilización» que están ausentes de la vida estadounidense:

> No hay Estado, en el sentido europeo de la palabra... ni soberano, ni corte, ni lealtad personal, ni aristocracia, ni caballeros, ni palacios, castillos o feudos, ni antiguas catedrales en la campiña, ni abadías, ni pequeñas iglesias normandas, ni grandes universidades o escuelas privadas: ni Oxford,

> ni Eton ni Harrow. No hay literatura, ni novelas, museos, cuadros, no hay clase política ni deportiva. Ni Epsom ni Ascot.

Su situación es compleja, ambigua y dolorosa. En una carta a Charles Eliot Norton, del 4 de febrero de 1872, le dice: «Es un destino complejo, el ser estadounidense, y una de las responsabilidades que involucra es la de luchar contra una valoración supersticiosa de Europa» (Edel 1, p. 221).

En su biografía, Leon Edel escribe un pasaje de James en que reflexiona acerca de su decisión de establecerse en Inglaterra:

> Tengo treinta y siete años, he tomado una decisión y Dios sabe que no tengo tiempo que perder. He elegido el Viejo Mundo: mi elección, mi necesidad, mi vida. Mi trabajo está ahí.... Uno no puede hacer las dos cosas: debe escoger. Ningún escritor europeo tiene la obligación de asumir esta terrible carga. La carga es necesariamente mayor para un estadounidense, ya que él tiene que ocuparse, más o menos, de Europa, mientras que ningún europeo está obligado a ocuparse en absoluto de América... (Edel 3, tomo I, p. 640).

El tema internacional le permite a James perfeccionar la llamada *novel of manners* (novela de costumbres). En este género, las fuerzas dominantes son las costumbres sociales, los modales y convenciones de una clase social definida en un lugar y tiempo determinado. Las *manners,* modales y rituales respaldados por una base ética, ejercen un control poderoso sobre los personajes: son el patrón que determina su conducta.

En *The Liberal Imagination,* el distinguido crítico estadounidense Lionel Trilling se refiere al concepto *manners*:

> ... son el rumor y el susurro de las implicaciones de una cultura [...] esa parte de la cultura hecha se expresiones de valor expresadas a media, no expresas, o inexpresables. Las sugieren pequeños actos, a veces el arte del vestido o de la decoración, a veces del tono, el gesto, el énfasis o el ritmo, a veces 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 de otra cultura. Es la parte de la cultura que no es arte, ni religión, ni moral ni política, que, sin embargo, se relaciona con todos estos campos de la cultura... (Trilling, Manners, Morals, and the Novel).

BARTOLOMÉ HIDALGO: POETA Y PATRIOTA*

Olga Fernández Latour de Botas
Universidad Católica Argentina

Si hubo en el Río de la Plata un factor constante y eficiente para avivar el fuego del patriotismo, ese hijo del Rey Eolo y conductor de sus tempestades sonoras, fue la poesía.

Las voces coloniales que, ya a fines del siglo XVIII, se abrían paso defendiendo con altivez su depurado estilo en el lenguaje y en los temas, como lo hizo en su famosa *Sátira* Manuel José de Labardén, habían encauzado sus discursos, en tiempos de las invasiones inglesas, hacia las fuentes inspiradoras de la ardiente Belona, y raudales de versos se habían derramado sobre ambas orillas del anchuroso río. Fueron obras de eclesiásticos, que sintieron como misión combatir «al hereje», como Fray Cayetano José Rodríguez, los presbíteros Gabriel de Ocampo, Juan Francisco Martínezy Pantaleón Rivarola o de laicos como, en Buenos Aires, Vicente López y Planes,y, en Montevideo, José Prego de Oliver. Epopeya primera de los criollos de esta parte de América, la expulsión del Britano de Buenos Aires y de Montevideo, librada en 1806 y 1807, «para gloria del Rey», fue cantada también en la España peninsular por el celebrado Juan Nicasio Gallegoy por Manuel Pardo de Andrade, y en otras comarcas de nuestro continente, como lo hizo, en México, Juan Ventura de Portegueda. En algunos casos se compusieron versos de arte mayor y, en otros, remedos —aptos para ser cantados— del romance de ciegos, que le fueron tan criticados al presbítero Pantaleón Rivarola y que ahora encontramos plenos de riqueza y de interés.

En la corriente del canto popular, entretanto, florecían el gracejo de la famosa copla «Al primer cañonazo / de los valientes / disparó Sobre Monte / con sus parientes» o el pensamiento agudo de pasquines como el que (con prefiguraciones del borgesiano «galerón enfático» que condujo «al muere» al general Quiroga en 1835) rezaba: «¿Ves ese bulto lejano / que se pierde atrás del monte? / Es la carroza del miedo / con el virrey Sobre Monte», que quien esto escribe tuvo la fortuna de dar a

* Comunicación leída en la sesión 1442 del 24 de mayo de 2018.

conocer como parte de un repertorio de cantares populares conservados por la tradición oral argentina (Fernández Latour, 1960).

Y es, precisamente, aquel manejo fluido de un discurso neoclásico con reminiscencias culteranas lo que, sumado a la familiaridad de la sociedad urbana con la gracia y la franqueza del decir campesino, pudo dar como resultado la aparición de una personalidad poética tan originalmente representativa de la identidad rioplatense de su tiempo como es la de Bartolomé Hidalgo, nuestro primer poeta gauchi-patriótico, «creador del género gauchi-político», como lo llama Domingo Faustino Sarmiento. Ya lo dijo Jorge Luis Borges, tantas veces copiado y no tantas citado en la crítica actual:

> La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos: personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es, ya lo veremos, genuinamente popular, y este paradójico mérito no es el menor de los que descubriremos en ella [...]. La poesía gauchesca, desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, se funda en una convención que casi no lo es a fuerza de ser espontánea. Presupone un cantor gaucho, un cantor que, a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuesto al urbano. Haber descubierto esta convención es el mérito capital de Bartolomé Hidalgo, un mérito que vivirá más que las estrofas redactadas por él y que hizo posible la obra ulterior de Ascasubi, de Estanislao del Campo, de Hernández (Borges, 1960).

Bartolomé Hidalgo perteneció a la primera promoción de los que, en el Río de la Plata, fueron llamados «poetas de la revolución», con el ya citado Fray Cayetano Rodríguez, Juan Crisóstomo Lafinur, Juan Cruz Varela, Florencio Varela, José Agustín Molina, Juan Ramón Rojas, Vicente López y Planes, Esteban de Luca. Algunas de sus composiciones fueron incluidas en *La lira argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia* (1824). Su vida y su obra han sido motivo de numerosos trabajos de crítica literaria, social e histórica. Andrés Lamas, Ángel Justiniano Carranza, Martiniano Leguizamón, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones,

Mario Falcao Espalter, Nicolás Fusco Sansone, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Lauro Ayestarán, Antonio Praderio, Juan E. Pivel, Devoto Lázaro Flury, Eneida Sansone de Martínez, Horacio Jorge Becco, Augusto Raúl Cortazar, Jorge B. Rivera, Rodolfo Borello, Félix Weinberg, Walter Rela, Fermín Chávez, María Rosa Olivera-Williams son algunos de los biógrafos clásicos entre los que, en ambas orillas del estuario del Plata, abordaron la difícil tarea de reunir los dispersos datos que es posible encontrar sobre tan singular personalidad.

Un biógrafo inolvidable: Fernando O. Assunçao

Para brindar una sintética aproximación biográfica al poeta Bartolomé Hidalgo, montevideano de los primeros años de la Patria y por ello mismo «argentino», es decir hijo del Río de la Plata, quisiera dar la palabra, una vez más, a un ilustre uruguayo, don Fernando Octavio Assunçao (1931-2006), historiador, coreólogo y escritor, miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia de la Argentina y figura cumbre de los estudios culturales y sociales de su país, que, en el momento de su fallecimiento, era presidente del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. Assunçao, nacido, como Hidalgo, en la «linda Montevideo»,aunque en tiempos distintos, se ha acercado con calidad de historiador y mirada «oriental», por cierto, a la figura del escritor que fue su paisano. La perspectiva es, por sí misma, interesante, pero son las circunstancias personales en que quien esto escribe pronunció su primera conferencia, en Montevideo, sobre *Trascendencia de Bartolomé Hidalgo en la literatura rioplatense*, publicada luego por el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguayy presentada en ambos casos —discurso verbal y texto impreso— por Assunçao, las que determinan esta decisión, en la seguridad de que el lector se verá beneficiado con la opción antedicha.

Al texto de Assunçao, que va en cursiva, hemos de intercalar, en redonda y cuando convenga, algunas notas y apostillas, muchas de ellas procedentes del ensayo de don Antonio Praderio: *Bartolomé Hidalgo. Obra completa* (1986) o de nuestra propia edición de la *Obra completa* del poeta montevideano (2007).

Nació Bartolomé Hidalgo en Montevideo el 24 de agosto de 1788. Hijo legítimo (y el menor) del matrimonio formado por Juan Hidalgo,

*natural de la Puebla del Prior, en Extremadura, España, y Catalina Ximénez y Figueroa, natural de San Juan de la Frontera, en el Reino de Chile (*sic*) (hoy Argentina). Que fue bautizado por el Cura y Vicario, Presbítero Juan José Ortiz, con los nombres de Bartolomé José (segundo nombre que nunca usó), siendo su padrino don Antonio de Castro*

Recordemos, como lo hace Praderio, que la partida o fe de bautismo de Bartolomé Hidalgo fue publicada por primera vez por Martiniano Leguizamón en su obra de 1917.

Tuvo, con certeza, Bartolomé, tres hermanas mujeres, mayores que él, que vivieron hasta edad adulta, pues alguna otra al parecer murió párvula, como se decía por entonces. Fueron, a saber: Tomasa Hidalgo y Ximénez, natural de Buenos Aires, casada con Francisco Rubio, natural de Puerto Real (España), viuda y vuelta a casar, en Montevideo el 19 de junio de 1797, con Miguel Villapando, también natural de Puerto Real. Catalina Hidalgo y Ximénez, natural de Buenos Aires, que casó en Montevideo el 23 de agosto de 1802con Fernando Chavarría, gallego, natural de Vigo. Esta Catalina falleció en Montevideo el 13 de enero de 1812. Y María Rosa Hidalgo y Ximénez, nacida en Montevideo el 16 de diciembre de 1778, nueve años mayor, pues, que Bartolomé, que contrajo matrimonio, igualmente en nuestra ciudad (Montevideo) el 3 de febrero de 1803, con Martín Gutiérrez, también montevideano.

A propósito del parentesco político de los Hidalgo con la familia porteña de los escritores y periodistas de apellido Gutiérrez —José María, Ricardo y Eduardo—, anotaremos algo más adelante. Sigamos ahora con Assunçao:

Esos son todos los rastros fehacientes del hogar natal, al parecer pobre, ciertamente mucho más pobre por la muerte del padre cuando Bartolomé Hidalgo era poco más que un niño, pero como el propio poeta señaló alguna vez, «de gente honrada». El nombre de Bartolomé lo recibió por su abuelo paterno.

Según han señalado varios autores, desde Falcao Espaltera Praderio,Hidalgo, como la mayoría de los niños varones de familias montevideanas de la época, habría concurrido a las clases de los frailes de la Orden de San Francisco, y ellos le dieron, al parecer, por

razones que desconocemos, una muy esmerada instrucción. En buena parte tal vez fruto de su precoz y despejada inteligencia y facilidad para los números.

Esta expresión de reticencia del ilustre biógrafo respecto de la educación impartida por «los frailes de la Orden de San Francisco» en Montevideo nos resulta curiosa. Un historiador de tanto mérito no ignoraba seguramente la fecunda labor que los frailes y sacerdotes de distintas órdenes cumplieron, durante el período hispánico, en las tierras de América. De todos modos, Assunçao insiste en adjudicar la excelencia de la educación recibida por Hidalgo a sus propias cualidades intelectuales, sin duda sobresalientes, a las cuales se agregaba, según es sabido, la de poseer una muy hermosa caligrafía.

Lo cierto es que al llegar a la adolescencia su instrucción estaba por encima del nivel normal en aquel medio del Montevideo del último tercio del siglo XVIII. Culto en letras y, como acabamos de decir, experto en números.

Igualmente sabemos que Hidalgo entró, muy joven, huérfano de padre como era y único varón de la familia, a trabajar en el almacén de ramos generales de don Martín José Artigas, regidor en el Cabildo de Montevideo y capitán de milicias, hijo del también capitán de milicias, poblador-fundador de la ciudad y ex-cabildante, don Juan Antonio Artigas y padre de José, que llegaría a ser el Padre de la Patria Oriental y con quien Bartolomé tuvo mucho trato y amistad. No pueden caber dudas, por lo que sabemos, que Bartolomé fue tratado por la familia Artigas no como un simple empleado, sino como uno de los suyos. De la confianza que les mereció dicen a las claras las dos representaciones de doña Francisca Artigas (tía y suegra del prócer, a quien éste en sus correspondencia llama siempre «madre»), para ante la Junta de Monte Pio Real, ambas redactadas por puño y letra de Hidalgo. Igualmente, Hidalgo sirve de testigo, el 13 de agosto de 1805, en la licencia de matrimonio otorgada para el casamiento de José Artigas y su prima hermana (hija de la recién citada Francisca), Rosalía Rafaela Villagrán y Artigas. Del mismo modo, al día siguiente es testigo de la escritura mediante la cual don Martín José Artigas deposita la cantidad de 3000 pesos fuertes de ocho reales de plata, como dote de su hijo José, y el 4 de noviembre, en la escritura por la cual se deposita la dote de la

novia, la que también fue, en realidad, dada por Martín José, su tío y futuro suegro.

No sabemos con exactitud de dónde pudo salir la noticia de que Hidalgo, hombre de letras y de números, apoderado y procurador, fuera también por entonces, barbero. Rapabarbas, como le llaman, cuasi despectivamente, Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones con indisimulado clasismo. No hay más noticias de ello, que sepamos, que lo afirmado por Don Andrés Lamas en una nota, que luego repite (o corrobora) Ángel Justiniano Carranza (nieto de José Ambrosio, que fuera jefe y amigo de Hidalgo en la primera etapa de la revolución oriental de 1811).

Es muy acertada la observación de Assunçao que sigue:

No nos convence tal afirmación, pues la profesión de barbero conllevaba, en la época, otras habilidades u oficios, como los de sangrador y sacamuelas. Si ello fuera cierto, el propio espíritu chocarrero de Hidalgo o la inquina de sus detractores en vida, hubieran dejado alguna referencia al respecto y nada conocemos, o tales habilidades hubieran sido destacadas en su breve participación como soldado revolucionario o antes, en las invasiones inglesas, y tampoco existe nada al respecto.

Algo que resulta indudablemente una creación es la de ser Hidalgo un mestizo étnico o mulato Según sus antecedentes familiares no podía serlo, tal vez, por rama materna sí tuviera acaso alguna sangre indígena americana.

*Tan arbitrarias son dichas atribuciones reseñadas, como las que le endilgara el ya mencionado don Ricardo Rojas, cuando en un rapto literario imaginativo dice: «Tal se nos aparece la figura de Hidalgo, al entrar en la historia de la literatura nacional: vestido de chiripá, sobre su calzoncillo abierto en cribas; calzadas las espuelas en la bota sobada del caballero gaucho; terciada al cinturón de fernandinas, la hoja labrada del facón; abierta sobre el pecho la camiseta oscura, henchida por el viento de las pampas; sesgada sobre el hombro la celeste (*sic*) golilla, destinada a servir de banderola sobre el enhiesto chuzo de lancero; alzada sobre la frente el ala del chambergo, como si fuera siempre galopando la tierra natal: ennoblecida la cara barbuda por su ojo experto, en las baquías de la inmensidad y de la gloria. Una guitarra trae en la diestra que tiempo atrás esgrimiera las armas de la epopeya americana».*

Luego de señalar Fernando Assunçao, con su reconocida versación sobre «pilchas gauchas», diversas precisiones acerca de la vestimenta gauchesca que ha asignado a Bartolomé Hidalgo nuestro romántico don Ricardo Rojas y la que le correspondía en realidad, dada su ubicación cultural en la sociedad, traza de él una imagen de vivos trazos:

... seguramente, por la época, lugar de nacimiento y condición social y cultural, fue Hidalgo no hombre de melena tendida y barba hirsuta, sino de cabellos prolijamente peinados hacia atrás, en coleta y cara rasurada, como su amigo coetáneo, Artigas. Y de camisa con volantes y corbatón y chaleco de raso. Nada de todo lo que le inventó la imaginación literaria de Rojas. Esto bastará para tener una idea de la persona física y de la personalidad de Hidalgo, que al parecer, tampoco tocó la guitarra, aunque fuera poeta, que no cantor, y llegara a ser un cuasi dramaturgo y en eficiente director del Teatro de Comedias de Montevideo.

Más allá de la crítica, que en casi todos los puntos señalados compartimos, resulta muy grata la implícita aceptación de Assunçao respecto del pensamiento de Rojas, en cuanto a la consubstanciación —tal vez más intelectual y afectiva que vivencial— de Hidalgo con la identidad del gaucho, cuando dice de él:

... lógico cantor de esa misma figura del gaucho en su épico amanecer, cuando se erguía como símbolo autóctono, como paradigma el valor libertario, como lo esencialmente nacional, al despuntar el momento de la independencia patria.

Sigamos ahora con la vida del poeta según las referencias de Fernando Assunçao:

Volviendo a lo estrictamente biográfico, posiblemente por recomendación de don Martín José Artigas, pasó Hidalgo de su comercio a las oficinas de Real Hacienda, como meritorio. Poco después, con motivo de las invasiones inglesas, participó, como miliciano, en la defensa de Montevideo e intervino en el famoso Combate del Cardal, y habiendo resultado ileso, se mantuvo en la ciudad hasta el fin de la ocupación británica.

Desde entonces parece que, entre otros, ejerció oficio de procurador, lo que, una vez más, confirma su más que mediana instrucción y capacidad intelectual.

En 1811 se une a los revolucionarios de Artigas y al primer sitio de Montevideo, después de la victoria de Las Piedras. De su actuación de entonces surgen las primeras ácidas críticas de sus adversarios «godos» a su condición de «cultiparlo». Marchó luego a Mercedes a ponerse a órdenes del capitán José Ambrosio Carranza, a cuyo lado estuvo casi todo el año, hasta unirse a Artigas, ya en el Éxodo del Pueblo Oriental, al que acompañó hasta 1812. Al iniciarse aquella marcha sin parangón en nuestro continente, Hidalgo escribió a Carranza, en el mes del octubre, una notable carta describiendo el inicio del éxodo, de dramático contenido y hermoso estilo, carta que tanto Beccocomo Praderiodenominan «desconocida» o «perdida», que perteneció al archivo particular de mi padre, Octavio C. Assunçao y está en la Cabildo de Montevideo (Museo Histórico Municipal), desde 1963.

Es natural que los críticos que escribieron sus trabajos antes de 1963 o en ese mismo año no tuvieran acceso a la carta, luego generosamente donada por ese gran coleccionista y estudioso de origen portugués que fue don Octavio C. Assunçao. He tenido el honor de que una copia fotográfica de dicho documento, con la firma autógrafa de Hidalgo, fuera incluida en el fascículo que contiene mi conferencia de 1988 y la *Introducción biográfica* escrita por Fernando Assunçao. Acotemos además que, cuando el general José Rondeau envió una expedición al mando del capitán José Ambrosio Carranza en socorro de Montevideo, que sufría el mencionado sitio, Bartolomé Hidalgo prestó importantes servicios voluntarios «en obsequio de la Patria», como administrador militar y comisario de guerra. En virtud de ellos fue recomendado por el capitán Carranza ante el Triunvirato de Buenos Aires, cuyos integrantes, Juan José Paso, Manuel de Sarratea y Feliciano Chiclana, respondieron con una epístola datada en el mismo año 1811, que transcribe Antonio Praderio (lo subrayado es nuestro):

Mereciendo a este Gobierno la mayor consideración el arreglo y disciplina militar, como debido a los santos fines de la defensa de nuestros derechos, también deben hacerse extensivas sus providencias

al nombramiento de comisarios del ejército, hasta cuyo caso de que ya esté tratado, he creído indispensable reservarlo y para el cual tendrá presente al ***benemérito patriota D. Bartolomé Hidalgo*** *que V. recomienda en su citado oficio...*

Lo cierto es que, desde temprana edad, el poeta trabajó en dependencias privadas u oficiales, como oficinista (escribiente o contador) o en la milicia, como asesor de jefes militares en campaña.

A partir de entonces, la acción de Bartolomé Hidalgo está siempre relacionada con la causa de la emancipación y con ninguna otra causa. Bien claro dice el capitán Carranza, con el léxico castrense de una de sus notas de recomendación, que considera a Hidalgo

... sujeto en quien están refundidas las circunstancias recomendables, capaces de causar la dirección y consejo de mi individuo, para conseguir el éxito de mis empresas, habiendo voluntariamente seguido a mi lado hasta este pueblo reconquistado encargado de diferentes ramos de mi dicha expedición.

Las páginas de Ángel Justiniano Carranzasobre este momento de la vida de Hidalgo son irreemplazables y, sin poder transcribirlas aquí, me basta con citar algunos párrafos referidos al carácter de Hidalgo que fueron registrados por el citado ancestro del historiador, como el hecho de que, cuando el capitán Carranza y su ayudante Hidalgo llegaron al Cuartel General de Arroyo Seco, fueron recibidos con las mayores consideraciones y el numen festivo propio de la juvenil edad de Hidalgo...

... tuvo oportunidad de exhibirse con aplauso, en las reuniones de baile y ambigús dadas aquí por el general (Rondeau) en celebración de la paz, improvisando con tal motivo brindis en versos llenos de patriotismo y de sal ática.

¡Había sido payador delicado el poeta! Se mostraba como improvisador, como creador repentista, pero de cuño clásico, lo que había movido a sus tempranos detractores a decir, con motivo de unas cartas dirigidas a Artigas y a Rondeau en ese mismo año por el comandante Juan Francisco Vázquez de quien actuaba como secretario: «Las cartas escritas por el pedante cultiparlo Bartolomé Hidalgo llevan en su contenido el desprecio y hacen conocer la futilidad del chuchumeco que las

ha escrito…» (Gazeta *de Montevideo* citada por Mario Falcao Espalter —1919— y este por Praderio —1986—).

Duras palabras de sus comprovincianos, duras e injustas seguramente. Por fortuna, parece que su amigo Artigas lo valoraba, por entonces, mejor que aquellos, porque en diciembre de 1811 lo menciona en la nómina de los *patriotas*, calificativo que sin duda Hidalgo debía merecerle, ya que de ese año son —según mi interpretación de su texto— las *Octavas Orientales*, donde el poeta realiza sus más claras referencias encomiásticas al caudillo. No obstante, es evidente que Hidalgo no siguió a Artigas en los días subsiguientes. Permaneció en Montevideo, donde Sarratea, como lo ha dicho Assunçao, lo designó Administrador de Correos y Postas del Ejército en la Banda Oriental, si bien no se mezcló —según su propio testimonio— con «partidos, reuniones ni juntas». No militó, pues, ni en el campamento de Sarratea en el Arroyo de la China ni en el de Artigas en el Ayuí, pero probablemente ya escribía letras de los Cielitos que conocemos referentes a hechos de 1812 a 1814 y tal vez de otros que ignoramos. En cuanto a su autoría, me ha parecido válido extender a todos ellos el argumento esgrimido por Maria Falcao Espalter (1918) respecto del Cielito que comienza «Los chanchos de Vigodet…»: «si no hay inconveniente en adjudicarle [a Hidalgo] este cielito, es porque el único poeta de quien se mencionan cielitos es él...».

Continuemos con la «Biografía» escrita por Assunçao, donde queda bien claro que estos poetas de la Revolución, como Esteban de Luca, su amigo porteño, eran partícipes activos de los acontecimientos librados en el campo de la guerra:

Hidalgo estuvo también en el 2º Sitio de Montevideo, después de pasar a Buenos Aires, regresando a órdenes de Sarratea, quien lo hizo Administrador de Postas y Correos de la Banda Oriental. Entró luego (año 1814) en su ciudad natal con las tropas de Alvear, quien lo confirma como Administrador de Correos de Montevideo, y por entonces es designado Secretario Interino del Cabildo.

Al ocupar Otorgués, con las tropas artiguistas la ciudad, en 1815, nombra a Hidalgo Ministro Interino de Hacienda y, luego, como oficial del mismo Ministerio, junto al nuevo Ministro, don Jacinto Acuña de Figueroa. Más tarde el Cabildo patriota le nombra Director de la Casa de Comedias.

Algunas precisiones de Falcao Espalter (1917) que tomamos de Praderio (1986) resultan importantes para nuestro tema. Se refieren a sucesos del año 1816 y dicen:

El Cabildo montevideano ofrece por entonces a Hidalgo la dirección del Coliseo, con un sueldo de 40 pesos mensuales, según Falcao Espalter. Agrega el mismo que existen recibos firmados por él, en esa calidad, hasta el 30 de mayo del año 1817. El padrón urbano, levantado por León Ellauri y Pinto Gómez, a 29 de febrero, dice que vivía en la calle San Miguel (hoy Piedras) en la casa señalada con el número 72. ***Al sobrevenir las fiestas mayas, Hidalgo colabora escribiendo las cuatro inscripciones colocadas en los frentes de la pirámide erigida en la plaza de la ciudad.*** *Por otra parte,* ***en el Coliseo de su dirección, en consonancia con el nuevo gusto de la época, se representa la tragedia moderna americana titulada: El Seripo, cacique de los Timbúes, en la noche del 24 de mayo y Roma Libre o el Bruto, tragedia en cinco actos, en la noche del día 25****.*

El subrayado es nuestro. Evidentemente el teatro constituía, en el Río de la Plata, un instrumento de afirmación del americanismo y del independentismo para los patriotas, como Hidalgo lo era. Sigamos con la síntesis de Assunçao:

Al comenzar la nueva invasión portuguesa (1816), se dirige al este del país, a reclutar tropas y reunir fondos para la causa oriental. Por entonces escribe su famosa «Marcha Oriental», que es, sin duda, el primer antecedente de nuestro Himno Nacional(lógicamente con referencia al texto poético).

Cuando ya la situación de la Provincia se hacia insostenible, junto a Francisco Bauzá forma parte de la segunda embajada enviada a Buenos Aires en procura de auxilio.

Consumada la invasión portuguesa, Hidalgo queda en Montevideo por unos meses, del año 1817 al 18, ocupando su cargo en el Teatro y haciendo una vida muy recoleta.En el año 1818 se traslada a Buenos Aires y allí producirá lo mayor y mejor de su obra poética.

En dicha ciudad, casó el 26 de marzo de 1820, con la joven porteña Juana Cortina.

Nos parece interesante destacar, con recurso a la investigación del estudioso oriental Antonio Praderio (1986), el parentesco político multilateral que llegó a unir el linaje montevideano de los Hidalgo con el porteño de los Gutiérrez. Cito:

En 1820, el 26 de marzo, se casa con Juana Cortina, natural de Buenos Aires, hija del finado Pedro Cortina y de Manuela Gómez, ante el Notario Mayor Eclesiástico P. Silverio Alonso Martínez que había sido uno de los primeros en proclamar la Banda Oriental libre de la dominación española. Poco tiempo después se casaba su hermana María Antonia con Bruno Gutiérrez que fueron padres de Juan Francisco Gutiérrez, padre a su vez del periodista José María, de Eduardo, el novelista popular, autor de Juan Moreira, y de Ricardo Gutiérrez el poeta, los que resultaron sobrinos nietos de Bartolomé Hidalgo. Por otro lado, Maria Antonia Cortina, hermana de la esposa de Hidalgo, casó con Miguel Antonio Sáenz, tuvieron una hija —Mariquita— que a su vez casó con Juan Francisco Gutiérrez, y tuvieron los hijos ya nombrados. De modo que el parentesco de Hidalgo con los Gutiérrez es doble.

Por fin, concluye Assunçao su biografía con estas emotivas consideraciones:

... hasta que, en 1822, estando en gran pobreza, muy avanzada la tuberculosis que minaba su físico, fallece, en la localidad de Morón, sitio entonces de su residencia, el 27 o 28 de noviembre. En el cementerio local se pierden sus restos, ciertamente en el osario común.

Agreguemos que, según reza la partida de defunción descubierta también por Martiniano Leguizamón, Bartolomé Hidalgo fue sepultado en la iglesia, hoy basílica, de Nuestra Señora del Buen Viaje del pueblo de Morón, «con oficio mayor cantado, vigilia cuatro posas y misa, después de haber recibido todos los sacramentos».

Démosle ahora la palabra final a Fernando Assunçao para retener, con ella, la expresión de su sentir:

Así de breve, sin grandes luces de felicidad y muchas sombras, fue la vida del primer poeta rioplatense, creador o, si se prefiere, quién definió o fijó para siempre los parámetros, del auténtico estilo gauchesco.

Una ojeada sobre la obra

Poco más de lo que dice la excelente síntesis hasta ahora transcripta y glosada es lo que sabemos de la existencia de Bartolomé Hidalgo. Pero resulta imposible omitir aquí, aunque queramos ser en extremo breves, la referencia a su obra poética completa, que, en un estudio extenso de reciente publicación (1.ª ed. 2007; 2.ª ed. 2018) hemos clasificado así:

1. Composiciones en lengua y formas de norma culta; 1.1. Epicolíricas; 1.2. Melodramáticas; 1.3. Circunstanciales.

2. La obra progresivamente «gauchesca»; 2.1. Composiciones en metros y formas estróficas de uso popular tradicional; 2.1.1. Cielitos; 2.1.2. La décima; 2.2. Diálogos.

El primer segmento comprende: 1.1. *Octavas Orientales* (1811); *Marcha Nacional Oriental* (1816); *Inscripciones colocadas en los frentes de la pirámide erigida en la plaza de la ciudad de Montevideo en las celebraciones del aniversario del 25 de Mayo, realizadas en el año de 1816*. El segundo grupo es el de las obras que llamamos «melodramáticas», que en otros autores aparecen como «melólogos». Ellas son el unipersonal *Sentimientos de un Patricio* (1816), *La libertad civil. Pieza nueva en un acto* (1816)y *El triunfo. Unipersonal con intermedios de música dedicado al Excmo. Supremo Director* (1818). Un tercer tipo de poemas es el de los que denominamos «Circunstanciales», integrado por: *A D. Francisco S. de Antuña en su feliz unión* (1818), una *Oda*, de la cual revela *El Censor* que fue «compuesta por un admirador de la singular destreza con que una señorita de Buenos Aires toca la vihuela» y que «el poeta ya ha cantado el Triunfo de Maipo con mucho brío y muchas sales», y el soneto *Contra el autor de la crítica a la Oda de la Secretaría de la Asamblea, cantando los triunfos de la Patria por la acción de Maipú* (1818).

¿Cómo eran las composiciones poéticas de Hidalgo en lengua y formas de norma culta? Doy por ejemplo las ya aludidas *Inscripciones colocadas en los frentes de la pirámide erigida en la plaza de la ciudad de Montevideo, en las celebraciones del aniversario del 25 de Mayo, realizadas en el año 1816*:

> I. Llegara el veinticinco, y al instante / ¡Oh Sudamericanos! / Desaparecieron [*sic*] grillos y tiranos, / Y el día más brillante, / Que el meridiano suelo visto había / Cual vosotros también resplandecía.

> II. Ved el gran Mayo bravos orientales; / Mirad a Mayo hermoso, / Siempre esplendente, siempre majestuoso / Con lauros inmortales: / Himnos cantad a su eternal memoria, / Y su nombre grabad en vuestra historia.
> III. Temblad tiranos, dijo Mayo augusto, / Respetadme tiranos, / Y vosotros, ¡oh Sudamericanos! / Vivid ya sin disgusto; / Temed, sangrientos, que mis rayos vibre / Que aunque algún día esclavo, ya soy libre.
> IV. La libertad a nuestro patrio suelo / Descendió en carro de oro; / Rompió el horrible yugo, calmó el lloro, / Y alegre se vio el cielo, / Y al disputar los meses esta gloria / Dijo la libertad MAYO y victoria.

La segunda de las categorías que hemos establecido comprende:

2.1.1. Cielitos; 2.1.1.1. Cielito en versos de norma culta. *Cielito de la Independencia* (1816); 2.1.1.2. Cielito en lengua con palabras de isofonía portuguesa. *Cielito Oriental* (1816); 2.1.1.3. Cielitos en lengua con isofonía rústica rioplatense; 2.1.1.3.1. *Cielito que con acompañamiento de guitarras cantaban los patriotas al frente de las murallas de Montevideo* (1812); 2.1.1.3.2. *Los víveres de los godos. Cielito* (1812); 2.1.1.3.3. *No hay miedo, pues los macetas. Cielito* (1814); 2.1.1.3.4. *Cielito a la aparición de la escuadra patriótica en el puerto de Montevideo* (1814); 2.1.1.3.5. Primera composición de la poesía gauchesca: *Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú* (1818); 2.1.1.3.6. *Cielito a la venida de la Expedición* (1819); 2.1.1.3.7. *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); 2.1.1.3.8. *Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del ejército libertador del Alto Perú* (1821); 2.1.1.3.9. *Al triunfo de Lima y el Callao. Cielito patriótico que compuso el gaucho Ramón Contreras* (1821).

2.1.2. Es posible que varias de las glosas en décimas que circularon en aquellos años de guerras por la independencia, particularmente las de corte más claramente sanmartiniano, hayan sido obra de Hidalgo y ya hemos destacado identidad de expresiones características en versos de Hidalgo y en aquellos anónimos (2007; 2018). Sin embargo, una sola vez, en la obra reconocida como de autor montevideano aparece la décima, la espinela «8*abba, accddc*», estrofa por excelencia del arte

de los payadores hispanoamericanos que, no obstante, tanto Hidalgo como, mucho después, José Hernández, desecharon para su producción gauchesca. Fue el crítico uruguayo Antonio Praderio quien exhumó esta composición. 2.1.2.1. Décima en lengua de norma culta. *Décima a un elogio del decreto de erección del Cementerio del Norte* (1822). Por su singularidad la transcribimos: «Supiste pintar de suerte, / amigo la tumba fría, / que yo exaltado a porfía, me puse a llamar la muerte; / vivir me era un mal tan fuerte, / Que a pesar de mi criterio / tuve por gran cautiverio / la vida: y sin dilasarme [*sic*] / volé al momento a enterrarme / en el Santo Cementerio».

2.2. Diálogos. 2.2.1. *Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte* (1821); 2.2.2. *Nuevo diálogo patriótico entre Ramón Contreras, el gaucho de la Guardia del Monte, y Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo* (1821); 2.2.3. *Relación que hace el gaucho Ramón Contreras a Jacinto Chano de todo lo que vio en las Fiestas Mayas en Buenos Aires, en el año 1822* (1822).

Existen otras piezas poéticas que distintos autores han atribuido a Bartolomé Hidalgo y que hemos incluido en nuestra obra de 2007, lo cual es natural, ya que el poeta no firmaba sus obras que corrían impresas, por lo general, en hojas sueltas.

Si queremos dejar una mínima muestra de la poesía gauchesca de Bartolomé Hidalgo, válgannos estos versos tomados de su *Cielito a la venida de la Expedición*, que comienza así:

El que en la acción de Maipú
supo el cielito cantar,
ahora que viene la armada
el tiple vuelve a tomar. [...]

Cielito, cielo que sí,
Cielito del Terutero,
El godo que escape vivo
quedará como un harnero.

En teniendo un buen fusil,
munición y chiripá,
y una vaca medio en carnes
ni cuidado se nos da.

Cielito, digo que sí,
Cielo de nuestros derechos,
hay gaucho que anda caliente
por tirarse cuatro al pecho.

La copla octosilábica romanceada, forma lírica aplicada a la contradanza criolla denominada *Cielo* o *Cielito*, se tiñe en Hidalgo con la coloratura áspera y precisa del canto guerrero: el de la guerra gaucha, el del pueblo en armas por ideales más firmes, en sus Cielitos, que los que campeaban en no pocos documentos de los magistrados de su tiempo. Para expresar el canto, Hidalgo creó a un gaucho porteño, Ramón Contreras (gaucho de la Guardia del Monte), pero, consciente de que la expresión humana se realiza plenamente solo cuando aparece el diálogo, trajo luego también, al mundo poético rioplatense, a Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo (hoy Dolores), aquel con cuya personalidad más tarde fue identificado el mismo poeta. El ciclo rústico de Chano y Contreras no es el primero de la literatura rioplatense. También adquirieron caracteres generadores de ciclos los personajes del sainete colonial *El amor de la estanciera*, de autor anónimo, cuyos personajes continúan viviendo ficcionalmente en otro posterior, *Las bodas de Chivico y Pancha*, y en no pocas alusiones de piezas menores. Sin embargo, fue con Chano y Contreras que Hidalgo instaló el discurso poético del patriota criollo, del gaucho rioplatense, e inauguró un nuevo campo lingüístico y semántico, ético y estético, en la literatura de Hispanoamérica.

A manera de epílogo

Bartolomé Hidalgo fue un instruido joven de ciudad que en los treinta y cuatro años que duró su existencia supo captar la esencia de una relación cultural contrastiva que vivificó la literatura rioplatense. Su azarosa y breve vida lo muestra como funcionario administrativo y como soldado voluntario en distintos lugares de la Banda Oriental, como director teatral y como autor de versos épico-líricos, marchas patrióticas y piezas escénicas en Montevideo; aparece luego en Buenos Aires, tanto elogiado por el ilustrado Esteban de Luca como declinando el ofrecimiento de un cargo público, tanto manteniendo pleitos periodísticos como escribiendo Cielos y diálogos de gauchos para que se

vendieran por las calles de la ciudad. Patriota siempre, ocioso nunca, murió no obstante, según se dice, en la pobreza, pero entró en la historia literaria no por sus composiciones de escuela neoclásica, sino como *el más perdurable rumbeador en un género literario originalísimo.* Fue Hidalgo *el Homero de la poesía gauchesca*, según lo estableció Bartolomé Mitre, *el primero de los poetas gauchi-políticos* del Río de la Plata, como lo calificó Domingo Faustino Sarmiento, y un *paradigma del arte de cantar opinando en la piel de algún gaucho*, que fue cultivado después por muchos otros autores con desigual talento y consagrado por José Hernández en su culminante *Martín Fierro.*

Lamentablemente, la voz de aquellos jinetes de la pampa que, por obra de Hidalgo, reclamaban para todos, a principios del siglo XIX, derechos y justicia, práctica pública y privada del cumplimiento de deberes y desprecio por toda forma de discriminación, resulta familiar al lector de nuestros días, y sus clamores, actualizados, son aplicables no solo en el Río de la Plata, sino también en muchos otros ámbitos de la sociedad mundial.

Más humanitario, y acaso más justo que los de guerreros y estadistas, el ideario de Bartolomé Hidalgo debería ser considerado un símbolo de la unión permanente entre las dos naciones del Río de la Plata y como un ejemplo moderador universal de todo desborde generado por el poder.

La bibliografía existente sobre Bartolomé Hidalgo es ya bastante vasta. No obstante, ¡qué poco sabemos en realidad sobre todo ello! Su vida y su obra nos plantean incógnitas de tiempo y de espacio imposibles de despejar con los datos conocidos. ¿Cuándo pudo Hidalgo compenetrarse tan profundamente con la existencia, la circunstancia y la esencia cultural del gaucho rioplatense y con el bonaerense, en particular? ¿Cuáles fueron sus fuentes para narrar sucesos que apenas se reflejan en los periódicos de la época? ¿Cómo podemos aceptar su muerte en 1822 cuando al año siguiente y también después, otra voz, que solo por imperio de la razón debemos descartar que sea suya, siguió diciendo la continuación de nuestra historia del mismo modo que él lo había hecho con originalidad reconocida por sus contemporáneos? (FERNÁNDEZ LATOUR, 1978). Así como no ha quedado ninguna imagen de su rostro —aunque circule alguna ilegítima—, el misterio envuelve íntegramente la figura de Bartolomé Hidalgo, como un poncho tejido con las fibras del tiempo.

Orientación bibliográfica

Obras básicas citadas

Assunçao, Fernando Octavio. «Introducción biográfica». En Fernández Latour de Botas, Olga. *Trascendencia de Bartolomé Hidalgo en la Literatura rioplatense*. Montevideo. Separata de la *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, n.º 26 (1989) (Conferencia pronunciada por la autora e introducida por el prologuista, en el IHGU, en el mes de agosto de 1988, al cumplirse el bicentenario del nacimiento del poeta).

Fernández Latour de Botas, Olga. *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Edición crítica. Selección iconográfica, Carlos Dellepiane Cálcena. Nueva York: Stockcero, 2007; 2.ª ed. aumentada. Buenos Aires: Docencia, 2018.

— *Bartolomé Hidalgo: un poeta sanmartiniano.* Buenos Aires: Dunken, 2018 (eds. 1.ª y 2.ª).

Praderio, Antonio. *Bartolomé Hidalgo. Obra completa*. Prólogo, notas y apéndice. Montevideo: Biblioteca Artigas, Ministerio de Educación y Cultura, 1986.

Obras biográficas complementarias

Ayestarán, Lauro. *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay. 1812-1838*. Montevideo: Impr. El Siglo Ilustrado, 1950.

Barcia, Pedro Luis (ed.). *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982.

Carranza, ángel Justiniano. *La Epopeya Americana. 1810-1825.* Buenos Aires, 1895.

Falcao Espalter, Mario. *El poeta oriental Bartolomé Hidalgo*. Montevideo: Imprenta Renacimiento, 1918 (Conferencia leída el 18 de junio de 1918 en el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay).

Hidalgo, Bartolomé. *Cielitos y diálogos patrióticos*. Prólogo de Horacio Jorge Becco. Buenos Aires: Huemul, 1963.

Leguizamón, Martiniano. *El primer poeta criollo del Río de la Plata, 1788-1822. Noticias sobre su vida y su obra.* Buenos Aires: Tall. Ministerio de Agricultura de la Nación, 1917.

Obras historiográficas generales citadas

Arrieta, Rafael Alberto (dir.). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1960.

Barcia, Pedro Luis (ed.). *La Lira Argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1982.

Borges, Jorge Luis. *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Columba, 1960.

— *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1954.

Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. *Poesia gauchesca*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Fernández Latour de Botas, Olga. *Cauces y lagunas de una investigación literaria. Sobre la «Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con el señor Ramón Contreras con respecto a las fiestas mayas de 1823»*. Impreso de Expósitos. Separata de *Logos*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. N.º de Homenaje al Dr. Augusto Raúl Cortazar. Buenos Aires, 1978.

Fernández Latour, Olga. *Cantares históricos de la tradición argentina*. Prólogo de Julián Cáceres Freyre. Buenos Aires: Comisión Nacional Ejecutiva del 150.º aniversario de la Revolución de Mayo, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1960.

Furlong S. J., Guillermo. *Historia social y cultural del Río de la Plata*, 2 t. Buenos Aires: TEA, 1969.

Principales obras citadas de historia literaria

Rípodas Ardanaz, Daisy. «Textos satíricos en torno del Romance Heroico de la Reconquista de Buenos Aires de Pantaleón Rivarola». *Páginas sobre la Hispanoamérica colonial. Sociedad y cultura*, 3. Buenos Aires: PRHISCO, 1996.

Rojas, Ricardo. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, 1917/1922.

Tau Anzoátegui, Víctor (dir.). *Nueva historia de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia-Planeta, 1997-2003.

Weinberg, Félix. *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la Independencia*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, Extensión Cultural, Santa Fe, 1968.

Página web

www.cervantesvirtual/servlet/. Biblioteca Nacional de Chile. *Ciclo de la Reconquista de Buenos Aires.* Edición digital por José Carlos Rovira, con la colaboración de Francisco José Mora Contreras y Pedro Mendiola Oñate.

CONMEMORACIÓN DE RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE*

Norma Carricaburo

El 13 de marzo de 1868 nacía en La Coruña Ramón Francisco Antonio Leandro Menéndez Pidal, hijo de padres asturianos. Fue el menor y, como sus hermanos mayores, se inclinaría hacia las Humanidades. En Galicia vivió su primer año. A los trece meses, su padre, magistrado, fue trasladado a Oviedo, donde vivió hasta los siete años. Fue siguiendo los destinos del padre hasta la muerte de aquel, en 1879. En 1883 ingresó en el Instituto Cardenal Cisneros y más tarde, en la Universidad Central. Cursó simultáneamente dos carreras: Derecho, impuesta por la madre, y Filosofía y Letras. En esta última tuvo como profesor a Marcelino Menéndez y Pelayo. En 1895 la Real Academia hizo pública su premiación por el *Cantar del mio Cid* y este reconocimiento agilizó su carrera. En 1898 completó su formación romanística en la Université de Toulouse. En 1899 obtuvo la cátedra de Filología Románica en la Universidad Central, cargo que conservó hasta su jubilación. También en 1899 ingresó a la Real Biblioteca como «auxiliar temporero» para la colaboración en el *Catálogo de manuscritos*. Hasta 1911 se mantuvo vinculado con la Real Biblioteca. Si bien no pudo concluir la obra, su intervención permitió fijar los datos históricos de España a partir de la cronística.

Fueron años decisivos en su formación y también en el orden personal, ya que en la última década del siglo conoció a María Goyri en una conferencia dada por Menéndez y Pelayo en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo. Goyri sería su discípula en la Escuela Superior, pero al mismo tiempo le abrió nuevos horizontes, como las relaciones con los pedagogos de la Institución Libre de Enseñanza que afianzaron su laicismo y lo alejaron del catolicismo de la familia. Como Giner de los Ríos y María Goyri, compartía el gusto por el montañismo, e iban todos juntos a acampar a la sierra de Guadarrama. Se casaron en 1900.

* Comunicación leída en la sesión 1443 del 28 de junio de 2018.

Ella era hija natural de María Amalia Goyri, mujer de gran carácter y cultura que educó a su hija fuera de las convenciones de la época. Esta familia bilbaína se trasladó a Madrid en 1878, cuando la niña tenía cinco años. A los doce, la madre la anotó en un gimnasio y también la inscribió en la Escuela de Comercio de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer. Allí obtuvo los títulos de profesora de Comercio e Institutriz. En el curso 1891-1892 asistió como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid y solicitó una matrícula femenina que le fue concedida para el año académico siguiente. Fue la primera mujer licenciada (1896) y doctorada (1909) por la Universidad. La matrícula femenina imponía las siguientes condiciones: no podía permanecer en los pasillos, debía entrar y salir de las aulas después del acceso o salida de los estudiantes varones, debía hacerlo acompañada de un bedel o junto con el catedrático y no podía ocupar los bancos de los alumnos, sino un pupitre de espalda a los varones y a un costado del docente.

De este matrimonio nacerían tres hijos, Jimena (1901-1990); Ramón, fallecido tempranamente; y Gonzalo (1911-2008). Jimena seguiría los pasos de su madre, colaboraría en las tareas paternas y en especial en el Archivo del Romancero. Asimismo se dedicaría a la pedagogía y a la enseñanza. Cofundó el Colegio Estudio. Fue madre de Diego Catalán, filólogo y dialectólogo español, catedrático de Filología Hispánica. Él continuó hasta su muerte con el Archivo del Romancero en la Fundación Ramón Menéndez Pidal, sita en la casa donde vivió la familia, en El Olivar del barrio de Chamartín. Coordinó un gran proyecto, el *Romancero panhispánico*, que pretende recoger y conservar informáticamente todos los textos y sus variantes. Gonzalo Menéndez Pidal y Goyri siguió a su padre en los estudios históricos, pero con otra impronta y con una suma de intereses: la fotografía, el cine (sobre todo el documental), la cartografía.

Pido disculpas por este excurso, pero no se puede hablar de Ramón Menéndez Pidal sin mencionar su rol de fundador de una familia dedicada al estudio, que contribuyó en la investigación y que subyace en las publicaciones que llevan el sello Menéndez Pidal.

Es conocido el viaje de novios de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri por los campos de Castilla la Vieja debido al importante hallazgo que hicieron en Soria. María Goyri lo dejó documentado así:

> En Mayo de 1900 me hallaba en viaje de bodas recorriendo la parte de la ruta cidiana por la provincia de Soria. Habíamos hecho un alto en el Burgo de Osma para desde allí radiar excursiones breves para estudiar el terreno, antiguos caminos, castillos y los archivos de algunos pueblos. Nos alojábamos en casa de un beneficiado de la catedral, cuya anciana madre nos atendía con amistosa solicitud. Para que la ayudase aquellos días, había tomado una asistenta, mujer de 40 años, natural de La Sequera (prov. Burgos), de carácter abierto. Cuando venía a arreglarnos la habitación, solía yo ayudarla y conversaba con ella. Un día, estando haciendo la cama, se me ocurrió recitar el romance del *Conde Sol* y me dijo que lo conocía, así como otros varios que había aprendido en su infancia y que todavía cantaba para acompañar sus faenas y especialmente cuando iba a lavar al río. Entre varios romances que me cantó conocidos por mí (en aquel tiempo ya tenía yo afición al estudio del Romancero), entonó uno que yo no había leído y, según avanzaba, creí reconocer en él la narración de la muerte del Príncipe D. Juan, malogrado heredero de los Reyes Católicos.

Diego Catalán[1] considera que este manuscrito de su abuela, conservado en el Archivo, se escribió mucho después y se mezclan los recuerdos; por ejemplo, que el romance fuese noticiero sobre la muerte del príncipe don Juan, en 1497, fue un descubrimiento posterior, cuando empezaron a estudiar el hecho y verificaron que el nombre de los médicos coincidía con los que habían sido pagados para atender al príncipe en sus horas finales. Con este hallazgo iniciaron el Archivo del Romancero. Habían descubierto un romance que solo se conservó en la tradición oral y que trataba sobre un suceso acaecido cuatrocientos años antes. Descubrieron la oralidad de esta literatura y lo que llamaron la tradicionalidad del romancero. Verificaron su perdurabilidad oral, que hasta entonces era negada.

Otro de los conceptos que surgen en el estudio del Romancero se conoce como «estado latente». Para este historiador y filólogo, el estado latente se convierte en un principio metodológico que aplica a la investigación de la lengua, a la literatura tradicional y a la folclórica. A esta

[1] «El romance la *Muerte del príncipe don Juan*. II. Permanencia de motivos y apertura de significados: Muerte del príncipe don Juan». En *Romancero de la Cuesta de Zarzal*. https://cuestadelzarzal.blogia. com/2010/121001-7.-1.-el-romance-de-la-muerte-del-pr-ncipe-don-juan.php [Consulta: 20/4/2018].

nominación le es aplicable, según Julián Marías[2], tanto la derivación etimológica —lo que está escondido— como la analógica —lo que late, o sea, lo que está vivo—. Menéndez Pidal lo ejemplificaba con el curso del Guadiana, que por trechos corre soterrado y de pronto emerge a la superficie. Su teoría sobre la antigüedad de las expresiones literarias, su tesis sobre la existencia de una literatura anterior al *Cantar del mio Cid* que explica su madurez literaria, se confirma con el descubrimiento y la publicación en 1948 de las primeras jarchas por Samuel Miklos Stern[3]. Con ellas se demuestra que existía una literatura oral por lo menos un siglo antes del *Cantar*, como sostenía Menéndez Pidal, y asimismo que esa literatura permanecía oral, entre otras causas, por la imposibilidad de fijar los nuevos fonemas de las lenguas romances, que no tenían aún grafemas que los representaran.

En 1901 Menéndez Pidal fue nombrado académico de la Real Academia de la Lengua y en 1902 ingresó con un discurso sobre *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. Menéndez y Pelayo pronunció el discurso de bienvenida. En 1925 sería elegido director de esta Institución. En 1939 renunció a la dirección en señal de protesta ante las decisiones que el poder político tomaba con algunos de sus miembros: quitarles los sillones a los exiliados. No obstante, volvería a ser reelecto director en 1947.

Comisionado por Alfonso XIII, en 1904 vino a arbitrar límites entre Ecuador y Perú. Una vez terminado el arbitraje, pudo viajar por otros países hispanoamericanos (Chile, Argentina, Uruguay) y le interesó en ellos la existencia de un Romancero tradicional español que aún pervivía en estas tierras.

La creación en 1907 de la Junta para Ampliación de Estudios (JAE) abrió nuevos horizontes a sus actividades, sobre todo a partir de 1910, con la fundación del Centro de Estudios Históricos (CEH), bajo su dirección. Durante los veintiséis años siguientes contó con apoyo

[2] Las citas de Julián Marías corresponden a la 5.ª Conferencia en audio correspondiente al ciclo de 20 sobre Antepasados vivos (1998-1999). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. www.crevantesvirtual.com/obra/ramon-menendez-pidal [Consulta: 20/4/2018].

[3] Stern, Miklos. « Les vers finaux en espagnol dans les muwasshas hispano-hébraiques : Une contribution à l'histoire du muwasshas et à l' étude du vieux dialecte espagnol 'mozarabe' ». *Al-Andaluz*, *XIII*, 1948.

institucional para el desarrollo de proyectos de investigación y con la colaboración de los discípulos que había formado en la Universidad y luego incorporaba en el Centro. Comenzó entonces el acopio de documentación no literaria dispersa en los archivos de León, Castilla, Navarra y Aragón.

Personalmente o a través de encuestas, siguió recogiendo letras y músicas del romancero de la Península y en las comunidades sefardíes de los Balcanes, Marruecos y Turquía.

En 1912 ingresó en la Real Academia de la Historia con un discurso sobre «La Crónica General que mandó componer Alfonso X».

En 1914 creó y dirigió la *Revista de Filología Española* y viajó a Chile y a la Argentina. En 1909, después de un viaje a los Estados Unidos, había concebido un plan de fomento del Hispanismo en América. Se inició entonces la política panhispánica del CEH, que tanto influyó en la investigación lingüística en América y que, en nuestro país, se concretaría con la fundación del Instituto de Filología, bajo la dirección e impronta de uno de sus discípulos: Amado Alonso.

Participó activamente en la creación, selección de profesorado y diseño curricular del Instituto-Escuela (creado en 1918). Viajó al frente de Verdún en apoyo moral de los aliados (1916). En ese tiempo recibió nuevos honores: miembro de la Academia de Lincei (Roma, 1913); presidente de El Ateneo en 1919; doctor *honoris causa* por las Universidades de Toulouse (1921), Oxford (1922) y La Sorbonne (1924); ese mismo año recibió la Legión de Honor Francesa.

A partir de 1924 abandonó el aséptico apoliticismo y participó en los manifiestos en contra de la prohibición gubernativa de la enseñanza y el uso público del catalán (1924), se enfrentó con Primo en una sonada «Carta al Dictador» (*El Sol*, 1929), protestando contra el avasallamiento de la Universidad, y participó en el entusiasmo de los liberales ante el fin de la Monarquía borbónica e instauración de la República y, no mucho después, en el disentimiento de los que se alarmaron ante la supresión en el «Estatuto catalán» del concepto de «nación española» como realidad integradora de las varias «nacionalidades autónomas» (1931 y 1932).

En 1927 sufrió un desprendimiento de retina que le hizo perder la visión del ojo derecho. Fruto del descanso obligado fue *Flor nueva de Romances Viejos*.

La Guerra Civil sorprendió al matrimonio Menéndez Pidal[4] en su casa de campo de San Rafael (Segovia), junto a su hija Jimena, su marido y el hijo de estos. Se trataba de una zona controlada por los militares que se habían alzado contra la República. Debieron trasladarse a El Espinar y más tarde, a la ciudad de Segovia. En el Archivo General de la Guerra Civil Española consta que desde Burgos, donde estaba la Junta de Defensa Nacional al mando de Franco, pidieron el 2 de julio de 1937 a las autoridades de Segovia «un informe amplio y ecuánime de las actividades [de los miembros de la familia], así como la ideología política antes del Glorioso Movimiento Nacional». Añadían: «Interesa también sean vigilados de un modo discreto, así como las amistades que operan alrededor de esta familia. En caso de que convenga le sea intervenida la correspondencia».

En el informe que se remitió a Burgos, decían de don Menéndez Pidal: «Presidente de la Academia de la Lengua. Persona de gran cultura, esencialmente bueno, débil de carácter, totalmente dominado por su mujer. Al servicio del Gobierno de Valencia como propagandista en Cuba». Y de María Goyri: «Persona de gran talento, de gran cultura, de una energía extraordinaria, que ha pervertido a su marido y a sus hijos; muy persuasiva y de las personas más peligrosas de España. Es sin duda una de las raíces más robustas de la revolución». Finalmente, lograron trasladarse al Madrid republicano y en septiembre de 1936 fueron llevados a Valencia. Desde allí se marcharon a Burdeos y Cuba, donde Menéndez Pidal daría un seminario sobre Historia de la lengua. Luego pasaron a los Estados Unidos, y en la Universidad de Columbia dictó dos cursos: «La historia de la lengua española» y «Los problemas de la épica y el romancero». Más tarde fueron a París. En septiembre de 1937, en Burdeos empezó a escribir la *Historia de la lengua española*, obra póstuma publicada en el 2005.

Con el fin de la Guerra Civil, regresaron a España. El Instituto Escuela y todos los centros docentes auspiciados por la Junta para Ampliación de Estudios de ideas liberales y educación mixta fueron prohibidos, y a algunos maestros se les prohibió ejercer su magisterio. María Goyri, apartada de la docencia, se dedicó hasta el final de su

[4] Biografía de María Goyri, en https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Goyri [Consulta: 20/4/2018].

vida a investigar, recopilar y sistematizar las diferentes versiones de romances de la tradición oral para el Archivo del Romancero. A ella se debe la clasificación de los romances que de modo tradicional se ha seguido usando: épicos, carolingios, trovadorescos, etcétera. Murió en noviembre de 1954.

Menéndez Pidal no consiguió el apoyo económico de antes de la Guerra Civil, pero siguió acumulando méritos dentro y fuera de España. Su actividad se concretó en la Real Academia de la Lengua y el despacho de su casa de El Olivar. El mayo de 1950 fue nombrado hijo adoptivo de Burgos con apoyo ministerial. A los noventa y cinco años, visitó el nuevo estado de Israel cuando el Gobierno español no lo reconocía (1964). En ese tiempo recibió honores como el Premio Feltrinelli (Academia dei Lincei) y numerosos doctorados *honoris causa.*

El reconocimiento de su labor cultural por el Ministerio de Educación dio lugar a la creación, el 13 de marzo de 1954, del Seminario Menéndez Pidal como centro de investigación, luego transformado en 1981 en Instituto Universitario Interfacultativo. Ese mismo año se creó la Fundación Ramón Menéndez Pidal, y en 1985 la reina Sofía constituía la sede de esta en la que fue residencia de la familia. Ya en este siglo, en 2006, la Junta de Gobierno de la Ciudad de Madrid concedió el máximo grado de protección urbanística a la sede de la Fundación y a El Olivar de Chamartín.

A los 96 años sufrió una trombosis que lo dejó con la movilidad reducida pero lúcido, memorioso e intelectualmente inquieto. Según el testimonio de Julián Marías, visitante asiduo, la suya fue una vejez luminosa. No hablaba de la muerte pero sí de la inmortalidad. Falleció el 13 de noviembre de 1968, cuatro meses antes de cumplir los cien años.

Voy a tratar de hacer una síntesis de los campos en que este erudito desplegó infatigablemente su labor conservada en fichas y archivos y publicada en diarios, revistas y libros.

Los estudios históricos abarcan las crónicas de la Edad Media (en especial la de Alfonso X), la España del Cid, el Reino de Castilla, los Reyes Católicos, la idea imperial de Carlos V, y varios aportes sobre el Padre Las Casas. Dirigió a partir de 1927 una *Historia de España.* Prologó el tomo II con «El Imperio Romano y su provincia» (Espasa Calpe, 1935). El tomo I se abre con un largo prólogo de 103 páginas: «Los españoles en la Historia. Cimas y depresiones en la curva de su

vida política» (Espasa Calpe, 1947). Esta obra colectiva finalmente se cerraría en 2004.

Los estudios lingüísticos comprenden estudios de dialectos, como el bable y el leonés. Se interesó también por el euskera, el catalán y los límites del valenciano, la lengua de la España mozárabe y, fundamentalmente, el estado lingüístico de la Península en el siglo XI, los orígenes del español y su evolución a través de la crónica y de la poesía popular. En *La lengua de Cristóbal Colón*, verificó que este hablaba y escribía en español con portuguesismos, pero no halló en ella restos del genovés. Escribió sobre *Castilla, la tradición, el idioma* (Colección Austral, 1945). Lo atrajo la lengua en América. Entre sus obras principales se pueden mencionar: *Manual de gramática histórica*, desde el «elemental» de 1904 y sus sucesivas ediciones; *Orígenes del español. Estado lingüístico de la península ibérica hasta el siglo XI*, CEH, 1926, y sus reediciones. Póstumamente, se publicó *Léxico hispánico primitivo (siglos VIII al XII)*, de Ramón Menéndez Pidal y Rafael Lapesa, editado por Manuel Seco, por iniciativa de la Real Academia Española y la Fundación Ramón Menéndez Pidal (2003). A cargo de Diego Catalán, apareció la *Historia de la lengua española*, en dos tomos, con una edición de 2006 y otra revisada en 2007.

Los estudios literarios se centran en la Edad Media, pero se prolongan hasta el siglo de oro. Se interesa por la poesía épica medieval española, como el *Cantar de mio Cid* y, posteriormente, en 1959, la épica francesa «*Chanson de Roland» orígenes de la épica románica*, ligada al ciclo de Roncesvalles. Escribe *De la primitiva lírica española y antigua épica. La leyenda de los infantes de Lara, La poesía juglaresca y los juglares.* Precisamente a los juglares dedica un libro y muchos desvelos. Un estudio sobre la *Poesía árabe y la poesía europea.* Recoge colecciones de romances de España, de América y de distintos países árabes y de colonias sefardíes. Asimismo, escribe sobre autores posteriores, como Tirso de Molina, Lope de Vega, Miguel de Cervantes y Teresa de Ávila, entre otros.

Ramón Menéndez Pidal conoció todo tipo de reconocimiento durante su larga vida. Después de su muerte se hizo un manto de silencio sobre su figura. Esta tendencia a olvidarlo, según señaló Julián Marías, pudo deberse a que fue admirado y al mismo tiempo respetado, y hay personas a las que les dolía haberlo respetado. También es cierto que

la ciencia evoluciona y la filología científica tradicional, ligada a los estudios históricos, se vio pospuesta y desplazada por los avances de la lingüística, que en el siglo XX se convirtió en la ciencia regente. Pero la obra de cada investigador debe ser vista en el marco histórico y científico al que perteneció. Menéndez Pidal fue un hombre del 98 y no pudo escapar a la problemática de sus coetáneos: la preocupación por España, el papel de Castilla dentro de España y todo ello abordado desde tres perspectivas distintas pero complementarias: historia, lengua y literatura.

NECROLÓGICAS

ANTE EL FALLECIMIENTO DE LA ACADÉMICA DOCTORA ELENA MALVINA ROJAS MAYER

Olga Fernández Latour de Botas

La académica Elena Malvina Rojas Mayer nació en San Miguel de Tucumán el 14 de marzo de 1941, hija de don Guillermo Calixto Rojas y de doña Malvina Elvira Mayer. Fue elegida miembro correspondiente por Tucumán de la Academia Argentina de Letras el 11 de abril de 1985, en la sesión 797, y en la sesión 804, del 11 de julio del mismo año, se le entregó el diploma que así lo acredita. El 12 de noviembre de 2002 tuvo lugar su recepción pública como miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia.

Doctora en Letras, se especializó en Lingüística en la Universidad de la República (Montevideo, 1966), en el Instituto Caro y Cuervo (Bogotá, 1969) y en OFINES (Madrid, 1976). Primera Mención de Honor en Lingüística, de la Academia Mexicana de la Lengua, por la versión inédita de *Aspectos del habla en San Miguel de Tucumán*, 1976; Decana de la Facultad de Filosofía, UNT (2002-2010). Investigadora Superior del CONICET (PK). Profesora de Historia de la Lengua y de la Especialización en Enseñanza de ELE (UNT). Profesora invitada en las Universidades de Heidelberg, Augsburg, Regensburg, Koelhn (Alemania); Bergen (Noruega); Valencia, Antonio de Nebrija, Rovira Virgili, Santiago de Compostela (España); Torino y Pescara (Italia); Ottawa (Canadá).

Recibió, entre otros, el Primer Premio Nacional de Lingüística de la Secretaría de Cultura de la Nación, en 1983; el Gran Premio Iberoamericano Augusto Raúl Cortazar FNA (PK), en 1989; el Premio KONEX Letras, en 1994; el Tercer Premio de la Secretaría de Cultura de la GCBA en Ensayo, en 1999; y el premio Houssay a la Trayectoria Científica SECyT, en 2003.

Según los datos de que disponemos, que es posible que estén incompletos, publicó dieciocho libros y doscientos diez artículos. Dirigió veinte tesis de Doctorado y tres de Especialización aprobadas. Entre

sus obras, se encuentran *Variaciones sobre lenguaje, lengua y habla*; *La interjección: sus formas en el español hablado*; *Americanismos usados en Tucumán* (3 tomos); «Cambio y variación semántica en el español de la Argentina entre los siglos XIX y XX»; *La prensa argentina en la encrucijada de la historia*. Como coautora: *Los relatos folklóricos de Tucumán*, «El voseo en Hispanoamérica» (en *Presente y pasado del español de América*. Madrid: Junta de Castilla y León, 1992). En colección «Archives» publicó capítulos como «Don Segundo Sombra: texturas, formas y glosario» (1989); «La imagen lingüística de Radiografía de la Pampa» (en *Radiografía de la Pampa* y en *Los viajes de Sarmiento*, 1993). Como último aporte de la Dra. Rojas a nuestra Academia Nacional de la Historia, tenemos el trabajo que escribió para el Congreso en conmemoración del bicentenario de la independencia argentina (San Miguel de Tucumán, 18-20 de mayo de 2016), con el título «Las actitudes lingüísticas de los habitantes de Tucumán hace 200 años», que se encuentra en proceso de publicación como parte de Cuadernos del Bicentenario III.

Si bien en el transcurso de su carrera mereció numerosas distinciones especiales, quiero destacar una, plena de significados para ella y para sus discípulos. Cuando el 23 de marzo de 2012 el señor Rector de la Universidad Nacional de Tucumán, Contador PN Juan Alberto Cerisola, inauguró dos aulas y un auditorio que llevan los nombres de ilustres exdecanos de esa casa de altos estudios, al auditorio, para 180 personas, se dio el nombre de nuestra académica correspondiente por Tucumán, la doctora Elena Rojas Mayer, cuya «brillante personalidad, reflejada en una perdurable labor docente y directiva» fue destacada en la resolución oficial correspondiente que reproduce *La Gaceta* de Tucumán.

Y es también de *La Gaceta* de donde tomo párrafos de un entrañable homenaje que pinta a la doctora Elena Rojas Mayer con trazos firmes y plenos de afectividad. Se trata de una entrevista realizada el 3 de abril pasado al doctor Julio Sal Paz, actual director del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras (FyL) de la UNT, y publicada con el título «Tucumán despide a Elena Rojas, estudiosa de su modo de hablar». Expresa el doctor Sal Paz:

> No sólo dejó un legado importantísimo en al ámbito de la lingüística. Elena Malvina Rojas Mayer fue una maestra, con todas las

> letras: exigente, generosa, motivadora. Y tenía un gran sentido del humor. La doctora Rojas falleció ayer y quienes la conocieron se sienten un poco huérfanos. [...] Hizo algo por todos en el INSIL (Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas).

«Estaba en todos los detalles; ¡para las fiestas parecía Papá Noel!», agrega Sal Paz, quien se describe como miembro de «sus últimas camadas de tesistas», que fueron más de 25. Y continúa:

> Era una apasionada del idioma español y del respeto de sus normas, con un fundamento comunicacional. «Creo que debe existir una norma que sirva como orientación. De lo contrario, no podríamos entendernos entre nosotros. Como tampoco entenderíamos a alguien que de golpe empezara a hablar en español antiguo», le explicó hace unos años a *La Gaceta*. Prácticamente toda su vida tuvo como eje la Facultad: allí comenzó su carrera, como estudiante y también como docente: en 1963 ya era ayudante estudiantil y desde allí recorrió todos los escalones, hasta llegar a Profesora Emérita en 2012. Cuando se jubiló, en 2010, era profesora titular de Historia de la Lengua (Disciplina Lingüística). Era, además, presidenta de la Sociedad Argentina de Lingüística. Fue pionera en los estudios lingüísticos sobre Tucumán y la región del NOA (a los que se dedicó como docente e investigadora del Conicet), pero además, gran formadora de recursos humanos y una apasionada por la gestión: no sólo fue decana de la Facultad, sino también la creadora del INSIL, de la Especialización en la enseñanza del español como lengua extranjera de la UNT, y del Doctorado en Letras. [...] Siempre insistía en estimular la participación en la vida de las instituciones, y se esmeraba en ayudar a entender la vida en la universidad más allá de lo puramente académico.

En la misma nota se destaca que la Dra. Rojas Mayer participó de cuatro grandes proyectos internacionales de investigación (que conocíamos y admirábamos): en conjunto con Jens Lüdtke, de la Universidad de Heidelberg (Alemania), dirigió una investigación sobre los tipos de discurso en la historia del español en América. Entre 1994 y 2007 coordinó el Proyecto Internacional de Historia del español en América a través de los documentos coloniales (en el que intervinimos investigadores de 11 países de América, de Canarias y de Andalucía). Desde 2002, dirigía

un proyecto de videoconferencias en conjunto con Reinhold Werner, de la Universidad de Augsburg (Alemania) para llevar adelante el proyecto sobre Lexicografía y Semántica. Y trabajó en un proyecto lexicográfico internacional, dirigido por Ana Chiquito, de la Universidad de Bergen (Noruega), sobre el léxico referido a la pobreza.

«Era incansable —sigue diciendo Paz Sal—. Era capaz de gestionar el decanato todo el día y mandarte correcciones a las 4.30 de la mañana, porque se había comprometido a ello. Siento una gran pena, pero también la gran alegría de haber sido su alumno». Hasta aquí la nota de *La Gaceta* que ilustra una excelente fotografía de nuestra querida académica.

Por mi parte, el sentido mensaje que recibí de la Secretaría administrativa de la Academia Argentina de Letras, en horas de la tarde del martes 3 de abril, fue tan claro como inesperado y demoledor: *«Estimados señores académicos: Lamento comunicarles que en el día de hoy nos llegó la noticia del fallecimiento de la académica correspondiente Elena Rojas Mayer, ocurrido el 1 de abril pasado, en Tucumán».* En realidad, Elena Malvina había muerto el 2 de abril. Pero permítanme, señor presidente, señores académicos, que para dar a esta evocación que me toca de tan cerca un matiz personal, les repita lo que entonces escribí y envié a los académicos de Letras, sin demorar un minuto, como respuesta:

> ¡Dios mío! No puedo explicar la angustia que siento. Era mi amiga-hermana. Yo sabía que estaba sufriendo por su problema de piel, pero nunca imaginé este desenlace. Fue una mujer excepcional. Inagotablemente generosa. Gran formadora de estudiosos en el más alto nivel. Representante que honró a nuestro país en todos los muchos lugares del mundo a los que fue invitada por sus méritos. Era hermosa, buena, alegre, amiga incomparable, erudita, creativa, patriota, tucumana de ley, hija de un matrimonio de distinguidos cultivadores de las artes… ELENITA, cuánto voy a extrañarte. Cuánto vamos a extrañarte todos los que tuvimos el privilegio de conocerte. Quisiera decir el poema que te dediqué hace ya no pocos años, cuando te eligieron Decana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Disculpen, colegas, esta efusión, pero ha sido demasiado dura la noticia.

El poema, familiarmente adecuado para una estudiosa y practicante de nuestro «voseo», se titula «A Elenita Rojas», es de 2002, y dice así:

Vos sos de aquellos seres que han nacido
de una pasta celeste. Sea tu orgullo
tener la fuerza del quebracho altivo
y la delicadeza del capullo.

Dar, ayudar sin pausa y sin medida
es para vos oficio cotidiano.
Brindarte a los demás, es ejercicio
que de tu corazón pasa a tu mano.

Te he celebrado, cuando, ya eminente,
tu juventud a todos asombraba
y te celebro ahora, consagrada
como Decana, pero joven siempre.

Y está demás aquí que yo te diga
que me siento feliz de ser tu amiga.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXXI julio-diciembre de 2018 N.os 347-348

SESIÓN PÚBLICA

*Entrega del Premio Literario Academia Argentina de Letras**

BLAS MATAMORO

Premio de Ensayo 2018

Santiago Sylvester

El libro de ensayo premiado este año por la Academia Argentina de Letras pertenece al escritor argentino residente en Madrid Blas Matamoro. Su título, *Con ritmo de tango*, tiene un subtítulo aclaratorio, «Un diccionario personal de la Argentina». Se trata de una apasionada reflexión que Matamoro necesitó hacer para explicarse aspectos de su país, al que dejó hace cuarenta años, pero que sigue ocupando zonas profundas de su propia vida. Porque un país, cuando se lo ha vivido intensamente, como es el caso de Matamoro con la Argentina, no se deja nunca. No solo no se lo deja, sino que es el país el que no lo deja a uno, está siempre presente, tiñe la vida y forma parte del bagaje que se lleva puesto. Un exiliado no abandona nunca del todo su lugar de origen; en todo caso, gana otro sitio, incorpora con inteligencia el lugar a donde va, pero no renuncia a esa otra orilla, la de procedencia, que se manifiesta de distintas formas: unas veces estentóreamente, otras en secreto. El caso de este libro es una interesantísima exposición, ni estentórea ni

* Acto celebrado el 22 de noviembre de 2018, en el Salón Leopoldo Marechal del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación.

secreta, sino analítica, sobre la Argentina, organizada alfabéticamente a través de palabras claves, a la manera de un diccionario.

En esta ordenación de diccionario aparecen nombres propios de distintas épocas, como Juan Bautista Alberdi, Roberto Arlt, Ricardo Balbín, Borges, Cortázar, Gardel, Leopoldo Lugones, Martín Fierro, Mujica Láinez, Victoria Ocampo, Roca, Rosas, Sábato, Perón, Eva Perón o San Martín. Y también palabras significativas, que gravitan en la conciencia del país: *bárbaro*, *chanta*, *fútbol*, *gorila*, *identidad*, *nacionalismo*, *psicoanálisis*, *tilingo*, etcétera. Todas estas palabras, y muchas otras, estudiadas con la lucidez y la cultura general de este autor, configuran un friso de época de un país, como el nuestro, al que sus habitantes sometemos siempre a análisis e interpretación. Es la tarea que se propuso Matamoro y la llevó a cabo con una prosa amena, nada condescendiente, llena de anécdotas, opiniones y referencias, que se expresan con valentía en ensayos y definiciones que ayudan a entender el país y, de paso, a entendernos a nosotros mismos.

Quisiera que no suene un poco antiguo el calificativo de «humanista» para adjudicarlo a Blas Matamoro, porque es precisamente el que mejor se adapta a su personalidad y a sus preocupaciones. Su curiosidad y el abanico enorme de conocimientos sitúan a sus trabajos en el escalón mayor de filosofía de la cultura. Y sus dotes de escritor son el soporte que da consistencia a su obra.

Alguna vez, un poco en broma, escribí una nota sobre este escritor del que siempre se aprende. Transcribo un fragmento que viene al caso porque muestra la gama de lo que sabe:

> Una tarde de hace ya muchos años lo encontré por casualidad en el barrio madrileño de Atocha, y del paseo que dimos recibí un chaparrón peripatético de conocimientos. Una lista aproximada de los temas tratados (por él) sería la siguiente: urbanismo, historia eclesiástica, decoración de exteriores, asesinatos, poesía del romanticismo español, política del siglo XIX, etimología, historia del túmulo mortuorio, botánica, novela francesa con base en Flaubert, genealogía, numismática y meteorología. Y, lógicamente, algo de ópera que siempre hace falta.

Había algo de broma en aquella nota, pero esa enumeración de asuntos era a la vez una descripción bastante exacta de lo que se habló en aquel paseo.

De su currículum solo diré que nació en Buenos Aires en 1942, que se recibió de abogado en esta ciudad, que en 1976 se vio obligado a dejar su país y trasladarse a Madrid, y que allí tiene desde entonces una destacada presencia en la vida cultural española, donde desplegó hasta hace no mucho una larga y muy meritoria labor como director de *Cuadernos Hispanoamericanos*, la importante revista literaria del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España.

Sus publicaciones, examinadas al detalle, resultan infinitas; es imposible recordar la cantidad de trabajos aparecidos en diarios y revistas especializadas. Por eso solo haré una rápida mención de sus libros, un corpus que sistemáticamente él se empeña en ampliar todos los años. Es autor de cinco libros de narrativa, entre novelas y cuentos, cuyos títulos enumero: *Hijos de ciego*, *Viaje prohibido*, *Nieblas*, *Las tres carabelas* y *Los bigotes de la Gioconda*. Como traductor se ocupó de asuntos tan interesantes como el epistolario entre María Teresa I de Austria y María Antonieta; el epistolario entre Luis II de Baviera y Richard Wagner; además de traducir poemas de muchos poetas y el testamento de Napoleón Bonaparte; todos estos trabajos, enmarcados por estudios serios y fundados. Y de sus ensayos, el género que ahora nos convoca, aseguro que no exagero si digo que es autor de casi cuarenta libros que se ocupan de la más amplia posibilidad, con una erudición que sorprende, porque da la impresión, en cada caso, de que apunta a una verdadera elaboración de saberes múltiples. Y es entonces cuando uno cae en la cuenta de que la reflexión de Blas Matamoro no es solo temática, sino que los temas funcionan en realidad como disparadores para centrarse en un único tema: la cultura que ha ido elaborando la humanidad para hacer más fecunda la vida en este planeta. De otra manera no podría entenderse la amplitud de sus preocupaciones ni la intensidad con que las expone; con el añadido, no tan frecuente, de que reflexiona sin prejuicios, a veces con polémica incluida, y de que no teme sacudir y discutir las ideas más aceptadas. Ha escrito varios libros sobre el tango; varios libros sobre Borges, en un catálogo que va desde la crítica dura hasta la admiración sin retaceos; un libro sobre el Teatro Colón; y libros sobre Saint Exupéry, Victoria Ocampo, Lope de Aguirre, Schumann, Luis Cernuda, Rubén Darío; sobre Marcel Proust y la música, Thomas Mann y la música, Nietzsche y la música; sobre Jacinto Benavente, sobre Oscar Wilde; además de libros en cuyos títulos ya está la complejidad

de lo tratado: *Oligarquía y literatura*, *La Argentina exiliada*, *América en la Torre de Babel*, *Historia del peronismo*, etcétera.

He intentado acercar una idea general en la que se note el diseño de una formación intelectual infatigable. Se trata de un pensador honesto, insaciable lector, que expone sus ideas con calidad literaria, coraje, y sin ambigüedad.

Por eso es un acierto de esta Academia reconocer el trabajo de este hombre serio, valioso, autor de una obra que merece la mayor difusión entre nosotros. Se trata de un premio justo, que no solo reconoce a un excelente escritor, sino que honra a la Academia Argentina de Letras, porque es un premio que ha caído donde debe.

COMUNICACIONES

JOSÉ PEDRONI, «EL HERMANO LUMINOSO»*

Antonio Requeni

En *La hoja voladora*, uno de los últimos libros publicados en vida de José Pedroni, el poeta trazó a manera de introducción una suerte de autorretrato. Allí cuenta que nació en Gálvez, provincia de Santa Fe, el primer día de la primavera de 1898. Octavo en el orden de nacimiento de once hermanos, era hijo de dos inmigrantes italianos, Felisa Fentino, a quien describe como «una mujer muy hermosa, callada y propensa al llanto», y de Gaspar Pedroni, que trabajaba como albañil. A los 13 años, junto con sus hermanos, fue llevado a Rosario, donde trabajó en una compañía cerealera mientras por la noche estudiaba en la Escuela Superior de Comercio. A los 18, la familia volvió a Gálvez y allí Pedroni se desempeñó en varias empresas como tenedor de libros. A los 20 se enamoró de Elena Chautemps, quien sería su compañera de toda la vida, y ya casado, ingresó como conscripto en el servicio militar. Al año, con su esposa y su primer hijo, se trasladó a Esperanza, ciudad en la que residirá hasta la culminación de sus días. Tuvo tres hijos más y nueve nietos, al tiempo que trabajaba como contador en la fábrica de arados Schneider, hasta que le llegó la jubilación en 1955. Con dicho empleo se ganó la vida, en tanto que con la poesía se ganaba esa módica gloria que los poetas, aun los buenos poetas como él, alcanzan pocas veces en nuestro país. Pedroni lo dijo hermosamente en el aludido esbozo autobiográfico:

> He publicado, con éste, diez libros de versos donde el hombre, en quien creo y a quien amo, participa de mi emoción y domina sobre el paisaje. El recuerdo del hombre dirá cuál es el mejor de mis poemas. Pienso que ha de ser aquél donde mi semejante de hoy y de mañana se reconozca. La gloria no es más que un verso recordado.

* Comunicación leída en la sesión 1445 del 26 de julio de 2018.

Durante un reportaje al que lo sometí cuando, en 1967, pocos meses antes de su muerte, vino a Buenos Aires para recibir el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, Pedroni recordó una frase de Flaubert que podría servir de lema a toda su obra; una frase que desde entonces ha sido para mí motivo de reflexión: «La honestidad es la primera condición de la estética». ¿La honestidad, un atributo ético, puede gobernar una obra de carácter estético? ¿Es posible que esos distintos orbes coincidan y se identifiquen mutuamente? Leopoldo Lugones, al saludar la obra de José Pedroni en un artículo de *La Nación* que tituló «El hermano luminoso», afirmó: «Hay también una moral en la religión de la belleza. La estética contiene en su nombre a la ética».

José Pedroni estaba asistido por una honda sensibilidad poética, veía siempre el lado poético de las cosas, pero como fue también un hombre comprometido con reclamos vitales, atento no solo a exigencias literarias, en su poesía aparecen fundidos ingredientes éticos y estéticos, de modo que su condición humana ilumina constantemente sus versos y esos versos iluminan, para nosotros, su vida.

Muy joven, mientras cumplía el servicio militar, publicó *La divina sed*, libro del que abjuró tempranamente. Siempre consideró que *La gota de agua*, de 1923, era su primera salida decorosa al mundillo de las letras. La sencillez y la transparencia caracterizaban sus versos, en los que describía líricamente la cotidianeidad de su entorno, a la manera de una Fernández Moreno rural. Dentro de esa tonalidad, pero con emoción más íntima e intensa, escribió los poemas que publicará tres años más tarde con el título *Gracia plena*, libro que generó el referido comentario consagratorio de don Leopoldo Lugones. En este volumen figuran las famosas «Nueve lunas» de la serie «Maternidad», de la que voy a leer un fragmento:

> Mujer: en un silencio que me sabrá a ternura,
> durante nueve lunas crecerá tu cintura;
> en el mes de la siega tendrás color de espiga,
> vestirás simplemente y andarás con fatiga.
> —El hueco de tu almohada tendrá un olor a nido,
> y a vino derramado nuestro mantel tendido—.
> Si mi mano te toca,
> tu voz, con la vergüenza, se romperá en tu boca
> lo mismo que una copa.

El cielo de tus ojos será un cielo nublado.
Tu cuerpo, todo entero, como un vaso rajado
que pierde un agua limpia. Tu mirada un rocío.
Tu sonrisa la sombra de un pájaro en el río…
Y un día, un dulce día, quizá un día de fiesta,
para el hombre de pala y la mujer de cesta;
el día que las madres y las recién casadas
vienen por los caminos a las misas cantadas;
el día que la moza luce su cara fresca,
y el cargador no carga, y el pescador no pesca…
—tal vez el sol deslumbre; quizá la luna grata
tenga catorce noches y espolvoree plata
sobre la paz del monte; tal vez en el villaje
llueva calladamente, quizá yo esté de viaje…—
Un día, un dulce día, con manso sufrimiento,
te romperás cargada como una rama al viento.
Y será el regocijo
de besarte las manos, y de hallar en el hijo
tu misma frente simple, tu boca, tu mirada,
y un poco de mis ojos, un poco, casi nada…

A partir del panteísmo virgiliano de *La gota de agua*, libro al que siguió el salmo doméstico y celebratorio de *Gracia plena*, el poeta cantó en *El pan nuestro*, de 1941, el trabajo rural y fabril, así como el fervor epopéyico de sus versos a los colonizadores gringos de *Monsieur Jaquin*, de 1956, y sus *Cantos del hombre*, de 1960, en los que evoca diversas figuras, entre ellas la de su padre albañil, que aparece nuevamente en el libro *El nivel y la lágrima*, de 1963:

Este es el nivel de mi padre;
su nivel de albañil.
Tiene una gota de aire.
Mi padre está hecho polvo, de aquel hombre
ya no se acuerda nadie.
Vive conmigo cada vez más solo
en esta gota de aire.
Más olvidado cada día,
más recordado cada tarde;
cada vez más lejano y más cercano
en este mundo grande.
Todas las casas de mi pueblo,

todas las casas de antes;
todo perdurará mientras perdure
esta burbuja de aire.
Plano solado de los patios;
suma igualdad de los umbrales;
suelo de nuestra casa
hecho para esperarte…
Todo perdurará mientras perdure
esta burbuja de aire.
Ven a mirar el transparente mundo
que me ayudó a encontrarte;
ven a mirar la fuente de mi verso,
llano, simple, constante.
Hacia ti y hacia mí se mueve el mundo
en esta gota de aire.

Pedroni publicó otros libros: *Poemas y palabras*, en 1935; *Diez mujeres*, en 1937; *Nueve cantos*, en 1944; y dos antologías: *El árbol sacudido*, en 1953, reeditado en 1989 con un prólogo escrito por quien ahora les habla; y *Hacecillo de Elena*, en 1955; así como la *Obra poética*, en dos tomos, publicada póstumamente, con una introducción de Carlos Mastronardi. Pero quisiera referirme, aunque brevemente, a *La hoja voladora*, un poemario aparecido en 1961 con el sello de Eudeba, que el poeta dedicó a Domingo Faustino Sarmiento. No es común, en el panorama de nuestra literatura, una obra en verso dedicada a alguno de nuestros próceres. Pedroni acometió la empresa o aventura abordando la semblanza del autor de *Facundo* desde una perspectiva intimista, contando anécdotas y momentos de la vida del gran sanjuanino en una exaltación alejada de lo grandilocuente, redactada con cordial y conmovedor cariño.

Pedroni perteneció a la estirpe de los viejos rapsodas que contaban cantando. O cantaban contando. Frecuentemente lo hizo con una entonación que trae a nuestra memoria la austeridad y la belleza de los textos bíblicos. El nombre de una urbe agrícola e industrial como Esperanza impresiona en sus versos como el de una ciudad del Nuevo Testamento. Cada una de sus composiciones encierra una pequeña anécdota que mueve el interés del lector. En la sobriedad de su escritura poética, los paisajes y los objetos parecen recuperar su sentido más profundo. Y el hombre sencillo, a través de la anécdota, adquiere dimensión universal.

No son muchos los poetas que, como él, nos hacen experimentar la sensación de hallarnos ante el resplandor esencial del lenguaje, ese fulgor genesíaco del verbo al que se refería Antonio Machado al definir la poesía como «la palabra en el tiempo». Las palabras, en Pedroni, actúan con la gravitación de una misteriosa energía. Su desnudez expresiva, su sencillez elemental contribuyen, sin duda, a otorgar a su canto la fuerza comunicativa de las obras destinadas a sobrevivir en el corazón de las gentes.

El poeta albergaba el genio de la naturalidad. Joseph Conrad pudo haber dicho de él lo que dijo de nuestro Guillermo Enrique Hudson: «No atinamos a saber cómo este individuo obtiene sus efectos: escribe como crece la hierba». De esa difícil simplicidad hizo Pedroni su estilo. La poesía se desprende de sus versos como una exhalación imponderable, reacia al análisis. ¿Qué ganaríamos desmantelando sus poemas para examinarlos con rigor metodológico? Sería lo mismo que, para saber por qué alguien llora, hiciéramos el análisis químico de sus lágrimas.

Con esos humildes medios expresivos, con la cordialidad y la ternura que afloran constantemente en sus entrelíneas, con esa transparencia que parece lograda sin esfuerzo, José Pedroni sigue dictándonos una lección de estética.

Al margen de su labor poética —no publicó un solo libro en prosa—, Pedroni tuvo otras preocupaciones y ocupaciones. En 1939 fundó la Asociación Santafesina de Escritores y en 1954 creó, junto con el maestro Ricardo Borla, el teatro de títeres «Pedro Pedrito». Entre 1963 y 1966 se desempeñó, además, como Director General de Cultura de la provincia de Santa Fe.

En el discurso que pronunció para agradecer el homenaje que se le tributó en 1953, con motivo de cumplir treinta años de creación literaria. Pedroni expresó:

> Enamorado del hombre y de cuanto él mira y toca, me he movido siempre en cuerpo y alma con la muchedumbre, como la gaviota con la nave, y de este permanente enlace de lo individual con lo colectivo, he llegado a producir, según vosotros, una obra de contenido humano y social donde el pueblo se encuentra a sí mismo y me otorga la única gloria a que aspiro: la de ver cómo se apodera de mi canto y cómo empieza a destruir mi nombre.

A diferencia de tantos escritores que se desviven por alcanzar inmediata notoriedad, Pedroni prefería, más allá del olvido de su nombre, que alguno de sus versos perdurara en la memoria de la gente. Aspiraba a que sus versos fueran compartidos, incorporados a la vida cotidiana, como si se tratara de elementos familiares, sencillos como la simplicidad de la hoja o la evangélica gracia del pan.

José Pedroni murió el 5 de febrero de 1968 en Mar del Plata, donde se hallaba pasando una temporada de descanso. Sus restos fueron llevados a Esperanza, en cuyo cementerio recibieron sepultura. La ciudad que él cantó en poemas memorables lloró la partida de su poeta, la de un espíritu noble que expresó con diáfana emoción su fe en el hombre, la familia, el trabajo, el amor y la solidaridad.

MACEDONIO FERNÁNDEZ
UN ESCRITOR EN LA CONFLUENCIA*

Santiago Sylvester

En 1912 Horacio Quiroga escribió una carta curiosa a Leopoldo Lugones. Desde San Ignacio, donde Quiroga ya tenía asiento, hasta Londres, donde Lugones estaba de paso, llegó una carta en la que el uruguayo contaba con algún alivio su designación como juez de paz. Quiroga había conocido en esos días al fiscal de Posadas, y se lo comenta en esa carta a Lugones: «El fiscal es hombre cuasi de letras —Macedonio Fernández— que me inquietó, al conocerlo, con un juicio sobre Rodó». El comentario que sigue, de Quiroga, resulta hoy mucho más irónico que entonces: «Ya sé, amigo Lugones, que aun en la justicia se hallan cosas raras».

De esta anécdota, lo que más resalta es el calificativo de «hombre cuasi de letras» aplicado a Macedonio Fernández, ya que el otro, el de «cosa rara», es bastante frecuente. Sin embargo, tenía lógica aquella reticencia, puesto que Macedonio Fernández todavía no había hecho, estrictamente, su presentación a los lectores. Todo juicio sobre un escritor se funda sobre lo que muestra, y en aquel entonces, con treinta y ocho años cumplidos, da la impresión de que Macedonio Fernández no tenía mucha ilusión de convencer a nadie de que él era escritor. Desconozco su estado de ánimo, o qué estrategia lo sostenía (seguramente ninguna), pero en más de un sentido nos estaba diciendo que se movía a tientas. Es cierto que, si se considera en número de páginas, ya tenía escritas varias decenas que seguramente guardaba, como es fama, en maletas y cajones. También había hecho incursiones periodísticas y publicaciones en revistas literarias, entre las que me parece justo destacar, por su carácter anticipatorio, el poema «Suave encantamiento» publicado en 1904 en la revista *Martín fierro*, de tendencia anarquista, que dirigía Alberto Ghiraldo. Ese es, hasta que alguien pruebe mi error, el primer poema construido en verso libre que se publicó en habla castellana. Por otra

* Comunicación leída en la sesión 1447 del 23 de agosto de 2018.

parte, mantenía con algunos amigos correspondencia del más genuino cuño intelectual; sin embargo, todo eso no era garantía de consolidación de una obra ni mucho menos de «tener un nombre», o difusión, por lo que aquella calificación de Quiroga, de «cuasi escritor», era «cuasi» verdadera.

Pero si bien no había logrado presentarse como escritor, también es cierto que tenía conciencia de que su destino pasaba por las letras: hay rastros epistolares, comentarios de amigos, escritos propios, en los que alude a su vocación, además de cierto desasosiego por el hecho de ser un escritor desconocido y, por si no bastara, sin obra. Hay que agregar, lógicamente, sin obra publicada, porque el trabajo constante, fecundo, esperaba guardado. Lo que sucede, como lo sabe cualquiera que escribe, es que la obra que acumula polvo en los cajones termina ladrando como perro con hambre y tiene la presencia incómoda de alguna desidia o de alguna cobardía. No es por supuesto el único caso; basta con recordar a Pessoa, que murió casi inédito, para entender la dimensión de una decisión íntima, vinculada con eso más bien proteico que se conoce como destino.

Sin embargo, el problema más serio de M. F. no tenía que ver con cobardías ni desidias, sino, en mi opinión, con el hecho de que era algo así como un escritor sin género: su tarea, posiblemente inesperada también para él, consistió en desmontar el andamiaje literario de su época, y tal vez ni siquiera él sabía en qué casillero situar su obra. Su trabajo deambulaba por géneros difusos, y esto fue siempre así, como que esa incerteza es su sello de fábrica del comienzo al fin. Visto desde hoy (desde hace más de medio siglo), esa indecisión ambulatoria es precisamente su triunfo, su absoluta actualidad; pero a comienzos del siglo XX solo muy pocos lo aceptaban sin pedir a su autor alguna explicación. Explicación que con toda coherencia no llegó.

Roland Barthes dijo que escribir, para un escritor, es verbo intransitivo. Este postulado es cierto, y más que para nadie, para M. F.: pareciera que pocas veces se propuso escribir un poema, o un cuento, o un ensayo. El resultado, en este sentido, fue siempre conjetural: da la impresión de que cuando escribía no siempre sabía de qué se trataba. Hay tal interferencia recíproca que aún hoy cuesta diferenciar los géneros o, más todavía, encasillarlos. La literatura no era para él un camino de costumbres, sino una permanente incursión: no se proponía dejar

conforme a un lector, sino, en todo caso, obligarlo a mascar un alimento enteramente nuevo.

Un buen ejemplo es su poesía, de lectura trabajosa hasta hoy. Macedonio Fernández fue quien primero postuló que la poesía no debía abusar del giro efectista, del susto, ni de la emotividad; no debía recurrir al aspecto sonoro, menos aún enfático, del lenguaje, ni debía ocuparse de «mostrar dónde le duele» al poeta, según la censura que hizo Rilke en un célebre «Réquiem» por las mismas fechas. Y fue Macedonio Fernández quien escribió un poema que, para que no cupieran dudas, tituló sin más vuelta «Poema de poesía del pensar», que no fortuitamente está dedicado a Borges, y que inaugura en la Argentina una línea de poesía, la «poesía de pensamiento», que dura hasta hoy. Allí expresa sin ambages: «Mi intento presente es una poemática del pensar especulativo». Años después escribió otro poema, de título laberíntico, «Poema de trabajos de estudios de las estéticas de la Siesta», en el que más elaboradamente propone el «arte *consciente*, sabido, no inspirado»; idea que se completa de un modo extenso en el poema, del que solo transcribo una afirmación algo irónica: «tan consciente que pueda hacerse de encargo sin comprometerse a una inspiración de encargo». Una frase como esta no se elabora sin estar manteniendo una discusión imaginaria. Creo entender que su debate era con la herencia romántica, según la cual el poeta es un ser elegido por la musa, mero médium de algo que no busca ni entiende del todo; su discusión es casi en bloque con la poesía lírica del momento, y seguramente contra la llamada creación automática que, por entonces, era de reciente adquisición. Es evidente que Macedonio Fernández participa de la idea de trabajo, disciplina y conocimiento, y que no está de acuerdo con la versión más aceptada, al menos por entonces, de que la inspiración llega sin que se sepa cómo. Tanto se sabe cómo, que —sugiere— hasta puede ser «de encargo».

Hay un olvido frecuente: que la «creación» de algo, para serlo, tiene que poner ante nosotros algo que previamente no existía, o un punto de vista nuevo sobre un objeto conocido. La poesía de M. F. resulta extrema en esto. La lectura más habitual espera, por el contrario, algo parecido a lo que ya se conocía, cuya digestión esté garantizada sin demasiado esfuerzo. Si se reconstruye la época en que sucedió, se puede ver que M. F. imaginó su obra en un campo de batalla. Con la poesía tradicional no solo discutía contenido y forma, sino además el

mismo hecho estético: es decir, qué se consideraba poesía; y la suya fue, según la valoración vigente por entonces, directamente antipoética. Y en cuanto a la vanguardia, desconfiaba del proyecto de ruptura, que tenía para él mucho de romanticismo con predominio lírico, y un tipo de «inspiración» emotiva que le parecía más bien una impostura. Peleó, pues, a izquierda y a derecha; y, por si fuera poco, propuso un modelo indeterminado, un formato sin clara definición, en el que se encontraba cómodo, pero que a la vez le creó dificultades para sacarlo de valijas y cajones, en los que durmió una larga temporada.

Algo similar ocurre con sus cuentos, que siempre generan la pregunta de si efectivamente lo son; y desde luego con sus novelas, que tienen de novelas, sobre todo, su arbitraria nomenclatura. Y cómo considerar los textos fragmentarios: ideas, reflexiones, humoradas intelectuales, proyectos imposibles, enunciados filosóficos, teorías implícitas. En su caso se trataba de escribir para ver qué resultaba: siempre con un punto inasible, o humorístico, o tal vez al revés: de la más extrema seriedad, solo que por eso mismo tiene algo de increíble.

Montaigne llamó genialmente «ensayos» a sus búsquedas (hago hincapié en su significado literal: algo que no termina de resolverse) y esta nomenclatura le resolvió el camino, no solo a él, sino a sus lectores: a partir de esa designación estuvo más aclarado de qué tipo de elaboración se trataba. Posiblemente sea esta última genialidad bautismal lo que faltó a Macedonio Fernández. Tal vez el hecho de no haber encontrado a tiempo una nominación adecuada para sus procedimientos le retardó la presentación; porque es posible que él mismo haya sentido, ya con años a sus espaldas, la indecisión de escribir sin atinar a dilucidar qué era esa materia movediza; algo así como un escritor de hojas sueltas que no terminaban de juntarse todas en un libro. Tuvo que esperar bastante para reconocer un trabajo de conjunto y poder dar a conocer, en 1928, a sus cincuenta y cuatro años, un primer libro, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. Su obra densa, extensa, siempre a riesgo de genialidad, fue consecuente con su tarea de demolición de los géneros, como si su autor se sintiera más cómodo en la confluencia de todos.

LAS POCAS PALABRAS DE IDEA VILARIÑO*

Santiago Kovadloff

Su última obra —una selección estricta a la que ella tituló *Poesía completa*— no deja lugar a dudas: lo que allí no figura fue descartado por la escritora por no ser expresión cabal de su propósito. Dan forma a esa selección diez libros representados por un número desigual de piezas. La escasez de textos resalta especialmente en la producción anterior a 1944.

Un ejemplar de esa *Poesía completa*, publicada en Montevideo, llegó a mis manos dedicado por su caligrafía ya vacilante. Fue al principio de 2007, dos años antes de su muerte. Ese regalo generoso lo era doblemente porque Idea y yo no nos conocimos y solo dos veces hablamos por teléfono. El obsequio se lo debo, en lo esencial, a los buenos oficios de Javier Fernandez, el amigo que, con más devoción entre los míos, cultivó la memoria de Sarmiento. Asentado en Montevideo por su actividad diplomática en la embajada argentina, Javier conoció la fortuna del trato asiduo con Idea.

La admiración que en él despertaba su poesía se emparentaba con la mía solo en términos de intensidad. Por lo demás, poco en común tenían. Los motivos por los cuales los dos nos sentíamos atraídos por ella eran muy diferentes y me animaría a decir antagónicos. Creía él que la de Idea era, ante todo, la agraciada expresión espontánea de un temperamento encendido y trágico. Yo, en cambio, estaba y estoy persuadido de que, si en el empleo literario de las palabras prevalece la espontaneidad de las emociones sobre la administración ponderada de su uso, no hay arte sino franqueza, atributo moralmente loable, pero estéticamente más que insuficiente.

Javier era inflexible: aseguraba que el escritor era un ser dotado de inigualable aptitud para comunicar sentimientos e ideas con el acierto de un talento naturalmente agraciado por el don de la expresión. Le

* Comunicación leída en la sesión 1449 del 27 de septiembre de 2018.

resultaba inconcebible la mediación laboriosa del esfuerzo en busca del término justo, empeño que reservaba para caracterizar a quienes al escribir no han sido convocados por la gracia. En fin, romántico en todo, lo era Javier Fernandez también en literatura y hubiera impugnado sin vacilar los versos en que Fernando Pessoa nos dice que «El poeta es un fingidor; / finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que de veras siente».

Coincidiendo con Pessoa y con Ezra Pound, que llamaba «*il fabbro*» a T. S. Eliot, es decir el artesano, yo trataba sin suerte de probarle que donde abunda la espontaneidad falta el trabajo y que lograr aparentar frescura era el deber del escritor antes que jactarse de contar con ella sin esfuerzo. Estas disidencias con mi extrañado Javier encontraban siempre, por supuesto, el mismo desenlace fraternal: la lectura, en nuestro café habitual, de algunos poemas deslumbrantes de Idea Vilariño que le bastaban para acantonarse en su convicción.

Como ocurre en el caso de otras escritoras uruguayas de su generación (Idea había nacido en 1920), su oficio se despliega a partir de un recurso de valor poco menos que axiomático: el castellano coloquial rioplatense. Sin renunciar a su temprana devoción por la poesía modernista, en especial la de Rubén Darío y la de Herrera y Reissig, así como por la prosa abrillantada de Rodó, a las que estudió con notable interés formal, ella buscó y encontró en el idioma hablado en su orilla del Plata y ampliamente en la cadencia oral la fuente y el medio de todos sus aciertos expresivos. La carga de silencio colmado de sentido que desencadena cada una de sus breves composiciones se derrama tras la lectura y nos envuelve con un poder de sugerencia inigualable, incluso entre quienes son hoy reconocidas como figuras protagónicas de la poesía oriental: Armanda Berenguer, Ida Vitale, Circe Maia, Marosa Di Giorgio y más recientemente, Cristina Carneiro.

Cada sustantivo, cada verbo, cada infrecuente complemento directo o indirecto, cada uno de sus contados adjetivos operan en esas composiciones tajantes como pronunciamientos que se abisman más allá de su propósito explícito, como un eco que aspira a multiplicarse en quien lo escucha.

Ya no

Ya no será
ya no
no viviremos juntos
no criaré a tu hijo
no coseré tu ropa
no te tendré de noche
no te besaré al irme
nunca sabrás quién fui
por qué me amaron otros.
No llegaré a saber
por qué ni cómo nunca
ni si era verdad
lo que dijiste que era
ni quién fuiste
ni qué fui para ti
ni cómo hubiera sido
vivir juntos
querernos
esperarnos
estar.
Ya no soy más que yo
para siempre y tú
ya
no serás para mí
más que tú. Ya no estás
en un día futuro
no sabré dónde vives
con quién
ni si te acuerdas.
No me abrazarás nunca
como esa noche
nunca.
No volveré a tocarte.
No te veré morir.

Remitiendo exclusivamente a una contundencia similar a la suya, se ha homologado con frecuencia, y a mi ver erróneamente, la poesía de Idea Vilariño a los aforismos de Antonio Porchia. Entiendo que no es justo porque el argentino —muchas veces certero en lo suyo— es

sentencioso y la uruguaya no lo es. Hay en Porchia una enunciación de franca intención universalista, un propósito voluntaria o involuntariamente aleccionador del que Vilariño está alejada; una visión casi oracular en Porchia de la que la poeta uruguaya está a salvo mediante una indeclinable primera persona del singular que se muestra expuesta al dolor y al desacierto.

La estirpe lírica de Idea Vilariño, más allá de las afinidades que ella guarda con poetas brasileños poco conocidos entre nosotros, como Cecilia Meireles y Manuel Bandeira, se remonta a los grandes líricos griegos y romanos. Safo y Catulo ante todo y el medieval Manrique después. Sobriedad en los términos, concisión en las ideas, contundencia en el tono, una indeclinable aptitud para la sugerencia, son siempre sus rasgos distintivos.

Mediante la sobria extensión de cada pieza (y por eso Luis Gregorich llama a la suya «escritura de la omisión»), Idea Vilariño provoca en quien la sigue un mar de asociaciones e intensidades que se multiplican como esos círculos de agua que se abren en la superficie de un lago cuando cae una hoja o una piedra se hunde en ella.

Al leerla es casi constante la impresión de que, en cada poema, se condensa y concreta un hallazgo que viene a coartar largas horas de silencio; de un silencio que no es el que desencadena la expresión afortunada, el poema cuando está logrado; sino ese otro silencio en el que, antes de encontrar la palabra apropiada, se extravía el espíritu cuando deambula sin discernimiento, a merced de todo aquello que lo abruma y desorienta. De esa ausencia parece despertar abruptamente Idea con cada composición para terminar ganando un protagonismo indiscutible en la poesía contemporánea de lengua castellana.

Poesía «cercana y entrañable», como el citado Gregorich la llamó. Son los suyos poemas «descarnados y a menudo sombríos», consagrados a la emoción clásica y siempre renovada que le depara el saberse viva y muchas veces extenuada por ese vivir, sumergida en el misterio candente del amor y brutalmente arrancada de él para extender su mano ciega hacia quien estuvo a su lado y ya no está.

La singularidad de Idea Vilariño alcanza de igual modo su labor crítica, que fue constante y paralela a la producción poética. Por si alguna falta hiciera recurrir a una evidencia que no provenga de sus mismos poemas, son sus textos críticos precisamente los que mejor

demuestran el espíritu laborioso que orientó su interés por los problemas de la composición, sean rítmicos o léxicos. Y lo alejada que estuvo siempre del espontaneísmo que, con tanta frecuencia, se atribuyó a sus composiciones.

No menos elocuentes al respecto son sus trabajos de traducción. Supo verter al castellano y en verso varias tragedias de Shakespeare. Hay versiones suyas del francés, como las que hizo de Simone de Beauvoir y Raymond Queneau, cuyo valor sigue siendo infrecuente. De Hudson tradujo *Allá lejos y hace tiempo*, y sus estudios literarios, a propósito de estos y otros autores, son materia de referencia en la docencia universitaria. Ella misma ejerció el magisterio en el Departamento de Literatura Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo.

A su vez, Idea Vilariño vio su obra traducida al sueco, al portugués, al francés y sobre ella han escrito narradores, críticos y poetas como Juan Gelman, Mario Benedetti, Antonio Muñoz Molina y Eduardo Galeano, sin olvidar a nuestro Luis Gregorich.

Juan Gelman afirmó al caracterizarla:

> Su poesía nos deja entrar pero no salir. No hay trucos ni espejismos. Hay espejos. [...] Más que comunicación hay comunión. [...] El fulgor que nace de la cicatriz de sus palabras aleja la desdicha. Es una hazaña del dolor. [...] Esta poesía es una palabra de hueso a la intemperie.

Se diría por todo esto que a sus palabras —esas pocas palabras plenas que a Idea le bastó entregar— las dicta la lúcida comprensión de una última fatiga. No la que irrumpe al cabo del oleaje de los años como señal de desgaste, sino la que nace de la intensidad arrolladora que envuelve cada momento vivido a piel expuesta. A cada uno de esos momentos ella supo transfigurarlos en enunciados poéticos donde nada se ha perdido de esa intensidad y todo se ha ganado para la belleza expresiva. Y así lo confiesan las pocas líneas que siguen: «Haberse muerto tanto y que la boca / quiera vivir un poco todavía».

Señaló alguna vez Roberto Juarroz, en diálogo con Guillermo Boido, que la poesía no formaba parte de la literatura. Otro era su lugar, mucho más allá. ¿Se diría que la obra de Idea Vilariño así lo evidencia? ¿Qué significa *más allá*? Prefiero creer que la poesía es esa configuración de

la literatura que alcanza a brindar de esta, en modo potenciado, lo que ella tiene de esencial: el roce fronterizo entre palabra y silencio; lo paradigmático del arte literario que consiste en lograr el anudamiento de la expresión a lo indecible, lejos de todo afán totalizador, de toda ilusión de suficiencia por parte de los significados. Por eso, presumo, Alberto Girri aseguró que «la poesía es el corazón de la literatura».

¿Poesía femenina la de Idea Vilariño? Me resisto a caracterizarla así. Poesía a secas, digo yo; escrita ciertamente por una mujer que, como tal, se plasma en lo que dice. Al hacerlo, la universalidad que a todos nos abarca en una misma condición se deja decir en la entrañable primera persona de Idea.

Finalmente, Flaubert tuvo razón: Madame Bovary era él. Idea Vilariño, si nos atrevemos a nuestra última imponderabilidad, somos nosotros.

EL TEATRO EN LA VIDA Y LA OBRA DE JUAN CARLOS GHIANO*

Jorge Cruz

A lo largo de cuatro décadas, Juan Carlos Ghiano (1920-1990) mostró un perfil intelectual bien reconocible, avalado por una vasta obra de ficción y de crítica. El llamado de las letras, en esas dos direcciones, se manifestó en cuentos, una novela, poemas, piezas de teatro y estudios críticos aplicados principalmente a la literatura argentina y, en menor grado, a la hispanoamericana. Son las materias que enseñó durante años en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata.

En esta Academia ocupó el sillón de Martín Coronado, el romántico autor de *La piedra de escándalo.* Fue elegido académico de número en 1975, y en 1976 se lo nombró secretario para completar el período de José Luis Lanuza. En ese cargo volvió a ser elegido en cinco ocasiones, hasta 1989, un año antes de su muerte. Junto con Carlos Obligado, fue el académico de más prolongada permanencia en la Secretaría, en tiempos en que no se había reglamentado aún la permanencia de los miembros de la Mesa Directiva en sus cargos.

Radicado definitivamente en la Capital a fines de la década de los cuarenta, alternó su carrera docente con la participación en la dinámica vida literaria porteña, con escenario en casas de amigos, salones de conferencias, librerías e instituciones que, como la Sociedad Argentina de Escritores (la de la calle México), reunía a la flor de la poesía, la narrativa y la ensayística que se creaba en Buenos Aires. A esta excelencia debía su renombre, pero también al hecho de que el primer gobierno justicialista la considerara un bastión de «contreras», como solía decirse. Por eso no extrañaba ver, de pie, en el fondo del salón de conferencias, a un vigilante atento a la orden de detectar, en el oleaje de palabras irreconocibles, la que implicara un desacato. La SADE le premió a Ghiano su primer libro de relatos, *Extraños huéspedes*, y más tarde, su libro de crítica literaria, *Constantes de la literatura argentina*.

* Comunicación leída en la sesión 1450 del 11 de octubre de 2018.

Intromisiones de la política en la vida universitaria lo obligaron a alejarse de la enseñanza, retomada a partir de 1955, cuando, al imponerse la llamada Revolución Libertadora, Ghiano volvió a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de La Plata como Profesor Titular de Literatura Argentina y Director del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana. Además, enseñó en el Instituto del Profesorado de Buenos Aires y en la Escuela Nacional de Arte Dramático, cuyo director de entonces, el barcelonés Antonio Cunill Cabanellas, gran maestro de actores y primer director del Teatro Nacional de Comedias, creó para él la cátedra de Historia del Teatro Argentino.

Desde el temprano encuentro con la literatura hasta sus años finales, el teatro fue una constante en su vida y en su obra. De niño, según propio testimonio, inventaba diálogos en los cuales enfrentaba a personajes, reales o de ficción, para hacerlos cómplices o amigos. Años después, sus primeras piezas demostraron que la predilección infantil se había realizado en obras como *Las puertas al río* y *La casa de los Montoya*, estrenadas pero no editadas. La primera se representó en 1952, en la entrerriana Nogoyá, ciudad natal del autor; y la segunda, en 1954, en Buenos Aires, en el Teatro Nacional Cervantes, ambas por elencos no profesionales.

El interés de Ghiano por el teatro dio origen a numerosos trabajos de investigación y de crítica, centrados, sobre todo, en la dramaturgia nacional. Fue, en este sentido, un erudito de reconocida autoridad. Significativamente, su discurso de ingreso en la Academia Argentina de Letras, en 1976, versó sobre «La época de oro del teatro argentino». Este mismo año, en un tomo editado por Aguilar, volvió sobre el tema añadiendo a este fundacional período, entre fines del siglo XIX y principios del XX, las décadas siguientes y, en especial, la comprendida entre 1949 y 1959, que registra la reacción del teatro nacional luego de décadas de aciertos renovadores pero dispersos, y de productos amables y reideros promovidos por florecientes empresarios teatrales.

Después de las piezas mencionadas, y en una segunda etapa de su trayectoria dramática, Ghiano escribió *Narcisa Garay, mujer para llorar*; *Antiyer* y *Corazón de tango*, tragicomedias en las que gravita la fascinación de un Buenos Aires no lejano del autor, el de 1935 y 1940. Perduraban todavía los inquilinatos con amplios patios, ágoras de innumerables sainetes de las décadas de oro. Al cabo de los años, la inmi-

gración masiva había cesado y la casa de vecindad había reemplazado al conventillo, vivienda precaria habitada en general por extranjeros pobres e iletrados llegados de Europa en oleadas inmigratorias que iban transformando la sociedad argentina. En las tragicomedias de Ghiano no figura el inmigrante, pero sí sus descendientes. Tres personajes de *Narcisa Garay, mujer para llorar* se apellidan Mangariello, y Claudina, la protagonista de *Antiyer*, y sus hijos exhiben un sonoro Tuttolomondo.

Mientras en los patios se entremezclaban los dialectos con el habla criolla, en los escenarios de principios del siglo XX se celebraba el efecto babélico, caricaturizado y encarnado sobre todo en tipos representativos de regiones de Italia y de España. Los inmigrantes y sus dificultades para expresarse fueron exitoso sustento de una especie teatral de vasta descendencia. Sin embargo, el teatro mostró también el lado oscuro del inmigrante, los padecimientos derivados del desarraigo, la indigencia y el fracaso. Esta fue la sustancia humana del grotesco criollo, con su faz al mismo tiempo melodramática e irrisoria y su ámbito social pobre y desquiciado.

El personaje grotesco es un ser humano desventurado, un antihéroe que suscita lástima y en la expresión de su fracaso, con palabras y gestos, incurre en excesos que lo sitúan al borde del ridículo. Conceptos de Luigi Pirandello tomados de su ensayo *El humorismo* se aplican perfectamente a esa ambivalencia del grotesco: «Tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reírnos o nos turba la risa ante la comicidad representada, nos la amarga. A través de lo cómico, experimentamos el sentimiento contrario».

El grotesco criollo pone el acento en el infortunio y la pobreza, tal como lo muestran piezas de Carlos Mauricio Pacheco, Francisco Defilippis Novoa, Rafael Di Yorio y los más emblemáticos grotescos de Armando Discépolo: *Mateo*, *Relojero* y *Stefano*.

Dos de las tragicomedias de Ghiano, *Narcisa Garay, mujer para llorar* y *Antiyer*, siguen esta línea, aunque con temperatura dramática menos elevada. Tanto Narcisa como Claudina, la protagonista de *Antiyer*, son mujeres desbordadas en la manifestación de sus pasiones, gesticulantes y vocingleras. La irreprimible sensualidad de Narcisa tanto como la maternidad exclusiva y exaltada de Claudina les imprimen a estos personajes la marca del grotesco. Las vecinas del cuarto donde vive Narcisa censuran primero su conducta reprochable, pues, a la vista

de todos, recibe como amante al dueño del inquilinato; la admiran luego cuando, muerto el amante, se transforma en viuda perfecta, pródiga en expresiones de aparatoso dolor; reiteran la censura cuando la muchacha vuelve a ceder a su irreprimible sensualidad, y tornan a admirarla cuando Narcisa, sola y abandonada, se ahorca. Entonces se transforma en «una heroína de amor».

Claudina, en *Antiyer*, es madre de tres hijos, pero solo al menor le prodiga todos los cuidados y le atribuye todas las perfecciones. La enorgullece incluso que su preferido haya cometido un supuesto homicidio, como en los tiempos —dice— en que «todo hombre de respeto debía una muerte». Pero a punto de comprobarse que el acto de hombría no ha existido y para evitar que la verdad se sepa, Claudina se hace cómplice del real asesinato perpetrado por el hijo en la persona del testigo de su mentira. Aparece aquí otro rasgo del grotesco: el de la máscara que cae para dejar al descubierto el verdadero rostro, una característica del grotesco dramático italiano. En la tragicomedia de Ghiano, la madre contribuye a que la máscara de guapo de su hijo se mantenga a la vista de los otros.

«Corazón de tango» es la denominación de un café situado a orillas del Riachuelo, y da nombre a la tercera tragicomedia. Es la última noche del establecimiento, condenado a la demolición, y la última en que se juntan allí Garufa, Milonguita, Pata de Palo y La Fea, personajes de tango que conforman una suerte de mitología porteña. Garufa no es el muchacho divertido de su juventud, sino un cincuentón que atiende el café y suspira por Estercita o Milonguita, ya en su cuarentena pero todavía floreciente y fiel a su viejo oficio. Pata de Palo y La Fea arrastran sus dolores, lo mismo que Anatolia, victrolera y pretendida viuda de Carlos Gardel. La pieza de Ghiano pone de manifiesto las coincidencias entre tango y grotesco, y cómo muchas letras de tango pueden considerarse esbozos de grotescos.

Ghiano cierra el ciclo de los dramas del Buenos Aires de ayer con una obra cuya acción se remonta a comienzos del siglo XX y transcurre en los bajos fondos porteños entre malevos y mujeres bravas. El personaje protagónico existió y fue señalado por cronistas de ese ámbito como uno de los más notorios. José Sebastián Tallón, en su ensayo «El tango en sus etapas de música prohibida», la describe así:

> Ella era en la noche una mujer del tango. En las venas le burbujeaba la bravura gitana, y, con ser tan femenina en su apariencia, y tan hermosa, en sus tareas sombrías era de mucho valor como tiradora de daga, y de ahí su apelativo...

La llamaban «La Moreira», mote que dio título al drama de Ghiano. En la realidad, procedía de una familia de gitanos andaluces y vivía en un conventillo del actual barrio San Cristóbal, territorio entonces de cafés bailables y prostíbulos. Tenía fama de consumada bailarina de tangos y era amante y compinche de «El Cívico», personaje principal de la vida orillera, cuyo verdadero nombre era Bautista Salvini, un apellido de la inmigración. En el drama, que se desarrolla en la pieza de la regente de un prostíbulo, la protagonista mata por amor al asesino de su amante. En su estreno, en 1962, Tita Merello fue «La Moreira», un papel muy a la medida de la notable actriz. Pero en el conjunto de las cuatro obras porteñas, resultó la más convencional, y el mismo autor la consideró «un mal paso» en su carrera de autor.

En el tercero y final tramo de su obra dramática, Ghiano reunió en dos volúmenes trece piezas en un acto. El primero, *Ceremonias de la soledad*, contiene seis y apareció en 1968; el segundo, *Actos del miedo*, contiene siete y fue editado en 1971. En ellas la realidad no queda reflejada de modo directo, como ocurre en el sainete y el grotesco criollo, sino que se asoma enmascarada a través de personajes de líneas recargadas y situaciones insólitas. Ghiano se suma en estas obras a la corriente antiilusionista, o antirrealista, que se manifiesta a partir de los años finales del siglo XIX y sobre todo en las primeras décadas del pasado siglo, enfrentada con el naturalismo y el verismo, dos modalidades intensas del realismo, empeñadas en suscitar con crudeza la ilusión de la realidad en escena.

En esta corriente figuran dos autores que Ghiano admiraba: el español Ramón María del Valle-Inclán y el suizo de lengua alemana Friedrich Dürrenmatt, muy famoso medio siglo atrás, sobre todo por su comedia trágica *La visita de la anciana dama*, llevada al cine y al teatro cantado. Los personajes esperpénticos de Valle-Inclán y las máscaras expresionistas de Dürrenmatt pueden considerarse referentes de las tragicomedias de *Ceremonias de la soledad* y *Actos del miedo.*

De estas obras solo se representaron *Pañuelo de llorar*, *Los testigos* y *Los extraviados.* De todos modos, los actos, tan ricos en recursos tea-

trales, valen también como literatura, y deparan al lector imaginativo el goce pleno del juego de réplicas, más el atractivo del texto secundario de las acotaciones, vedadas al espectador. En ellas habría que distinguir, por un lado, las didascalias, indicaciones que marcan el modo de actuar de los intérpretes, tarea exclusiva hoy del director de escena; y, por otro lado, todo lo referente a lo visual: el marco escénico, el vestuario, el moblaje, la iluminación, aspectos que en algunos autores —en Valle-Inclán de modo exquisito— se traducen en miniaturas literarias de alto vuelo poético.

En la combinación de texto primario y texto secundario, las tragicomedias de Ghiano se dirigen al espectador, pues son teatro, pero también al lector, pues son literatura. Además, no se olvide que la literatura, que perdura en la letra, ha sido siempre el gran archivo del teatro, sujeto en cambio al tiempo y su fugacidad. Gracias a ella, la imponente tradición dramática del mundo entero sigue latente y a nuestro alcance en los pacientes repositorios que son las bibliotecas.

Nota bibliográfica

Para ampliar conocimientos sobre la vida y la obra del autor, recomiendo *Páginas de Juan C. Ghiano seleccionadas por el autor*, con estudio preliminar de Pedro Luis Barcia, cronología, bibliografía y juicios críticos (Buenos Aires: Celtia, 1984). También, *Diccionario de la literatura latinoamericana. Argentina*. Segunda Parte. Estudio biográfico firmado con las iniciales de Alfredo A. Roggiano (Washington D. C.: Unión Panamericana, Secretaría General, Organización de los Estados Americanos, 1961, pp. 298-300); y *Teatro social hispanoamericano. Farsa y grotesco criollos*, de Agustín del Saz (Barcelona: Nueva Colección Labor, 1967, pp. 156-159).

TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, UN PERIODISMO CON LICENCIAS LITERARIAS*

Jorge Fernández Díaz

No conocemos con exactitud las fronteras que se hubiera atravido a cruzar Tomás Eloy Martínez en el controversial libro que planeaba y finalmente no pudo escribir. Un tumor cerebral le fue cerrando paulatinamente el cuerpo hasta cercarlo en su dolorosa lucidez y terminó matándolo el 31 de enero de 2012. El escritor se proponía componer un polémico ensayo donde probara por fin que «periodismo y literatura eran exactamente lo mismo», tal como me prometió la última vez que nos vimos en su departamento de Buenos Aires. No podemos sino conjeturar de qué hubiera tratado ese ensayo; ciertos indicios nos hacen pensar que no era una mera y trillada reivindicación de la *non fiction* y el articulismo como excelsos géneros de la literatura. Tomás quería producir un legado crítico, que además justificara el corazón de su obra, a la que consideraba experimental. Ese corazón está contenido en su libro de relatos *Lugar común la muerte*, y en otros dos títulos legendarios: *La novela de Perón* y *Santa Evita*.

Martínez nació en Tucumán el 16 de julio de 1934, fue el primer director de Telenoche y el jefe de redacción de *Primera Plana*, la primera revista que puso a Jorge Luis Borges en su portada y que catapultó a la fama mundial a Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad*. Se graduó como licenciado en Literatura española y latinoamericana en la Universidad Nacional de Tucumán y obtuvo una Maestría en Literatura en la Universidad de París. Fue además guionista y crítico cinematográfico, corresponsal de *Abril* en Europa, director del semanario *Panorama* y director de los suplementos culturales de *La Opinión* y de *Página 12*, además de cofundador de *adnCultura*, del diario *La Nación*. Las amenazas de la Triple A lo enviaron al exilio: vivió en Venezuela, donde editó el *Papel Literario*, del diario *El Nacional*, y fue fundador de *El Diario de Caracas* y, más tarde en México, de *Siglo 21 de Guadalajara*.

* Comunicación leída en la sesión 1452 del 8 de noviembre de 2018.

Fue luego columnista permanente de *La Nación* de Buenos Aires y de *The New York Times Syndicate*, que publicó sus artículos en doscientos periódicos de América latina y Europa. En materia académica, fue profesor de la Universidad de Maryland y profesor distinguido de la Rutgers University de Nueva Jersey, y director del Programa de Estudios Latinoamericanos de esa misma casa. Recibió títulos de doctor *honoris causa* de distintas universidades y ha sido *fellow* del Wilson Center de Washington DC y de la Fundación Guggenheim. Ganó numerosos premios literarios, entre ellos el Alfaguara por su novela *El vuelo de la reina*, y el «Ortega y Gasset de Periodismo» por su trayectoria profesional. Publicó también *Sagrado*, *La mano del amo*, *El cantor de tango*, *Purgatorio*, *Tinieblas para mirar*, *La pasión según Trelew*, *El sueño argentino* y *Las memorias del general*, entre otros libros.

Releyendo la antología que lo hizo célebre, aceptando que la caracteriza el cruce radical entre periodismo, historia y ficción, y luego analizando las pistas que el autor nos fue dejando por el camino, es posible aproximarnos a lo que Tomás Eloy intentó a lo largo de más de treinta años. La primera estación de ese revisionismo se encuentra en *Lugar común la muerte*, que durante décadas fue una colección canónica de la crónica objetiva latinoamericana. Los puristas, sin embargo, le recriminaban ciertas licencias que se tomaba como cronista de la vida, a pesar de que exaltaban su deslumbrante apuesta estética. Es particularmente interesante la pieza dedicada a Saint-John Perse, donde a la narración convencional Tomás le agrega de pronto la pura imaginación:

> Fue al final de esa frase cuando Perse se esfumó: la descripción parece exagerada y, sin embargo, es la única que conviene al repentino vuelo de su mirada hacia otra parte, al crepúsculo en que se internaba su cuerpo, a la sensanción concreta de que la cama quedaba vacía. En aquel momento pensé que Perse se había dormido. Es lo que siempre ocurre ante los fenómenos que desconocemos y que, por lo tanto, nos resultan temibles. El poeta desapareció, eso es lo cierto. Yo, sumiso a la lógica, prefería suponer que la desaparición era sueño.

Esta irrupción de la literatura fantástica en una nota periodística muy terrenal rompía con los pactos de lectura. A tal punto Martínez fue cobrando conciencia de sus propias transgresiones que, en los últimos

años, no colocaba estos textos breves en el rubro «crónica pura y dura», sino en algo que denominó de un modo más heterodoxo «relatos de ficción testimonial». En el primer prólogo de 1979, confiesa que estos textos «obedecen tanto a la imaginación como al documento». Y afirma:

> Las circunstancias a las que aluden estos fragmentos son veraces; recurrí a fuentes tan dispares como el testimonio personal, las cartas, las estadísticas, los libros de memorias, las noticias de los periódicos y las investigaciones de los historiadores. Pero los sentimientos y atenciones que les deparé componen una realidad que no es la de los hechos, sino que corresponde más bien a los diversos humores de la escritura. ¿Cómo afirmar sin escrúpulos de conciencia que esa otra realidad no los altera?

Treinta años más tarde, añade un segundo prólogo:

> Aunque todos estos retratos fueron publicados por diarios y revistas de Buenos Aires y de Caracas, no todos obedecen a las leyes de la verosimilud propias de los periódicos: el cónsul Ramos Sucre libra una batalla cuerpo a cuerpo con el intruso que ha invadido su intimidad y que asume la forma del insomnio; el poeta Saint-John Perse desaparece delante de mis ojos en el crepúsculo del mar; el novelista Guillermo Meneses habla conmigo en una casa que, al día siguiente, es otra. Esos desvíos de la realidad me parecieron naturales cuando los viví; también —creo— fueron naturales para los lectores, que nunca manifestaron extrañeza. Avanzar más alla de las convenciones de la verosimilitud me permitió advertir que, al otro lado de esa frontera, hay un lenguaje de imaginación que es igualmente verdadero. Hace tres décadas, cuando apareció ese libro, esos juegos con la ficción eran inusuales. Ahora son otro lugar común.

En *Ficciones verdaderas*, un libro que dedica a «los hechos reales que inspiraron grandes obras literarias», profundiza su tesis y vuelve a hablar del pacto de lectura implícito que existe entre el periodista y su lector: lo que se narra en un periódico es la pura verdad. Pero pone en cuestión qué es la verdad y cita el ejemplo de *Historia Universal de la Infamia*. En su «Autobiografía», Borges señalaba que aquellos textos aparecidos en la revista *Multicolor de los Sábados*, del diario *Crítica*, eran cuentos, pero asumían la forma de falsificaciones y seudoensayos: «Leí sobre personas conocidas, y cambié y deformé deliberadamente

todo a mi antojo», dice Borges. Años más tarde, añadió no sin cierto remordimiento: «Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias». Observada en detalle, la edición en papel de aquellos relatos ilustrados nada advertía si eran hechos veraces o inventados. Podemos decir que cada lector optaba naturalmente por leerlos de una u otra manera, como si en el fondo el punto no importara demasiado. Desde entonces, existen en determinados lugares de la prensa escrita ficciones directas como las de Almudena Grandes en la revista de *El País* de Madrid o de Marcelo Birmajer en *Clarín*; híbridos como los articuentos de Millás, y crónicas escrupulosamente verdaderas como las de Leila Guerriero, Martín Caparrós o Jon Lee Anderson, que siguen el viejo precepto de hierro de García Márquez: «Una crónica es un cuento, pero de verdad».

Tomás Eloy Martínez lleva el asunto, no obstante, a un límite al que muy pocos se habían atrevido: introduce la imaginación intuitiva en el periodismo diario y la investigación periodística en la novela de realismo mágico, una operación que lo emparentaba menos con Mailer y Capote y más con el autor de *El general en su laberinto*, puesto que se trataba de un doble movimiento de mixtura donde los llamados hechos comprobados eran transfigurados en busca de una nueva verdad multifacética. Es así como logra, por ejemplo, que su Lopecito sea tan real y vívido como el verdadero José López Rega, apoyándose en escenas vistas y apuntadas, pero también en inventivas osadas que, como decía Balzac, violan la Historia para crearle bellas y aterradoras criaturas. La verdad se lee como ficción y la ficción como realidad, a tal punto que son célebres los equívocos que algunos colegas tuvieron con *Santa Evita*, dando por ciertas escenas que Martínez había imaginado y, al contrario, creyendo que eran mitos algunos episodios reales que se encuentran en sus deslumbrantes páginas. Es una jugada que podríamos denominar de «realismo virtual», oxímoron para capturar la reconstrucción minuciosa y documentada de un mundo existente, que convive con otro mundo puntillosamente imaginado, en dos paralelas que se van cruzando, se juntan en el infinito e implican variaciones superpuestas de una misma realidad.

El asunto no deja de ser espinoso, porque camina sobre el filo de la navaja. La palabra «novela» puede englobar este y cualquier otro experimento y cualquier infracción ética o estética. Pero el acápite «pe-

riodismo» tiene normas rígidas para evitar la defraudación: se piensa a sí mismo como un cartesiano y frío documental, y Martínez acepta las reglas del juego, pero a veces se niega a renunciar a la imaginación poética y a la subjetividad emotiva del testigo, con lo que reconvierte el material en algo creativo y nuevo. Subvierte el mismísimo juego, corriendo los riesgos de toda innovación artística. Bajo esta nueva luz hay que volver a la estrategia culposa pero genial de Borges: «Falsear y tergiversar historias ajenas: leí sobre personas conocidas, y cambié y deformé deliberadamente todo a mi antojo».

El profesor Marcelo Doddou, de la Drew University New Jersey, que estudió detenidamente la prosa de *Lugar común la muerte*, aporta algunas pistas. Para empezar, explica que allí el cronista desdeña la «fría y distante notificación de un suceder». En el relato «Si la Pastora cae», Tomás utiliza una vez más un procedimiento de índole literaria en un texto periodístico intercalando personajes que van a contar la historia desde distintos planos. Dice Doddou:

> A lo lectores no nos importa si esos pesonajes-narradores son invención del periodista o seres de carne y hueso que éste de verdad alguna vez entrevistó. Leemos el texto como tenemos que hacerlo cuando entramos en el mundo de la ficción, aceptando que una vez dentro de ese mundo, lo vivimos como si fuese parte del mundo real.

El profesor alude a la definfición de Vargas Llosa sobre la crónica: «Depende del cotejo entre lo escrito y la realidad que lo inspira». Pero asevera:

> Martínez consigue darnos, donde había solo hechos, a los seres humanos detrás de esos hechos, a personas concretas afectadas por una realidad amenazante. Por eso, en el caso de esa crónica, podemos estar seguros de que se llamen o no como el periodista los nombra, sean o no meticulosamente fieles a la realidad los fragmentos de sus vidas de que ellos se nos cuentan, esos personajes son personas, en lo profundo idénticas a los habitantes del barrio.

Quien mejor ha estudiado la inquietante originalidad de estos procesos es Cristine Mattos, doctora en Lengua y Literatura Española e

Hispanoeamerica por la Universidad de San Pablo, quien describe el objeto de su análisis como «una poética de la incertidumbre». Dice Mattos:

> Lo primero que seduce es la frontera con lo real; en sus novelas, la imprecisión de los límites entre su ficción y la historia; en sus textos de prensa, un proceso de creación narrativa que se funde con el periodístico. Hasta hoy, gran parte de la crítica de la obra de Martínez se ha ocupado de ponderar la cantidad y la importancia de los hechos y los personajes reales que habitan su escritura como una manera de buscar una definición de género. [...] No obstante esos esfuerzos críticos, los textos se resisten a encajar en los parámetros de género hasta hoy consagrados. Contienen demasiada ficción para los bordes que definen las novelas históricas, las composiciones biográficas o el llamado nuevo periodismo. Por otra parte, están cuajados de hechos que impiden definirlos como simple ficción y ubicarlos bajo algunas de las etiquetas asociadas a ella. Textos de género ambiguo como los de Martínez imponen al lector el desafío de descubrir las claves de su interpretación durante su misma lectura. En otras palabras, el lector se adentra en ellos sin el beneficio de las experiencias de lecturas anteriores, sin poder apoyarse en las cartografías que Hans Robert Jauss ha llamado «los horizontes de expectativa». Eso no ocurre porque el peso y la función de los elementos de la realidad equivalgan a los de los elementos ficticios, sino porque un diálogo los mantiene en una constante permuta de sus lugares.

La especialista retrata esta «otra realidad» que se crea en los confines inestables de los hechos y la invención, lo objetivo y lo subjetivo. Y rescata algunos momentos donde estas dualidades se manifiestan. En *La novela de Perón*, puede leerse lo siguiente:

> Voy a seguir contándole todo en primera persona poque ya es hora de que las máscaras bajen la guardia, Zamora. El periodismo es una profesión maldita. Se vive a través de, se siente con, se escribe para. Como los actores: representando ayer a un guapo del 900 y anteayer a Perón. Punto y aparte. Por una vez voy a ser el personaje principal de mi vida. No sé cómo. Quiero contar lo no escrito, limpiarme de lo no contado, desarmarme de la historia para poder armarme al fin con la verdad.

Los conflictos por aprehnder esa realidad resbalosa se clavan angustiosamente en las páginas de *Santa Evita*. Y alrededor de esa imposibilidad, Tomás escribe un artículo en *La Nación* bastante esclarecedor. Decía así:

> Pocos conceptos han cambiado tanto en el último cuarto de siglo como el concepto de verdad histórica. Algunos de los historiadores más respetables de estos tiempos son también novelistas, con todo el escepticismo por la verdad que sucita ese oficio. Ya no se puede dialogar con la historia como verdad sino como cultura, como tradición.

En una conferencia que dio en la Universidad Nacional de Tucumán, Tomás Eloy Martínez resume su interés literario: «Si escribo para explorar los límites entre lo real y lo ficticio, escribo también desde lo que desconozco, desde lo que no comprendo, desde lo que me afecta».

Perón, con su particular sentido de la mentira y del relato, influye innegablemente en las perturbaciones sobre la verdad que tanto aquejan a Tomás Eloy. Narra Martínez:

> El incidente más curioso sucedió el viernes 27, hacia las siete de la tarde. Afuera, la noche era una ciénaga rayada solo por la luz de las garitas de la guardia. López Rega, que llevaba ya más de media hora leyendo las Memorias, decidió irrumpir en el pasado del General. Se describió a sí mismo acompañándolo al velorio de Bartolomé Mitre, en 1906, lo que era virtualmente imposible porque el mayordomo había nacido en 1916. Tanto Fernández Moreno como yo lo interrumpimos para advertir a Perón sobre el anacronismo. López Rega insitió en que el hecho ilógico era también verdadero, y el General no lo desaprobó.

Cuanto más investigaba, se queja más adelante Martínez, «más se confundían las verdades. Los documentos y, con frecuencia, también los recuerdos de los testigos contradecían a tal punto lo que Perón y los historiadores de Perón habían sancionado como verdad que a veces yo creía estar ante dos personajes distintos».

La capacidad del peronismo para construir mitos ha sido inagotable. Y Tomás fue el gran novelista de su mitología: lidiar contra el camelo y la leyenda lo constituyó como escritor. Y también como

periodista. Verdad y ficción impregnan la historia argentina del siglo XX, y Martínez se hace cargo de ese zigzagueo, de esa tergiversación, de esa fascinante doble o triple imposición de verdades superpuestas y contradictorias. Tal vez sobre esas tácticas híbridas de perodismo y ficción que debió adoptar para atraparlas, y sobre esta angustia existencial, hubiera tratado finalmente aquel libro que se proponía escribir y que la muerte le arrebató.

NOTICIAS 2018

HONRAS Y DISTINCIONES

El secretario general y académico de número de la Academia Argentina de Letras, Dr. Rafael Felipe Oteriño, fue reconocido como «Vecino destacado» por el Municipio de General Pueyrredón, de la provincia de Buenos Aires. La distinción le será entregada en un acto público el martes 18 de diciembre, en el Palacio Municipal de Mar del Plata.

La académica Olga Fernández Latour de Botas fue nombrada Miembro de Honor del Instituto Literario y Cultural Hispánico; también fue reconocida en el Congreso de la Nación Argentina con la «Mención de Honor Juana Azurduy de Padilla».

El académico Antonio Requeni fue homenajeado, el 22 de agosto, en el marco del X Festival Latinoamericano de Poesía en el Centro, que se celebró del 21 al 24 de agosto en el Centro Cultural de la Cooperación «Floreal Gorini».

La Municipalidad de la capital de la provincia de Tucumán declaró «Visitante Distinguido de la Ciudad Histórica de San Miguel de Tucumán» al filósofo, ensayista, poeta y académico de número de la AAL Santiago Kovadloff, quien participó el lunes 7 de octubre del lanzamiento del ciclo cultural «El valor de la palabra», organizado por el municipio.

El Concejo Deliberante de la ciudad de Posadas, capital de la provincia de Misiones, declaró «Personalidad destacada» a la escritora y docente Olga Zamboni, académica correspondiente de la AAL fallecida el 26 de enero de 2016.

ELECCIÓN

En la sesión 1445, del 26 de julio, fue elegido miembro correspondiente, con residencia en París, Francia, el Dr. Gustavo Guerrero.

En la sesión 1448, del 13 de septiembre, fue elegido miembro de número el Lic. Hugo Beccacece, para ocupar el sillón «Domingo Faustino Sarmiento».

En la sesión 1448, del 13 de septiembre, fue elegido miembro correspondiente D. Alberto Manguel, con residencia en Nueva York.

En la sesión 1452, del 8 de noviembre, fue elegido miembro correspondiente, con residencia en España, D. Guillermo Rojo.

FALLECIMIENTO

El 2 de abril falleció la Dra. Elena Rojas Mayer, elegida miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras el 11 de abril de 1985, en la sesión 797. Fue presentada por los académicos Elías Carpena, Carlos Alberto Ronchi March, Carlos Villafuerte y Antonio Di Benedetto. Se desempeñaba como doctora y profesora en Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán y como profesora de Lengua y Literatura Española en el Instituto de Cultura Hispánica (Madrid, España).

REPRESENTACIÓN DE LA ACADEMIA

El gobernador de la provincia de Tucumán, Dr. Juan Luis Manzur, convocó a los presidentes de las academias nacionales y de los países limítrofes a un encuentro que tuvo lugar los días 23 y 24 de agosto. Se trató del III Encuentro de Académicos Nacionales y Extranjeros, en el que participó el presidente de la Academia Argentina de Letras, José Luis Moure.

El 14 de mayo, en la Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas, se realizó la reunión preparatoria del VII Encuentro Interacadémico de las Academias Nacionales de la Argentina, que tendrá lugar el 6 de noviembre del corriente año, convocado en el marco del tema «Academias, conocimiento y sociedad». Asistió el Dr. José Luis Moure, presidente de la AAL. Del encuentro participaron diecinueve representantes de academias nacionales. También participó, el 15 de mayo, de la primera Sesión del Consejo Asesor Académico de la Escuela de Auditores del Estado, del que forma parte. El encuentro tuvo lugar en el Salón Olimpo II del Hotel Savoy y fue presidido por la Síndica General de la Ciudad de Buenos Aires, Cdora. Mónica Freda, y coordinado por el Jefe de Gabinete de la Sindicatura General de la Ciudad, Dr. Juan Pablo Laporte.

La vicepresidenta de la Academia Argentina de Letras, académica Alicia María Zorrilla, formó parte de la Comisión para el *Glosario de términos gramaticales*; también participó de la Presentación del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, Córdoba 2019, en el ámbito de las Jornadas Profesionales de la Feria del Libro.

Al igual que en 2016 y 2017, el secretario general de la AAL Dr. Rafael Felipe Oteriño participó de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires como jurado del Premio de la Crítica. Esta es una prestigiosa distinción que la Fundación El Libro otorga anualmente al mejor libro argentino de creación literaria.

En el marco de la Feria del Libro de Mendoza que tuvo lugar en el espacio cultural Julio Le Parc, del 18 al 20 de octubre se desarrolló el VI Festival Internacional de Poesía de Mendoza. El encuentro reunió a referentes de la poesía de distintos países; entre ellos, estuvo especialmente invitado Rafael Felipe Oteriño, secretario general de la AAL.

El 5 de julio se llevó a cabo en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno un Homenaje al célebre poeta salteño Manuel J. Castilla en el año del centenario de su nacimiento. Del encuentro participaron los académicos de número Santiago Sylvester, poeta salteño también y amigo de Castilla, quien pronunció las palabras de apertura en el auditorio Jorge Luis Borges; Alberto Manguel, director de la Biblioteca Nacional; y José Luis Moure, presidente de la Academia Argentina de Letras.

El académico Pablo Cavallero fue designado vocal en la Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española en representación de la Academia, durante los meses de marzo, abril y mayo.

La comisión asesora del Premio Literario, género ensayo, 2015-2017 fue integrada por los académicos Santiago Kovadloff, Santiago Sylvester y Rafael Felipe Oteriño.

Del 16 al 18 de noviembre, el presidente de la Academia Argentina de Letras, Dr. José Luis Moure, y la vicepresidenta, Dra. Alicia María Zorrilla, participaron en Colonia del Sacramento (Uruguay) del V Congreso Internacional de Correctores de Textos en Español, organizado por Profesionales de la Lengua Española Correcta de la Argentina y por la Asociación Uruguaya de Correctores de Estilo.

SESIONES Y ACTOS PÚBLICOS

La Academia Argentina de Letras realizó su tradicional acto oficial en la 44.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. En el encuentro, que se llevó a cabo el domingo 13 de mayo, la AAL evocó la figura Leopoldo Lugones, al cumplirse ochenta años de su muerte, ocurrida el 18 de febrero de 1938. Se refirieron a la vida y obra del poeta los académicos Antonio Requeni y Abel Posse, y el académico Santiago Kovadloff leyó una selección de poemas del escritor homenajeado.

El 22 de octubre, en el Teatro Real de Córdoba capital, se llevó a cabo la presentación del programa del VIII CILE. El acto contó con la participación del gobernador de la provincia de Córdoba, Juan Schiaretti; los directores de la Real Academia Española y el Instituto Cervantes, Luis García Montero y Darío Villanueva; y el presidente de la AAL, José Luis Moure.

El jueves 22 de noviembre, en el Salón Leopoldo Marechal del Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología de la Nación, la Academia Argentina de Letras entregó sus reconocimientos de 2018: la Distinción «Personalidad sobresaliente de las Letras» a la doctora Graciela Maturo, el Premio Literario AAL a Blas Matamoro y el Premio Anual AAL a los egresados de las carreras de Letras de universidades estatales y privadas que hayan obtenido el más alto promedio en sus estudios. Hicieron uso de la palabra el presidente de la Corporación, académico José Luis Moure; el académico Abel Posse se refirió a la doctora Graciela Maturo; y el académico Santiago Sylvester se refirió al libro y al escritor galardonados.

PUBLICACIONES

En el estand que la provincia de San Juan tuvo en la reciente Feria del Libro, se presentó el jueves 3 de mayo el *Atlas Lingüístico y Etnográfico del Nuevo Cuyo*, resultado de largos años de investigación llevada a cabo por un equipo del Instituto Nacional de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas «Manuel Alvar» (INILFI) de la Universidad Nacional de San Juan, bajo la dirección de César Quiroga Salcedo, académico correspondiente de nuestra Academia fallecido en 2008. La obra fue impresa en el Instituto Geográfico Nacional con el sello editorial de la Academia Argentina de Letras y del mencionado instituto universitario sanjuanino.

En la sesión 1445, del 26 de julio, se presentó el *Atlas Lingüístico y Etnográfico del Nuevo Cuyo*, de César Quiroga Salcedo, Aída González de Ortiz y Gustavo Daniel Merlo, publicado por la Universidad Nacional de San Juan, el Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas Manuel Alvar, y la Academia Argentina de Letras.

El 2 de noviembre se realizó en Gaiman, provincia del Chubut, la presentación del *Diccionario de gentilicios chubutenses*, publicado por la Academia Argentina de Letras y elaborado por la académica correspondiente con residencia en Chubut Ana Ester Virkel, Claudia María Lun y Adrián B. Sandle.

COMUNICACIONES

En la sesión 1437, del 8 de marzo, el académico Pablo de Santis leyó un trabajo sobre Mario Levrero.

En la sesión 1438, del 22 de marzo, el académico Jorge Cruz leyó un trabajo sobre el poeta y narrador Rafael Alberto Arrieta.

En la sesión 1441, del 26 de abril, el académico secretario general Rafael Felipe Oteriño leyó un trabajo sobre Francisco López Merino y dos poemas de Jorge Luis Borges.

En la sesión 1442, del 24 de mayo, el académico Rolando Costa Picazo leyó el trabajo «Henry James: los papeles de Aspern», y la académica Olga Fernández Latour de Botas leyó la comunicación «Bartolomé Hidalgo: poeta y patriota».

En la sesión 1443, del 28 de junio, la académica Norma Carricaburo leyó un trabajo en conmemoración de Ramón Menéndez Pidal.

En la sesión 1445, del 26 de julio, el académico Antonio Requeni habló sobre el poeta José Pedroni.

En la sesión 1447, del jueves 23 de agosto, el académico Santiago Sylvester leyó una comunicación titulada «Macedonio Fernández, un escritor en la confluencia».

En la sesión 1448, del 27 de septiembre, el académico Santiago Kovadloff habló sobre Idea Vilariño.

En la sesión 1450, del 11 de octubre, el académico Jorge Cruz leyó un trabajo titulado «El teatro en la vida y la obra de Juan Carlos Ghiano».

En la sesión 1452, del 8 de noviembre, el académico Jorge Fernández Díaz leyó su comunicación titulada «Tomás Eloy Martínez. Un periodismo con licencias literarias».

VISITAS

El 12 de abril, el Cuerpo académico recibió la visita del Ministro de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, señor Enrique Avogadro.

El 26 de abril visitaron la Academia los doctores Santiago Muñoz Machado, miembro de la Real Academia Española, y Gustavo Guerrero.

El 9 de agosto visitaron la Academia Argentina de Letras cuatro autoridades de tres organismos públicos vinculados al turismo nacional: el Ministerio de Turismo de la Nación, la Academia Argentina de Turismo y la Cámara Argentina de Turismo. La reunión, enfocada en un proyecto de colaboración institucional, fue con el presidente de la AAL, Dr. José Luis Moure; la vicepresidenta, Dra. Alicia María Zorrilla; y el secretario general, Dr. Rafael Felipe Oteriño.

El 24 de octubre visitaron la Academia el Director del Instituto Cervantes, Luis García Montero, y el Director de la RAE, Darío Villanueva. Fueron recibidos por la vicepresidenta y por el secretario general. Fue una visita corta, elogiaron la labor de la Academia y visitaron la Biblioteca. El Director de la Biblioteca, Dr. Alejandro Parada, hizo una breve e interesante reseña de las obras que posee la Biblioteca y las actividades que realiza.

DONACIONES

De la académica Alicia María Zorrilla, sus obras *Diccionario normativo del español de la Argentina* y *Ejemplario sobre el uso de las mayúsculas y de las minúsculas en la Argentina y en el mundo hispánico*, ambas de reciente edición.

Del académico Antonio Requeni, *Las Academias se asoman al futuro. Quince academias nacionales de la Argentina ante el desafío de compatibilizar la innovación y el desarrollo con la educación*; *Conrado Nalé Roxlo. Poeta y humorista*, de su autoría, y *Sibila 55. Revista de arte, música y literatura*, número de abril de 2018.

De la académica Olga Fernández Latour de Botas, su libro *Desde América. Miradas sobre el otro. «Por la comprensión, para la paz»*; el libro *Sucedidos*, de Pedro M. Saubidet.

Del académico Abel Posse, *Poesía (1964-1999)*, de Federico Gorbea.

Del académico Horacio Reggini, *Santa Catalina de Sena. Arquitectura y espiritualidad*.

Del académico Pablo Cavallero, *Qué es un americanismo*, de Adolfo Elizaincín, en la colección «Clásicos de la ASALE», y la separata del discurso de incorporación de Federico Corriente a la Real Academia Española.

Del académico correspondiente en Chile, Pedro Lastra, *Una vida entre libros: Letras de América* y *El transcurrir del Sueño*, de su autoría.

Del académico Santiago Kovadloff, su libro *Locos de Dios. Huellas proféticas en el ideal de la justicia*.

Del académico Jorge Cruz, *El malón grande*, de Jorge Torres Zavaleta.

Del académico Jorge Fernández Díaz, *El instrumentista* y *El Presagio y otros cuentos*, de Benito Carlos Garzón; y *Mary Mann. La amiga incondicional de Sarmiento*, de María Salomé Cárdenas.

Del académico Hugo Beccacece, *Pérfidas uñas de mujer. Ensayos sobre cine, literatura, arte y estilos* (2 ejemplares) y *La pereza del príncipe. Mitos, héroes y escándalos del siglo XX*, de su autoría.

De Susana Artal, *Infancia. Representaciones de la niñez y la juventud en las literaturas de expresión francesa*, de Susana Artal Maillie y Valeria Castelló-Joubert, y *Diálogos medievales. Estudios argentinos de literatura francesa*, de Susana Artal Maillie y María Dumas.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXXI enero-junio de 2019 N.os 349-350

VIII CONGRESO INTERNACIONAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Córdoba - Argentina - Marzo de 2019

SESIÓN PÚBLICA DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS*

El acto se inició con la lectura del prólogo de *El hacedor* (1960), de Jorge Luis Borges, a Leopoldo Lugones, en la voz del presidente de la Academia doctor José Luis Moure.

> Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también define por el contorno, el árido camello del Lunario, y después aquel hexámetro de la Eneida, que maneja y supera el mismo artificio:
>
> *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram.*
>
> Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convencionales y cordiales palabras y le doy

* Acto celebrado el 28 de marzo de 2019 en la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba. Panel «Encuentro con Leopoldo Lugones», con la participación del doctor en Letras Modernas Daniel Teobaldi, el poeta y narrador oral César Vargas y el académico de número Santiago Sylvester.

este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.

En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.

LA POESÍA DE LUGONES*

Santiago Sylvester

La figura de Leopoldo Lugones no dejará nunca de interesarnos por su capacidad para mostrarnos una síntesis compleja de nuestro país: cara y contracara, sin eludir contradicciones.

Cada vez que leo un poema de Lugones, o que pienso en su poesía, la primera palabra que me viene a la cabeza es «prodigio». Un prodigio lingüístico que instala ante nosotros objetos nuevos. Por eso, también me resulta inevitable reflexionar sobre las contradicciones de este hombre que, junto con Borges (otro contradictorio), constituyen los pilares fundamentales de nuestra literatura del siglo XX y de lo que va del XXI. Su presencia es tal, que no podemos obviar esas contradicciones, nos obliga a sumarlas a nuestras reflexiones y ver cómo las explicamos. Yo intento explicarlas del modo siguiente.

Es evidente que en 1897, cuando publicó su primer libro, ya le molestaba el brete de lo formal en la poesía de fines del siglo XIX. No hay que buscar mucho en *Las montañas de oro* para hallar el propósito de distorsionar la fluencia del verso. Las composiciones, aunque rimadas, se ordenan predominantemente como prosa, separados los versos por guiones, en un claro intento de que el ojo y la lectura no respeten la secuencia convenida. No se escribe así sin estar molesto con la ordenación tradicional, con la secuencia clásica del poema, que era verso a verso.

Un par de años después conoce en Buenos Aires a Rubén Darío, quien ya había publicado *Azul* en Chile, y *Prosas profanas* en la Argentina, y adhiere de inmediato a la lucha contra el «dogma» (la expresión es de Darío) que según ellos limitaba a la poesía de habla castellana, le quitaba sorpresa y creatividad. Se refería a la que se escribía en España y en Latinoamérica.

En *Los crepúsculos del jardín*, de 1905, ya aparece clara esa nueva sensibilidad, búsqueda de una nueva prosodia, nuevas palabras, rimas

* VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, Córdoba, Argentina, marzo de 2019.

nuevas, y algunos poemas en los que ya está instalado el Modernismo y el intento de revisar la forma.

Pero es *Lunario sentimental*, de 1909, el libro de mayor impacto por las innovaciones formales que traía. Hay quienes han visto en *Lunario sentimental* el primer libro escrito en verso libre en castellano. Me gustaría estar de acuerdo, pero en ese libro absolutamente inesperado no encuentro lo que denominamos verso libre, sino, en todo caso, incomodidad (que luego revisó) con el verso clásico. Carlos Obligado resumió así su impacto: «tropezamos aquí con la piedra de escándalo de la poesía argentina moderna». Porque hubo fuerza de escándalo en esos versos que bordeaban tropiezos voluntarios, ripios y disonancias, salvados en el momento justo por el dominio del oficio. La concepción reformista del verso fue la marca registrada de los poetas modernistas, y estuvo diseminada en varios libros de Lugones: combinaciones métricas inéditas, rimas inesperadas y algo caprichosas, no solo por las palabras en sí (rimar «baladí» con «*five o'clock tea*», o «insomnes» con la palabra latina «*omnes*»), sino porque llegaban cuando no se las esperaba, sin respetar el orden convenido. La ordenación de los versos rimados sucedía de otro modo, libre, presuntamente anárquica, y esto obligó a una lectura menos confortable. No solo en lo formal; también modificó el punto de vista que era casi siempre emotivo al tratar un asunto como la luna. El *Lunario* fue un *tour de force* de la época, un logro en sí mismo, y una avanzada de lo que iba a venir. Borges acertó con un guiño: remarca que el *Lunario* es previo al ultraísmo, y lo convierte así en precedente. Borges, experto en encontrar precedentes, encontró este que, haya sido tenido en cuenta o no por el ultraísmo, resulta muy verosímil. Por eso es inesperado que Lugones, después de abrir esa puerta, con lo que anunciaba y hasta promovía la experimentación en la poesía de la lengua, combatiera con todas sus ganas esas nuevas formas que él mismo había convocado. Al parecer se sintió arrollado por la novedad y se dedicó a teorizar y polemizar contra ella: combates innecesarios, fatalmente perdidos.

Resulta inevitable, al menos para mí, vincular su giro estético con su cambio de ideas sociales y políticas, porque es como si estuvieran coordinados. Desde sus comienzos socialistas, amigo de José Ingenieros, del tucumano Mario Bravo, próximo a Juan B. Justo, fue derivando, como es conocido, a posiciones de extrema derecha, al punto de que a

su muerte, en 1938, era un declarado admirador de Mussolini. Este arco ideológico es el que recorre en ambos campos y a la vez: en el estético y en el político. Porque sucedió lo mismo, de un modo notablemente coincidente, con sus iniciales propuestas de cambio poético y su posterior viraje hacia un conservadorismo literario. Es evidente que en algún momento detectó modificaciones sustanciales en la sociedad y época que le tocaron, que sintió una agresión y armó su consiguiente rechazo. Da la impresión de que sintió algo así como la agresión de un «desorden» generalizado, y resolvió postular casi rabiosamente un «orden», aun con el riesgo de estar en contra del viento histórico. El desorden, o el temor a la inestabilidad (y dio pruebas de ambas cosas), lo movieron, en términos literarios, a regresar al verso tradicional. Creyó ver que el disloque que él mismo había propuesto se descontrolaba, se salía de cauce y amenazaba (lo dijo así) la existencia misma del poema. Él, que avanzó cuanto pudo en el camino de cierta desorganización del verso tradicional, sufrió indignación (acaso temor) cuando vio que otros daban un paso más y rompían el basamento histórico de la poesía. La vanguardia y el verso libre fueron, así, su permanente controversia.

Y su oposición a estas nuevas formas estéticas fue paralela a su oposición, en la misma época, a los cambios políticos que se avecinaban: como ejemplo se puede recordar su oposición a la Ley Sáenz Peña. No solo se opuso a esta ley, que, como sabemos, instalaba una nueva democracia en el país, sino que, tras el triunfo de Yrigoyen, se tomó el trabajo de dar una conferencia en el Teatro Odeón de Buenos Aires, en 1917, en la que dijo «la Reina del Plata, enloquecida de libertad, acaba de darle el triunfo a los ilotas y a los metecos». Es decir, algo así como razas inferiores en la antigua Grecia, y extranjeros. Esta torpeza está repetida en el prólogo a sus *Poemas helénicos*, de 1921.

Precisamente en esos días había cundido su alarma y aseguraba que las nuevas propuestas estéticas amenazaban la existencia del verso y de la poesía. Se puede recordar que César Tiempo y Pedro-Juan Vignale, en el prólogo de la *Exposición de la actual poesía argentina*, que recogía la poesía joven del momento, incluyen con humor una declaración en la que Lugones se enoja contra «esta antigualla lamentable y antiestética, que es el descubrimiento instrumental más importante de la actual vanguardia poética, o nueva sensibilidad, o ultraísmo, como suele denominarse el grupo de prosistas jóvenes». «Prosistas» jóvenes.

Queda clara la desmesura cuando se recuerda que estaba descalificando, entre muchos, a Borges, Marechal, Mastronardi, Ricardo Molinari, González Tuñón, Luis Franco, Girondo, Fijman, González Lanuza, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari; es decir, a lo que conjuntamente se iba a llamar Florida y Boedo.

Al año siguiente del *Lunario*, publica *Oda a los ganados y las mieses*, un poema formidable, de casi 1500 versos, que es una retractación de lo que significó su libro anterior. Formalmente, es un poema de preceptiva clásica impecable y lleno de optimismo por el destino del país. Esta confianza en el país está presente en toda su obra posterior; hay un arraigo y una necesidad de expresarlo que está tanto en su fervor por nuestra naturaleza como en su conocimiento y reconocimiento de nuestra historia.

A partir de esas modificaciones, Lugones inicia lo que podría llamarse «un regreso a casa». Después de haberse asomado a la intemperie, a la vez ideológica y estética, y de comprobar que las cosas iban en una dirección que él consideraba errada, resolvió volver al orden, a la tradición, a lo más seguro y acogedor.

Por supuesto que, siendo cierto este retroceso, al menos para mí, hay que agregar de inmediato que Lugones nunca dejó de ser Lugones, nunca dejó de ser el prodigio verbal, el que encontraba la palabra justa y la solución potente. Porque Lugones, y esta es la clave, nunca confundió «saber hacer» con poesía, nunca pensó que el verso medido podría servir de apoyo cómodo o de guía para no extraviarse. Para Lugones, poesía fue siempre *poiesis*, creación, agregar al mundo lo que no había antes. Decir que Lugones «sabía hacer» es casi una falta de respeto, conocía su oficio mejor que nadie y, aun en su lucha perdida contra la renovación que inevitablemente venía, y que por supuesto llegó, dejó poemas memorables para siempre, con una creatividad que no es posible revisar ahora libro a libro.

Quisiera recordar, como muestras, algunas miniaturas dispersas en su *Oda a los ganados y las mieses*. Por ejemplo, cuando presenta al toro en la pampa, con la seguridad impresionante que merece ese animal poderoso y simbólico: «Entonces, en el fondo del paisaje / retozado por yeguas que se azoran, / y que desordenando su carrera / con fiero empaque las cabezas tornan, / [...] / con su francas testuz un toro inmóvil / la mañana magnífica enarbola».

O esta otra cuarteta que acumula con mucha eficacia figuras de la retórica clásica: «Localiza el impávido silencio / un zumbido concéntrico de mosca; / en la asoleada soledad vacila / el papelito de una mariposa».

O la gracia con que usa el verbo «ocasionar» para mostrar al gallo en el momento de aprovecharse de una gallina, la palabra sorprendente: «el corsario del gallo se ocasiona». El gallo como «ocasionado» es construir un objeto con palabras.

Podríamos seguir.

Al morir, en 1938, el verso libre que tanto lo había amargado, y con el que había debatido tan inútilmente, ya estaba consolidado, e incluso puede decirse que ya había terminado o estaba terminando el primer envión de la vanguardia con la que él había sentido tanto malestar. Lugones, como dije, buscó la intemperie, se asomó a ella, pero la inseguridad consiguiente no le gustó y volvió al hogar, a las seguridades; abandona cierta desarmonía programática y retoma la senda conocida y pautada; pidió asilo en lo más acogedor de la poesía, y al morir dejó inédito un romancero de corte rigurosamente tradicional: casi un testamento y una declaración de fe. No olvidemos que el romance es tal vez la más antigua expresión poética en habla castellana, por supuesto muy anterior al soneto y al endecasílabo. Entonces, lo que estaba haciendo Lugones era dejarnos un mensaje.

Pero hay que decir también que cualquier consideración sobre el conservadorismo que esto implicaba choca contra la evidencia de que esos romances se siguen leyendo hasta hoy, y se los admira, con ese humor arbitrario, y no tan arbitrario, que tiene el tiempo: que elije donde quiere. En la selección del tiempo está sin ninguna duda esta obra llena de matices, de aciertos, de aspectos que podemos revisar, y que terminamos admirando. La palabra «prodigio» nos espera siempre tratándose de Lugones.

Lugones es, sigue siendo, a pesar de sus contradicciones, un basamento literario, no solo de nuestra poesía, sino de la de habla castellana. Por eso quiero terminar recordando palabras que escribió Octavio Paz en *El arco y la lira*: «Como siempre, Darío es el primero —se refería a un orden de llegada—. El verdadero maestro, sin embargo, es Leopoldo Lugones, uno de los más grandes poetas de nuestra lengua (o quizás habría que decir: uno de nuestros más grandes escritores)».

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO OSCAR MARTÍNEZ*

INGRESO DEL SEÑOR OSCAR MARTÍNEZ EN LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Alicia María Zorrilla

Hoy la Academia Argentina de Letras celebra el ingreso del señor Oscar Martínez como académico de número. *Celebrar* no significa solamente haber organizado este acto formal para recibirlo, sino también expresar nuestra alegría para elogiarlo.

Martínez es el primer actor y director teatral que ocupa un sillón en esta Casa. Esto extrañó a muchos que no advirtieron que las palabras no solo tienen su refugio en la escritura, sino también en la oralidad, que la vida es su escenario. Por eso, no dudamos un instante en que hubiera entre nosotros un representante del cine, del teatro y de la televisión, un magnífico decidor de palabras, que es, a su vez, escritor. Nuestra decisión fue inmediata y segura porque, sin duda, enriquecería nuestra labor académica.

Crear no significa solo escribir un libro, sino también construir un personaje, vivirlo desde las entrañas con otra sangre, con otras voces que comunican otros mundos, que escriben otros mundos. Es una especie de juego que enfrenta al actor consigo mismo para ser otros y más tras la máscara de la comedia o de la tragedia, de la felicidad o de la desdicha, pero, siempre, de la esperanza aunque sea pequeña; una entrega generosa y perseverante que el público recibe agradecido al sumergirse en el escenario para ser también otro personaje, el que escucha, el que enriquece su silencio coral con el diálogo de la ficción, el que se transforma ávidamente y el que piensa o aprende a pensar. Escucha con los ojos y ve con los oídos para reescribir el texto desde su sensibilidad desnuda de tiempo en ese instante. En eso, reside el mérito del actor: en despertar el asombro para enfrentar las realidades o las irrealidades

* Acto celebrado el 6 de junio de 2019 en el Auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional.

que tiene ante sí, nunca las mismas; en llevar al público hacia el otro lado del jardín, hacia lo no explícito para que, como dice Martínez, sienta que lo que sucede es más de lo que superficialmente se ve[1]; para humanizar el silencio, que es nostalgia de la palabra; para hablar callando. Cuando llega a ese grado de virtuosismo, el actor convierte a su personaje en una obra de arte y, muchas veces, en una obra maestra.

Oscar Martínez, indiscutiblemente un actor consagrado, supo crear con intensidad y lo ha hecho movido por una vocación apasionada con la que abraza cada uno de sus trabajos. Por eso, escribe en su obra *Ensayo general. Apuntes sobre el trabajo del actor*:

> El actor debe saber de lo suyo, pero debe tener, ante todo, un conocimiento instintivo, superior, del fenómeno humano. Y una inclinación constante a acrecentar ese conocimiento. Forma parte de su naturaleza. De esa sabiduría, más allá de su técnica y de sus otras aptitudes, se nutre en definitiva su talento[2].

Martínez nació en Buenos Aires el 23 de octubre de 1949. A los catorce años, ingresó en la Escuela Municipal de Arte Dramático y, cuatro años más tarde, empezó su formación con Juan Carlos Gené, a quien considera su maestro. A los veintiún años, empezó a trabajar en forma profesional de manera ininterrumpida hasta hoy. Su carrera ha cumplido ya cuarenta y nueve años, y está jalonada por notables éxitos. Se ha hecho acreedor a los más importantes premios que se otorgan en la Argentina en las tres disciplinas; algunos, en repetidas ocasiones: ACE, ACE de Oro, Konex de Platino, SUR (Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas), Molière, María Guerrero, Martín Fierro, Cóndor de Plata, Estrella de Mar, Estrella de Mar de Oro, Clarín, Premio Municipal, entre muchos otros. Es el único actor que ganó dos veces el Premio Molière y cuatro veces el Premio Sur, otorgado por la Academia de Cine.

Recibió también importantes distinciones internacionales: Mejor Actor, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (por *El nido vacío*); Mejor Actor, en el Festival Internacional de Cine de Venecia

[1] Martínez, Oscar. *Ensayo general. Apuntes sobre el trabajo del actor.* Buenos Aires: EMECÉ, 2017, p. 139.

[2] Martínez, Oscar. *Ensayo general...,* p. 105.

(por *El ciudadano ilustre*); Mejor Actor, en el Festival de Málaga (por *Kóblic*); Mejor Actor de Cine Iberoamericano (Premios Platino); Mejor Actor, en el Festival Latinoamericano de Japón, etcétera.

Junto a Carlos Gandolfo, Ernesto Schoo y Agustín Alezzo, fue jurado del premio de la década sobre teatro que patrocina Coca-Cola y del Premio La Nación al mejor guion cinematográfico.

En teatro, protagonizó, entre otras obras: *Viaje de un largo día hacia la noche*; *El zoo de cristal*; *La Malasangre*; *Amadeus* (en sus dos versiones, primero como Mozart y más tarde como Salieri); *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*; *El último de los amantes ardientes*; *El protagonista*; *Locos de contento*; *La noche de la iguana*; *Relaciones peligrosas*; *Humores que matan*; *ART*; *Variaciones enigmáticas*; *El descenso del Monte Morgan*. En televisión: *Cosa Juzgada*, *La Noche de los Grandes*, *Teatro Universal*, *Situación Límite*, *Alta Comedia*, *Atreverse*, *Nueve Lunas* y *El Hombre*. En cine, entre otras, protagonizó las películas *La tregua*, *El nido vacío*, *Relatos salvajes*, *La patota*, *Kóblic*, *Inseparables*, *El ciudadano ilustre* y *Toc Toc*, en España.

Ha dirigido en teatro a numerosos y distinguidos intérpretes, entre quienes se cuentan Carmen Maura, Héctor Alterio, Cecilia Roth, José Sacristán, Mercedes Morán, Julio Chávez, Claudia Lapacó, Darío Grandinetti.

Es autor de tres obras teatrales: *Ella en mi cabeza*, *Días contados* y *Pura ficción*. La primera de ellas fue galardonada con el premio ACE a la mejor comedia en 2005 y se estrenó en diversos países luego de convertirse en la obra de autor nacional de mayor convocatoria de los últimos tiempos. *Ella en mi cabeza* se publicó como libro con prólogo de Santiago Kovadloff. La edición de *Días contados* fue prologada por el periodista Carlos Ulanovsky. De carácter teórico y de reciente publicación bajo el sello Emecé es *Ensayo general. Apuntes sobre el trabajo del actor.* De esta obra, dijo Norma Aleandro:

> Bienvenido este libro de Oscar Martínez. Me parece fascinante que un autor, director y actor nos muestre los senderos que ha recorrido para crear el cuerpo y el alma de los personajes que los actores transformamos en personas. Personajes y personas con pasiones, odios, angustias, amores; con las contradicciones de los santos y de los embusteros, las debilidades de los reyes, de los asesinos y de los justos. He leído con placer sobre las técnicas en las que Oscar cree

> y en las que no, sobre las mejores herramientas para andar por esos mundos mágicos, angustiosos, oscuros y plenos de felicidad que son los juegos de la creación.

Este año, tendrá el rol protagónico de un largometraje con guion propio (*Pecado*), escrito juntamente con Marcos Carnevale; fue comprado por FOX y se filmó en la segunda mitad de 2018 para proyectarse en España, Holanda y la Argentina; lo dirige el propio Carnevale.

En el prólogo para la próxima edición del guion de *El ciudadano ilustre*, de Andrés Duprat (Editorial Planeta), Martínez confiesa que su temprano amor por la literatura y su atracción por el universo del escritor, por sus obsesiones y por los pormenores de su oficio influyeron decisivamente en la seducción que le produjeron la lectura del guion y la oportunidad de encarnar a un Premio Nobel de Literatura. En esta película, su espléndido papel protagónico corrobora todos y cada uno de los conceptos que vierte en su obra *Ensayo general*.

En prestigiosos y recordados ciclos televisivos como *Las Grandes Novelas* y *Ficciones*, ambos dirigidos por Sergio Renán, o *Alta Comedia*, dirigido por María Herminia Avellaneda o Alejandro Doria —por citar solo tres de esos ciclos—, ha interpretado grandes textos y autores de la narrativa universal. Desde las obras de Dostoievski (*Humillados y ofendidos*, *Las noches blancas*, *Crimen y castigo* y *Los hermanos Karamázov*); de Abelardo Arias (*El gran cobarde*) o de Marco Denevi (*Rosaura a las diez*), hasta múltiples narradores de variadas procedencias, pero igualmente consagrados por la mejor literatura universal de todos los tiempos. Se destaca también «*El Sur»*, de Jorge Luis Borges, para la Televisión Española, dirigido por Carlos Saura y con guion del propio Saura y de Víctor Érice. Debe mencionarse también la grabación de un disco de poemas de Jorge Luis Borges en conmemoración de los cuarenta años del Teatro Municipal General San Martín, en binomio con Inda Ledesma; también participaron Alfredo Alcón y Norma Aleandro, quienes registraron con sus voces textos de otros poetas.

En su extensa carrera, Martínez ha personificado a grandes artistas: a Borges, ya mencionado, deben sumarse Mozart (en *Amadeus*); Robert Schumann, en un especial para televisión dirigido por Hugo Urquijo; Henri de Toulouse-Lautrec, también en un especial para la televisión, dirigido por Eduardo Mignogna; a Eugene O'Neill en *Viaje de un largo*

día hacia la noche, obra autobiográfica, en la que representó el papel de Edmund; a Tennessee Williams en el personaje de Tom (*El zoo de cristal*); a Armando Discépolo, intercalando textos en primera persona, en un espectáculo conformado por dos de sus obras, *Mustafá* y *Mateo*, con producción del Teatro San Martín.

Pasión, sabiduría, talento, inteligencia, sensatez, fascinación, carisma seguirán trazando su virtuoso camino actoral para sublimar en cada representación el gran espectáculo de lo humano.

OSCAR MARTÍNEZ, MAESTRO MAYOR DE OBRAS

Santiago Kovadloff

Si bien ha sido nutrida, desde su fundación, la presencia de dramaturgos en esta Academia, resulta más que oportuna la incorporación de Oscar Martínez para dar prosecución en el presente a esa rica tradición y fortalecer su sentido.

Es unánime su reconocimiento y así se lo festeja: Oscar Martínez respalda sus atributos de dramaturgo en una espléndida trayectoria actoral, tanto cinematográfica como teatral. El deseo de atenuar al menos la asimetría hasta ahora reinante entre el entusiasmo que despierta como actor y el que merece como escritor apremió a esta Academia a proceder a su incorporación como miembro de número.

Sin entrar en consideraciones sobre los motivos que, en tiempos como los actuales, pueden alentar el mayor alcance social logrado por las propuestas audiovisuales y digitales sobre las literarias, hemos considerado que esta Academia debía contribuir a matizar esa desproporción adjudicando a Oscar Martínez el sillón que desde hoy ocupará en ella para provecho de todos nosotros y valoración, en su persona y en su obra, del teatro argentino.

Es un hecho que la producción teatral escrita ha ido perdiendo con los años presencia protagónica entre las propuestas editoriales del país. Se ha dejado de leer teatro y, en consecuencia, se ha dejado de editarlo. La suerte que ha corrido no es, sin embargo, solo suya. Ha sido también el destino editorial de la poesía en los sellos tradicionales que en el pasado le reservaban un lugar y, con su prestigio, respaldaban su difusión.

Tal vez la menos afortunada sea la poesía, pues la obra teatral tiene su territorio incuestionable en la representación escénica. La poesía, en cambio, es un hecho de lectura. Exclusivamente de lectura y al no ser proveedora de una línea argumental a la manera del cuento o la novela, es muy posible que eso, en estos tiempos, como ya dije, en los que tan relevante papel juega la información, explique buena parte del desconcierto y el desapego que produce una literatura intimista, como fatalmente lo es la poesía, en quienes restringen su disposición a leer a lo puramente narrativo.

También al teatro lo afecta ese desapego y en el caso de Oscar Martínez encontramos una ejemplificación contundente de lo que digo. Son incontables quienes han visto las obras de las que él es autor. Y escasos, en cambio, sus lectores o quienes, al saberlo autor de lo que han visto y aplaudido con fervor, se han interesado en serlo.

Al fenómeno del menoscabo editorial que sufre el teatro desde hace tiempo se suma en la Argentina, y aun más allá de sus fronteras, otro fenómeno: una notable escasez de obras escritas que aspiren a inscribirse en la alta y nutrida tradición alcanzada por el género, hasta avanzado el siglo pasado y, en especial, en él: de Pirandello y Arthur Miller a Albert Camus, de Tennessee Williams a Samuel Beckett; de Thorton Wilder a Jean-Paul Sartre; de Eugene O'Neill a Ionesco, y de tantos otros a tantos más.

Este languidecimiento de la literatura dramática en el interés de quienes dirigen y actúan en teatro no es fortuito ni tampoco un hecho aislado. Se inscribe en el marco de una profunda crisis del pensamiento cuyos síntomas se dejan ver allí donde se mire: en la filosofía primeramente; en la novela cada vez más apegada a la hegemonía del mero entretenimiento; en la política envilecida por la corrupción y la demagogia; en las religiones que no atinan a descubrir e incorporar las demandas que les formula el presente; en la economía que se dice ciencia cuando no lo es; en el avance despiadado de la tecnocracia sobre la subjetividad y en el derrumbe abismal de la educación que, en lo que atañe a la formación, ha olvidado por completo la demanda de lo cívico y solo aspira a promover la capacitación especializada que circunscribe el valor de la persona a la eficacia de un obrar sin tomar en cuenta la dimensión ética de la acción.

El entretenimiento insustancial retiene en nuestra época el monopolio de la palabra y le infunde una intención excluyente: distraer sin promover reflexión, conmocionar sin conmover, hechizar de espaldas a la sombra que sobre nosotros proyectan los dilemas fundamentales de la existencia. La tiranía de la publicidad hace el resto promoviendo la idolatría de los objetos y en especial la de los llamados objetos virtuales que se afianza en desmedro de lo complejo, habitante primordial e irreductible, hasta no hace mucho, de lo que se entendía por subjetividad.

Por otra parte, la improvisación colectiva, y ello con unas pocas excepciones, parece concentrar el interés superlativo de los directores nóveles de teatro y aun el de muchos que ya no lo son. Contenidos,

modalidades protagónicas, conflictos que aspiran a ser dramáticamente consistentes van encontrando, en la exclusiva exploración escénica de actores y directores, su cauce consensuado sin referencia alguna o proveniente de un texto que los preceda o resulte orientador. El desapego actoral a la creación escrita se ha acentuado notablemente. Ello no implica un juicio moral, pero señala una característica reveladora de ese languidecimiento de la literatura teatral tradicionalmente entendida.

¡Qué inusual resulta hoy encontrar, en una biblioteca joven y no tan joven, libros de teatro! La lectura de Sófocles o William Shakespeare promueve más impaciencia que deleite…

No obstante, así como la impopularidad de la poesía en nada ha afectado la persistencia de su producción, alentando su circulación poco menos que clandestina, seguramente también el desinterés creciente por la lectura y la representación de obras teatrales no impide ni impedirá que se siga escribiendo teatro y que en esa siembra pueda discernirse, alguna vez, una nueva obra maestra.

Oscar Martínez cuenta, como autor, con un recurso que no abunda entre los creadores literarios de teatro: es, a la vez y como actor, un incisivo animador de personajes de papel, de figuras escritas, a las que sabe leer y escuchar para luego inscribirlas, mediante su don interpretativo, en esa misma vida cotidiana de las que provienen como seres imaginados; en esa misma vida abusivamente llamada real como si ella no estuviera preñada de fantasmas, de sueños y tormentos como los que fecundan y violentan, con sus desvelos subjetivos, a los personajes de una obra teatral.

Al proceder como autor, al concebir sus criaturas, Oscar Martínez demuestra que sabe seguir las sugerencias del actor y del director que hay en él y cuya veteranía opera, en las composiciones del escritor, como un auténtico guía.

Brújula y árbitro a la vez de esas voces que brotan del papel buscando el escenario, el actor Oscar Martínez sabe aconsejar al escritor que lo complementa, indicándole cómo le conviene proceder: qué oír y qué decir en cada palabra; cuáles guardan un secreto provechoso y cuáles, pobladas de vacío, solo son un espejismo.

En su *Ensayo General*, subtitulado «Apuntes sobre el trabajo del actor», publicado en 2017, se encuentran algunas de las convicciones centrales de Oscar Martínez sobre el teatro de autor. Están formuladas

como parte de una transmisión que no quiere ser pedagogía sino interlocución en la construcción del arte actoral. El modo en que se las enuncia y lo que mediante ellas se pretende permite entender qué significa para Oscar Martínez enseñar y aprender. Bien sabe él que únicamente enseña quien deja aprender, como propone Martín Heidegger; solo quien alienta a buscar, en su sensibilidad, en los estremecimientos de su propio cuerpo, los recursos capaces de infundir verosimilitud a lo que hace; a encarnar con todo su ser la palabra que, leída como expresión de un artista del lenguaje, nos entrega la intensidad de una vida.

Hay entre el actor y el ensayista, que en su último libro es Oscar Martínez, dos modalidades expresivas que convergen en una misma evidencia. El ensayista es un creador de perspectivas, un promotor de tanteos interpretativos, de configuraciones de una voz que alcanza, mediante la transmisión de ideas, un acento personal. Es decir: alguien que, al manifestarse, sabe brindar del tema que aborda una visión propia, suya. En suma: el ensayista, en cada composición que proviene de su pluma, se da a conocer como un temperamento que medita.

De igual modo procede el actor: ensaya, explora, pondera. Va en busca, incesantemente, de su ángulo de visión, de su modo: del registro tonal, gestual, capaz de infundir, al personaje del caso, ese formidable bicefalismo que revela, al unísono y sobre un mismo escenario, la figura imaginaria y la figura real. Lo que se encarna y a quien lo encarna.

Bien se lo sabe: en teatro, en música, el ensayo general precede al estreno de la obra. La preanuncia. Es el que debe evidenciar hasta dónde los intérpretes se han adueñado de lo que interpretan. Hasta qué punto lo hasta allí buscado se ha convertido en hallazgo, en médula, en sustancia del actor. Pero en la medida en que cada representación es única, irrepetible, la atmósfera de lo ensayístico está lejos de quedar atrás. Siempre, en consecuencia, se está en camino hacia lo que nunca se llega a consumar en un hallazgo final. De modo que por más veteranía que el intérprete demuestre, no dejará de ser, en cada representación, un ensayista, un aspirante: el que puede a la vez saciar su sed y no apagarla. Uno, en fin, que se aventura en lo impredecible.

Bien lo ha dicho Miguel de Montaigne al caracterizar el arte que fundó en el siglo XVI: «Escribo ensayos porque no hago pie».

El éxito de público logrado con la puesta de sus dos obras: *Ella en mi cabeza* (2005) y *Días contados* (2007), ambas dirigidas por su au-

tor, supera sin duda el número de lectores alcanzado por esas mismas obras en su formato escrito. Que en lo relativo al teatro sea mayor el número de espectadores que el de lectores es el auténtico logro y a él aspira cualquier obra de ese género. Pero para todo aquel que se interese en apreciar, con el debido detenimiento, los valores expresivos y los recursos compositivos de las piezas teatrales de Oscar Martínez, su ponderación en letra impresa complementa y amplía el deleite de haber visto esas obras y celebrando su trabajo de director. Y ello ha sido así en el caso de quienes, en esta Academia de Letras, nos hemos sentido apremiados por la necesidad y el deseo de contar con Oscar Martínez entre los integrantes de nuestra casa.

Bienvenido sea entonces quien en tantos sentidos suscita nuestra admiración y nuestro reconocimiento por lo que supo decir de sí mismo y, por hacerlo así, tanto supo decir a la vez de todos nosotros.

Si bien en castellano son incontables quienes se llaman Martínez y quienes llevan el nombre de Oscar, la inspirada tarea desplegada por nuestro Oscar Martínez prueba que los universales, al decirlo todo de todos, nada dicen de nadie hasta que la singularidad de una vida, con su hechizo personal y su potencia creadora, les infunde peso, sentido y palpable realidad. Es esa singularidad maravillosa que puede hacer de cada uno de nosotros uno por una única vez lo que hoy celebramos en la figura de este querido amigo convertido, por obra de su obra, en flamante académico.

Muchas gracias.

LA PALABRA EN ACCIÓN
LA DRAMATURGIA Y LA NARRATIVA: DOS FORMAS LITERARIAS CONTRAPUESTAS

Oscar Martínez

«Ahora que lo pienso…», decía de manera repetidamente graciosa un personaje al que me tocó interpretar y que apenas recuerdo. «Ahora que lo pienso…», y luego de una deliberada pausa para crear expectativa en sus interlocutores, terminaba diciendo con tono de reflexiva perplejidad una obviedad sin atenuantes. Decía por ejemplo: «Ahora que lo pienso… hoy es jueves».

Parafraseando el latiguillo de aquel jocoso personaje comienzo hoy como él.

Ahora que lo pienso… me he pasado la vida, mi vida entera literalmente, representando ficciones. «Realidades imaginarias», como las llamaba mi gran maestro Juan Carlos Gené en sus clases y como me gusta desde entonces llamarlas a mí también: *Realidades Imaginarias*. Porque esa paradojal denominación expresa como ninguna otra la particular condición de las ficciones escritas para ser representadas.

Esa inclinación —probablemente patológica— a encarnar identidades ajenas en historias imaginarias, más tarde concebida pretenciosamente como vocación, comenzó de manera nada original en los juegos de la niñez. En ellos, como todo niño, era capaz de convertirme en un héroe, en un villano, en un fugitivo de la policía, en un intrépido explorador, en Amadeo Carrizo si atajaba un penal o si ahogaba arrojado en el aire un grito de gol ya incipiente en la garganta de mis adversarios; en Marcos Ciani, mi ídolo automovilístico de la década de los cincuenta, si participaba en una supuesta carrera de turismo de carretera, lanzando con mano maestra la réplica en miniatura de su auto para que se deslizara a toda velocidad en las pistas que dibujábamos en el asfalto… Y así, inagotablemente, en personajes de profesiones, aventuras y universos apasionantes de toda índole.

Como todo niño, dije, aunque tal vez —nunca lo sabré— me involucraba con una intensidad y una convicción mayores a la de los chicos

normales, que no se comprometían tan concienzudamente como yo en el juego. De hecho, recuerdo incluso haber efectuado reclamos en ese sentido más de una vez, ante la desconcertada mirada de mis compinches de entonces. *Es que para mí, el juego era una cosa seria*. Tan seria que pocos años después de esas andanzas y sin haber abandonado por completo la infancia, a los ¡catorce años!, viviendo una experiencia epifánica y, por lo tanto, inolvidable, al ver *jugando juntos* en el escenario a Ernesto Bianco y a Osvaldo Miranda, comprendí, con la certeza de una revelación inapelable, que debía dedicar mi vida a la poco honorable actividad que llevaban a cabo esos dos señores. Lo comprendí con el cuerpo, al punto de que mi impulso fue saltar al escenario con ellos. Y de algún modo eso fue lo que hice: inmediatamente me puse a estudiar actuación.

(Qué fue lo que, estando de vacaciones con mis padres en Mar del Plata, a los catorce años, me llevó una tarde a comprar dos entradas para asistir a la noche al teatro, solos, con mi hermana de nueve años, sin tener para nada ese hábito, es hasta hoy uno de esos pequeños grandes misterios que me sobrecogen y me confirman lo prodigiosa y mágica que es la vida. No puedo dejar de decir que estar aquí, esta noche, ante ustedes, es para mí, otra demostración de ese tipo).

Empecé entonces, decía, mi formación propiamente dicha; la etapa inaugural de mi aprendizaje, que, como en toda disciplina artística, no tiene fin. Fueron siete años, muy fértiles por cierto, que me protegieron de las turbulencias y el caos emocional de la adolescencia y que me prepararon para debutar, siendo aún muy joven, en el circuito profesional: tenía entonces veintiún años.

Me apresuro a excusarme por esta cronología autorreferencial, aunque los artistas —o los que aspiramos a esa categorización— *siempre* somos autorreferenciales, aun cuando creemos no serlo. («Madame Bovary soy yo», dijo Flaubert, para concluir de manera célebre con este recurrente malentendido).

En mi caso, no tengo otra alternativa. No solo porque me he dedicado mayormente a un quehacer como la actuación, en el que se es instrumento e instrumentista al mismo tiempo —lo que hace prácticamente imposible diferenciar entre lo personal y lo meramente instrumental—, sino también porque la travesía que emprendí sin saberlo siendo casi un niño, como queda dicho, implicaba una aventura inconcebible al embar-

carme en ella y es, tal vez, más inabarcable hoy, después de cuarenta y ocho años de profesionalismo. Quiero decir, que todo mi escaso saber es empírico, puramente vivencial y evanescente; ya que proviene de la intención casi alquímica de experimentar por medio de la representación, pero con el propio cuerpo, la infinita diversidad y complejidad de la criatura humana, en sus más variadas naturalezas y comportamientos.

Leí una vez lo siguiente: «El actor es un atleta del espíritu»; es una plausible definición. Porque debe asumir con la misma convicción las pasiones más nobles y las más miserables, el carácter más jovial y el más taciturno, la inteligencia más refinada y la más mediocre y vulgar, a un Rey y a un mendigo, a un temerario héroe y a un cobarde pusilánime… Y debe hacerlo no solo con la más honda convicción, sino además con la destreza necesaria para crear la ilusión de que eso que como espectadores estamos viendo ocurre por primera y única vez ante nuestros ojos.

«Ser o no ser… esa es la cuestión», dijo nuestro máximo Profeta. *Si algo aprendí, es que en la actuación, ese apotegma es Ley*. Porque, a no equivocarse: no se trata de parecer ni de aparentar, sino de *ser*.

El teatro consiste en un mutuo acto de fe en el hecho imaginario entre el espectador y los intérpretes; pero son los intérpretes los responsables de despertar en el espectador ese acto de fe y de velar por él. «El escenario hay que ganárselo», decía mi maestro. Para que esa fe no se fracture, el actor debe hacer suya la pasión del personaje, asumiendo su alteridad como propia. Si él cree, si en lugar de simulacro hay compromiso real, el espectador creerá y la liturgia del fenómeno escénico se habrá cumplido y habrá tenido sentido.

Pero no seguiré extendiéndome en el tema del actor, porque no estoy aquí por mi condición actoral. Empecé por él, porque es lo que dio lugar a todo.

Si estoy llevando a cabo esta disertación para cumplir con el requisito protocolar que impone mi incorporación a la Academia Argentina de Letras, se debe a la benevolencia de mis colegas académicos para con mi obra escrita; sin la cual —lo dijo el entonces presidente Dr. José Luis Moure al comunicar mi designación— no me hubiera sido posible tener el honor de ser invitado a integrarme al cuerpo académico.

Pero claro, sin el actor, tampoco hubieran sido posibles esos textos que, impensadamente, me depositaron aquí.

Enumero brevemente: se trata de tres obras teatrales; *Ella en mi cabeza*, *Días contados* y *Pura ficción*; las tres estrenadas, y con éxito, afortunadamente. Las dos primeras editadas. Y representadas además en diversos países: Uruguay, Chile, Colombia, México, España, Israel… Y a esa pequeña nómina de textos se agrega un libro editado por Planeta, hace dos años, bajo el sello Emecé, cuyo título es: *Ensayo General. Apuntes sobre el trabajo del actor.*

Por lo dicho, todo indica que la palabra que se espera de mí en este acto es la del dramaturgo, y en todo caso, en menor medida, la del ensayista. Si comencé defraudando esa expectativa y hablando desde el actor, es porque tanto el autor como el modesto ensayista son desprendimientos de él. Hijos tardíos, podríamos decir, aunque empezaron a gestarse muy tempranamente.

Fue promediando mi etapa formativa a los diecisiete años —lo recuerdo perfectamente—, cuando me enamoré de la palabra escrita; de la narrativa. Y me convertí en un ferviente lector de novela. Estaba viva en mí la pasión por la actuación, pero convivía con mi pasión por la literatura, que me llevó incluso a tener la fantasía de convertirme en novelista. O sea que disfrutaba, sin demasiadas contradicciones, de una suerte de bigamia entre dos disciplinas apasionantes e igualmente atractivas, pero que me demandaban —como todo amor verdadero reclama para sí— entrega incondicional y absoluta.

Transcurridos los primeros años en los que sufrí algún que otro tironeo, decidí terciar entre esas dos posesivas amantes casándome con la musa de la actuación y prometiéndole a la musa literaria que con el tiempo sería también dramaturgo. Eso me permitió seguir conviviendo con ambas.

Hoy, finalmente, puedo decir que salí airoso, porque esta noche están las dos aquí conmigo, en paz, y orgullosas de participar de esta ceremonia, en la que cada una conserva su lugar de privilegio.

Mi amor por la buena narrativa sigue intacto y me deleito, por citar solo algunos textos que leí recientemente, leyendo a viejos conocidos, como Auster o Murakami, o a nuevos talentos como David James Poissant (a quien por su primer libro de cuentos, *El cielo de los animales*, ya lo comparan con Carver y con Chéjov, nada menos), o nuevos simplemente para mí, como John Williams, descubierto tardíamente después de su muerte, como uno de los más grandes novelistas norteamericanos

del siglo XX. (*Los creadores de primera agua pueden apelar a la posteridad; los intérpretes no podemos aspirar a tanto*).

E incluso recomiendo la buena narrativa a los jóvenes actores en formación. En mi libro, *Ensayo General*, después de privilegiar la línea de acción y de pensamiento como guía primordial para la construcción del personaje, les digo:

> Se podría argumentar, y con razón, que una persona (o un personaje) no se reduce a su pensamiento voluntario, o a sus actos. Y es cierto. [...] Dice Karl Jung en sus memorias: «Somos nuestros sucesos internos». A sus 83 años, con un pie en el más allá, el viejo sabio nos dice que el repaso de su vida es el recuento de sus vivencias, más que la revisión de las anécdotas o acontecimientos de su existencia. Y que la mayor parte de nuestra vida transcurre dentro de nosotros mismos. [...] Todos tenemos, paralelamente a nuestro accionar, un mundo interno en permanente actividad, compuesto por pensamientos, por sensaciones, por fantasías, que no siempre se manifiestan en la acción.
>
> La novela es el género de la narrativa que mejor se ocupa de tratarlo. En ella, muchas veces es más importante la exploración y la exposición de ese mundo interno que los hechos o la narración de esos hechos. Lo que el personaje siente, lo que piensa y no verbaliza, lo que deduce, lo que anhela inconfesadamente, lo que sufre, lo que fantasea, lo que teme. Un instante puede ocupar páginas, y un día entero, dos frases. O sea, prevalecen los «sucesos internos» que define Jung como *lo que somos*.
>
> Fui un fervoroso lector de novela, subyugado creo, por esa peculiaridad del género. Y siempre pensé que esa práctica (que todavía conservo) nutrió en buena medida mi imaginario como actor y hombre de teatro. Y la recomiendo. Pero la literatura dramática es exactamente contraria, como género, a la narrativa. Podría decirse que lo preponderante en el Teatro es *la trama, mientras que en la novela es el revés de la trama*.

Es por eso que el narrador cuenta con un montón de recursos literarios de los que carece el dramaturgo. Quien narre, ya se trate de un narrador omnipresente —el escritor mismo— o de un personaje involucrado en la propia historia que se nos cuenta, puede explicar y describir abundantemente a los personajes, los lugares, las situaciones, el mundo interno, subjetivo de los protagonistas… El por qué de sus decisiones

y sus comportamientos. Es decir, puede echar mano a una infinidad de procedimientos mediante los cuales el universo entero de la historia, el central y el periférico, lo medular y lo aleatorio de esa trama —dependiendo, claro está, del talento del creador— pueden ser profusamente explicados y descriptos.

Todas cosas que un dramaturgo no puede hacer. Él cuenta solo con la palabra en acción, es decir, únicamente con la palabra escrita *no para ser leída*, sino para ser dicha por los personajes desplegados en el tiempo y en el espacio, y obviamente, con la acción misma, con las vicisitudes de los conflictos que esos personajes deben atravesar. Nada de comentarios, ni explicaciones, ni narradores omnipresentes. Los personajes. Con sus balbuceos, sus contradicciones y con lo que ignoran de sí mismos; arrojados a su propia problemática y sin que nadie nos aclare nada. Con sus palabras, pero también con sus omisiones; con sus silencios, que muchas veces dicen más que lo que son capaces de verbalizar.

El trabajo del dramaturgo, en suma, es plasmar en su obra «el horror de vivir en lo sucesivo», como tan magistralmente describió el inefable Borges la experiencia de la vida humana. En ello estriba su alcance, su condicionamiento a la hora de encarar la escritura de una pieza, y su peculiaridad específica.

Por eso, si bien no faltan narradores que incursionaron con éxito en la dramaturgia, muchos grandes escritores fracasaron escribiendo para el teatro o para el cine. Un ejemplo paradigmático es el de William Faulkner. Escuchemos sus propias palabras:

> Si yo no tomara, o pensara que soy incapaz de tomar, el trabajo cinematográfico en serio, no lo habría intentado por simple honradez con el cine y conmigo mismo. Pero ahora sé que jamás seré un buen escritor de cine, así que ese trabajo nunca tendrá para mí la urgencia que tiene mi propio medio de expresión.

Esta declaración es una manera implícita de reconocer dos cosas: su fracaso como guionista y que su modo de expresión, su oficio, aunque literario, es otro; diferente, a pesar de que en ambos se trabaje con la palabra escrita. Según su propio testimonio: otro *medio de expresión*; otro lenguaje.

Para hablar del placer y de la dificultad de escribir para el Teatro y de las diferencias entre el drama y la narrativa, voy a citar a dos escrito-

res más autorizados que yo para hacerlo y que sí tuvieron éxito en ambas disciplinas: Thornton Wilder y Arthur Miller. Wilder fue de la narrativa a la dramaturgia y Miller hizo el recorrido inverso. Dice Wilder:

> Un dramaturgo es alguien que cree que el puro suceso, una acción que implica seres humanos, es más fascinante que cualquier comentario que pueda hacerse al respecto. En el escenario siempre es *ahora*; los personajes están colocados en ese filo de la navaja entre el pasado y el futuro que es el carácter esencial del ser consciente; las palabras llegan a sus labios con inmediata espontaneidad. Una novela, en cambio, es lo que *aconteció*; ningún alejamiento voluntario por parte del narrador puede ocultar el hecho de que escuchamos su voz contando, recordando sucesos que son pretéritos y que él ha seleccionado —entre innumerables otros— para exponerlos ante nosotros presididos por su inteligencia.

Y agrega luego:

> Yo considero al Teatro como la más grande de todas las formas artísticas, el medio más inmediato por el que un ser humano puede compartir con otro el sentido de lo que significa ser un ser humano. Esta supremacía del teatro se deriva del hecho de que en la escena siempre es *ahora*. [...] Vivimos en *lo que es*, pero encontramos mil maneras de no hacerle frente. El gran teatro fortalece nuestra facultad de hacerle frente a *lo que es*.

Y en relación con la dificultad que implica escribir dramaturgia y con la importancia de ser un conocedor de la experiencia escénica (algo en lo que estoy absolutamente de acuerdo), y no un dramaturgo de «escritorio», dice Wilder, habiendo sido también novelista:

> Si un escritor joven quiere ser dramaturgo, me parece que estaría metiéndole el hombro a uno de los oficios más difíciles, mucho más difícil que el de la novela. Toda excelencia es igualmente difícil, pero considerando el puro oficio, yo siempre le aconsejaría a cualquier joven escritor teatral que hiciera de todo: adaptar obras, traducirlas, hacer vida de teatro, pintar decorados y hasta hacerse actor, si fuera posible. Escribir para la televisión o el cine es parte de ello. La manera de aprender a narrar una historia imaginada para los espectadores es un pozo sin fondo.

Por otro lado, Arthur Miller, que también despuntó el vicio de la narrativa, pero que hizo historia por ser, sin duda, uno de los más grandes dramaturgos del siglo XX —si no el más grande, a secas—, expresó lo siguiente:

> Solo rara vez siento, en el caso de un relato, que estoy en la cumbre de algo, como siento cuando escribo para el teatro. Entonces siempre me encuentro en un sitio de visión última… no puedo retroceder más. Todo es inevitable, hasta la última coma. En un relato, o en cualquier clase de prosa, no puedo evitar la sensación de cierta cualidad arbitraria. Los errores pasan, la gente los disculpa más que los errores en el teatro. Tal vez esto sea una ilusión mía. Pero hay otra cosa, todo el asunto de mi propio rol en mi propia mente. Para mí lo grande es escribir una buena pieza teatral, y cuando estoy escribiendo un relato es como si me dijera a mí mismo: —¿Qué estoy haciendo? Bien, estoy haciendo esto solo porque en este momento no estoy escribiendo una pieza teatral. Hay algo de culpa relacionada con eso. Naturalmente me gusta escribir un relato, es una forma bastante estricta. Pero creo que reservo para las piezas teatrales todas las cosas que exigen un esfuerzo tremendo. Lo que sale más fácil va a un relato.

Ahora sí, precedido por estos dos grandes maestros de incuestionable legitimidad, quiero referirme, para concluir, a otros aspectos que diferencian de manera contrapuesta a la dramaturgia y la narrativa.

Decíamos que el dramaturgo cuenta solo con la palabra en boca de los personajes y con la acción. Ahora bien: salvo que se trate de personajes de refinada locuacidad, pocas veces pueden expresar verbalmente todo lo que piensan; y mucho menos aún, todo lo que sienten. Y debe tenerse en cuenta, además, no solo que no todos hablan con el mismo léxico, sino que puede tratarse muchas veces de personajes con escasos recursos lingüísticos. El narrador puede intervenir con su propia voz en el relato para paliar esas limitaciones; el dramaturgo debe utilizar esas limitaciones como parte de su lenguaje expresivo, como inherente a su obra. Un ejemplo extraordinario para ilustrar lo que acabo de exponer es *Esperando a Godot*, la obra máxima de Samuel Beckett. Dos vagabundos, dos hombres elementales, mediante los cuales, sin embargo, Beckett construye la obra más emblemática del teatro moderno; de una hondura metafísica, una universalidad y una siempre renovada vigencia,

que ya la han convertido —prácticamente desde su estreno, en 1953— en un clásico ineludible. Se dice que, desde aquella primera puesta en escena hasta nuestros días, no ha habido año en que, en algún lugar de nuestro planeta, no se haya representado *Esperando a Godot.*

El concepto de estructura es también, si no contrapuesto, al menos divergente, entre dramaturgia y narrativa. En la dramaturgia, la estructura se basa en la organización de módulos de acción dramática tendientes a fortalecer el conflicto central para la construcción del necesario *crescendo* antes del desenlace y la resolución final. De lo que se trata es de «tensar la cuerda» para que no decrezca el interés del espectador. Es una ley mayúscula de la estructura dramática. Se dice que lo que no sea útil a esos fines no debe estar, no debe formar parte de la obra. Una conversación entre dos personajes, por ejemplo, una charla «amena» en la que no se esté dirimiendo nada, puede ser un pasaje afable para el lector de una novela, pero en un texto de la dramaturgia necesariamente debe haber algo en juego para que no decaiga la atención del espectador. Se debe estar dirimiendo algo.

Lo que se considera *acción dramática* no es acción por la acción misma. Imaginemos en medio del escenario a un hombre sentado a un escritorio, pelando una manzana minuciosamente, concentrado obsesivamente en eso: carece absolutamente de interés. Está llevando a cabo una acción, pero es anodina en términos de lo que llamamos acción dramática. Pero si frente a él, escritorio de por medio, hay una persona desesperada que acaba de declarar por haber sido imputada por un crimen que no cometió, esperando ser condenada o absuelta, y este señor abre un cajón del escritorio, saca una manzana, extrae un cortaplumas de un bolsillo y en lugar de pronunciar su veredicto se pone a pelar la manzana con una parsimonia exasperante, la acción de pelar una manzana se vuelve en sí misma acción dramática.

Es un ejemplo burdo, pero rotundo, para ejemplificar la diferencia entre «acción» y lo que consideramos acción dramática.

En cualquier tipo de dramaturgia, el personaje que es motor de la acción dramática *siempre* tiene un propósito, un objetivo, que incide de manera directa en la realidad existente hasta ese momento. *Acción, en términos dramáticos, es modificación de la realidad*. No es así en la narrativa.

Y por último, otra diferencia esencial: entre la obra de un narrador y sus destinatarios, los lectores, no hay intermediación alguna. El dramaturgo, en cambio, escribe un texto que debe esperar a ser interpretado por un director, por unos actores, por un escenógrafo, por un diseñador de luces… El teatro o el cine son tareas grupales, creaciones colectivas, en las que si bien el texto escrito, la obra o el guión son su fundamento, se resignifican y se enriquecen, o se empobrecen, por la intervención de diversos creadores.

En general, los novelistas, cuando sus obras son trasladadas al cine o al teatro, terminan manifestando insatisfacción o disgusto. En la mayoría de los casos sienten que la versión, sea escénica o cinematográfica, ha traicionado el espíritu de su obra, a la que no reconocen en esas nuevas expresiones. Me ha pasado como espectador, que rara vez una novela llevada al cine haya satisfecho mis expectativas previas como lector. Son obras literarias. Uno ya se ha hecho su propia película al leerlas. Difícilmente el énfasis de los climas y las imágenes forjados en la lectura coincidan con lo que postreramente vemos en la pantalla.

El dramaturgo, a diferencia del narrador, sabe de antemano que su obra no es tal, hasta no ser representada. Acepta resignadamente esta fatalidad de escribir una literatura que no fue hecha para ser leída, sino re-interpretada y representada por otros. Aun conociendo esa condición ineludible, y asumiendo el riesgo que supone para la posterior consideración de su obra, la dramaturgia es su elección. Por suerte, para aquellos que necesitamos de sus creaciones.

Voy a concluir aquí.

Como dije al comienzo, me he pasado la vida representando ficciones, *realidades imaginarias*, de modo que mi vida ha sido gobernada por un axioma al que no puedo renunciar: NO ABURRIR AL PÚBLICO.

Espero no haberlo traicionado. Muchas gracias.

COMUNICACIONES

LA PERIPECIA DEL TIEMPO*

Santiago Sylvester

San Agustín, en el siglo IV, dio una respuesta que sirve hasta hoy a la pregunta de qué es el tiempo: «Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si me lo preguntan, no puedo explicarlo». No es que tenga la ventaja de la comodidad, de darnos una respuesta sin su solución, sino que nos hace saber, precisamente, que no tiene una solución; y tal vez no la haya aunque podamos contar con una respuesta. «No acierto a explicar lo que ya sé», dice el santo con perplejidad; y siglos después, la física actual replantea y revoluciona de tal modo la noción de tiempo que termina postulando que, directamente, el tiempo no existe. Es lo que nos informa en sus ensayos recientes Carlo Rovelli,[1] coincidiendo con lo que postulaba hace mucho el poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre cuando aseguraba que «el tiempo es una invención de los relojeros». Es posible que nos cueste explicar lo que sabemos, ver lo que vemos, decir «el tiempo es...» y redondear una definición. Y también es posible que una definición no implique necesariamente despejar la incógnita, puede significar eludirla impostando la voz: buscar una hondura a la que tal vez no llegamos. Precisamente alguien (¿Valéry?) dijo que desconfiaba de la profundidad porque suele no ser más que un «tono».

La respuesta que da José Hernández, por ejemplo, «el tiempo sólo es tardanza / de lo que está por venir», nos aporta una sentencia, y eso siempre impone; pero parece opinar que considera tiempo solo al que todavía no hemos vivido, y nada nos dice del que ya ha pasado, ni del que ahora mismo está sucediendo, del tiempo presente que es el tiempo en el que más estamos. La sentenciosidad puede no ser tan infalible como suena, aun contando con que una frase bien dicha suele tener algo de verdad: de ahí que debamos tener cuidado con lo que decimos.

* Comunicación leída en la sesión 1456 del 11 de abril de 2019.

[1] Ver, por ejemplo, *El orden del tiempo*. Barcelona: Anagrama, 2018.

Sin embargo, el hecho de que no sepamos definir el tiempo no quiere decir que no sepamos que vivimos de él, lo padecemos, somos dramáticamente su alimento, y para colmo tenemos que usarlo sin experiencia previa: nadie envejece por segunda vez, así que tenemos que hacerlo improvisando sobre esta materia tan difícil que termina costándonos la vida. De ahí que sea uno de los temas obsesivos de la literatura, que es, como se sabe, una de las formas inventadas por el hombre precisamente para discutir con el tiempo, darle sentido a su estrago, e intentar la batalla perdida, pero honorable, de combatir su trabajo de destrucción. El arte en general no es mucho más que un enternecedor esfuerzo por decirle al tiempo que no tiene razón. Como dijo Canetti, «mientras exista la muerte, toda opinión será una protesta contra ella»; tal vez por esto opinamos siempre, aun sobre lo que ignoramos.

La idea de la fugacidad ha sido tratada de muchas maneras en la literatura, pero hay una que se ha repetido bastante: me refiero al tiempo desdoblado, que sucede cuando un tiempo (psicológico, ideal, ficcional, etc.) se aleja del otro (el llamado tiempo real), se bifurcan, y a partir de ahí cumple cada uno su propio destino, con independencia del otro, hasta que se reúnen ambos, casi siempre vertiginosamente, para marcar el final de una historia. Sucede, por ejemplo, cuando nos olvidamos de lo que estábamos haciendo para seguir las huellas de una historia conjetural que nos absorbe. Sobre esta situación del tiempo desdoblado tenemos experiencia, la hemos vivido en nuestras vidas, y el conocimiento de algo facilita el trabajo de la literatura porque da verosimilitud inmediata a lo que es un recurso literario.

Esta doble circulación del tiempo se relaciona, por ejemplo, con el propio acto de leer: un efecto de la lectura es, precisamente, suspender el tiempo cotidiano y permitir el corrimiento del orden real a otro orden que solo por comodidad consideramos mental, o pura invención, o fluir de la fantasía. Así, es posible que mientras seguimos los amores clandestinos de Emma Bovary se nos quemen las tostadas o nos olvidemos de una cita, o que se nos despejen las brumas de una gripe en las entretelas culposas de Dostoievski; y ningún lector que se precie de tal podrá asegurar, en esas situaciones, qué es real y qué imaginario, dónde está lo principal y dónde lo accesorio. Estas son experiencias al alcance de cualquiera, por eso el uso ficcional del tiempo desdoblado nos resulta familiar, nos sobran datos para atestiguarlo, al punto de que

este recurso literario resulta ser, en sí mismo, un desarrollo alegórico del hecho apasionante de leer.

Algunos ejemplos:

Una vieja utilización de este recurso, con siete siglos de prestigio, pertenece al Infante Juan Manuel. El «Exemplo XI» de *El Conde Lucanor* cuenta magistralmente lo que le sucedió a un deán de Santiago cuando visitó en Toledo al gran maestro don Illán para pedirle que le enseñase el arte de la nigromancia. Y lo que sucedió es que, mientras transcurre el magro tiempo en que se decide si asarán unas perdices para la cena, se cumple paralelamente el largo plazo de la vida: se desboca el tiempo imaginario, de modo que el deán asciende en la jerarquía eclesiástica hasta alcanzar la dignidad de Papa, se comporta deslealmente con don Illán, le niega sucesivos pedidos en pago por sus enseñanzas, y precisamente en la cúspide de su poder desaparece el ensalmo (me niego a decir «despierta», porque no estaba soñando), se reúne violentamente el tiempo desdoblado, y vuelve todo a su límite corto y su miseria. Vale la pena transcribir con qué sutileza el Infante Juan Manuel da vuelta la situación una vez que el deán, ya convertido en Papa, maltrata a don Illán: «... no le quiso dar el Papa qué comiese por el camino. E entonces don Illán dixo al Papa que, pues él non tenía de comer, que se habría de tornar a las perdices que mandara assar aquella noche, et llamó a la mujer et díxol' que assasse las perdizes». Termina de este modo la doble peripecia y se reúnen ambos con sus propias vidas: el deán, humillado, vuelve a ser deán, mientras que don Illán, suponemos, se beneficia con la cena.

Ambrose Bierce lo retoma casi idéntico, aplicado a otra historia que fue llevada con fortuna al cine por Robert Enrico. Su cuento «El puente sobre el río del Búho», ambientado en la guerra de secesión de los Estados Unidos, comienza cuando Peyton Farquhar está a punto de ser ahorcado en el puente de aquel río. Cómo ha llegado hasta esa extrema situación no interesa ahora; lo que sí importa es que está con las manos atadas a la espalda y la soga al cuello, mirando el fluir del agua veinte pies más abajo; y sucede entonces toda la peripecia de la huida, cae al agua, se quita las cuerdas que lo ataban, la tropa del ejército federal dispara contra él, nada a favor de la corriente, sale a la playa, se interna en el bosque, camina todo un día guiándose por el sol, padece frío, hambre, incluso tiene un sueño en el que ve a su mujer, pero en el

último instante, cuando ella va a abrazarlo, siente el golpe en la nuca, alguien ha corrido la trabilla del tablón, y su cuerpo pende sobre el río del Búho. Han corrido dos tiempos a la par, de una manera verosímil y desesperada: en eso consiste el relato; y cuando se unen ambos tiempos terminan la vida de Farquhar y la historia.

Exactamente lo contrario sucede en «El nadador», de John Cheever, ese espléndido relato también llevado al cine, por Frank Perry, con el predominio indiscutido de Burt Lancaster. El recurso ha sido dado vuelta, y cuando el tiempo efectivamente se desdobla, lo que se acelera no es la vida paralela, para recuperar luego la real, sino que es la propia vida real (hasta donde es posible hablar así) la que corre de un modo desaforado en contra del protagonista. Aquí la historia es más veloz, más vertiginosa que el tiempo imaginario: Neddy Merrill envejece mientras nada, y aunque no sabe por qué, el estrago lo alcanza cuando él supone que sigue siendo joven, rico y exitoso. Al llegar a su casa, después de lo que ha sido a lo sumo una tarde para él, ya está viejo, su vida ha concluido en desastre, se ha esfumado su prestigio y está vacía su casa. El deterioro es real y termina deteriorando al otro tiempo, mezclados ambos en una sola decadencia.

En nuestro país, esta es la manera con que Santiago Davobe resuelve su problema en el cuento «Tren». El tiempo superpuesto transcurre mientras un chico va a comprar algo indeterminado por encargo de su madre. Para cumplir el trámite debe viajar en tren, pasar varias estaciones en el oeste de Buenos Aires; y a medida que se aleja, el tiempo se dispara: conoce a una chica, se casa, tiene hijos, luego ella muere, le llegan noticias de su vida completa, y finalmente furioso (es el adjetivo de Davobe) se tira por una ventana hacia la calle; en el momento que llega al suelo su madre le dice: «A que no recordaste lo que te encargué», para concluir con un esbozo de culpa irremediable, «Tienes cabeza de pájaro».

También en la literatura argentina tenemos al menos un relato de Borges y otro de Cortázar en los que alguien invade un tiempo paralelo o, al revés, es invadido por él. Borges da cuenta en «El milagro secreto» de que Jaromir Hladík, frente a un pelotón de fusilamiento, recibe de Dios la gracia de poder concluir su drama en verso en el plazo de un año, con los soldados apuntándole al pecho, detenidos e inocuos. Cuando Hladík termina su obra, la fusilería atruena y el hombre muere:

solo han transcurrido dos minutos. Para Cortázar es en «La noche boca arriba» donde el tiempo se desdobla, y se desboca: un hombre tiene un accidente de moto, del que resulta internado en un hospital; y es allí donde, poco a poco, por efecto aparente de un delirio, se va filtrando hacia otra historia, que sucede durante «la guerra florida» de los aztecas, esa brutal ceremonia en la que, como en la más antigua *krypteia* espartana, los hombres estaban autorizados a cazar hombres. Las dos historias se confunden, la del herido y la del perseguido, y concluyen ambas cuando es finalmente cazado, llevado a la pirámide sacrificial, y debe morir: la historia del accidente en moto resulta ser la superpuesta, la del tiempo irreal, si puede llamarse así. Los dos tiempos se atraen y retraen, hasta confundirse en algo que funciona, precisamente, como confusión deliberada.

Son muchas, en realidad, las historias narradas con el tiempo bifurcado. No es un inventario lo que aquí me propongo, sino apuntar algunas obras en las que se ha sabido resolver de un modo similar, y a la vez distinto, el encuentro inesperado con la otra cara, donde no solo está el tiempo, sino también su consecuencia, la propia vida. Con este recurso, viejo y reiterado, sucede algo parecido a lo que ofrece el estilo, de quien Remy de Gourmont dijo en el siglo XIX: «Todo hubiera sido dicho en los primeros cien años de literatura si el hombre no tuviera el estilo para variarse a sí mismo». Viene a cuento esta cita porque nos recuerda que el aporte personal, la manera, es lo que justifica una reiteración: son las variantes lo que interesa, más que la concepción general; porque precisamente la literatura no trabaja sobre lo genérico, sino sobre las posibles particularidades y combinaciones, aunque el punto de partida, el tema, el argumento y finalmente la astucia para vadear problemas, sean parecidos. André Malraux, en sus *Antimemorias*, da noticias de una vieja leyenda de la India en la que el dios Visnú envía a Narada, un asceta contemplativo, a buscar agua, y sucede lo mismo. El asceta llega a un caserío, conoce a una mujer cuya «voz era como un lazo de oro anudado al cuello del extranjero»; previsiblemente se casan, y con ella pasa la vida. En «el año duodécimo» de su matrimonio sucede una inundación que arrasa el pueblo; para salvarse huye con su mujer, uno de sus hijos cae a la corriente, él intenta rescatarlo, pero entonces son su mujer y sus otros hijos los llevados por el agua; un tronco lo golpea y se desmaya; cuando se recupera, y solloza por su familia perdida, oye

una voz que le dice: «Hijo mío, ¿dónde está el agua? He esperado más de media hora...».

Y es también más de media hora, algo así como una hora, lo que dura un viaje en auto desde Lisboa a Sintra: es lo que utiliza Fernando Pessoa para desdoblar el tiempo en un poema célebre, contarnos cómo un viaje tal vez habitual sirve para que la vida cobre intensidad, y se compruebe «al volante» (es el título del poema) que viajando uno puede alejarse de sí mismo.

> En la carretera de Sintra o en la carretera del sueño o en la carretera de la vida.
> [...] al filo de la medianoche, a la luz de la luna, al volante, en la carretera de Sintra, qué cansancio de mi propia imaginación, en la carretera de Sintra, cada vez más cerca de Sintra, en la carretera de Sintra, cada vez menos cerca de mí…

Sabemos poco del tiempo, y a la vez mucho, porque de esa materia estamos hechos nosotros y la literatura: lo sabe desde luego un lector apasionado, y lo supo también ese indagador experto en la condición humana que fue Henry James, por eso pudo expresarlo con tanta concisión cuando describió no solo a uno de sus personajes, sino a casi todo el mundo: «empeñaba la mayor parte del tiempo en una vida imaginaria». El problema no resuelto, ni siquiera por Henry James, es si se trata realmente de vida imaginaria.

RECUERDO DE MARCO DENEVI*

Antonio Requeni

Hace algunos años, en el prólogo que escribí para un libro sobre Marco Denevi, afirmé que los mejores cuentistas argentinos del siglo XX fueron Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Marco Denevi, pero mientras los dos primeros habían alcanzado fama internacional, Denevi no disfrutaba de parejo reconocimiento. Todavía hoy su nombre suena menos que el de otros narradores contemporáneos de menor envergadura literaria. Claro que a Denevi no le interesaba demasiado la promoción y jamás hizo nada para ser reconocido como escritor, salvo escribir. Y escribir muy bien, que es lo que vale. Su aversión al alpinismo literario, su renuncia a competir (después de los premios Kraft y Life por sus dos primeros libros, nunca se presentó a un certamen literario), así como su predilección por las pequeñas editoriales, lo llevaron a una suerte de aislamiento que, en realidad, lo enaltecía. La honestidad, que para Flaubert era la primera condición de la estética, fue la marca de calidad que caracterizó su escritura y su vida. Hombre celoso de su intimidad pero expansivamente generoso con sus amigos, enamorado de la noche, frecuentador de boliches secretos, melómano y pianista de oído, lector sibarítico, ser insobornablemente ético al que lastimaba la injusticia y preocupaban los problemas sociales, Denevi volvió en una veintena de libros de ficción su deslumbrante imaginación y su talento, su capacidad para explorar las claves y reacciones de la condición humana.

Desde *Rosaura a las diez*, novela que en 1955 reveló su singular personalidad como narrador, hasta *Cuentos selectos* y *Nuestra Señora de la Noche*, dos libros que aparecieron en 1998, poco antes de su muerte, Marco Denevi escribió libros notables como *Ceremonia secreta*, *Un pequeño café*, *Los asesinos de los días de fiesta*, *Hierba del Cielo* (para mí, uno de los mejores libros de cuentos de la literatura argentina), *Parque de diversiones*, *Falsificaciones*, *Manual de historia*,

* Comunicación leída en la sesión 1459 del 9 de mayo de 2019.

La República de Trapalanda, *Música de amor perdido* y *El amor es un pájaro rebelde*, así como las piezas de teatro *Los expedientes*, *Orfeo* y *El emperador de la China*, entre otras obras en las que cualquier lector normalmente culto y sensible puede experimentar el íntimo y maravillosos goce de la literatura.

Nuestro escritor nació el 12 de mayo de 1922 en la localidad bonaerense de Sáenz Peña, donde vivió la mayor parte de su vida, hasta que en los últimos años se mudó al barrio porteño de Belgrano. Cursó estudios de Derecho y trabajó en la asesoría legal de la Caja Nacional de Ahorro Postal, donde fue compañero del poeta Raúl Gustavo Aguirre. No publicó libro alguno hasta los 33 años, pero hubo anteriormente una rica etapa de formación cultural. Nadie sabía qué escribía. Cuando Mujica Láinez, miembro del jurado que otorgó el premio Kraft a *Rosaura a las diez*, lo llamó por teléfono para anunciarle que había obtenido dicho galardón, atendió una de las hermanas de Marco y, sorprendida, exclamó: «¿Cómo, mi hermano escribió una novela?»

Una vez editada, *Rosaura a las diez* tuvo un éxito inusitado. En el primer año de su publicación vendió casi cien mil ejemplares y poco tiempo después Mario Soffici recreó su historia en una película con Juan Verdaguer como protagonista. A este premio siguió el de la revista *Life* por su novela breve *Ceremonia secreta*, recompensa dotada con una cantidad de dólares que Denevi acrecentó abundantemente con los derechos por la filmación de la obra dirigida por Joseph Losey. Sus protagonistas fueron Elizabeth Taylor, Mía Farrow y Robert Mitchum. Marco dejó su empleo en la Caja del Ahorro Postal y se dedicó exclusivamente a escribir.

A *Rosaura a las diez* y *Ceremonia secreta* sucedió otra breve novela, *Un pequeño café* (Denevi sentía aversión por los libros voluminosos y una vez declaró: «Estoy condenado a escribir cuentos»). En este último libro está presente su predilección por los personajes tímidos, oscuros, marginales. En *Rosaura* había sido Camilo Canegato; en *Un pequeño café* es Adalberto Pascumo. En una ocasión el escritor dijo: «No lo puedo evitar. En una fiesta mis ojos se apartan de quienes se divierten y van hacia el rincón donde alguien sufre».

Denevi cultivó, asimismo, el microrrelato, las fábulas, parábolas, aforismos, variaciones de mitos y textos célebres, con un sesgo a menudo irónico, humorístico. Logrados testimonios son la serie de *Parque de*

diversiones, *Falsificaciones*, *Los locos y los cuerdos* y *Salón de lectura*, libros que no se pueden dejar de leer sino con una sonrisa, con el placer que provoca hallarse ante una brillante imaginación.

Robert Louis Stevenson decía que «cuando un libro tiene encanto lo tiene todo». Las ficciones de Marco Denevi tienen encanto, atrapan al lector desde la primera línea y no lo sueltan hasta la última. El escritor no necesitó posar de transgresor o irreverente; su lenguaje es siempre inteligible, elegante, de gran riqueza expresiva, pródigo en sutilezas, en naturalidad y originalidad; a un tiempo sus relatos avanzan generando una creciente expectativa, rezuman ingenio y poseen, por otra parte, una visión humana, comprensiva y piadosa, así como una fascinación que se apodera del lector para llevarlo a desenlaces inesperados, impregnada de horror o de ternura. Y tengo para mí, sin miedo a caer en excesos interpretativos, que en sus libros se encuentra la insoslayable presencia del genio literario. Denevi incursionó, como ya he dicho, en el teatro y redactó guiones para la televisión. También escribió poemas que publicó en algunos de sus libros misceláneos y, esporádicamente, en suplementos literarios. Los llamaba «ejercicios de escritura vertical», pero hay en ellos más narración y reflexión que lirismo. Y la poesía, como señaló Borges —y yo, también, modestamente, creo— está menos ligada al pensamiento que a la intuición.

En 1973 fundó con otros doce escritores, entre los que yo me contaba, el Club de los XIII, que durante más de diez años otorgó anualmente un premio para libros de narrativa.

En los volúmenes de su último período, *Manuel de historia*, *La República de Trapalanda* y *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, mostró su preocupación por el país, por las anomalías y las esquizofrenias de su evolución histórica.

Quiso entonces llevar a la práctica sus ideas; primero soñó y luego intentó fundar un partido político que estuviese integrado prioritariamente por intelectuales, pero todos hemos visto que cuando un gran escritor se propone saltar de la literatura a la política, como Rómulo Gallegos, como Mario Vargas Llosa, el político fracasa y siempre termina ganando la literatura.

Yo tuve el privilegio de ser su amigo, de haberle hecho más de un reportaje y haber sido invitado varias veces, junto con mi esposa, a comer en su casa. Marco tenía hábitos refinados, le gustaba recibir

a sus amigos y lucirse con una mesa repleta de manjares y decorada exquisitamente. En el comedor estaba también el piano que alguna vez tocó para nosotros. Era un erudito en música clásica, sin embargo, únicamente tocaba tangos. En los últimos años, los de su vejez, se volvió retraído y melancólico. Ya no salía por las noches. En una oportunidad, en su casa de Belgrano, nos comentó que no conocía Puerto Madero. Eran finales de los ochenta o principios de los noventa. Mi esposa le propuso: «Marco, venimos un día a buscarte y te llevamos en el auto». La respuesta fue: «Acepto, pero tiene que ser después de la medianoche». Fue así como lo llevamos, junto con un amigo común, a conocer la nueva fisonomía de la antigua zona portuaria. Y Marco, que había sido un empedernido noctámbulo, conocedor de los más importantes boliches de Buenos Aires, estaba feliz contenido como un chico contento.

En 1984 Marco Denevi fue elegido miembro de número de esta Academia Argentina de Letras, pero vino a pocas reuniones. Una tarde tuvo un cruce de palabras con otro académico y no volvió más. Era una persona extremadamente sensible e intransigente cuando disentía de alguien por un juicio o una actitud que le desagradaba.

Antes de aquel episodio se realizó la ceremonia de su incorporación académica. Fue, en realidad, una «ceremonia secreta», como el título de su libro, porque Denevi se negó a que tuviera lugar en el suntuoso salón Renacimiento, como hasta hace poco era habitual en esos casos. Pidió, además, que no se invitara a muchas personas.

El acto se realizó en la más reducida sala Luis XIV, entre los mármoles, muebles, cuadros, jarrones y el precioso biombo chino, de laca negra, que es uno de los lujos de ese recinto. Los asistentes fuimos no más de cuarenta y Marco habló sobre «El creador y su noche». Raúl H. Castagnino, presidente de la Academia, le entregó diploma y medalla, y lo presentó Ángel J. Batistessa, su antiguo profesor de literatura en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Luego, en su discurso, Denevi se refirió a la incomprensión del artista por parte de sus contemporáneos, «lo que no lo hará renunciar —dijo— si es un artista verdadero, a su vocación, aunque se sienta solo en su noche, porque sabe en lo más hondo, que su obra tiene o tendrá un destinatario». Y continuó:

> Como un Don Juan obseso, indiferente a las traiciones, el artista volverá una y otra vez a sus noches y encontrará en ese juego inocente de epifanías y crucifixiones la percepción de su destino, y

> no pedirá para sí otro reconocimiento que una oración de nuestros labios a la hora de los naufragios y los incendios. Una oración que diga: «Sólo nos quedan, por fin, estos libros, estas pinturas, esta música».

Cuando en 1998 fui designado miembro de esta corporación hablé con Denevi para invitarlo a volver. Respondió que lo pensaría, pero le faltó tiempo. La enfermedad ya se había adueñado de su cuerpo y la aprensión por los médicos hizo que no se tratara como debía; la metástasis avanzó rápidamente y Marco murió en los primeros días de 1999, a los 76 años, en una cama del Policlínico Bancario, donde lo vi por última vez. La Academia me encomendó despedir sus restos en el crematorio de la Chacarita. En esa ocasión dije:

> Vengo a despedir lo que queda de tu cuerpo con la convicción de que lo más importante de tu ser: tu sensibilidad, tu inteligencia, tu sabiduría tu calidez y tu gracia, nos sobrevivirán a todos nosotros y seguirán deleitando a futuros lectores, siempre que la sociedad de los próximos siglos no sea «la sociedad de los lectores muertos».

Esta tarde reitero aquellas palabras.

EDGAR BAYLEY Y EL INVENCIONISMO LITERARIO EN BUENOS AIRES*

Rafael Felipe Oteriño

La dedicatoria que escribió para mí en su libro *Nuevos poemas* (1981) me permite determinar la fecha en que lo tuve de huésped: «Mar del Plata, 29 de enero de 1988». Yo acababa de poner fin a mi primer matrimonio y me había mudado a un departamento de estrechos dos ambientes. Pero eso no fue impedimento para que, semanas antes, en una Buenos Aires ya entrada en el calor veraniego, ante su exclamación: «¡Ah, ver el mar!», lo invitara a pasar unos días en la ciudad balnearia. La visita se repitió el año siguiente, pero ya me había mudado a un piso alto y de mayores comodidades. Cuento esto porque la intimidad que produjeron esas dos visitas me permitió no solo conocer su desbordante personalidad, sino también descubrir la casi nula distancia que había entre las prácticas de su diario vivir y su ideario poético. Quiero decir: la unidad entre su vida y el trato con las palabras.

No es extraño que fuera así, puesto que Edgar Bayley —que en ese entonces rondaba los setenta años— había sido fundador de una de las primeras vanguardias que hubo en la Argentina de comienzos de la segunda mitad del siglo pasado. Me refiero a la denominada «Arte concreto-invención», cuyo principal objetivo fue el de vivir el acto creador como contenido, tema o asunto de la propia obra, y oponerse, de este modo, a toda forma de representación, ya proviniera del realismo, del expresionismo o del simbolismo. Y bien podría decir: de la plástica, en primerísimo lugar, ya que la mayor parte de sus artífices —pintores y escultores— supieron antes que nadie que el mundo hacia el que nos encaminábamos estaría gobernado por la preeminencia de los efectos audiovisuales por sobre los propiamente literarios, prosódicos y sintácticos.

Y tengo que volver a explicarme: eso ocurría porque anidaba en el movimiento «Arte concreto-invención» la certidumbre de que todo

* Comunicación leída en la sesión 1462 del 27 de junio de 2019.

sentido —el del arte, pero también el de la vida— habría de emanar del juego libre, autónomo y plural de las formas artísticas devenidas a instituir nuevos modelos de comunicación. Propuesta que violentaba la tradicional motivación descriptiva de la obra de arte, en provecho del heideggeriano «ser ahí» de la obra y que por ello tuvo mayor aplicación en la pintura que en la literatura. Baste señalar los nombres de los pintores Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado (este último, hermano de Bayley, ya que el poeta adoptó como seudónimo su apellido materno), Carmelo Arden Quin, Juan Melé y la lección tutelar de Joaquín Torres García y el constructivismo uruguayo de la Escuela del Sur.

Ya abierto el camino, muchos otros artistas salieron de la prisión de la tela y de los límites del salón para experimentar en la calle los desafíos de una más plena exterioridad: Nicolás García Uriburu, Federico Peralta Ramos, Alejandro Puente, Marta Minujín. Me aventuro a conjeturar que a varios de estos Bayley los hubiera calificado de frívolos, por su entrega a los peligros del mercado bajo la excusa de priorizar la idea por sobre la realización. Pero salgo en defensa de esos temerarios, apuntando que muchas de sus obras proporcionan un plus inédito de luminosidad, como el huevo gigantesco de Peralta Ramos entronizado en la bajada de Plaza San Martín hacia Retiro o la profusión de ceibos de la especie *palo borracho* plantados a instancias de García Uriburu a lo largo de la Avenida 9 de Julio.

Más próximo a la estética de la revista *Poesía Buenos Aires*, que durante la década de los cincuenta sentó las bases de la modernidad literaria en nuestras tierras, Bayley, mallarmeano en este aspecto, defendía el espacio de la página en blanco como escenario de la experiencia poética. Participaba, eso sí, junto con los otros cofrades del movimiento, de los postulados de no intervenir en concursos, mantenerse al margen de los suplementos literarios y de cualquier otra forma de poder, reemplazar el viejo vocablo «creación» por «invención» para aludir a su tarea, uso libre de las mayúsculas y signos de puntuación. A ello sumaron la elección de una tipografía de uso masivo, ahistórico, propia de la sociedad industrial y de la arquitectura, a espaldas de las consagradas letras Courier, Garamond o Bodoni.

Su prédica apuntaba a una ética del autor que salvaguardara los resortes primarios de la creación, tanto en su faz racional como irracional, frente a las tentaciones de un mundo entregado a la glorificación

del éxito como único consumo. Y eso lo llevaba a mostrarse excéntrico, casi en los límites de lo asocial, pese a sus modales bien aprendidos, que podía o no poner en práctica según las circunstancias. El pelo y barbas rojizas; sus ojos claros, de mirar alucinado; y su andar teatral, como de actor de comedia, terminaban por conformar una figura que, en su aparente hosquedad, no pasaba desapercibida. También su vestimenta fue acompañando, de manera creciente, dicho confinamiento. Reducida, con el paso de los años, a pantalón y camisas de *jean*, y gruesos zapatones de obrero de la construcción, lejos habían quedado los trajes convencionales que alguna vez supo usar.

A propósito de esto, cedo a la tentación de contar un par de anécdotas de aquella visita de hace más de treinta años. En primer lugar, el pedido —a poco de entrar a mi vivienda— de que quitara las fotografías de Borges que me acompañaban desde la biblioteca (a un par de ellas las cubrió con un repasador, como hacen los pintores con sus obras en proceso, y a la tercera la puso del revés, como si estuviera en penitencia). En paralelo con cierto «progresismo» parricida y dogmático, que veía en la presencia de Borges un obstáculo para la creatividad de los nuevos escritores, Bayley le oponía a nuestro máximo escritor otras razones de orden vital, que el propio Borges no hubiera rechazado: la importancia de la aventura frente a las severidades de la razón, la apertura a los goces terrenales sin mengua de la ensoñación metafísica.

Al año siguiente, a poco de su arribo a Mar del Plata, me vi obligado a dejarlo solo durante unas horas para atender algunas obligaciones urgentes. A mi regreso, caminando yo por la Avda. Colón en dirección al departamento, observo que un grupo de gente, entre risueña y sorprendida, mira y gesticula hacia lo alto. Levanto la cabeza y compruebo que desde el piso noveno, sujeta de una cuerda que pende desde mi ventana, se bambolea una percha con una camisa azul hinchada por el viento. «Obra de Bayley» —me digo—, quien —según el consejo que después me dará— ha puesto a secar la prenda, luego de lavarla con un cepillito que portaba entre sus enseres. Práctica que deben aprender —me confía— los hombres que adoptan la difícil decisión de vivir solos.

A partir de este hecho comprendí que Bayley no solo unía el vivir con el pensar, el humor con la seriedad, la palabra poética con la acción liberadora, sino que también ponía en práctica la inagotable y siempre renovada actualidad de la fantasía que, como sabemos, está a un paso

de la inventiva. Una camisa volando por encima de las cabezas es un hecho inusual, pero también puede resultar una experiencia lúdica. Una *perfomance*, una acción artística, le llamarían los curadores de arte. Las cosas sacadas de su quicio, la propia vida extrapolada de sus lugares comunes, expresan la tentativa de ponerse en contacto con el mundo en sus dimensiones antropológicas de juego, fiesta y símbolo.

Podríamos pensar en un ademán de la irreverente estética dadaísta, pero Bayley lo sostenía con el fundamento de sus reflexiones. En *Realidad interna y función de la poesía* (1966), el primero de sus libros de ensayos, apunta la necesidad de superponer un mundo a otro mundo. De entender que la poesía no es discurso ni confidencia ni lamento ni efusión sentimental, sino acción y, en definitiva, invención. «Lo que me pasa o pienso, lo que odio o amo, no es poesía», señala. Recién lo será cuando se lo trasmute en el proceso poético, como una isla que no será hallada en los mapas, pero que existe por la intercesión del escritor. Revalida con ello la idea de que la forma es el contenido supremo, dando cumplimiento al cometido de enriquecer la vida y hacer de la poesía el principal alimento de la realidad. «No esperes nada / sino la ruta del sol y de la pena / nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada», escribe en uno de sus poemas más citados.

En su otro libro de ensayos, *Estado de alerta y estado de inocencia* (1989), retoma sus reflexiones acerca de la poesía. En cinco trabajos, seguidos por un capítulo de «Notas, citas y fragmentos», analiza el proceso de la creación poética, saliendo al cruce de cierta crítica «preceptista» que identifica a la poesía con las composiciones dotadas de versificación regular. Señala que los poetas de hoy, contemporáneos de un mundo que ha adoptado nuevos hábitos y nuevas formas de expresión, otorgan particular importancia a los aspectos escriturales —sígnicos y gráficos— del poema, así como a la fonicidad de las palabras, más allá de las tradicionales formas métricas, rítmicas y de rima.

Tres afirmaciones —que son actos de fe— se reiteran a lo largo de las páginas: que el poema es el resultado sincrónico de un «estado de inocencia» y un «estado de alerta»; que el poema se forma —se «forja», parece querer decir— «desde adentro hacia fuera»: de la interioridad del poeta a la interioridad del lenguaje, hasta alcanzar formas verbales compartibles; y la tercera, acaso la más grata para el escritor: la alega-

ción de que la poesía «es siempre alegría, dicha de palabras, por penosa que fuese su temática o su motivación…».

¿Pero qué son estos estados de inocencia y de alerta? Se trata de dos posiciones, dos actitudes, dos tendencias complementarias —no contradictorias ni excluyentes— que impulsan el nacimiento a la obra artística. «Estado de inocencia» es el espíritu de apertura, de arrojo, de vivencia subjetiva, sensorial, centrífuga, don sin el cual no hay visión poética; mientras que «estado de alerta» expresa la organización verbal, la artesanía, la administración de esos materiales en bruto, que se traduce en una actitud de cierre, compositiva, constructiva, centrípeta. No es casual cualquier paralelismo con los conceptos griegos de lo dionisíaco y lo apolíneo, en cuanto espíritu de goce, vitalidad, éxtasis, naturaleza, para el primero, y de forma, aplomo, equilibrio, civilización, para el otro. En síntesis, un marco plural, abierto y esperanzado, no abstracto, en la medida que no se propone reflejar ilusoriamente la naturaleza, pero definido y concreto, ya que la obra tiende a la invención de una belleza objetiva alcanzada mediante elementos igualmente objetivos. En concierto con esta idea dinámica, transformadora, del hecho poético, Bayley sostiene que la imagen poética tiene la capacidad de restablecer el contacto del hombre con el mundo, en la inteligencia de que, incapaces de habitar la inocencia, buscamos amparo en la conciencia para transitar nuestra difícil temporalidad. De donde el alerta —la conciencia— viene «a preservar la inocencia».

Para quienes lo conocimos —Edgar el hermético, Edgar el no convencional, Edgar el histriónico bebedor—, fue un poeta que no buscó otra cosa que la alianza entre la gracia de vivir y el lenguaje que permitiera expresarla. Siete libros de poesía, dos de ensayos, un volumen de hilarantes cuentos: *Vida y memoria del doctor Pi y otras historias*, algunas obras teatrales; algún verano en playas solitarias de Uruguay; otros dos, según refiero, en Mar del Plata, en los que luchó con las sillas plegables de playa; alguno, muy recordado, en los esteros del Iberá, para pernoctar en la cabaña del poeta Francisco «Coco» Madariaga; otro, absolutamente surrealista, en el que, imaginariamente tomado de una cuerda, se dio a subir hasta el piso alto del poeta Enrique Molina, para ir observando, en cada tramo de la escalada, los variados episodios familiares como escenarios de la vida; una lengua nativa, el español; otra materna, el inglés, con la que tradujo parte de la obra del crítico

Herbert Read; una lengua más: el francés, con la que nos acercó *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky; trabajos profanos de empleado público en la Caja Nacional de Ahorro Postal; algunos olvidos, muchas tardanzas; un matrimonio, una hija, variados amores; y presidiendo todo ello, con humor, lirismo y fortuna, esos estados de alerta e inocencia entre los que se balancea la obra de este escritor argentino —de camisa azul— de quien se cumplen cien años de su nacimiento.

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO LXXXI julio-diciembre de 2019 N.os 351-352

RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO HUGO BECCACECE*

INGRESO DEL LICENCIADO HUGO BECCACECE EN LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Alicia María Zorrilla

Hoy celebramos el ingreso como académico de número del licenciado y profesor Hugo Beccacece. Para hablar de la trayectoria de nuestro colega, recurrimos al pensamiento de Jean Guitton, quien dice que «el trabajo de la vida es elección»[1]. Sin duda, Beccacece ha elegido su camino de respuestas, el trabajo de las palabras, en indiscutible estado de asombro. Sabemos que, para Platón, el asombro denota el hallazgo de la verdad. Para Aristóteles, conciencia al hombre acerca de la necesidad de investigar. El asombrarse es un arte que sacia serenamente el deseo incontenible de saber. Cuando todo parece opaco, surge la revelación, y, ante ella, el ser humano empieza a preguntarse por la vida, empieza a salir de lo oscuro y a sorprenderse de lo que ignoraba. Explica Amparo Iribas:

* Acto celebrado el 12 de septiembre de 2019 en el Gran Hall del Palacio Errázuriz.

[1] Guitton, Jean. *Aprender a vivir y a pensar. Breviario del hombre moderno*. Traducción de María Angélica Bertho Esteves. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1968, p. 47.

> El asombro en filosofía es el sentimiento que ilumina la mente, permitiéndole al ser humano salir de entre las sombras con respecto a su propia existencia, la del entorno y la del universo. Junto con la observación y la contemplación de lo que nos rodea, es lo que permite encontrar las respuestas a lo que desconcierta el intelecto del hombre[2].

¿Qué oculta esta palabra que parece hecha de *sombra* y de ella proviene? ¿Por qué *sombra* cuando lo engendra el alumbramiento de lo desconocido? *Sombra*, *asombro*, *sin sombra*. Un juego de palabras que potencia la búsqueda de la luz en los caminos del espíritu. Según Jorge Luis Borges, las «cosas elementales» nos abren al asombro. Ese asombro, que, después de gozado, nunca se supera, permite ver más allá lo que yace oculto a nuestros ojos siempre noveles ante la compleja realidad del universo y de los hombres, otros universos.

Observador erudito y caminante incansable, Beccacece vive sorprendido por el mundo como arte y por el arte como valiosa obra del hombre, quien debe ser artífice de su propia vida. Entonces, serenamente, trata de atraparlos con las palabras, de saber decirlos con la transparencia de sus palabras, cuyo enlace adquiere el mismo ritmo de meditada mesura que posee su conversación. Sin alejarse de lo cotidiano, proyecta su insaciable voluntad de saber *en estado de maravilla* —como diría Platón—, es decir, filosofando siempre. Como él lo afirma, combina con pasión en sus escritos lo fugaz y «lo que merece ser preservado»; la iluminación de un detalle y la historia de una vocación. Nunca parece entregado a la pereza, sino a la dulce acción que vibra en la médula de sus palabras. En sus escritos, resuelve con intensidad las sutiles diferencias que plantea la vida y hasta el contraste entre la inocencia y el prodigioso advenimiento de la admiración que refleja su sintaxis límpida, despojada de hojarascas. En la prosa de Beccacece, no cabe el aburrimiento. Le gustan las antítesis y las coincidencias. Nos habla de la seducción de los templos griegos y, al mismo tiempo, de «la mugre que ahoga las columnas de los nobles palacios». Su casa son las palabras, y a ellas acude siempre. Se sabe protegido por ellas, pues lo

[2] Iribas, Amparo. «Asombro (Filosofía): origen, concepto y en qué consiste», *lifeder.com* [en línea]. https://www.lifeder.com/asombro-filosofia [Consulta: 8 de septiembre de 2019].

distancian de la soledad y, tal vez, de la nostalgia, esa necesaria, triste y feliz hija del tiempo; lo deslumbran, lo estremecen y lo exaltan; lo llevan a otros espacios y a otros tiempos. Contempla y explora siempre la vida desde la emoción, esa recatada emoción que provoca el temblor silencioso del alma y permite el hallazgo interior de otros mundos ante la visión de seres mitológicos, santos, «dioses rubicundos» o fachadas catedralicias.

El universo de Beccacece linda constantemente con la belleza, que desata en él sensaciones sin nombre. Y esta no es una simple palabra en su itinerario cultural, sino la verdad que su íntima filosofía despliega distendida en sus intensos y generosos caminos sintácticos para —como decía Paul Klee— «hacer visible lo que no siempre lo es».

Hugo Beccacece nació en la ciudad de Buenos Aires el 27 de noviembre de 1941. En 1960, egresa como Bachiller del Colegio Nacional de Buenos Aires y, en 1971, se gradúa como Profesor de Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

En el ámbito periodístico, precisamente en el diario *La Nación*, actuó como Jefe de Redacción de la revista *adncultura*; como editor del Suplemento «Cultura»; Prosecretario de Redacción y Redactor de la Revista *La Nación*. En *La Opinión*, fue Prosecretario de la sección «Vida cotidiana»; en *Tiempo Argentino*, Prosecretario de la sección «Artes y espectáculos». Entre 1968 y 1969, se desempeñó como colaborador de la revista literaria *Sur.* También escribió en el «Suplemento Literario» del diario *ABC* de Madrid; de *El Mercurio*, de Chile; de *El Universal*, de México, y de la revista *World of Interiors*, de Inglaterra.

Fue redactor del *Diccionario* de la Editorial Kapelusz, dirigido por la doctora Élida Lois, y miembro del Consejo de Administración de la Alianza Francesa de la Argentina.

Entre sus obras, «Estudio», en Páginas de José Bianco; *La pereza del príncipe* (ensayos y entrevistas); *Mozarteum Argentino. 50 Aniversario*, en colaboración con Jeannette Arata de Erize; «Posfacio», en el libro *El abrigo de Proust*, de Lorenza Foschini, y *Pérfidas uñas de mujer* (ensayos).

Obtuvo la Beca de la United States Information Agency para participar en el programa Teatro Regional (destinado a especialistas extranjeros en *performing arts*) y luego la Beca de estadía en el atelier del Mozarteum, en la Cité Internationale des Arts de París.

Realizó varias traducciones: para *Sur*, *Del logos a la logística*, de Kostas Axelos (1969); *Las revoluciones de lo creíble*, de Michel de Certeau (1970); para Siglo XXI, *El compromiso racionalista*, de Gastón Bachelard (1971); para Eudeba, *Claves para la arqueología*, de André Parrot (1972); para Emecé, *Los alimentos psíquicos*, de Raymond Ruyer (1977), y otras.

También desarrolló actividades de extensión cultural, como el Ciclo de conferencias en el Instituto Goethe de Buenos Aires sobre la filmografía del director Hans Syberberg durante la presentación de sus películas en la Argentina (1988); el Ciclo de conferencias sobre el fenómeno del chisme y del rumor en Foro 2000 (1994); la conferencia sobre «Suplementos literarios en la Argentina», en el programa *Writing in the Americas*, a cargo de Alicia Borinsky, en la Universidad de Boston (2001); *The Role of the Book in Contemporary Culture*, en el mismo programa (2003) con el profesor Christian Delachampagne y el escritor Ignacio Padilla; la conferencia sobre «Utopía y rebelión. Quijotes contemporáneos», en el Instituto Cervantes de Chicago (2003); «Claves personales en la obra de Borges», en la cátedra de Literatura de América Latina, a cargo de Leda Schiavo, en la Universidad de Chicago (2003); la disertación sobre «Presencia de la cultura italiana en los suplementos literarios de la Argentina», en el *Primo Convegno Internazionale sulla Diffusione dell' italiano in Argentina, Mesico, Brasil, Cuba*, organizado por la Universidad de Siena, Italia (2004).

Fue jurado de diversos Premios, como los de *La Nación* de Periodismo (1994); Nacional de Poesía (textos inéditos, 1998); Konex del Espectáculo (2001); Konex de Letras (2004); *La Nación*-Sudamericana de Novela 2004 junto con Carlos Fuentes, Tomás Eloy Martínez, Griselda Gambaro y Luis Chitarroni, y otros.

Recibió importantes distinciones, como Chevalier des Arts et des Lettres de Francia (1995); Premio Konex de Platino a la crítica literaria en el decenio 1987-1997, en la edición consagrada a Medios de Comunicación (1997); Medalla de oro a la cultura italiana en la Argentina, otorgada por la embajada de la República de Italia (1999); Orden de la Estrella de la Solidaridad Italiana, en el grado de Caballero, otorgada por el presidente de la República de Italia, Carlo Azenzio Ciampi (2005); Premio Internacional Escrituras de Fronteras Umberto Saba 2010, otorgado por el Pen Club de Trieste y la Asociación Altamarea, y

Miembro de número de la Academia Argentina de Letras (2018). En la actualidad, es colaborador permanente del diario *La Nación*.

En un capítulo de su libro *La pereza del príncipe*, dice pleno de convicción: «Los caminos del Señor, y los del arte, son insondables e infinitos. En eso consiste la atracción que ejercen las aventuras del espíritu. Nunca se sabe hasta dónde se llegará»[3]. Leer a Beccacece es iniciar la gran aventura del espíritu sin deseo de retorno.

[3] Beccacece, Hugo. «Con los ojos y el alma de un espía». En *La pereza del príncipe. Mitos, héroes y escándalos del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994, p. 212.

HUGO BECCACECE, EL MAESTRO DE LOS RETRATOS INOLVIDABLES

Jorge Fernández Díaz

Luis María Anson, miembro de la Real Academia Española y célebre editor de prensa, ha dicho hace poco: «A veces uno encuentra un diario que tiene la idea de que la literatura es la expresión de la belleza por medio de la palabra. Que produce un placer puro, desinteresado e inmediato en el lector». Y a continuación, formuló su dictamen: «En el siglo XVI se ha conseguido ese placer por la poesía, en el siglo XVII por el teatro, en el XVIII por el ensayo, en el XIX por la novela y en el siglo XX por el periodismo». Una buena parte de las emociones que produjo la literatura —sostiene Ansón—, ha tenido lugar en las crónicas, en los reportajes y en los artículos de ideas y de costumbres. Si esta audaz aseveración, con la que tiendo a coincidir, fuera realmente cierta, faltaría desde hace rato en los anaqueles de las grandes bibliotecas al menos una bien documentada «Historia de la literatura periodística», obra consagrada a ese género narrativo y ensayístico, y a esa figura fundamental de las letras: el escritor de periódicos. Ingresa hoy en nuestra Academia precisamente una pluma que se inscribe en ese particular género y en esa corriente caudalosa, y que debería ocupar en esas páginas locales un capítulo central: así lo prueban las piezas excelsas reunidas en los libros *La pereza del príncipe* y *Pérfidas uñas de mujer*, pero también las infinitas intervenciones que Hugo Beccacece realizó en su paso por revistas y periódicos legendarios: un verdadero tesoro que permanece aún disperso y a la espera de un compilador paciente y agudo.

Tardó un tiempo Beccacece en entender cabalmente que ese formato era su verdadero destino. Un escritor, acaso como un músico, puede errar por distintos instrumentos antes de encontrar el suyo, aquel que lo espera desde siempre. Descendiente de italianos, Hugo se interesó desde pequeño por el cine, la música y las letras. También por las artes plásticas, que le fueron reveladas por un persuasivo profesor en un aula del Colegio Nacional Buenos Aires. Cuando egresó de esos claustros en 1961, sus padres lo llevaron por primera vez a Europa. Italia, por su-

puesto, fue una experiencia íntima e iluminadora, pero París lo dejó boquiabierto. En aquellos tiempos todavía la marabunta turística no había llegado al Viejo Continente, y no había que hacer cola para entrar en el Louvre, ni tampoco existía el Museo D'Orsay. Hugo visitó todos y cada uno de esos días el Louvre, en cuyo último piso se amontonaban los impresionistas. También hizo un gasto que signaría su vida: se compró los tres tomos de *En busca del tiempo perdido*, que publicaba La Pléyade en papel biblia, y *El mundo de Marcel Proust*, que venía con fotos e ilustraciones. Leer la ficción infinita de ese gran prosista universal, que está compuesta por siete novelas, le llevó dos años enteros, puesto que Hugo no dominaba todavía el francés y debió armarse de paciencia y de un diccionario. Muchos años más tarde traduciría al español *El abrigo de Proust*, de Lorenza Foschini, obra irresistible para los proustianos.

Beccacece regresó a París durante 1976. Pero el año de la revelación fue 1979, cuando viajó solo y se instaló todo un mes en la casa de una amiga. Aquella Argentina gris y represiva de la dictadura militar contrastaba con los colores, los desprejuicios y la libertad total de París. Conoció entonces la noche parisina, y sus templos, sus discotecas, sus sótanos, sus cines, sus películas prohibidas. Su locura y su bohemia, y también su lujo. Desde esa fiesta para los sentidos viajó casi todos los años a la Ciudad Luz, donde vivió su juventud tardía y donde conoció a grandes personalidades de la cultura. Caminar con Hugo por las calles parisinas puede ser una experiencia inquietante y nostálgica: en cada esquina, en cada edificio histórico, en cada recoveco hay una anécdota y un fantasma ilustre. También es una peripecia por las páginas, las telas, las antigüedades, las modas, los libros, los cafés literarios, los amores secretos, las tertulias, los ecos y los *souvenirs* de un mundo que en parte ya ha desaparecido. La cultura francesa fue crucial en la carrera de Beccacece, a pesar de que también fue condecorado por el gobierno italiano. Su aporte a la divulgación en nuestro país de esas dos grandes lenguas ha sido enorme, tanto como articulista como en su rol de puntilloso editor periodístico. Porque Hugo Beccacece es reconocido, además, como uno de los más importantes editores literarios de la Argentina. A lo largo de quince años comandó el suplemento cultural del diario *La Nación* de Buenos Aires, lo modernizó y lo abrió a diversas expresiones, descubrió talentos, exhumó autores ignotos, potenció a los mejores y creó una batería de ingeniosos trucos de márketing para

atraer a lectores cultos. Su ojo para la obra de arte es refinado y preciso; nunca esnob ni condescendiente. Todos esos años ha sido un crítico original, capaz de comprender la vanguardia y también la retaguardia de la literatura, siempre y cuando tuvieran igualmente una factura noble. Esa sensibilidad, unida a la erudición y a un poco frecuente sentido común, lo convirtieron en un curador imprescindible: los grandes libreros referían que muchísimos clientes ingresaban en sus locales con una reseña recortada de aquel suplemento, y pedían un ejemplar de esa obra comentada. Desde muy joven, tuvo un interés voraz por frecuentar con los ojos bien abiertos el cine, el teatro, la lírica, las artes plásticas, la decoración y casi cualquier otra manifestación artística. Esa voracidad y ese espíritu crítico, que no se han detenido, resultarían esenciales para su propia obra.

A punto de cursar la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y muchísimo antes de traducir a Bachelard y Deleuze, Hugo era un poeta secreto. A los 21 años se encontraba en Mar del Plata y tenía una duda cruel: ¿sus poemas eran realmente buenos? Buscó en la guía local a Victoria Ocampo y la llamó por teléfono. Beccacece no abrigaba muchas esperanzas, pero tenía un as en la manga: estudiaba piano con Rafael González, un magistral músico que, al igual que la mayor de las hermanas Ocampo, era director del Fondo Nacional de las Artes, y que ya había compartido alguna vez con Victoria la mismísima dirección del Teatro Colón. En el hogar marplatense de los Ocampo le respondió un empleado, y Hugo usó la referencia de su maestro como un santo y seña. No esperaba, verdaderamente, que Victoria estuviera en casa, ni que se acercara al teléfono. Pero el milagro se produjo. Beccacece, sin demasiados rodeos, le reveló su intención: «Quisiera saber qué piensa de lo que escribo». La gran dama hizo un breve silencio, sorprendida y un tanto contrariada, y le respondió: «Bueno, imagínese que a mí me llegan todos los días libros y manuscritos, y si yo me pusiera a leer todo, no tendría tiempo para escribir». Hugo, en la adversidad, se iluminó: «No se preocupe, señora —le dijo—. Si no tiene tiempo, se los leo yo».

Victoria Ocampo ahogó una risa y cedió, intrigada acaso por la osadía de ese muchacho desconocido. Beccacece fue a verla a la playa Lobo de Mar, cerca de Punta Mogotes, donde ella tenía una carpa. La dama le aceptó el poemario y hablaron un rato de Bartok y Debussy.

Tres días después, Hugo recibía una carta en la que la dueña de la revista *Sur* elogiaba sus versos, pero los adjudicaba sutilmente a artificios de la juventud; no obstante, intervino más tarde para que le publicaran uno en el diario *La Nación* y le recomendó seguir escribiendo para expresar lo que sentía. También lo invitó a tomar el té a Villa Ocampo, y le presentó al gran Enrique Pezzoni. Tanto Victoria como Hugo se inspiraron mutua curiosidad. «Usted es como un ovni en mi vida —le dijo Victoria—. No tengo relación con gente de su edad». Hugo colaboró en los últimos años de *Sur*, pero llegaba tarde a esa fiesta. Habían pasado ya sus épocas de apogeo. Lo cierto es que por una cosa o por otra, Beccacece fue trabando relación con Silvina Ocampo y Bioy Casares, y con tantas otras personalidades de ese círculo de cultura y buen gusto. Ingresa hoy en la Academia Argentina de Letras no solo un editor y un articulista excepcional, sino también un integrante destacado de una tradición compuesta por algunos de los maestros, compañeros y amigos de Hugo Beccacece. Me refiero a Manuel Mujica Láinez, Pepe Bianco, Ernesto Schoo, el propio Pezzoni y también Jorge Cruz, aquí presente, que lo precedió en su titánica tarea de editor cultural, y le enseñó los rudimentos de ese delicado oficio. Todos ellos, cada uno a su manera, fueron escritores y divulgadores insoslayables de la cultura; hombres afectos a la elegancia y a la excelencia. Magníficos prosistas.

Se podría decir que alejado de la poesía y de la ficción, que ensayó también en secreto, Hugo Beccacece encontró su eficaz instrumento en la revista *Claudia*, donde escribía Olga Orozco, y más adelante en *Convicción*, en *La Opinión* de Jacobo Timermann y en *Tiempo Argentino*. Y finalmente en *La Nación Revista* y en los sucesivos suplementos culturales y en las páginas de articulismo de este diario, donde hoy sigue luciendo su prosa, cada vez más cercana a la memoria personal. Cada vez más perfecta y deslumbrante.

Significativamente, su primer libro comienza con un texto que su autor dedica a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, pero que quizás hable un poco de sí mismo:

> Se trata de una pregunta que todos nos hemos planteado alguna vez de un modo inconsciente. ¿Para qué actuar? ¿Por qué no entregarse dulcemente a la pereza como si fuera una muerte plácida y benigna? ¿Por qué el autor de «El gatopardo» escribió solamente ese libro, casi al borde de la muerte? ¿Acaso simplemente porque era un ha-

> ragán? [...] Se trata más bien de la obra de un escéptico que, contra toda evidencia, se dispone a actuar como si de verdad creyera en algo. Esa creencia es, de un modo paradójico, su propio desencanto.

Esa falsa «pereza» parece explicar la tardanza del propio Hugo Beccacece en entregarnos un libro; también la neurosis del erudito, que consiste en pensar de manera melancólica o derrotista que todo ya se ha intentado y que nada vale la pena. O el escepticismo de alguien que se esfuerza en escribir sospechando filosóficamente que todo se perderá. Pero se equivocaba. Aquí, esta noche, lo estamos rescatando como lo que es: una obra maestra. Y además, una autobiografía encubierta, porque los personajes que elige narrar de una manera única y formidable constituyen una guía personal de sus adoraciones y, en cierta medida, cada uno de ellos se le parece en algo. Desde Capote, Thomas Mann y Somerset Maugham, hasta Margarite Durás, Paul Bowles, Edgardo Cozarinsky y Guillerrmo Roux, por solo nombrar algunos. La clave de esa afinidad íntima se la da la propia Susan Sontag, con quien comparte un café antológico. Entonces, ella acababa de escribir un ensayo sobre Walter Benjamin, y le explica que no intentó innovar en las formas del articulismo porque la tarea hubiera sido tan extenuante que no le habrían quedado más fuerzas para los tratados ni para la ficción. En esa rara intimidad, que Hugo siempre logra dentro sus diálogos, la autora de *Contra la interpretación y otros ensayos* parece incluso terminar adscribiendo a la pereza del príncipe:

> Soy melancólica, apática, lenta e indecisa. Ese ensayo es en cierto modo un autorretrato. Me sentía identificada con Benjamin y por eso escribo sobre él. Soy muy haragana, no me gusta escribir. Debo forzarme a trabajar. Me gusta como a Benjamin viajar y perderme en las ciudades, perder mi camino, convertirlo en laberinto. El gusto de Benjamin por las miniaturas quizá tenga que ver con el mío por las fotografías, ya que las fotos miniaturizan el mundo. Cuando escribo trato como él de que cada frase lo diga todo antes de que mi total concentración disuelva el tema ante mis ojos.

La declaración de Sontag explica sin querer la estética y las travesías intelectuales de Beccacece. Aunque Hugo, al revés que ella, sí se dedicó a la extenuante tarea de innovar el articulismo, y lo consiguió con creces. Pero es cierto que elige, como su interlocutora, los persona-

jes precisamente porque se identifica en algún punto con ellos. Por eso resultan verdaderos autorretratos. Cada una de sus frases también aspira a decirlo todo, y sus pequeñas notas sin duda miniaturizan el mundo.

Hugo vuelve a probar esta teoría —escribir sobre otros es escribir sobre uno mismo— en *Pérfidas uñas de mujer*, donde se pasea por los nenúfares de Sodoma, el chisme en la literatura, el surrealismo, el esnobismo, y las vidas de Marlene Dietrich y Luchino Visconti. En *Vestir sueños*, donde se mete en la sastrería teatral más importante de Europa para narrarla desde adentro, aborda su pasión:

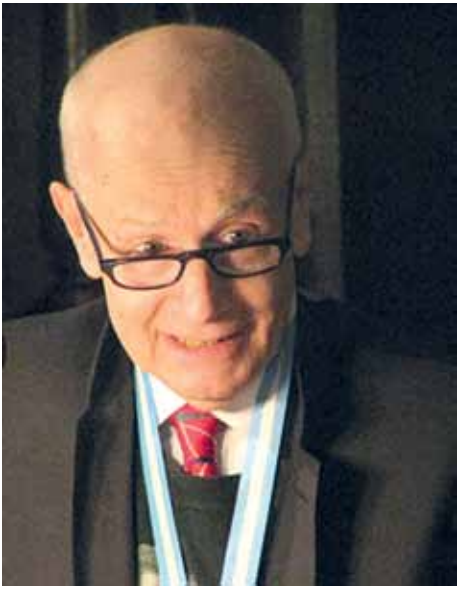
> ¿Por qué nos empeñamos en conocer la vida de los seres cuyas obras despiertan nuestra admiración? ¿Por qué recorremos los lugares en los que ellos estuvieron y tratamos de encontrarnos con sus parientes o sus amigos? ¿Por qué no nos bastan los libros, las pinturas, los films que han creado? Esa obstinación se hace aun más fuerte cuando se trata de un muerto, de alguien que ya no habrá de entregarnos nuevas páginas, nuevas imágenes. En casos semejantes, solo nos queda volver a leer, volver a ver, lo que hemos leído o visto. Quizá el fetichismo de los coleccionistas de memorabilia sea un intento vano de rescatar de la nada a esas figuras venerables y evanescentes, de asegurarles una perduración póstuma.

Hugo hunde hasta el hueso el escalpelo al final de su libro, cuando narra de manera brillante y confesional cómo su madre tamborileaba sus dedos, con sus bellas y pérfidas uñas de mujer, en la mesita de luz esperando que el niño se durmiera. Y cómo en la tiniebla de ese cuarto compartido, el niño jugaba mentalmente a ser un rey, una reina, un príncipe, un pintor, un pianista. Esos juegos continuaron en su escalera, y si cada uno de nosotros pudiera rememorar hoy mismo los nuestros, reconoceríamos seguramente en esas imaginaciones lúdicas de la infancia la razón profunda de nuestra literatura y tal vez de nuestra existencia. Al madurar, el adolescente mató a su última reina, canceló definitivamente todos los conciertos, quemó las paletas y los pinceles, y se descubrió adulto y, por lo tanto, a solas consigo mismo. Descubrió el abismo de una verdad existencial: estaría solo para siempre. Hugo escribe entonces:

> Esas biografías imaginarias, que les habían dado palabras a mi oscuridad y a la de mis padres, ya habían sido imaginadas por

> otros, y todavía más, esos otros las habían convertido en realidad. Las historias que leía en los libros de Aníbal, la de Napoleón, la de Catalina de Rusia, la de Chopin, probablemente habían sido concebidas para huir de otros cuartos semejantes al mío. No podía expresar entonces esas ideas con claridad, pero si quería escapar de aquel espacio nocturno debía buscar a los héroes de mis cuentos, para que me guiaran peldaño por peldaño hasta el descanso, en lo alto, desde donde podría contemplar el lote de paisaje que me había sido concedido. Corría un riesgo: vivir esas vidas, como hasta entonces, vicariamente. Pero acaso, ¿contarlas no era un modo de iluminar aquella oscuridad y poblarla de palabras, como si esas palabras fueran mis acciones?

He aquí el gran propósito: Hugo Beccacece no vivió vicariamente; iluminó como pocos la vida de grandes artistas, de príncipes y reyes y reinas, y de algún modo las creó y las resignificó. Nos permitió, a sus devotos lectores y a sí mismo, lidiar con nuestra propia soledad y seguir jugando en la oscuridad de este cuarto en el que todos vivimos y soñamos. Damos la bienvenida a esta querida Academia a ese niño, a ese lector, a ese espectador, a ese periodista, a ese escritor esencial, a ese gran maestro. Muchas gracias.



Ицро Веселиче

DISCURSO DE RECEPCIÓN

Hugo Beccacece

A modo de crónica o didascalia

El discurso de incorporación de Hugo Beccacece fue concebido como una performance*. Durante la lectura se valió de algunos elementos para ilustrar lo que decía. Entró en el Salón Renacimiento del Museo Nacional de Arte Decorativo dos minutos después de sus cofrades. Estos ya estaban sentados en sus sillones y el público en sus sillas. Beccacece se había levantado las solapas de su traje, como si tuviera frío, y con ellas se protegió la garganta y el pecho, cubierto por la camisa y la corbata. Con una mano se ajustaba la parte superior de las solapas como para defender su cuello de las corrientes de aire, inexistentes, por otra parte. Después del acto, casi todos comentaron que se habían alarmado cuando vieron al aparentemente tan frágil conferencista. Unos minutos después se revelarían las razones de esa actitud de vulnerabilidad.*

El disertante empezó su discurso y, a la tercera página, cuando comenzaba a referirse a la importancia que Marcel Proust había tenido en su formación y en su escritura, dijo que iba a rendirle un homenaje: se bajó las solapas y el saco solo hasta el codo, como hace Clark Kent para transformarse en Superman, de modo que se viera todo lo que antes había estado oculto. Lo que mostró no era una camisa, sino lo que los jóvenes llaman una T-shirt*, una remera negra que tenía en su centro la reproducción de una fotografía de Marcel Proust en blanco, negro y matices de gris. En el ojal de su saco, el escritor francés llevaba una flor roja (el único detalle de color). La sorpresa del público fue considerable; a tal punto que, mientras una buena parte de los presentes sonreía o se reía sin vueltas, todo el auditorio alivió su sorpresa con un prolongado y muy fuerte aplauso. La remera había sido comprada en París hacía más de treinta años en el Marais.*

Posteriormente, cuando el flamante académico habló sobre la memoria involuntaria y la metáfora, mostró a los asistentes en primer

lugar un plato italiano antiguo, que había sobrevivido a las dos guerras mundiales, enterrado en el vasto jardín de los propietarios de esa histórica loza. En segundo término, roció al público con el perfume Eau d'Italie, creado para evocar el bellísimo balneario de Positano en la Costa Amalfitana y el hotel literario Le Sirenuse. Comentó que los perfumes son muy efectivos para resucitar recuerdos que uno cree olvidados para siempre.

Por último, en el pasaje sobre Hegel y las obras circulares, Beccacece apoyó su exposición sobre la concepción hegeliana y la dialéctica utilizando un símil botánico. Para ello, empleó también una muñeca-bebé y un gran repollo, que no era un juguete: había sido comprado en una verdulería.

Todos esos objetos estaban guardados en una mochila que, antes de habilitar el Salón, había sido escondida detrás de una silla colocada a espaldas del orador, fuera de la vista del público. Cada vez que Beccacece tenía necesidad de uno de ellos, se giraba, daba la espalda al público por un momento, hurgaba en la mochila, extraía de ella la pieza, se volvía hacia sus oyentes con el trofeo en la mano y continuaba la exposición.

*Por primera vez en la Academia Argentina de Letras, un académico se valió de un discurso-*performance *en su incorporación: es un hecho histórico que debe quedar registrado.*

Señora Presidenta de la Academia Argentina de Letras, Dra. Alicia Zorrilla; Señoras y Señores Académicos; Amigas y Amigos; Señoras y Señores a quienes agradezco la asistencia a este acto:

He disfrutado la semblanza que Jorge Fernández Díaz ha hecho de mi homónimo. Jorge es un magnífico creador de personajes. Dos ejemplos: Remil, el protagonista de sus novelas *El puñal* y *La herida*, y la semblanza que acabamos de escuchar de mi homónimo, un ser fascinante. Eso sí, le reprocho a Jorge que no me lo haya presentado. Ese retrato es irreal y magnífico. Muchas gracias. Asimismo agradezco a mis cofrades de Academia que me hayan elegido para compartir las tardes de los jueves en compañía de ellos.

MAESTROS DE CIVILIZACIÓN Y BARBARIE. MEMORIAS DEL CUERPO Y LA PALABRA

No hay documento de cultura que
no sea, a la vez, de barbarie.
Walter Benjamin,
«Sobre el concepto de historia» (VII)

Siempre me gustó contar y que me contaran historias. Siempre me atrajeron las crónicas porque en ellas tienen importancia los sentidos y la temporalidad. Esa inclinación me llevó al periodismo y a la literatura. El azar o el destino me asignaron en esta Academia el sillón consagrado a la memoria de Domingo Faustino Sarmiento, un maestro en el arte de contar al que le debo, como la mayoría de los argentinos, haber cursado mis estudios en una escuela, un colegio y una universidad del Estado. Mis padres solo costearon los libros y los guardapolvos blancos que seguían mi crecimiento. Tuve la suerte de haber hecho la escuela primaria en las aulas del Instituto Félix Fernando Bernasconi, en Parque Patricios, que seguía la tradición sarmientina de las escuelas palacio. Y, en verdad, el Bernasconi, como lo llamábamos, era y es un palacio. Los alumnos nos sentíamos privilegiados, y lo éramos.

El secundario lo cursé en otro palacio, el Colegio Nacional de Buenos Aires. ¿No era inevitable que una buena parte de sus alumnos nos convirtiéramos en esos salones de espíritu europeo y tradición patricia en pedantes de un esnobismo insoportable? ¿Acaso por esas aulas no habían pasado los hombres que forjaron la Argentina?

El sillón de Sarmiento fue ocupado por cuatro académicos antes de mí. El primero de ellos fue Matías Guillermo Sánchez Sorondo, político, escritor y gran orador. Publicó como escritor *La tragedia del hombre*. No lo conocí. En cambio, conocí a los tres restantes.

A Sánchez Sorondo lo sucedió Jorge Max Rohde (1892-1979), autor, entre otros libros, de *Las ideas estéticas en la literatura argentina*, *Casas ilustres*, *Memorias de mi casa*, *Cinco años en París* y *Dante y su sombra*. En cierto sentido, él fue uno de mis maestros de civilización, pero no lo seguí en la barbarie. Llegué a entrevistarlo hacia el final de su vida.

En mi adolescencia, los artículos de viaje de Rohde en el Suplemento Literario de *La Nación* me habían ilustrado sobre lo que yo no conocía. Escribía sobre autores, capitales y países que me interesaban. Era un gran viajero. Yo no sabía nada de su vida, pero por las crónicas de los lugares que recorría y la gente que frecuentaba deduje que era un hombre de mundo, adinerado, culto, quizá erudito, con relaciones aristocráticas en el extranjero y también en la Argentina. Me enteré de que era diplomático. La suma de esos atributos me hicieron pensar que, a pesar de las siderales distancias de edad, clase y cultura, teníamos por lo menos algo en común: éramos esnobs.

Cuando terminé su libro *Casas ilustres*, tenía menos de dieciocho años, decidí que mis viajes siempre tendrían que ver con la vida de los personajes que amo o detesto. Pero debo ser justo conmigo mismo, también concebí mi propio método de recorrido de ciudades. Recientemente descubrí que ese método es bastante parecido al que utilizaba Walter Benjamin. No se trata, según su opinión, solo de *flâner*, de caminar sin rumbo, dejándose llevar por el movimiento de las masas o por el caleidoscopio de las vidrieras. La mejor manera de conocer los lugares donde nunca se estuvo es perderse; para eso, hay que saber perderse. Coincidía con él en esa práctica mucho antes de haberlo leído. Él se perdía mientras buscaba prostíbulos. También yo me pierdo, aún hoy, pero en busca de museos, restaurantes, cines, teatros. Nunca en busca de prostíbulos, pero no por una cuestión moral, sino porque en mi juventud me resultaba mucho más placentero, provechoso y económico vagar gratuitamente entre otras sombras, guiadas como yo por el deseo, en los propicios senderos nocturnos de los parques y ruinas de Romas, Atenas y París, perfumados en primavera y verano por rosas y jazmines. Eran paseos y aventuras paganas en escenarios históricos. ¿Cómo no sentirse en un cuadro de Hubert Robert? Ruinas tentadoras e impunes como la lectura.

El tercer ocupante del sillón de Sarmiento fue el escritor, crítico literario, y docente, Antonio Pagés Larraya. Él fue mi profesor de Castellano en el primer año del Colegio Nacional. A Pagés Larraya, más que enseñarnos la normativa de nuestra lengua le interesaba sumergirnos en la lectura. De marzo a noviembre de 1955, leí «El matadero», de Echeverría; *Córdoba del recuerdo*, de Capdevila; *Juvenilia*, de Miguel Cané; *Amadís de Gaula*, esa deslumbrante novela de caballería

anónima cuyos orígenes se remontan a la Edad Media; *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway. Pero hubo otra lectura, la más importante de todas: nada menos que *Facundo. Civilización y barbarie*, que apasionó a toda la división, incluidos los rosistas, que rugían de furia.

Mi inmediata antecesora en el sillón de Sarmiento fue la escritora y crítica literaria Noemí Ulla. Nos unía, sobre todo, la admiración por Silvina Ocampo y el poeta y cuentista Juan José Hernández. Como lector, siempre le agradeceré a Noemí, además de sus propios cuentos, el libro de conversaciones con Silvina Ocampo. Es una obra deliciosa que le debe todo a la amistad que mantenían las dos autoras.

Lo que sé de la lengua española lo aprendí trabajando con dos especialistas eminentes: Élida Lois, académica emérita de esta institución, y la profesora y periodista Lucila Castro. Rindo mi homenaje a Élida y mi admiración póstuma a Lucila.

Hay en mi vida, no solo en mi vida de lector, un novelista que ocupa el lugar de un gran maestro: Marcel Proust. Como contó Jorge Fernández Díaz terminé À la *recherche du temps perdu* cuando ya era un alumno de la carrera de Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Eso significaba que había recibido clases de Introducción a la literatura dictadas por Ana María Barrenechea y Hugo Cowes. Ellos me revelaron a Virginia Woolf, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Pirandello, Racine, Michel Butor y Alain Robbe-Grillet. Ya no era un lector inocente, si esa especie existe.

Se podría resumir el argumento de las tres mil páginas de *En busca del tiempo perdido* en menos de quince líneas: es la historia de un hombre, el narrador, que, desde la pubertad, aspira a ser escritor. Sin embargo, no sabe sobre qué escribir. Ya en la madurez, comprende que la historia de su vida es, en el fondo, la historia de una vocación. La novela que hoy leemos se termina cuando el narrador decide que debe ponerse a escribir. Es una novela de aprendizaje en la que el protagonista descubre sucesivamente la vanidad de la vida mundana; la quimera de la amistad y la trampa de absoluto que encierra el amor. Hasta los momentos de éxtasis que se suceden en el libro se desvanecen si no se hace algo con ellos, es decir, si no se crea. Lo único que puede justificar una vida, lo único que puede recuperar el tiempo perdido en fiestas, pasiones y embelesos, es el arte. Con lo cual el círculo se cierra sobre el pasado y se abre hacia el futuro.

Lo que siempre me atrajo como un terreno misterioso en la obra de Proust es el uso de la metáfora y del símil como método de búsqueda y de escritura y la relación que mantienen con la memoria involuntaria. Esa memoria del corazón que irrumpe de improviso cuando un hecho, un objeto, un movimiento propio o ajeno nos traen a la conciencia un elemento del pasado que tiene algo en común con el hecho o el objeto del presente. El fenómeno es posible porque existe una capacidad metafórica en la memoria, la de nuestro cuerpo y nuestros sentidos. Esas epifanías pueden no pertenecer al pasado.

Siempre se da como ejemplo de la memoria involuntaria en Proust la escena en que el narrador saborea un bocado de magdalena embebido en té que le ofrece su madre tal como lo hacía la tía Léonie cuando él era un niño o un adolescente en la pequeña ciudad de Combray. Del sabor de esa taza de té brota, por milagroso azar, en una tarde fría de París, el recuerdo del mundo perdido de Combray, la pequeña ciudad donde la familia del narrador pasaba las vacaciones de Pascua. Más allá de la distancia espacial y temporal, el lazo impreciso entre la magdalena de Combray y la de París surge de dos sentidos que actúan a la vez: el sabor y el olfato; a los que, después, se suman los otros sentidos y aparece todo Combray, con sus personajes y perfumes. Como lo señaló muy bien el ensayista Gaëtan Picon en *Lecture de Proust*: «No solo una imagen llama a una infinidad de imágenes del mismo orden, sino que un orden de sensaciones puede trasportarse a otro orden, porque cada sentido contiene virtualmente a todos los otros» (p. 196).

Las cosas tienen una posibilidad metafórica. Se puede atribuir la capacidad metafórica del hombre a la conciencia, al espíritu, quizá al inconsciente o, ¿por qué no?, al cuerpo. La metáfora es una figura retórica, es decir, algo así como un adorno con el que el ser humano enriquece las conversaciones con su prójimo o hace más atractivo un texto. Podría pensarse que es un acto por completo cerebral y artificioso, estrictamente literario. Resulta interesante lo que Borges escribió en «Otra vez la metáfora», uno de los ensayos de *El idioma de los argentinos*. Allí adopta la concepción clásica de esa figura retórica: es un adorno. Pero aclara: «Hablar de adorno es hablar de lujo y el lujo no es tan injustificable como pensamos». A continuación, emite un aforismo escrito en el mármol de la eternidad: «El lujo es el comentario visible de una felicidad». Por supuesto, aprueba que haya metáforas porque

sirven «para festejar los momentos de alguna intensidad de pasión». Y va más allá: «Cuando la vida nos asombra con inmerecidas penas o con inmerecidas venturas, metaforizamos instintivamente». ¡Qué cerca de Proust está Borges en esas líneas! «Metaforizar *instintivamente*». Es casi decir que el lujo es una capacidad privativa del hombre así como lo es el lenguaje, si ustedes me permiten la metáfora. Mi abuela vasca, inmigrante, siempre fue pobre. Si uno le preguntaba en su vejez qué le gustaba, respondía: «El lujo». Heredé ese gusto. Pero mi idea del lujo incluye no solo los objetos de valor o los salones como este, sino que va más allá o mucho más acá. El colmo de los lujos es para mí la piel acariciada, olida, saboreada, de los seres que deseo. Una piel que no puedo poseer sin ser poseído porque cuando uno toca es tocado.

Para Proust, la metáfora era mucho más que un adorno retórico. Estaba íntimamente ligada a la esencia del ser humano y era un medio imprescindible para la vida y el conocimiento del mundo. El narrador de *À la recherche* dice:

> La verdad sólo comienza en el momento en que el escritor tomará dos objetos diferentes, establecerá su vínculo, análogo en el mundo del arte a lo que es el vínculo único de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encerrará en los anillos necesarios de un hermoso estilo; así como sucede en la vida, cuando, al encontrar una cualidad común a dos sensaciones, desprenderá su esencia común enlazando la una a la otra para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora. (*Lecture de Proust*, pp. 153-154).

La entera novela de Proust es una metáfora.

El cuerpo

Hacia el final de *Le temps retrouvé*, durante la matiné de la princesa de Guermantes, el narrador tiene tres reminiscencias aportadas por la memoria involuntaria y los sentidos del equilibrio, del oído y del tacto. De una de ellas, surgirá Venecia; de otra, un bosque; de la tercera, el balneario de Balbec. Las tres lo hacen inmensamente feliz. Se siente inmortal, porque esos tres espacios no están en el pasado ni en el presente. Están a salvo del tiempo, en el reino atemporal de las esencias.

Aquí debo mencionar mi deuda con dos personas. En primer lugar, Pablo Maurette, el joven y notable autor de dos libros estupendos: *Un sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto* y *La carne viva*. Maurette es discípulo de un gran maestro de civilización, el historiador del arte José Emilio Burucúa que, a su vez, estudió con el inolvidable Héctor Schenone, a quien tuve como profesor de Historia del Arte en el Buenos Aires.

Para Maurette, el sentido olvidado es el tacto; olvidado, a pesar de que incluye varias sensaciones como la temperatura, la textura, la percepción del propio cuerpo. La palabra «tacto» ha generado una gran cantidad de significados y de metáforas porque, como sentido, está muy ligado a la afectividad. Por ejemplo, «tener tacto» es ser prudente, actuar con delicadeza para afectar al otro sin tener contacto físico. Con el fin de ampliar el concepto de lo táctil y superar la dicotomía visión-tacto, Maurette, siguiendo a Gilles Deleuze, propone el concepto de lo «háptico» (del verbo griego *háptomai*, que significa 'entrar en contacto con', 'tocar' o 'agarrar'). Ese concepto incluye la colaboración de la vista y el tacto en la percepción. Es más, lo háptico expresa la asistencia que se prestan todos los sentidos entre sí. En los últimos años, dice Maurette, la noción de lo háptico se ha ampliado e incluye la percepción del interior del cuerpo: la propiocepción, es decir, la percepción del movimiento de las distintas partes del cuerpo y del equilibrio. En la sensación de tragar un bocado de comida, hay algo táctil, así como lo hay en un retortijón o en la angustia que nos cierra la garganta y nos anuda el estómago. Las emociones se traducen en una serie de sensaciones de distinto tipo. La afectividad es la base sobre la que se apoya el hecho de estar en el mundo.

Cito a Maurette:

> Cuando una imagen, un sonido o un aroma nos conmueve, nos espanta, nos repugna, nos aterroriza, la sensación es háptica: se nos revuelve el estómago, se nos estruja el intestino, se nos acelera el latido del corazón, se nos llenan los ojos de lágrimas [...], se nos convulsiona el pecho, lloramos, gritamos.

Sobre ese concepto expandido se puede desarrollar una estética de lo háptico. Por ejemplo, si asisto a un concierto, el oído es naturalmente el sentido predominante en la percepción y apreciación, pero si uno está

atento a lo que ocurre en su cuerpo, podrá darse cuenta de que la audición viene acompañada por una variedad de sensaciones, de recuerdos, de imágenes y metáforas, más allá del análisis estrictamente musical que puede hacer, por ejemplo, un crítico. *El mar*, de Debussy tiene cualidades «marinas». El oyente puede sentir, sin moverse, que la ola de sonidos, en ciertos momentos, lo levanta como una ola de agua, y una vez pasada, lo vuelve a depositar en la butaca. En esa imagen corporal participa el sentido del equilibrio, el movimiento y la respiración. El sentido auditivo se complementa con los otros sentidos. Los grandes intérpretes logran que el auditorio lo escuche con todo el cuerpo, no solo con los oídos, no solo con la inteligencia. Esa es la forma más rica de disfrutar la música. Otro tanto ocurre con la lectura. Las palabras, los párrafos, tienen ritmo, textura, movimiento, nos hieren, nos hacen llorar.

Si se acaba de ver una película experimental, una obra musical de vanguardia, una muestra de arte inusual, es decir, si se tiene una experiencia estética que deja desconcertado, que puede llevar a decir: «No entendí nada», el mejor hilo de Ariadna para la comprensión es el cuerpo, lo háptico. Si se sigue la sucesión de imágenes y sensaciones nacidas de la obra, por más caóticas o antojadizas que sean, quizá se llegue a «entender».

Envidio a los bailarines que tienen conciencia de las distintas partes del cuerpo y de cómo y cuándo son afectadas. La danza revela como pocas actividades la capacidad metafórica del cuerpo y la memoria, así como la relación con los afectos. Cualquier coreografía es la traducción de algo que va más allá de los movimientos y, en ese sentido, muestra que, en el hombre, no hay un original, sino traducciones.

Yo he estado sordo respecto de mi cuerpo hasta no hace mucho. No escuchaba ni oía lo que pasaba por él hasta que comencé a practicar yoga, con una profesora excepcional, Mónica Moya. Tuve que aprender a concentrarme y prestarle atención a todo lo que estaba escrito en mis brazos, piernas, cuello, torso, cadera. Poco a poco empecé a darme cuenta de algunas cosas. Hasta que, durante casi toda una lección, Mónica estuvo trabajando en mi brazo derecho. Llegó a la muñeca y, casi de inmediato, me preguntó: «¿Qué te pasó en esta mano?». «Nada —le respondí—. Nunca me rompí el brazo ni la mano. No me sucedió nada especial». Ella me presionó con la barrena de sus dedos. De pronto, el dolor, que

se había corrido a todo el brazo, hizo que mi período preescolar surgiera de la muñeca derecha. Era un chico de ¿tres, cuatro, cinco años? Estaba sentado frente a un cuaderno, dibujando con la mano izquierda; una mano ajena me sacó el lápiz con violencia y lo pasó a la derecha. En aquellos años, no se podía ser zurdo porque uno era considerado un degenerado. A veces, era cierto. Esto no es una confesión, señoras y señores. Tuve que «convertirme» a la derecha. Y no me refiero a la política. Hoy, por mi zurdera contrariada, tengo mi despótico hombro derecho más alto que el izquierdo y volcado hacia delante. La desorientación me acompaña en todo lo relacionado con el espacio. Cuando me indican, antes de entrar en un cine, «a la derecha», me voy a la izquierda.

A partir de esa sesión de yoga, lentamente descubrí los hilos secretos que, como una telaraña, conectan mi cuerpo y, algo muy importante: podía prestar atención y ponerle nombre a lo que pasaba afectivamente en mi cuerpo.

La idea de la traducción de un sentido a otro, la de su fusión y labor en común revelan que el ser humano no solo se distingue de los animales por el lenguaje, sino también por algo muy especial en el lenguaje, las figuras retóricas vinculadas con el cuerpo. El hombre es un ser metafórico no solo desde un punto de vista lingüístico, sino perceptivo.

Sospecho que algunas de las cien o doscientas figuras retóricas enumeradas por Quintiliano en *Manual de instituciones oratorias* no son un mero juego verbal, sino la traducción de sensaciones hápticas. Entre ellas ocupa el primer lugar la sinestesia. Si se toma el Diccionario de la Lengua Española, en la entrada *sinestesia*, se lee:

> 1. f. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.
> 2. f. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.
> 3. f. Ret. Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en *soledad sonora* o en *verde chillón*.

Es interesante la relación entre la primera acepción, la biológica, y la tercera, la retórica. La sinestesia expresada en el lenguaje tiene su origen en los sentidos, es decir, en el cuerpo.

La Trinidad y el círculo

Después de haber leído la novela circular de Proust que se termina cuando el escritor decide componer los libros que el lector estuvo leyendo, me encontré con otros dos mundos del mismo tipo. Son mi Trinidad artística, una Trinidad circular, muy personal, herética, secreta, que, al hacerse ahora pública, me valdrá la condena de la *intelligentzia* y del círculo rojo.

Esos otros dos mundos son el de *La Fenomenología del Espíritu*, de Hegel, y el de *Ocho y medio*, de Fellini. En el sistema del filósofo alemán, «lo verdadero es el todo» o «el absoluto», pero ese todo o absoluto, para determinarse, debe desplegarse en la historia mediante un largo proceso de mediaciones dialécticas.

Para simplificar este tema de un modo brutal (algo que no se debería hacer), se puede recurrir a un símil botánico que las madres y padres de otros tiempos utilizaron para explicarles a sus hijos el embarazo materno y el maldito nacimiento de un hermano. Al principio, un árbol es una semilla. En esta, se halla contenido todo lo que será el árbol, pero sin desarrollar. La semilla sería el todo o el absoluto iniciales de Hegel, aún no desplegados. Cuando se produce la germinación, cada una de las partes de la semilla va ganando en altura y en grosor, según las especies. El árbol llega a ser tal cuando culmina su etapa de crecimiento, es decir, cuando la semilla ha completado su metamorfosis. Cada etapa de ese proceso fue la negación de la etapa anterior, pero lleva en sí misma la etapa negada y superada, es decir, su presente y su pasado. Esa compleja evolución hizo que muchos padres resolvieran dar a los hechos un tono de fábula o mito al estilo Disney. Les decían a sus hijos que habían nacido en una plantación de repollos.

En Hegel, lo absoluto llega a tomar conciencia de sí mismo cuando completa su devenir. Así se convierte en el todo o en el absoluto del comienzo, pero consciente. Hay un verso de Stéphane Mallarmé, de *La tumba de Edgar Poe*, que dice algo parecido, pero sobre un ser humano: *Tel qu'en lui même l'éternité le change*. «Por fin, la eternidad [es decir, la muerte] lo convierte en sí mismo».

Disculpen, pero voy a hacer lo que hacía en la niñez con mis amigos: contarles una película. Fellini, en *Ocho y medio*, cuenta la historia de Guido, un director de cine que debe hacer una film por contrato, pero no es el que desea rodar. En realidad, se encuentra en un momento de

bloqueo creativo. Lo acosan los productores, los guionistas, los actores, los técnicos. Él confiesa: «No tengo nada que decir, pero quiero decirlo de todos modos». La película es la narración de todo lo que ocurre durante el rodaje del film de Guido, mientras este termina de decidir de qué trata su obra. Las escenas que vemos pertenecen al pasado, al presente y a la fantasía de Guido. La memoria les presenta al director y al público viñetas de su infancia, hombres y mujeres que conoció para los que busca personas capaces de encarnarlos. Por fin, se da cuenta de que las escenas aparentemente sin conexión, el caos, la escenografía y esos seres que ha reunido en el set son su vida, son él, y los reúne en una ronda final. *Ocho y medio*, en definitiva, es la película de una película, el cine dentro del cine: una obra circular que se cuenta a sí misma.

El nombre propio

Este será un relato muy íntimo. Con él, voy a cerrar mi exposición, que no ha sido otra cosa que poner en acto la compulsión de narrar que anima mi vida y mi escritura.

Mi padre murió dos meses y tres semanas después de mi madre. Ambos tuvieron sendos ACV y, como consecuencia, serios problemas para hablar. Él era un hombre de una gran inteligencia, de formación técnica, un racionalista empedernido, pero con una dosis no menor de delirio. Arremetía contra cualquiera que se declarara católico, musulmán o de fe hebraica. Era un ateo militante. Lo que los italianos llaman un *mangiapreti* (comecuras). Todo eso no le impedía hablar de una «Madre Naturaleza» que gobernaba nuestros destinos. Concibió, desarrolló y predicó una compleja y contradictoria teoría, según la cual, los seres humanos éramos robots. Por lo tanto, no teníamos libertad, sino la ilusión de ser libres: un espejismo del que solo muy pocos se libraban. Combatíamos por la libertad, cuando, en realidad, la «libertad» y nuestras «elecciones» formaban parte de la astucia de la Razón o Madre Natura para cumplir sus fines misteriosos. Mi padre me decía: «Nos creemos seres reales, pero somos títeres de la Naturaleza.» Escuché esa teoría cada vez que una persona nueva entraba en casa durante más de dos décadas. Él se la propinaba a los compañeros de fila de espera en consultorios, aeropuertos, bancos, cines y teatros. Si veía a un cura, se acercaba a él para entablar combate. Se entregó a ese deleite sádico en

un sanatorio que frecuentó en sus últimas internaciones. Sus oyentes fueron los otros internados, tres monjas, un sacerdote y una psiquiatra.

Cuando leí «Las ruinas circulares», el célebre cuento de Borges, el de «la unánime noche», me deslumbró su estilo, pero su protagonista, un hombre sin nombre que pretende crear un ser humano en sus sueños, me hizo recordar el ideario paterno. Una vez que ese engendro está completo, el hombre sin nombre le pide al dios de las ruinas circulares, donde habita, que dé «vida» a su «hijo». Solo el dios y el mago soñador sabrían que esa apariencia humana era un sueño. El hijo jamás lo llegaría a saber. Por último, el soñador descubre que él también es un sueño porque el fuego de un incendio pasa por él sin que lo sienta, como si se tratara de una sombra. Era exactamente lo que me había inculcado mi padre desde los seis o siete años, claro que en el relato de Borges, ese horror está trasmutado en belleza.

El día que tuvo el ACV llegaron los médicos a su casa. Él, que estaba consciente, alcanzó a poner la cara de desafío que les ofrendaba a quienes lo diagnosticaban y, a continuación, solo alcanzó a decir el nombre y el apellido de soltera de mi madre. El habla había sido alcanzada por el ataque. Con el nombre propio de su mujer, creo que intentó decir una de tres cosas o las tres a la vez: en primer lugar, que él padecía el mismo mal que mi madre antes de morir; en segundo término, que no tenía sentido vivir solo; y, por último, que iba a juntarse con ella.

Estuvo internado unos días, le dieron el alta y tuvo una nueva crisis. Una ambulancia lo devolvió al sanatorio, acompañado por mí. Era de mañana, muy temprano. Había silencio en la clínica. Mi padre y yo estábamos solos en una habitación, esperando que viniera una enfermera o un médico para atenderlo. Le habían puesto suero y colgado la bolsa del atril. Vino finalmente una médica. Lo controló y me dijo: «Ahora vengo». Salió. De nuevo, mi padre y yo quedamos solos. De pronto, vi que sus ojos se habían reanimado. No me alegré porque, de inmediato, comprendí que, en ese momento, se estaba muriendo. Su cara resplandecía, los ojos irradiaban una gozosa expresión y una lucidez extrema, inhumana; a la vez, sus labios se curvaron en una sonrisa. No me miraba, miraba por encima de mí, hacia la parte alta de una ventana. Estaba radiante como quien ve reaparecer a un amor o a un amigo después de mucho tiempo. O quizá caminaba por el Corso del Popolo, hacia el Caffé da Wally, de Filottrano, la pequeña ciudad de Las Marcas donde

había nacido en 1904 y de la que había emigrado a los veinticuatro años. Su corazón no se había movido de allí desde su partida.

Nunca sabré cuál fue su visión. No importa. Quizá descubrió que era un hombre real. Fue una muerte feliz. Pensé que se parecía a la muerte gloriosa y conmovedora de Félicité, la protagonista de «Un corazón sencillo», de Flaubert, mi cuento preferido.

Les he contado lo que me contaron y lo que he vivido. No sé si lo que dije tiene sentido, si es contradictorio o absurdo. Lo esencial y lo más valioso en el ser humano es, para mí, el hilo de relatos que une una generación a la siguiente desde hace miles de años: el pase del testigo. Por eso, aunque no tengo nada que decir, quiero decirlo de todos modos. Mi círculo dorado.

Muchas gracias.

INCORPORACIÓN DEL ACADÉMICO CORRESPONDIENTE CARLOS DELLEPIANE CÁLCENA*

DISCURSO DE BIENVENIDA

Olga Fernández Latour de Botas

Señora presidenta de la Academia Argentina de Letras, doctora Alicia María Zorrilla; señoras y señores académicos; parientes y amigos del académico Carlos Dellepiane Cálcena:

Es para mí un señalado honor el haber sido aceptada por las autoridades de la Academia Argentina de Letras para pronunciar estas palabras de presentación y de bienvenida al académico Carlos Dellepiane Cálcena. Al hacerlo entiendo que esta corporación abre sus puertas a quien no dudo en caracterizar como el lexicógrafo de campo con más amplia y distinguida trayectoria que haya surgido de un paso como funcionario de esta casa. Un paso que duró 18 años, con desempeños técnicos primero en el Instituto Nacional de Filología y Folklore, y luego en el Departamento de Investigaciones Filológicas de la Academia, y que ha dejado ricas y variadas muestras de su innata condición de investigador, tanto sobre el terreno como en el gabinete. Ello caracterizó desde el comienzo la obra de Carlos Dellepiane Cálcena y sigue siendo el motor de sus trabajos siempre originales y reveladores.

Fui testigo de su llegada, el 16 de marzo de 1956, porque ambos entramos a la misma hora y por la misma puerta. La AAL, rehabilitada en su misión rectora del quehacer literario y lingüístico nacional, había vuelto a abrirse a la vida gracias al apoyo del ministro don Atilio Dell'Oro Maini, y se creaba aquí el Instituto Nacional de Filología y Folklore sobre la base del personal saliente del Instituto Nacional de la Tradición, sin la imponente presencia de su fundador, don Juan Alfonso Carrizo, aunque sí con la emblemática y ubérrima de su Biblioteca. Registraba, en cambio, la incorporación de algunos pocos elementos jóvenes, entre los cuales, y pese a mis veinte años,

* Acto celebrado en la sesión ordinaria 1464 del 25 de julio de 2019.

había alguien más joven que yo: el entonces circunspecto y ya erudito Carlos Dellepiane Cálcena.

Hasta aquí lo anecdótico. A continuación lo que, con referencia al estudioso que nos ocupa, se inscribe en la historia de la Filología.

Respecto de su formación en este campo del saber diré que, tras su paso por el Departamento de Investigaciones Filológicas de nuestra Academia (1956-1974), se produce su incorporación al Servicio Exterior de la Nación, misión que cumplió con singular brillo al tiempo que perfeccionaba sus estudios, gozaba de becas, concurría a reuniones científicas y fundaba nuevos espacios y publicaciones para el desarrollo de la Historiografía, el Arte y las Letras. Ha realizado más de cincuenta viajes de investigación de campo y publicado al menos quince estudios lexicográficos absolutamente originales y valiosos. Entre sus trabajos en preparación se encuentran un *Léxico del campo argentino (provincia de Buenos Aires*, *sur de Córdoba y Santa Fe)*, el *Léxico de la diplomacia* y un notable compilado, *De epitafios, acrósticos, dísticos y ovillejos (1860-2010).*

Al mismo tiempo, Carlos Dellepiane cultivaba otra faceta de su personalidad: su vocación por la Museología. Egresó de la Escuela Nacional de Museología en su primer ciclo. Por su iniciativa fueron fundados el Museo Histórico y Tradicional de San Isidro; el Museo de la Diplomacia Argentina, primero en su género en el mundo; el Museo de la Academia Nacional de la Historia y ahora nuestro propio Museo, el que pronto veremos organizado en nuestros salones. Además, dentro de esta disciplina, dirigió en San Isidro el Museo Brigadier General Juan Martín de Pueyrredon —más conocido como Quinta Pueyrredon—, el que puso como casa ambientada. Todas estas instituciones fueron dirigidas por Dellepiane Cálcena con carácter *ad honorem*.

Dejo así formalmente, con ustedes, al nuevo académico.

UN LÉXICO DESCONOCIDO DEL GENERAL MITRE

Carlos Dellepiane Cálcena

Señora Presidenta de la Academia Argentina de Letras,
Doctora Alicia María Zorrilla;
Señoras y Señores Académicos:

La Academia Argentina de Letras, ámbito que ha reunido desde su fundación eminentes valores de la cultura nacional, me honra hoy incorporándome en su seno como Académico Correspondiente en la Provincia de Buenos Aires, distinción que agradezco profundamente.

En tan importante momento para mí y en el recinto de la Biblioteca Jorge Luis Borges aquí emplazada en 1947, no puedo sustraerme —aunque sea brevemente— de esbozar los buenos recuerdos que tengo de mi paso por esta prestigiosa institución en años de mi juventud.

Todo comenzó un 16 de marzo de 1956, a la una de la tarde, cuando coincidí, en mi llegada a la puerta de Sánchez de Bustamante 2663, con la hoy Académica Doctora Olga Fernández Latour de Botas, quien vivía las mismas circunstancias. En ese momento comenzó una amistad perdurable que fue consolidándose con los años. Recuerdo los viajes de investigación por el centro y noroeste del país, en compañía de la etnóloga doña Ana Biró de Stern; nuestros trabajos en el Departamento Técnico UNESCO y como becarios del Fondo Nacional de las Artes; la participación en congresos y mesas redondas, y tantas otras actividades en representación de la Academia, que sería tedioso mencionar en esta oportunidad.

Pero sí debo recordar que ambos ingresamos como investigadores en el Instituto Nacional de Filología y Folklore, dependiente de esta corporación, donde trabajamos intensamente en materia lexicográfica y folklórica. Olga se retiró primero, en 1971, por incompatibilidad con un cargo de mayor jerarquía en la modalidad Educación Artística. Yo lo hice pocos meses después, para ingresar al recientemente creado Departamento de Investigaciones Filológicas de la Academia, en el momento en que el instituto pasó a la órbita del Ministerio de Educación de la

Nación. Al cumplirse dieciocho años de mi permanencia en la Academia, años de trabajo fundamentales para mi formación, renuncié al cargo para ingresar al Servicio Exterior de la Nación donde, permanecí hasta mi retiro.

No puedo dejar de evocar a los académicos a quienes más traté en esos años, trato que se plasmó en un vínculo amistoso con muchos de ellos. Recuerdo con afecto a Ricardo Molinari, fino poeta que en los días de sesión generalmente primero tomaba café en mi oficina; a Rafael Alberto Arrieta, quien me invitó a su casa para ver sus primeras ediciones de viajeros ingleses como fuente historiográfica, sabiendo que este tema me apasionaba —viajeros de pies cansados, al decir de Mujica Láinez—, colección única que felizmente se conserva en esta biblioteca.

Manuel Mujica Láinez, a quien conocía de años anteriores por ser amigo de su hijo Diego, considerado uno de los más notables novelistas argentinos. Su recepción como académico colmó el hall del Palacio Errázuriz; fue recibido con palabras elogiosas del Académico Leónidas de Vedia. Muchos años después, cuando lo visitaba a él y a su mujer Ana de Alvear en compañía de mis hijas en su propiedad de Cruz Chica, hoy museo, escribió a mi pedido en una hoja con membrete de la Academia, con su letra y su tinta tan peculiares, su autoepitafio, el que dice:

> Aquí yace Manuel Mujica Láinez.
> Que Dios le perdone todo lo que él ya se perdonó.
> Manuel Mujica Láinez

Esta pieza tan original ingresó al recientemente creado Museo de la Academia Argentina de Letras.

Recuerdo a Pedro Miguel Obligado, el poeta de la melancolía, autor de *Gris* y *Los altares*, poeta representativo del intimismo, recibido también por Leónidas de Vedia, quien pronunció su discurso recipiendario de pie, en medio del estrado, sin leer, durante el cual recitó con voz cálida su famosa *Elegía a la muerte de las violetas.*

> Como si se muriesen por el ruido de estos tiempos absurdos,
> ya no queda ni en las húmedas quintas una sola violeta.
> Su perfume que casi no es perfume sino reminiscencia…

Traté y aprendí mucho de ellos; entre otros, a Enrique Banchs, autor de *La urna*, *Las barcas* y *El cascabel del halcón*, considerado por Jorge Calvetti como «el más grande de nuestros poetas» y por Roberto Giusti «el poeta de la sencillez». En nuestro Museo se exhibe su tintero con las iniciales «EB», donado por quien habla.

No debo olvidar a Roberto F. Giusti, director de la revista *Nosotros*; al riojano Arturo Marasso, poeta y ensayista; Álvaro Melián Lafinur; Bernardo Canal Feijoo; José A. Oría, quien fue presidente de esta Academia; Osvaldo Loudet; Mariano de Vedia y Mitre; Bernardo González Arrili, secretario general; Francisco Luis Bernárdez; Fermín Estrella Gutiérrez, vicepresidente; Alfonso de Laferrère; Ángel J. Battistessa, quien presidió la Academia, profesor y crítico, al que Pedro Luis Barcia llamó «maestro en sus textos» (Battistessa dejó la traducción completa de la *Divina Comedia* y valiosos estudios en ediciones de *La Cautiva* y *El Matadero*, de Echeverría, y también del *Martín Fierro*, todas contribuciones fundamentales para el conocimiento de estas obras); Eduardo Mallea, narrador de prestigio, personaje tímido, director de la sección literaria de *La Nación*; Carlos Villafuerte, que dio a conocer en sus escritos publicados en *La Prensa* los más interesantes detalles del folklore de Catamarca; Carmelo M. Bonet; Carlos Mastronardi; Giácomo Devoto, recibido por Battistessa, y tantos otros más, hombres todos de gran valor en las letras argentinas. Por aquel entonces, Borges concurría a una sola sesión en el año, con el fin de cumplir con el reglamento. En ese medio, señoras y señores académicos, tuve el privilegio de formarme.

Finalizo esta breve evocación con el recuerdo de un lexicógrafo olvidado. Me refiero a don Luis Alfonso, tucumano de nacimiento, doctor en Letras, quien durante muchos años fue Secretario de esta institución por la que tanto hizo. A él se deben los *Acuerdos del Idioma*, como asesor de la Academia, cuando esta tenía sede en el viejo edificio de la Biblioteca Nacional, calle México 564. Él mismo refería haber usado durante muchos años el escritorio que hizo construir Paul Groussac, de forma semicircular, para poder trabajar cómodamente con las fichas.

En la Academia, durante su desempeño como Secretario y Asesor Técnico construyó, amplió y acrecentó notablemente esta Biblioteca con compras y gestión de donaciones. Recuerdo que en forma reservada adquiría libros a don Arturo Marasso. A él se debe la creación del entonces llamado Instituto Nacional de Filología y Folklore, luego

Departamento de Investigaciones Filológicas. Lo estableció y lo equipó, a la par que incorporó nuevos investigadores, todos ellos universitarios. Organizó viajes de investigación de campo a las provincias de Misiones, Corrientes, Córdoba, Santiago del Estero, La Rioja, Catamarca y Tucumán, de los que participé.

Don Luis Alfonso coordinó el Congreso de la Lengua que se reunió con éxito en Buenos Aires desde el 27 de julio hasta el 6 de agosto de 1960, con la concurrencia de personalidades venidas del extranjero. Se desempeñó durante catorce años —1965 a 1979— como Secretario General de la Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, con sede en Madrid, oficina que funcionaba en un local cedido por la Real Academia Española. Allí interactuaba con don Ramón Menéndez Pidal, Vicente García de Diego y Rafael Lapesa Melgar. Colaboré con él en las consultas que se presentaban en dicha oficina.

Después de esta sentida evocación, me ocuparé ahora del tema elegido: *Un léxico desconocido del general Mitre.*

Hijo de Ambrosio Mitre y de Josefa Martínez, vio la luz primera el 26 de junio de 1821 en Buenos Aires, en una propiedad ubicada en la esquina sudeste de las actuales Suipacha y Lavalle. Transcurrió su infancia en Carmen de Patagones y en un establecimiento de campo propiedad de Gervasio Rosas. Falleció el 19 de enero de 1906 en la casona virreinal que conocemos, hoy San Martín 336, donada por suscripción popular al dejar la presidencia en 1868. Había contraído matrimonio con doña Delfina de Vedia, con quien tuvo seis hijos.

Bibliófilo ilustrado, su Biblioteca Americana reunida durante medio siglo constituye un verdadero tesoro bibliográfico, rica en obras americanas, al igual que el archivo, aún no aprovechado en profundidad.

Polifacética y fecunda figura la de este ilustre americanista: periodista en Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile; historiador de la revolución argentina y de la emancipación americana; biógrafo de San Martín y de Belgrano; diplomático; militar exitoso; tribuno y orador destacado; constitucionalista; primer magistrado; poeta; traductor versado en los idiomas clásicos; lingüista; polemista brillante. Recuérdense las polémicas sostenidas con Dalmacio Vélez Sársfield en 1864 y con Vicente Fidel López en 1881 y 1882. Fue Miembro Correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, designado en

mérito de sus trabajos lingüísticos y literarios, e igualmente del Instituto Histórico y Geográfico de Río de Janeiro, donde se incorporó en calidad de Miembro Honorario el 1.º de diciembre de 1871 y fue recibido con un conceptuoso discurso por el Senador Cándido Méndez. Su *Estudio bibliográfico-lingüístico de las obras del Padre Luis de Valdivia, sobre el araucano y el allentiak, con un vocabulario razonado del allentiak*, aparecido en diciembre de 1894, no ha sido superado.

El nombre de este prestigioso polígrafo se encuentra entre los grandes hacedores de la nacionalidad. Ha quedado su obra inconmovible, que nos muestra múltiples facetas de su rica personalidad. Voluntad y esfuerzo no comunes jalonaron su vida, que hicieron expresar a Groussac: «Su vida es un alto ejemplo de conciencia y probidad, que proclama la nobleza superior de los más puros ideales».

Félix F. Outes, en un suplemento de *Caras y Caretas* publicado el 26 de junio de 1901, titulado «Mitre bibliófilo», nos dice:

> … hemos podido verle trabajando constantemente en una obra ímproba: el clasificar metódicamente la sección filológica de su biblioteca, pero no en la forma de un burdo catálogo, sino comentando cada obra en su contenido, bajo un triple aspecto, el histórico, el bibliográfico y el lingüístico.

Retirado a la vida privada, dedicó sus horas a estudios de lingüística y de numismática. Junto con Alejandro Rosa, ha sido el precursor de los estudios numismáticos en el país. Con justicia se lo recuerda como el «Padre de la Numismática». Solo Pedro de Angelis había publicado un trabajo sobre numismática titulado *Explicación de un monetario del Río de la Plata*, impreso en Buenos Aires en la Imprenta del Estado, en 1840, folleto considerado hito inicial de la bibliografía numismática argentina. De esta forma, el polígrafo napolitano daba a conocer la lista de monedas y medallas que formaban su colección.

Con un grupo de estudiosos y coleccionistas amigos, entre ellos José Marcó del Pont, Ángel Justiniano Carranza, Alfredo Meabe, Enrique Peña y el nombrado Alejandro Rosa, el patricio funda el 4 de junio de 1893 la Junta de Numismática Americana, la que en 1901 toma el nombre de Junta de Historia y Numismática Americana y desde 1938, Academia Nacional de la Historia, denominación con la que ha llegado a nuestros días, institución a la cual me honro en pertenecer.

La obra *Mitre en la medalla*, del académico José Eduardo de Cara, evidencia la importancia que se dio a la figura de Mitre en la acuñación de medallas. En especial, resalta la medalla-retrato debida al escultor argentino Rogelio Yrurtia, que muestra en su anverso el considerado retrato mejor logrado del prócer y en su reverso la simbólica figura del sembrador. También anota el académico De Cara: «Las colecciones y los estudios numismáticos en la Argentina tienen honda raigambre histórica, y su máximo exponente fue el general Mitre».

Al tratar sobre el *Monetario americano*, de Alejandro Rosa, manifestó:

> Como es de notoriedad, se cuentan varios monetarios americanos en Buenos Aires, siendo los más notables el del finado Lamas, Mariano Moreno, Manuel R. Trelles, Ángel J. Carranza, Enrique Peña, Guerrico, López, Mantilla y Juan C. Varela, además de los que existen en el museo público y en la universidad; lo que podemos llamar la literatura numismática sudamericana y especialmente la argentina puede formar ya una pequeña biblioteca, que nos coloca en este punto a vanguardia de la América del Sud: después de la publicación de la colección de Angelis han aparecido los catálogos del museo y del monetario Guerrico, redactados por Trelles, quien fue el primero que trajo las noticias descriptivas al método científico; y posteriormente Prado y Rojas, Carranza, Mantilla, Lamas y el mismo Rosa han enriquecido esta literatura.

Monedas y medallas fueron para Mitre motivo de solaz estético. Cuenta Ernesto Quesada haberlo visto catalogando medallas en la colección de Enrique Peña, durante las reuniones mantenidas en casa de este. Horas pasó clasificando las piezas reunidas, conservadas celosamente. Auspició la acuñación de medallas conmemorativas y él mismo fue motivo de la acuñación de medallas en su homenaje, tanto en vida como luego de su muerte.

Su afición por los estudios numismáticos lo llevó a escribir obras como *Monetario argentino-americano. Medallas de Vernon*, impreso en Buenos Aires por su amigo Juan Canter en octubre de 1904, obra en 4.º mayor de 63 páginas, ilustrada con 73 medallas de su colección, sobre el ataque de la flota británica del jefe naval almirante sir Edward Vernon a puertos americanos en el lapso 1739-1741. En su conocida polémica sostenida con Vicente Fidel López expresa: «Aquí vuelven a hablar los

documentos metálicos ilustrados por los documentos escritos en papel». Respondió a López con su *Lección de Numismática*, estudio meduloso sobre las medallas de juras y proclamaciones reales de los monarcas españoles en América y especialmente las referidas a la gobernación y virreinato del Río de la Plata. Escribió *Comprobaciones históricas*, que incluye un capítulo titulado «Lección de numismática», el que versa sobre documentos metálicos, monetarios americanos, medallas de juras en América, primera medalla acuñada en Buenos Aires, etcétera. También, *Colección de leyes y decretos sobre condecoraciones, medallas y monedas de la América del sud*, en 1891; el mismo año, *Monedas y medallas hispano americanas. Monetario americano ilustrado y clasificado por su propietario*; Junto con Alejandro Rosa, *Estudios numismáticos. Aclamaciones de los monarcas católicos en el nuevo mundo*, en 1895, y *Lenguas americanas. El mije y el zoque*, dos obras aparecidas en un volumen, Imprenta de la Nación, 1895. Todas estas obras sobre Lingüística y Medallística se han convertido en rarezas bibliográficas.

Según anota Quesada en su *Los numismáticos argentinos*, Mitre le manifestó a Alejandro Rosa que «creía era necesario que la Junta diera señales de vida, haciendo algo práctico y de utilidad, y no limitarse a hacer acuñar medallas». Esto dio lugar a encargar a los miembros de la Junta la preparación de «trabajos histórico-numismáticos». Es evidente que Mitre —sin despreciar la acuñación de medallas— aspiraba a que los miembros de la Junta investigaran y publicaran trabajos como los que él elaboraba.

El 15 de enero de 1863, en carta a su amigo Andrés Lamas, le anuncia el envío de tres medallas «que le será agradable tener y que completarán su colección», mencionando la rotura del cuño de una que mostraba a Bernardino Rivadavia.

Además de coleccionista, fue un estudioso de la Heráldica, la Numismática y la Medallística. En la actualidad se separan ambas especialidades, que en los años del general estaban involucradas bajo el término «numismática». Juntó pacientemente, con la dedicación de un arqueólogo, pieza por pieza hasta formar la notable colección que se conserva en el museo de la calle San Martín, con 2348 piezas metálicas argentinas y americanas, medallas que clasificó y estudió como documentos testimoniales de diversos acontecimientos históricos sobre su mesa de trabajo en el primer piso de la casona de la calle San Martín.

Compras y canjes con colegas de Europa y América, aumentaron la colección con nuevas piezas y variantes de módulos y pátinas. Un nuevo *Catálogo* compilado por la Jefa del Departamento Documentación de Colecciones, la museóloga señora María Ethelvina Oropesa, ha sido editado por el Museo Mitre en dos tomos, en 1995.

Mitre valoró esta ciencia como auxiliar de la Historia e impulsó su estudio. Fue un precursor de los estudios numismáticos en nuestro país. Al redactar en 1856 el reglamento del Instituto Histórico Geográfico del Río de la Plata, propugna la formación de colecciones de monedas y de medallas conmemorativas. Las monedas y las medallas fueron para él verdaderos documentos, fuentes metálicas del pasado que mostraban episodios no aparecidos en los papeles. Al fundarse el 16 de junio de 1872 en el salón de grados de la Universidad el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Mitre por aclamación fue designado Vicepresidente Honorario.

Mencionaré algunos acontecimientos que evidencian su estimación por la numismática. El 16 de agosto de 1857, el Gobierno le demuestra su agradecimiento por haber intervenido en la tasación de la colección de D. Antonio Pillado. En las exequias del General Juan Galo de Lavalle, el 20 de enero de 1861, en su carácter de Gobernador pronuncia una oración y deposita una medalla conmemorativa en la urna que conserva los restos del glorioso guerrero en el Cementerio de la Recoleta. El 20 de mayo de 1870, integra la comisión conformada para estudiar la adquisición del monetario de Juan Cruz Varela. Por último, recuerdo que el 20 de mayo de 1880 pronuncia un discurso en la Plaza de la Victoria, al presentar la medalla conmemorativa del Centenario de Bernardino Rivadavia.

El léxico heráldico, numismático y medallístico

El original manuscrito se conserva en el Archivo del Museo Mitre, con la signatura *Documentos de Mitre. Proyecto de diccionario numismático.* Se trata de un léxico heráldico aplicable a la Numismática y a la Medallística, el que vemos con su apretada caligrafía sobre las páginas amarillentas del cuaderno. Esto se puede apreciar en los términos *medalla*, *campo de la medalla*, *medallón*, *grabado en hueco*, *signo de acuñación*, *Orden del Espíritu Santo*, *columnas*, *módulo*, *ceca*, *gráfila*,

cordoncillo, *plata fundida* y *plata piña*. En algunos casos menciona dibujos, posiblemente con la intención de ilustrar el trabajo y publicarlo.

Es el fruto de un estudio serio, al que seguramente haría correcciones y agregados. De haberlo terminado, con certeza habría tenido por destino las prensas de la Imprenta y Librería de Mayo de su amigo Carlos Casavalle, siendo el primero en nuestro medio, de gran utilidad para estudiosos y coleccionistas. Sin duda hoy sería una rara pieza bibliográfica. Don Samuel A. Lafone Quevedo, en un artículo aparecido el 27 de enero de 1906 en la revista *Caras y Caretas*, expresa, refiriéndose al archivo personal de Mitre: «Algún día se publicará ese rico caudal de anotaciones que yacen inéditas en esa biblioteca». Este léxico forma parte de ese caudal inédito al que se refería Lafone Quevedo.

Su inquietud permanente por la investigación y el estudio de sus medallas lo llevó a conformar el léxico que doy a conocer, fiel expresión de la seriedad con que preparaba sus trabajos; léxico que, por motivos que ignoro, quedó inconcluso.

Respetando el texto original, he corregido el orden alfabético, la acentuación, la puntuación y la ortografía. Se unieron las voces de igual significado y se eliminaron las repetidas. He completado entre corchetes términos de Numismática, Medallística y Heráldica. Procuré definir con exactitud los términos que no definió Mitre.

Para esta última materia han sido de valor las oportunas observaciones que me hizo D. Luis McGarrell, heraldista de reconocida trayectoria en nuestro medio y en el extranjero, como estudioso de la Heráldica y como artista heráldico, a quien mucho agradezco su colaboración.

La Heráldica es una disciplina a menudo injustamente ignorada, dado que mucho de lo que se ha escrito sobre ella no merece consideración científica alguna. Se encuentra impregnada de prejuicios y falsas interpretaciones. El uso de emblemas heráldicos constituyó un hecho humano y, por ende, histórico, de notables características. Es un sistema emblemático nacido en la Europa del segundo tercio del siglo XII, que continúa vigente a través de ocho siglos. Adquiere su importancia básicamente en la amplitud de los ámbitos temporal, geográfico y social que abarca. La intensidad que alcanzó su uso fue en ocasiones abrumadora.

Los emblemas heráldicos son, en esencia, signos, cuya finalidad y razón de existir es la de ser mostrados en imágenes plásticas. La representación de los emblemas heráldicos actúa como mediador entre el

poseedor y el receptor de las imágenes exhibidas, realidad que seguramente comprendió Bartolomé Mitre y lo impulsó a emprender la compilación de este léxico. Ejemplo de lo generalizado de este fenómeno fue la atribución de armas imaginarias a personajes de la antigüedad o de la ficción literaria, principalmente en el área anglo-francesa desde fines del siglo XII hasta el XIV. Testimonio de ello, entre otros, son las novelas del Ciclo Artúrico. Los emblemas heráldicos, como documentos históricos, nos llevan a descubrir el conocimiento y la interpretación decimonónica que hacía Mitre de esta materia y nos dan una clave para acercarnos al uso que le daba la sociedad a la cual él pertenecía.

Estas orientaciones perdurarán durante mucho tiempo, e influenciarán al autor de este léxico. Mitre seguramente abrevó en obras dedicadas a la Heráldica con textos normativos, basados en abstracciones teóricas con olvido de la realidad pasada y presente. Esta visión fue denominada modernamente «heráldica libresca» o «erudita», muy alejada del verdadero sentido que tenía.

Leeré solo ocho ejemplos tomados de este léxico, para no abusar de la paciencia de ustedes.

águila. De frente, volando, cabeza izquierda, derecha, que muestra el pecho cargado con escudo, muerta. [Su posición regular es de frente, con las alas extendidas y levantadas, una o dos cabezas, coronada y la cola semi esparcida. En el caso de mostrar una cabeza, ésta debe mirar a la diestra. Puede llevar cargada sobre el pecho otra pieza. **Ensangrentada**. Cuando se la dibuja herida y mostrando sangre. **Explayada**. Cuando se la representa con dos cabezas. Igual que *explo-yada*. **Grilletada**. Cuando lleva cascabeles en las patas. **Naciente**. Cuando su cabeza, cuello y patas aparecen saliendo de otra pieza. **Pasmada**. Cuando tiene las alas bajas].

arcos. De círculos concéntricos. Cordoncillo entre líneas y cordoncillo de puntos. Y cordoncillo de círculos y rectángulos. De picos y un ancho borde de cuñas. De puntos en ambas caras funiculares. De línea y cordoncillo de curvas o de estrellas. De hojas dos gráfilas de adornos. Y cordoncillo de líneas oblicuas. De hojas de laurel, sin cordoncillo de líneas.

campo. Parte central de la medalla, en la que se graban figuras, leyendas, etc.

cordoncillo. De curvas enlazadas, de círculos, sobre puente.

gallardete. Timbrado. [Tira larga y delgada, terminada en punta y generalmente en forma triangular. **Gallardetón**. El gallardete rematado en dos puntas].

letra. Cursiva, inglesa, española, romana, microscópica. Sacadas a buril, gótica, de adorno.

medalla. Ochavada, oval. Campo de la medalla. [Se representa ovalada y con anilla en su parte superior].

puerta. Abiertas-cerradas. [Sus esmaltes se ajustan a los de la figura. **Puerta de muralla**. Se representa entre dos torres. **Rastrillada**. La segunda puerta en los castillos, con forma de reja y con puntas de hierro por lo bajo].

Señoras, Señores Académicos, este es, en muy apretada síntesis, el léxico que Mitre dejó inconcluso, el que debidamente ordenado podrá ser publicado.

COMUNICACIONES

EDUARDO MALLEA AL MARGEN DE SUS LIBROS. LA REVISTA *SUR**

Jorge Cruz

En 1926, con *Cuentos para una inglesa desesperada*, Eduardo Mallea ingresó en el espacio literario argentino junto a contemporáneos a quienes hermanaba una «nueva sensibilidad», según la frase de Oliverio Girondo en el manifiesto de la revista *Martín Fierro.* Pero el joven escritor no siguió adelante, sino que a lo largo de nueve años renunció a publicar libros, concentrado en un proceso de lecturas y reflexiones que más tarde revelaría en su autobiográfica *Historia de una pasión argentina*. Cumplida esa etapa autoimpuesta, a partir de 1935 dio comienzo, ya con firme compromiso intelectual y artístico, a la publicación de novelas, cuentos y ensayos que se sucedieron casi año tras año, hasta el final.

Al margen de su obra escrita, tomó parte en emprendimientos y desempeñó cargos de importancia relacionados con la vida literaria de Buenos Aires. Abandonados sus estudios de Derecho, en 1927 pasó a integrar la redacción del diario *La Nación*, donde había publicado, en 1923, su cuento «Sonata de soledad». Cuando se inició como periodista, tenía 24 años, escribía notas deportivas, necrológicas, resumía conferencias y entrevistaba a personajes notables. En el campo del deporte, sabía de esgrima, pues su padre la practicaba en la casa de Bahía Blanca, y sabía de boxeo, porque había sido boxeador *amateur* y realizado agotadoras exhibiciones semanales en el Boxing Club de Buenos Aires. El esfuerzo y la constancia recibieron su premio, pues en un campeonato universitario el futuro novelista salió victorioso. La decisión de ejercitarse en ese deporte obedeció, más que a su voluntad, a una exhortación paterna. Don Narciso Mallea les aconsejaba a sus hijos, y más tarde a sus nietos, que en la vida había que aprender dos cosas: dominar la lengua inglesa y saber defenderse, ya que en el futuro

* Comunicación leída en la sesión 1463 del 11 de julio de 2019.

—vaticinaba— todo iba a arreglarse «a trompis», como se decía en la época. El hijo cumplió los dos preceptos, pero el boxeo fue una aventura juvenil pronto abandonada.

Los conocimientos deportivos le fueron útiles a Mallea en una circunstancia excepcional: los IX Juegos Olímpicos de 1928, celebrados en Amsterdam. Estaba en Europa con sus padres, de modo que, por pedido de *La Nación*, se sumó al equipo de periodistas que tendrían a su cargo informar sobre el mayor suceso deportivo internacional. Las Olimpíadas fueron una experiencia importante para Mallea, sobre todo porque le suministraron la materia para una magistral *nouvelle* titulada *Los Rembrandts*.

En 1929 fue el traductor de las conferencias del ensayista y narrador norteamericano Waldo Frank con motivo de su primera visita a la Argentina, una etapa de la gira que abarcaba, además del Brasil, casi todos los países hispanoamericanos. Mallea se identificaba con las ideas de Frank acerca de América como totalidad espiritual, tema de sus libros *Our America* (1917) y *Rediscovery of America* (1929). Frank habló en ciudades de provincia, y en la Capital lo hizo en instituciones importantes, entre ellas, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, el Jockey Club, la Asociación Hebraica Argentina y Amigos del Arte.

Esta última, una agrupación fundada en 1924 y en actividad hasta 1936, organizaba conferencias pero también exposiciones de artes plásticas y conciertos. En 1929, aparte de Le Corbusier, coincidieron en Amigos del Arte el filósofo estonio Herman de Keyserling y Waldo Frank, dos figuras a las que Mallea iba a dedicarles sendos capítulos de *Historia de una pasión argentina.* En uno de ellos, titulado «América», evoca las visitas a Frank en la casa de Vicente López donde el recién llegado se alojaba y donde los reunía la faena de las traducciones. «Con qué emoción, con qué gratitud —escribe Mallea— recuerdo aquellos días, aquellas mañanas frescas [...] éramos dos hombres atentos a la causa americana; el uno grande, el otro pequeño, pero sacudidos por una devoción similar». Rememora también «las tardes de duro trabajo» y «las noches de conversación vehemente bajo los astros».

La idea de llevar esa preocupación americana a una publicación periódica consolidó aún más la relación del argentino y el norteamericano, quienes decidieron interesar en el proyecto a una asistente de lujo a las

conferencias de Frank. Era Victoria Ocampo, señora conocida entonces por sus amistades literarias, por su actividad en el ámbito de la cultura, su alta posición social y su gran fortuna. Se trataba de la fundación de una revista dedicada a plantear y debatir problemas relativos a las Américas. Victoria contó en varias oportunidades cómo fue la concepción y el nacimiento de *Sur*, cuánto la sorprendió la inopinada propuesta, cuál fue el origen de su nombre, sugerido por su amigo el filósofo José Ortega y Gasset, y cómo no tardó en viajar a Nueva York para entrevistarse con Frank, ya fortalecida y casi resuelta a poner manos a la obra.

Como ella misma lo reconoció, *Sur* nació de ese «acontecimiento fortuito»: la presencia del norteamericano en Bueno Aires. Con Mallea y Guillermo de Torre, poeta y erudito en letras modernas, la revista empezó a armarse en un cuartito del domicilio de Victoria en la flamante residencia de la calle Rufino de Elizalde; se estableció más tarde en otra de sus viviendas, en la Avenida Quintana, y continuó su vida en un depósito de la calle Viamonte; en el primer piso del edificio de Viamonte y San Martín; en Tucumán al 600; y, finalmente, en Viamonte y San Martín, pero en el 8.º piso del nuevo edificio.

Había un Consejo Extranjero y un Consejo de Redacción, ambos integrados por amigos de la directora y escritores de renombre. «Pero —escribe Victoria al trazar la historia de la revista— Mallea, iniciador de *Sur*, y de Torre, secretario, ocupaban un lugar mucho más importante que el de simples consejeros: juntos hacíamos la revista». Para Victoria, Mallea fue el inventor, el principal motor. Quien quedó al margen fue otro entusiasta del proyecto, el escritor Samuel Glusberg, inmigrante judío nacido en la Rusia de los Zares, fundador de revistas y de la editorial Babel, y uno de los promotores del viaje de Waldo Frank. Afligido e irritado, Glusberg no disimuló su disgusto por no haber sido incluido en la ejecución del proyecto. Lo cierto es que la directora no lo sentía afín.

Sur, además, estrechó la relación de Victoria y Mallea. El año de la aparición del primer número, en 1931, ella tenía 41 y él 28. Ella había publicado algunos artículos en *La Nación* y dos libros con el sello de la *Revista de Occidente*: *De Francesca a Beatrice*, lectura de la *Divina Comedia*, y *La laguna de los nenúfares*, fábula escénica basada en una historia que la había impresionado de chica. Él era el autor primerizo de los mencionados *Cuentos para una inglesa desesperada*. Ambos eran hijos de antiguas familias argentinas de la Colonia, y ambos re-

gistraban antepasados indígenas. Allá lejos, ella tenía una antepasada guaraní y él una antepasada huarpe, una princesa, según la califica Domingo Faustino Sarmiento en uno de los dos capítulos que el prócer dedica a los Mallea, también parientes suyos, en *Recuerdos de provincia*. Victoria se consideraba «autodidacta, francotiradora en el terreno de las letras» y poseía esa «violencia vital» que su amiga Gabriela Mistral había advertido en su trato. Sus *Testimonios* son evidencias de las exaltaciones extremadas por cuanto descubría o redescubría en lecturas y viajes. Era tímida, a pesar de lo cual, llevada por su irreprimible curiosidad, no vacilaba en abordar resueltamente, en francés o en inglés, a escritores y artistas de su devoción, gente por lo general difícil y desconfiada, con ideas vagas o estrambóticas acerca del lejano Sur americano. A varios logró incorporarlos a la revista y a la editorial, creada en 1933 para apuntalarla en lo económico.

Mallea era también un tímido, pero, al revés de Victoria, había tenido una niñez solitaria y se había vuelto introvertido. Melancólico, taciturno, abstraído, nada locuaz, como tantos de sus personajes, era además escrupuloso e indeciso. La corrección de pruebas de sus libros lo empeñaba obsesivamente, y algunas de sus cartas eran mensajes que nunca llegaban al correo. Durante su larga permanencia al frente del Suplemento Literario de *La Nación*, no era raro verlo aparecer, de madrugada, en el Taller donde se exponían las pruebas de página, ansioso por controlar una posible errata que, sospechaba, habría podido escaparse.

Los excitantes y frenéticos trabajos previos a la aparición de *Sur*, las emociones compartidas en la elaboración del plan para la sucesión de los números, la inquietud por la reacción de amigos y lectores fueron convirtiendo la amistad de Victoria y Mallea en una intimidad que la trascendía. Ella era una mujer experimentada, bella y elegante, además de poderosa, y él era un muchacho de buen ver, una suerte de «*latin lover*» reconocido por sus contemporáneas. La novelista Silvina Bullrich, por ejemplo, de la generación posterior, lo recordaba —aparte de buen mozo— simpático, generoso, culto y con gran sentido del humor, una imagen en contraste con la del taciturno y huraño que llegó a predominar.

Sobre esta relación, sin embargo, se abatió un silencio que no solo mantuvo Victoria en su *Autobiografía* (y por supuesto Mallea), sino que respetaron cuantos escribieron, años después, sobre los orígenes de *Sur* o

sobre los amores de su directora. La excepción fue María Esther Vázquez, quien, en su biografía de la autora de los *Testimonios*, quebró el persistente tabú aduciendo una extensa carta de Gabriela Mistral, escrita en Buenos Aires el 18 de mayo de 1938, en respuesta a otra, al parecer no menos extensa, de Victoria, confesión de sus desazones a causa de una de las crisis de la difícil relación con Mallea. Gabriela acababa de estar con ambos en Mar del Plata. La carta de Victoria no se ha hallado, pero la de Gabriela se conserva y responde punto por punto a las confesiones de su amiga. La cita Alicia Jurado en un ensayo sobre la amistad de ambas escritoras publicado en 1989 en el *Boletín* de la Academia, donde Mallea es una X mayúscula, porque, según argumenta la autora, así lo hubiese preferido Victoria. Gabriela caracterizó el lenguaje de sus «cartas habladas» como «lengua del Valle de Elqui, palabruda, concreta y caliente», y así está redactada esta y las demás cartas a su amiga.

La escritora nacida en ese precioso valle chileno le da su diagnóstico: «Los separa a ustedes lo que hay en usted de áspero, de rudo y en él de oscuro, de porfiado, de subterráneo». Él —dice— es un hombre dificilísimo, un erizo, un caracol; ella, una soberbia. Pero Gabriela lo entiende a Mallea, porque ella misma suele tener visiones lóbregas. «Ay, Vict., yo soy género Mallea, suelo pensar cosas en betún». E insiste en otro párrafo: «Y soy Mallea yo también: diez subsuelos y unos fondos de mar amoratado». Para ella, las confesiones de Victoria, sus razones y sinrazones, aconsejaban cortar la relación, pero como advertía que el sentimiento no había desaparecido, le pide: «Salve Ud. a hombre de su valer y de esa categoría», y la exhorta a armarse de tolerancia y a rescatar el vínculo aun a costa del sacrificio. Pero este final de comedia romántica no se avenía con la personalidad de Victoria, enamoradiza, apasionada, pero, por independiente y feminista, insubordinada al varón. La relación se fue diluyendo y quedó oculta entre las cosas de las que no se habla.

Aparte de la carta de Gabriela, hay otro testimonio en letra de molde que muestra la existencia de una relación cuyo relato no salía del círculo oral. Es una breve anécdota casi barrial que se incluye en un homenaje de la revista *Cultura* a Victoria. Quien la cuenta es Lucrecia Oliveira César, más tarde experta en museos y coleccionistas. «Corría por la ciudad —dice— que Eduardo vivía en la casa de Barrio Parque, asunto del que —insistiendo en las hipérboles— hablaba "todo

Buenos Aires"». Confesaba que curiosas, ella y amigas —eran muy jóvenes— «hacían la pasadita» por la casa de Rufino de Elizalde a ver si lograban descubrir a los enamorados.

La década del romance que nació con *Sur*, la de los treinta, fue un período decisivo en la obra de ambos escritores. Victoria inició la serie de *Testimonios*, los escritos que la definen mejor; y Mallea se convirtió en autor de éxito con la publicación de su comentadísima *Historia de una pasión argentina*, los cuentos de *La ciudad junto al río inmóvil* y una de sus grandes novelas, *Fiesta en noviembre.* Juntos viajaron a Italia en gira de conferencias y juntos tuvieron participación destacada en el XIV Congreso de los P. E. N. Clubes de 1936, celebrado en Buenos Aires, polémico por la presencia de Filippo Tommaso Marinetti, fascista confeso, y dramático por la denuncia de Emil Ludwig contra el nazismo que maltrataba a escritores alemanes y perseguía a los judíos.

Los seis años de la Segunda Guerra Mundial le impidieron a Victoria viajar a Europa, pero la tuvieron ocupada con la ayuda a amigos lejanos y en apuros. El ensayista Roger Caillois, invitado a dar conferencias en la Argentina en 1939, resolvió quedarse en Buenos Aires cuando estalló la contienda y aquí permaneció cuatro años, huésped de Victoria, con cuyo patrocinio fundó y dirigió *Lettres françaises*, una especie de *Sur* en francés, con la característica flecha en la tapa. En cuanto a la revista mayor, bien establecida y de gran prestigio en el Continente, vivió uno de sus períodos mejores.

Mallea, por su parte, siguió al frente del Suplemento Literario de *La Nación*, el cual, como escribió el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, le permitió ejercer «una suave dictadura sobre las letras argentinas». Por sus páginas, entre tantos autores del país y el extranjero, desfilaron poetas de la generación del 40 y algunos eximios escritores españoles que emigraron a Buenos Aires cuando estalló la Guerra Civil. Presidió, entre 1940 y 1942, la Sociedad Argentina de Escritores, punto de tácita resistencia al primer peronismo, y publicó en esos años nuevos e importantes libros: *La bahía de silencio*, en la que recrea aspiraciones y proyectos de la juventud; los ensayos de *El sayal y la púrpura*; *Todo verdor perecerá*, otra de sus novelas fundamentales; *Las águilas*, primera parte de una trilogía sobre una familia argentina; las memorias poéticas *Rodeada está de sueño* y *El vínculo*, su continuación; las *nouvelles Los Rembrandts* y *La rosa de Cernobbio*, y, también en ese período, una densa novela titulada *Los enemigos del alma.*

En 1944 se casó con la escritora Helena Muñoz Larreta, con quien convivió hasta su muerte, en 1982. La relación con Victoria Ocampo se afirmó en la veta amistosa y se mantuvo invariable. Mallea colaboró en varias ocasiones en *Sur* y en su editorial aparecieron algunos de sus libros. Aunque no se frecuentaban, Mallea estaba presente cada vez que se celebraban reuniones importantes en Villa Ocampo. En 1969, la escritora editó en *Sur Diálogo con Mallea*, una larga entrevista, en la cual, respondiendo a las preguntas de Victoria, Mallea pasa revista a su vida y a su obra. En cuanto a *Sur*, recuerda la alegría de la idea, los días preliminares, las reuniones en la casa de Palermo Chico y resume ese período de empeños y emociones en una frase lapidaria: «Fue una buena época y un buen trabajo».

Nota bibliográfica

Armani, Horacio. «La vida sentimental de Victoria Ocampo». *Mundi*, año 5, n.º 9 (1991), pp. 28-40.

Ayerza de Castilho, Laura y Felgine, Odile. *Victoria Ocampo. Intimidades de una visionaria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

Becco, Horacio Jorge. *Eduardo Mallea*. Buenos Aires: Guías bibliográficas. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura «Ricardo Rojas», 1959.

Blaisse, Dorothée Th. *La correspondencia entre Victoria Ocampo y Gabriela Mistral. Lazos, nexos y diferencias*. Universidad de Amsterdam. Amsterdam: Utópica, 2004. Tesina de Maestría.

Cura, María Renée (comp.ª). *Victoria Ocampo. Homenaje*. Buenos Aires: Sur, n.º 346, 1980.

Cruz, Jorge (comp.). *Eduardo Mallea. Homenaje*. Buenos Aires: Sur, n.º 354, 1984.

Jurado, Alicia. «La amistad entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. T. 54, n.os 213-214 (1989), pp. 523-561.

King, John. «Sur». Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Lewald, H. Ernest. *Eduardo Mallea*. Boston: Twayne, 1977.

Matamoro, Blas. *Genio y figura de Victoria Ocampo.* Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1986.
Meyer, Doris. *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*. Versión de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
Ocampo, Victoria. *Diálogo con Eduardo Mallea.* Buenos Aires: Sur, 1969.
— «Vida de la revista *Sur*. 35 años de una labor». Índice. 1931-1966. *Sur*, n.os 303-304-305, noviembre 1966-abril 1967.
— *Autobiografía VI. «Sur» y Cía*. Buenos Aires: Revista Sur, 1984.
Pasternac, Dora. *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación. 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso, 2002.
Pintor Genaro, Mercedes. *Eduardo Mallea, novelista.* Barcelona: Editorial Universitaria de Puerto Rico, 1976.
Rivelli, Carmen. *Eduardo Mallea. La continuidad temática de su obra.* Nueva York: Las Américas, 1969.
Sitman, Rosalie. *Victoria Ocampo y «Sur»: entre Europa y América.* Buenos Aires: Lumiere, 2003.
Vázquez, María Esther. *Victoria Ocampo.* Buenos Aires: Planeta, 1991.
Salomone, Alicia Noemí. «Conversando sobre las identidades. Diálogos entre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo». *Celehis, Centro de Letras Hispanoamericanas.* Año IX, n.º 12 (2000), pp. 309-334.
Villordo, Oscar Hermes. *Genio y figura de Eduardo Mallea*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.
Viñuela, Cristina. *Victoria Ocampo. De la búsqueda al conflicto.* Mendoza: EDIUNC, Universidad Nacional de Cuyo, 2004.

LOS LIBROS MISCELÁNEOS DE JULIO CORTÁZAR O CÓMO ENCASILLAR LIBROS QUE SE SALEN DE LAS CASILLAS[*1]

Norma Carricaburo

Introducción

Hace cincuenta años aparecía en la editorial mexicana Siglo XXI el segundo de estos libros peculiares. Último round[2] continuaba y culminaba, en ambos sentidos del término, la línea editorial que el autor había iniciado dos años antes, en 1967, con *La vuelta al día en ochenta mundos*[3]. En ambos proyectos, Cortázar trabajó con Julio Silva en el diseño y diagramado de las obras. También Silva, uno de los tres Julios de *La vuelta al día*..., es personaje o cuasi personaje de los libros misceláneos. En «Un Julio habla de otro», lo presenta como un verdadero cronopio y lo ilustra con algunos de sus dibujos. Asimismo, en Último round es uno de los huéspedes en «Uno de tantos días en Saignon». Silva, como Cortázar, se fue de la Argentina y se instaló en París. Pintor y escultor, trabajó el mármol, y su vida transcurrió entre la capital francesa y Carrara.

En principio, quiero referirme al «misceláneos» del título. He retomado esta clasificación porque la crítica los ha encuadrado bajo este nombre, que agrupa a toda una serie de libros de autores hispanoame-

[*] Comunicación leída en la sesión 1465 del 8 de agosto de 2019.

[1] Esta segunda parte del título no es un juego de palabras de la autora del artículo, sino acaso una de las formas que encuentra Cortázar de señalar al lector sus pautas literarias y editoriales. La palabra «casilla» estaba implícita en las de la rayuela o el mandala, y tanto el término como la locución «sacar de las casillas» están muy presentes en estos libros. En *La vuelta al día en ochenta mundos*, el escrito final y el más rico para la comprensión del sentido del libro se llama «La casilla del camaleón». En Último round, uno de los poemas se titula «Casi nadie va a sacarlo de sus casillas». Esta frase, ya sea completa o elíptica, se reitera varias veces: «Casi nadie ni nada...», «inútil sacar de sus casillas», «y nada lo sacará de sus casillas, nadie lo sacará», «saco de sus casillas a unos cuantos que aún creen en la poesía encasillada».

[2] Cortázar, Julio. Último round. México: Siglo XXI, 1969.

[3] Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1967.

ricanos que se publicaron en las tres últimas décadas del siglo pasado, y de los cuales Cortázar fue precursor[4]. Pero anticipo que el nombre no le satisfacía al autor y tampoco las obras se ajustan a lo que se conoce como libros misceláneos. Los de Cortázar no solo se diversifican en géneros y acumulan temas, sino que además trascienden lo textual. El autor los llamó de distintos modos, consciente de que eran más que una miscelánea. Se trata de una innovación editorial nada menor: son libros mutantes que se pluralizan en textos, en discursos, en géneros, en registros, se enriquecen en semánticas visuales (abundan dibujos, fotografías, películas, ilustraciones de libros, obras de arte, *graffiti* fotografiados en las calles de París en mayo de 1968, etc.). Son libros que tienden un puente entre la imagen y la palabra, pero también se recurre a la sonoridad, como en «Sílaba viva», especie de dedicatoria tácita al «Che» Guevara en la apertura de *Último round*, solo identificable como tal por la reiteración del sonido «che».

La integración de la música, especialmente el jazz, se despliega en varios textos que se acompañan con imágenes de trompetas o saxos y fotos de los ejecutantes, y asimismo el piano de Thelonius Monk. Sus interpretaciones le sirven de punto de comparación entre la producción literaria y las ejecuciones instrumentales[5]. También incorpora en *La vuelta al día...*, el *take*, es decir, «las distintas grabaciones de un mismo tema en el curso de una sesión fonográfica»[6], y el *take* le sirve para discurrir sobre sus posibilidades en la literatura y asimismo comparar la ejecución con el teatro y la perfección de la grabación con el cinematógrafo. Y no hay que olvidar la importancia del *swing*, el balanceo rítmico que impuso a su propia escritura y que también exigía de las traducciones de sus obras a idiomas que conocía[7].

[4] Véase Noguerol Jiménez, Francisca. «Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX». *El cuento en la Red*, n.º 1 (primavera de 2000) [revista virtual].

[5] Lester Young, Clifford Brown o Louis Armstrong son algunos de los elegidos.

[6] Cortázar, Julio. *La vuelta al día...*, p. 202.

[7] «Nadie ha podido explicar qué cosa es el *swing.* La explicación más aproximada es que si vos tenés un tiempo de cuatro por cuatro, el músico de jazz adelanta o atrasa instintivamente esos tiempos. Y entonces, una melodía trivial, cantada tal como fue compuesta, con sus tiempos bien marcados, es atrapada de inmediato por el músico de jazz con una modificación del ritmo, con la introducción de ese *swing* que crea una tensión. El buen auditor de jazz escucha ese jazz, lo atrapa por el lado del *swing*, del

Todas las artes vivifican el universo cortazariano. Fue amante de la pintura, amigo de pintores y escultores; desarrolló cuentos a partir de cuadros y modeló personajes desde la pintura[8]. A fines de la década de los sesenta había llegado la hora de dar paso a libros en que esta conjunción se completara con la inclusión de la imagen y la innovación editorial.

Esta comunicación se centrará en ese aspecto. No son libros que se realicen únicamente en la lectura. Están pensados para un destinatario activo en la reconstrucción del texto, no solo los saltos de *Rayuela* o el juego interactivo de *62.Modelo para armar*. En este caso, el lector es dueño de una obra editorial que puede utilizar a su antojo.

El hecho de que estos libros hayan sido publicados por la entonces naciente editorial mexicana Siglo XXI establece de inmediato la relación con el siglo actual y la escritura digital. Es fácil conectarlos con obras de escritura conjunta de varios autores en la red o con *blogs* donde sus responsables van posteando periódicamente elementos de actualidad, experiencias personales, diarios, textos literarios, ilustraciones, y donde el color de la página suele variar, al igual que la tipografía de los textos o el diagramado. Estas obras sirven, incluso, para justificar la teoría del agostamiento del libro impreso, tan reiterada por los críticos de la hipertextualidad.

---

ritmo, de ese ritmo especial. Y *mutatis mutandi*, eso es lo que yo siempre he tratado de hacer en mis cuentos». Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997, p. 282.

[8] Las modelizaciones secundarias, plásticas y musicales, fueron motivadoras de cuentos, de personajes, de ritmos narrativos en las obra de Cortázar. En *La fascinación de las palabras*, en conversación con Omar Prego Gadea, cuenta la influencia de las obras del pintor catalán Antoni Taulé en «Fin de etapa», cuento de *Deshoras*, y de De Chírico en la Ciudad de *62. Modelo para armar.* También se refiere a Magritte como fuente de inspiración de algunas de sus obras (pp. 109-111 y 115-118). *En La vuelta al día...*, Magritte ilustra «Noches en los ministerios de Europa», y en Último round, el cuento «Siestas», donde una adolescente despierta a la sexualidad mirando las láminas en un libro de Magritte tomado de la biblioteca paterna, y lo que ve el personaje lo muestran al lector las ilustraciones. En *Rayuela*, la Maga es identificada con la obra de la portuguesa María Helena Viera da Silva, y Oliveira, con Mondrian. Véase Carricaburo, Norma. «Las modalizaciones plásticas en *Rayuela* de Julio Cortázar». *Proa en las Artes y en las Letras*. N.º 38 (noviembre-diciembre 1998).

Libro almanaque

María Victoria Riobó escribió una tesina sobre estas dos obras de Cortázar y las estudió preferentemente desde el aspecto editorial[9]. La dificultad para clasificar estas obras la hizo hacer un seguimiento de los nombres que les dio el propio autor, inquieto por cómo encuadrar sus producciones. El de Riobó es un estudio precursor y exhaustivo sobre el tema.

Cortázar los llamó libros almanaque en una carta enviada a Graciela de Sola, del 30 de julio de 1966, donde le contaba sobre su tarea literaria centrada en *La vuelta al día...* y decía que sería una especie de almanaque o de baúl de sastre. Pero priorizaba el concepto de almanaque y contaba que toda su infancia estuvo iluminada por el *Almanaque del mensajero*, que compraba su madre[10]. De esta matriz queda una referencia en el poema «Casi nadie va a sacarlo de sus casillas», de Último round: «... inútil / sacar de las casillas al honesto almanaque, / San Rulfo, Santa Tecla, San Fermín / la Asunción». En los libros almanaque, la estructura y los intereses de editores y lectores eran variados, pero había una parte inamovible, el santoral, que es precisamente lo que retoma aquí Cortázar[11].

[9] Riobó, María Victoria. «El libro-objeto en la obra de Julio Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos* y Último round». En AA. VV. *Borges / Cortázar. Penúltimas lecturas*. Buenos Aires: Circeto. 2007, pp. 135-159.

[10] Cortázar, Julio. *Cartas,* vol. II. Editado por Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara, 2000,
p. 1057.

[11] El *Almanaque del mensajero* (toma ese nombre el almanaque de Peuser a partir de 1901) fue uno de los muchos que circularon en los siglos xix y xx. Se reunían en ellos prosa, poesía, dibujos, pinturas, fotografías, incluso distintos idiomas, como en los de la imprenta La Vasconia, que sumaban al español el francés y el euskera. Eran antologías que reunían a distintos autores en medio de temáticas variopintas. La biblioteca Jorge Luis Borges, de la Academia Argentina de Letras, ha digitalizado varias de estas obras históricas. Desde el *Almanak patriótico de Buenos Ayres para el año décimo de nuestra libertad*, de 1819, hasta los Almanaques de Peuser, pasando por el *Almanaque pintoresco e instructivo* publicado por Sarmiento en Chile, en 1851, y los impresos en París y Turín por *Orión*, Héctor Florencio Varela, en los años 1873 y 1875. He conseguido un *Almanaque del mensajero* de 1927, editado por la viuda de M. Sundt y que Cortázar debe de haber leído en su adolescencia. Otra vez cabe comparar el almanaque con la web actual: notas de divulgación, aniversarios, reseñas históricas, nociones astronómicas, información sobre direcciones y teléfonos de

Se podría recordar que Mario Benedetti también decidió nominar su miscelánea, *Despistes y franquezas*[12], con un nombre muy rioplatense y caro a los uruguayos: libro entrevero. Es esta una obra editorialmente menos compleja que las que nos ocupan, pero estos libros plurifacéticos merecieron para sus autores un intento de clasificación.

Collage

Cortázar también los denominó *collage*, según se advierte en cartas a Silva[13]. Lo pensó como subtítulo para *La vuelta al día...*, pero luego no lo incorporó, aunque se conserva en el resumen del libro ubicado en la parte posterior de la sobrecubierta de las primeras ediciones. Se trata de *collages* literarios, en que se incorporan textos de otros, textos propios, autocitas, y también elementos plásticos como dibujos, pinturas, fotografías propias y ajenas, *graffiti*, etcétera, y que sorprenden al lector en su ensamblaje al modo del *objet trouvé* de Marcel Duchamp o «Marcelo del Campo», como lo nombra en Último round, libro en que la influencia de este artista se ve desde el principio, con la foto de Julio Cortázar cinetizada por el belga Pol Bury, al modo de los discos de la experiencia cinematográfica de *Anémic cinéma*, corto experimental de Duchamp de 1926. Y en la contratapa se encuentra un verdadero *objet trouvé*, una foto del obispo mandrágora de Evreux, que colgaba en el escritorio de Cortázar en una pequeña jaula o fiambrera, como la llama Yurkievich[14].

---

organismos nacionales y provinciales, hospitales, iglesias de distintos cultos, plazas, monumentos, y mucho más. También la economía del país, el PBI, la situación de los distintos países europeos, transportes marítimos y ferroviarios, con horarios y tarifas y un largo etcétera.

[12] Benedetti, Mario. *Despistes y franquezas*. Montevideo: Arca, 1989.

[13] «Trabajo en *La vuelta al día en ochenta mundos*, que así se llamará el libro-collage que saldrá en México el año que viene». Y «... estoy metido hasta las rodillas [...] en un libro divertidísimo que le he presentado a Orfila para su nueva editorial y que responderá al título de *La vuelta al día en ochenta mundos*». En Cortázar, Julio. *Cartas*, vol. II, pp. 930 y 1042-1043.

[14] «El siniestro obispo de Evreux que era un sarmiento retorcido y que era a la vez una mandrágora y que para conjurar sus malignos poderes debía permanecer encerrada en una fiambrera que colgaba del techo de ese cuarto con piso de cemento y con mampara donde Julio escribía». Yurkievich, Saúl. «Recuerdo de Cortázar».

Como ya se dijo, el *collage* literario se despliega en los dos libros a través de las citas textuales, ajenas y propias. En *La vuelta al día...*, hay inclusiones de textos de Julio Verne que, además, se acompañan de las ilustraciones. Desde el inicio advierte «que las citas llueven»[15], y en Último round el procedimiento comienza en la tapa con citas de Lenin, Jean Cocteau, Italo Calvino y en la contratapa con las de Ramiro de Casasbellas. Pero no solo es *collage* literario, también abundan los elementos plásticos del *collage* artístico. Algunos son muy reveladores de la evolución personal del Cortázar de aquellos años. Por ejemplo, la sobrecubierta de *La vuelta al día...* incorpora un grabado de F. Béard. Se trata de un corro de niños que juegan al rango, pero en la repetición de la escena se van transformando en anfibios, en una mutación involutiva que los hunde en un charco, en tanto que el título enmarca la ronda geoide del juego. En la portadilla, el título, con idéntica figura, encuadra una especie de pecera donde conviven animales mitológicos, como el caballo pez, también animales del mar, del aire y de la tierra, enteros o fragmentados, y algunas obras del hombre, como un globo aerostático suspendido o, en el fondo, un baúl y alguna herramienta, a modo de restos de un naufragio.

En «Cristal con una rosa dentro», de Último round, sin referirse al *collage* sino a la realidad desintegrada de un momento, Cortázar da una magnífica definición de las constelaciones de sucesos o de elementos o de figuras que, al reunirse, conforman un nuevo significado o la «entrevisión» de una realidad distinta de la que pueden tener los elementos aislados:

> En mi condición habitual de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una callejuela en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga —en ese instante fulgural e irrepetiple y ya pasado y oscurecido— la entrevisión de otra realidad en la que eso que para

Nexos (febrero 2004). https://www.nexos.com.mx/?p=11044. El obispo ya había sido mencionado en *La vuelta al día*.

[15] Cortázar, Julio. *La vuelta al día...*, p. 9.

> mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación[16].

Se trata de una explicación poética de esos intersticios, tan gratos al autor, que unen la vigilia con lo onírico, lo real con lo fantástico, el espacio próximo con el lejano, el minuto presente con el que es recuerdo o premonición. Un *déjà vu* que dura un instante. Sin embargo, en el *collage*, tanto la composición como la funcionalidad son semejantes: una realidad creada a partir de elementos dispares, discontinuos, de distintos órdenes o procedencias, no homogeneizables y que, por extrañamiento o dislocación, adquieren una significación muy distinta a la que tienen sus partes[17].

Libro objeto

Respecto a Último round, el autor introdujo nuevas denominaciones. Victoria Riobó asienta que Goloboff dice que Cortázar lo llamó en algún momento «artefacto» y que lo denominó «libro objeto» en una carta a Laure Bataillon, donde Cortázar sostiene: «Personalmente mi impresión es que valía la pena publicarlo en forma de libro objeto»[18].

Antes de referirnos al libro objeto o al libro de arte, se impone recordar algunas de las características de la primera edición de Último round. Es un tomo único, a diferencia de las ediciones que le sucedieron, divididas en dos tomos de formato oblongo y con tapas naranja para el tomo I y verde para el II. La primera edición tiene 26,5 cm de alto y 17,5 de ancho. La tapa simula la de un periódico de tres columnas, con fondo blanco e impresión en negro. Como en el caso de los periódicos, tapa y contratapa contienen una importante síntesis del contenido. En

[16] Cortázar, Julio. Último round. Planta baja, pp. 98-99.

[17] Vuelve a referirse al tema en conversación con Prego Gadea y añade: «Hay un momento maravilloso en *Paradiso*, de Lezama Lima, en que el personaje, creo que es José Semi, ve en la vitrina de un anticuario una serie de pequeños objetos de jade, de cristal. Y de golpe se da cuenta de que esas cosas componen una figura, no son objetos separados, sino que son una especie de conjunto, que se están influyendo mutuamente. Es decir, que el movimiento del brazo de una figurita de marfil, ese dedo, proyecta una energía que va hasta un caballito de basalto que está más lejos». Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea. *Fascinación de las palabras*, p. 123.

[18] Riobó, María Victoria. «El libro-objeto...», p. 154.

la parte superior, el cabezal con el nombre del libro y sobre este, alineado a la derecha, el nombre del autor. Debajo del cabezal, siempre a tres columnas, una cita de Lenin: «Hay que soñar, pero a condición de creer seriamente en nuestro sueño, de examinar con atención la vida real, de confrontar nuestras observaciones con nuestro sueño, de realizar escrupulosamente nuestra fantasía». Esta cita se refuta desde un recuadro en la tercera columna titulado «La revolución no es un sueño» y que concluye: «... no le haga caso a Lenin. SEA SERIO. MATE LOS SUEÑOS». Y esta exhortación se repite tres veces y en versales. En esta tercera columna hay también una cita de Italo Calvino que lleva como título «Convergencias». En ella el escritor italiano habla sobre la necesidad de reinventar el libro, de tender a un libro apócrifo en el sentido etimológico de la palabra, es decir, un libro desconocido. En la columna central, los avisos clasificados contienen estos rubros: juguetes, autos, bicicletas y motos. El primero de ellos apunta a lo lúdico, una de las obsesiones del autor, en tanto que las otras tres atienden al movimiento, al viaje, tal vez como cambio de perspectiva o viaje interior, tal el de *La vuelta al día...* En ellos hay remisiones, como ya las había en algunos apartados de *La vuelta...*, a distintos textos del libro. Por ejemplo, en el rubro juguetes: «¿A la nena se le rompió la muñeca? Sin compromiso, consulte p. 104, primer piso». O en bicicletas: «Más cosas hay en una bicicleta de las que imagina tu filosofía, Horacio. Información en p. 70, planta baja». En la contratapa, la diagramación es similar a la de la tapa. En la tercera columna abajo se encuentra la foto del obispo mandrágora, de la que ya se hizo mención. Ocupa el mismo lugar que el sello editorial en la tapa.

Las menciones de la planta baja y el primer piso se deben a que, en su interior, el libro está guillotinado. La planta baja tiene una altura de 8,5 cm, a modo de zócalo. Ambas partes llevan índice independiente, aunque en algún caso la planta baja ilustra el primer piso. El orden de lectura queda a libre elección del lector.

Hay dos remisiones que cabe destacar. La última nota de la primera columna lleva un título irónico: «Las grandes biografías de nuestro tiempo». El texto entrecomillado dice: «... el escritor Julio Cortázar, un pequeño-burgués con veleidades castristas», y abajo, la firma del autor de la crítica: «Ramiro de Casasbellas, *Primera Plana*, junio de 1969». Y a continuación la remisión: «(Para más detalles, véase p. 199 ss., planta

baja)». La remisión lleva a «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano», carta destinada al cubano Roberto Fernández Retamar, ya publicada en la *Revista de Casa de las Américas*, en 1967, pero que el autor afirma volver a publicar a modo de documento, debido a que «por razones de gorilato mayor» no la conocen los lectores latinoamericanos. Esta remisión es la manifestación más abierta de pugilato en este Último round. Postura polémica frente a la crítica más clásica y complicidad con la más transgresora, ya sea por la innovación editorial o por el cambio autoral que acompaña un viraje que le hace abandonar la torre de marfil para preocuparse por «El marfil de la torre». Muchas veces a lo largo de sus declaraciones, Cortázar contó cómo la Revolución Cubana lo llevó a tomar conciencia de un compromiso político que antes no se había manifestado en él y que se inició en su primer viaje a Cuba, en 1961. Siempre destaca que compromiso político dista de ser escritor comprometido con un determinado régimen. Es una toma de conciencia ideológica que se puede manifestar en la literatura o no. A veces, simplemente se manifiesta en un apoyo ante injusticias o en denuncias realizadas en conferencias o en cartas. También puede aparecer en la obra literaria, pero siempre que sea eso: obra literaria.

La segunda remisión, y la que más interesa a esta comunicación, se halla en la columna central, en una nota literaria titulada «El Rincón Del Arpa». Tras una colaboración literaria del vate cubano Francisco Fabricio Díaz, Cortázar apunta:

> Razones de espacio nos impiden reproducir el bello poema titulado *Obsequio de una foto a mi Wilfredito inolvidable*, pero en la p. 112, primer piso, el amable lector encontrará otras muestras de un talento que no trepida en aspirar a sacarle fotos a Jesucristo, o en todo caso a que se las saque Tony Armstrong.

Remite a la crítica de un libro del mismo Francisco Fabricio Díaz titulado *En vista del éxito obtenido, o los piantados firmes como fierro.* Se trata de la producción «de un libro objeto o polilibro, o libro de uso variable como los que muchos escritores experimentales tratan de realizar hoy día sin resultados definidos». El humorismo de Cortázar en este caso alcanza a su propia producción. Se trata de una puesta en abismo, risible desde la deformación y la hipérbole, del libro que el lector tiene en sus manos.El supuesto escritor cubano, como Cortázar, habría realizado

un libro peculiar, un *Poético ensayo al conjuro efluente cristífero.* La duplicación de portadas se debe a que un texto está en español y el otro en inglés. En una tapa, el título encuadra la foto de Francisco Fabricio y en la otra, una imagen de Jesucristo. Ambas tapas y ambas escrituras, en posición inversa una de otra, cumplen roles intercambiables, o sea que ambas pueden ser tapa o contratapa según la preferencia del lector. La versión en español y la versión en inglés estarían llamadas a encontrarse si el autor no hubiera previsto dejar en blanco las seis páginas centrales.

Este libro experimental de Cortázar acoge, de modo risible, el supuesto experimento del vate cubano. Pero inaugura una experiencia editorial, la de un libro objeto con predominio de lo literario.

El libro objeto había nacido en esa misma década, en 1963, año de la publicación de *Rayuela*. Se señala como primer libro objeto *Twentysix Gasoline Stations*, de Edward Ruscha. Cuando este artista presentó por primera vez la obra a la Librería del Congreso de los Estados Unidos, la rechazaron alegando su poca ortodoxia editorial. Ante esto, Ruscha publicitó su libro como rechazado y vendió cada ejemplar o copia a tres dólares. En un libro de 1966 del mismo autor, *Every building on the Sunset Strip*, la edición de 1000 ejemplares fue en forma de acordeón, con dos bandas continuas, una arriba y otra abajo, separadas por abundante blanco, y en posición enfrentada, o sea que se podían ver empezando por la tapa o por la contratapa. Más allá del contenido de estos libros, la forma editorial se considera ya una obra artística. Tanto Silva como Cortázar debían de estar muy interesados en estos nuevos intentos editoriales, de allí la denominación de libro objeto dada por Cortázar en Último round.

Actualmente, estas innovaciones no sorprenden, se han multiplicado, sobre todo en los libros de literatura infantil y en libros de autor o de arte, que continúan y expanden los libros objeto de la década de los sesenta, cuando el inicio del arte conceptual. Continúan en su mayoría en factura artesanal (aunque también los hay producidos por la imprenta), y son ediciones muy limitadas u obra única. Su soporte puede ser el papel, la tela, el mármol o el plomo. Cada artista opta por el que se aviene con su arte.

Vuelta al almanaque

Los libros cortazarianos aún siguen siendo obras que escapan a las clasificaciones. La crítica los tomó como libros menores o misceláneos. No entendió la necesidad de trascender lo textual, dialogar con otros escritores o artistas, incorporar otras semánticas, como lo habían hecho los representantes de la vanguardia, en especial los dadaístas, y dar paso libre a lo lúdico.

En años posteriores, Cortázar vuelve a hablar de ellos siempre como libros almanaque. Así lo hace en las conversaciones con Prego Gadea[19], y en la entrevista que Pierre Lartigue les hizo a él y a Yurkievich. Allí dice:

> Bueno, con los almanaques hay que tener cuidado. En realidad, esos libros no se proponen como una obra, no tienen la voluntad de totalización propia de una obra. Son una acumulación de textos independientes. Nacen un poco de esa nostalgia por los almanaques de mi infancia, que leían los campesinos y donde hay de todo, desde medicina popular y puericultura hasta las maneras de plantar zanahorias y poemas. La única unidad posible reside en la escritura, proviene de que todos los textos fueron escritos por mí. Estos libros me gustan particularmente porque van contra la noción de género, muy quebrada ya pero que todavía hace estragos. Todavía críticos y lectores se sienten incómodos cuando no pueden clasificar una obra[20].

En 1983, en una entrevista de Martín Caparrós, insiste en la denominación y vuelve a recordar aquel *Almanaque del mensajero*: «Era una maravilla para un niño, tenía calendarios, las fases de la luna, las mareas, recetas de cocina, consejos de jardinería, medicina del hogar, cuentos, poemas, y todo en un libraco así, de 300 páginas»[21].

El autor nuevamente adscribe estas obras a un género menor, pero netamente abarcativo, globalizador de una realidad heterogénea. Y además de la transgresión a sistematizaciones genéricas, lo lúdico de

[19] Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea. *La fascinación de las palabras*, p. 244.

[20] Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994, p. 63.

[21] Caparrós, Martín. «Entrevista a Julio Cortázar». *eneltapete.com* (febrero 2019). http://www.eneltapete.com/bulevar/87/julio-cortazar-ultimo-round.

la escritura tiende un puente hacia el placer de una lectura privilegiada de sus primeros años.

Referencias bibliográficas

Benedetti, Mario. *Despistes y franquezas*. Montevideo: Arca, 1989.

Caparrós, Martín. «Entrevista a Julio Cortázar». *eneltapete.com* (febrero 2019). http://www.eneltapete.com/bulevar/87/julio-cortazar-ultimo-round.

Carricaburo, Norma. «Las modalizaciones plásticas en *Rayuela* de Julio Cortázar». *Proa en las Artes y en las Letras*. N.º 38 (noviembre-diciembre 1998).

Cortázar, Julio. *62.Modelo para armar*. México: Siglo XXI, 1968.

— *Cartas,* vol. II. Editado por Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

— *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1968.

— *Rayuela*. México: Siglo XXI, 1963.

— Último round. México: Siglo XXI, 1969.

Cortázar, Julio y Omar Prego Gadea. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.

Noguerol Jiménez, Francisca. «Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX». *El cuento en la Red*, n.º 1 (primavera de 2000) [revista virtual].

Riobó, María Victoria. «El libro-objeto en la obra de Julio Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos* y Último round». En AA. VV. *Borges / Cortázar. Penúltimas lecturas*. Buenos Aires: Circeto. 2007, pp. 135-159.

Ruscha, Edward. *Every building on the Sunset Strip*. National Excelsior Press, 1966.

— *Twentysix Gasoline Stations*. National Excelsior Press, 1936.

Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

— «Recuerdo de Cortázar». *Nexos* (febrero 2004). https://www.nexos.com.mx/?p=11044.

LOBOS EN EL *MARTÍN FIERRO**

Olga Fernández Latour de Botas[1]

En otras ocasiones, tratando de expresar de manera sintética la historia cultural de nuestro continente, he intentado propugnar la idea de que «América es una creatura de la Humanidad animada por el aliento español». Efectivamente, el nacimiento de la autoconciencia americana es posterior a la llegada de Colón, si bien no lo es la aparición de los conceptos polares de «nosotros» y de «los otros». Estos, por el contrario, estaban bien arraigados entre los grupos aborígenes precolombinos que, no solo adoptaban aspectos físicos diferenciales para fortalecer su reconocimiento como parte de determinada comunidad (etnia) y aun dentro de cada una de estas según su jerarquía, sino que mantenían profundas fracturas culturales con los grupos «otros», por manifiesta alteridad en cuanto a sus lenguas, sus creencias, sus hábitos y costumbres, su instalación en el medio natural.

La irrupción sistematizada de Europa en América a través de España y de las políticas fijadas, en primer lugar, por los Reyes Católicos, Fernando de Aragón e Isabel de Castilla, introdujo, naturalmente, cambios compulsivos en todos los órdenes de la vida americana y también los produjo en Europa y el resto del mundo, sobre todo por la divulgación de los productos autóctonos con que las tierras de América contribuyeron a paliar el hambre de la Humanidad y que, con sus nombres originales adaptados generalmente por quienes los adquirían, son entre otros, dicho hoy en nuestra lengua rioplatense, el maíz, la papa, el

* Comunicación leída en la sesión 1468 del 26 de septiembre de 2019. Incluye el texto de la ponencia titulada «La nueva vida del español en la tradición oral de los pueblos de América, con particular referencia al área rioplatense», que la autora presentó al VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, Córdoba (Argentina), del 27 al 30 de marzo de 2019. «América y el futuro del español. Cultura y educación, tecnología y emprendimiento», en el marco del panel sobre «El valor del español como lengua de culturas. Literatura. Oralidad. Folclore», al que había sido especialmente invitada.

[1] Fernández Latour de Botas, Olga. «América y las metáforas del folklore». En Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas «España en América y América en España». Buenos Aires, 19 al 23 de mayo de 1992. Coordinado por Luis Martínez Cuitiño y Elida Lois. Vol. 1, 1993, pp. 491-500.

tomate, el ají, el chocolate, el maní. No obstante, si en el orden material las transculturaciones operadas en ambos patrimonios fueron sensibles, sobre todo en América, el valor de la palabra resulta más trascendente cuando pensamos en los aspectos espirituales que el mandato inicial llevaba consigo: la evangelización por parte de religiosos y también de laicos practicantes del catolicismo.

Me ha sido preciso encarar de este modo la introducción al tema «La nueva vida del español en la tradición oral de los pueblos de América, con particular referencia al área rioplatense» porque, asumido el compromiso de referirme a los aspectos lingüísticos del folklore[2] argentino y de sus proyecciones literarias, con foco puesto en el área de la cuenca del Plata, de la cual procedo, debo señalar que hay un sustento fundamental que, por pertenencia o por contraste, no deja de aparecer en todos los fenómenos de estas manifestaciones de la cultura oral tradicional: el catolicismo. Es más, no hay tampoco elementos denotativos de familiaridad con otros credos propios de América o del resto del mundo, en expresiones no folklóricas de la literatura rioplatense como la poesía y la prosa gauchescas[3], que, no obstante estar constituidas por

[2] La autora sigue la norma adoptada, en la Argentina, por los máximos estudiosos del «Folklore» como disciplina antropológica y recogida como opción válida por el *DRAE* (Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española.* Edición del Tricentenario. 23.ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2014, p. 1042). Así, escribe el vocablo «Folklore» y sus derivados con la «k» original, atento a que esta letra, mantenida también por el *DRAE* en vocablos procedentes de otras lenguas —como «kárate», «kéfir» o «kivi»—, pertenece al alfabeto español y ayuda a revelar la etimología de la palabra que nos ocupa: del inglés Folk-Lore: 'saber del pueblo' (Thoms, William J. The Athenaeum. Londres, 22 de agosto de 1846).

[3] La poesía gauchesca, que Jorge Luis Borges consideró «uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra» (*El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Columba, 1953), no es, por cierto, el folklore literario —oral y anónimo— del gaucho que ha sido recopilado por especialistas. La percepción crítica de lo «otro» en los escritores porteños, especialmente, aparece en actitudes contrastivas como la de Manuel José de Labardén en su famosa *Sátira* (1786), escrita en ocasión del revuelo que ocasionaron unos versos del padre Juan Baltasar Maciel, donde critica la producción poética de otro poeta sudamericano (sugiere que «perulero») a quien atribuye una «mestiza dicción poco sonora» y el uso de al menos un «cholinismo». Pero ocurrió también que, en ambas bandas del Río de la Plata, hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, se manifestó, junto con las ideas independentistas, la voluntad gozosa de poetas que querían hacer oír sus verdades con el acento inconfundible del paisano lugareño, del jinete ganadero de las pampas y de las cuchillas, del gaucho «argentino», occidental y

obras escritas e impresas por autores ilustrados, de cultura urbana, han recogido la voz de un arquetipo social eminentemente rural, el gaucho, jinete ganadero de la pampa y de las cuchillas. Y debo extender este aserto al universo cultural urbano, ajeno a los territorios aldeanos del folklore, cuya expresión propia y universalmente conocida es el tango. También aquí el catolicismo, con toda su genuina tradición judeocristiana, es la única religión a la cual los distintos autores de sus versos, con frecuencia teñidos de la jerga del bajo fondo social llamada «lunfardo», han hecho referencias.

Por otra parte, la inclusión de este panel en un Congreso cuyo tema general es «América y el futuro del español. Cultura y Educación. Tecnología y emprendimiento» nos obliga a relacionar lo específico con lo general y por ello intentaremos aportar, con carácter de recomendaciones o al menos de modestas sugerencias, breves referencias a programas

---

oriental. Entre esos poetas destacamos a uno, el montevideano Bartolomé Hidalgo, fino escritor neoclásico, autor de melólogos, unipersonales, marchas, odas y octavas, quien, apropiándose de la forma estrófica de la más popular contradanza rioplatense, compuso, en 1816, al menos un Cielito patriótico en lengua de norma culta *(Cielito de la Independencia)* y otro, satírico, con palabras de isofonía portuguesa *(Cielito Oriental)*. Más allá de esta producción, sin embargo, prevaleció en Hidalgo la vocación por continuar la experiencia lingüística de Juan Baltasar Maciel *(Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. Señor Don Pedro de Ceballos, 1778)* y del anónimo autor del sainete «El amor de la estanciera», al componer letras de Cielitos en estilo rústico destinados a que los cantaran los patriotas sitiadores ante las murallas de la Montevideo realista (1812-1814). Pero fue en 1818, cuando se estableció en Buenos Aires, que Hidalgo dio vida a sus dos personajes inolvidables: los porteños Ramón Contreras, gaucho de la Guardia del Monte, y Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, con lo que se convirtió, como lo dijo el polígrafo Bartolomé Mitre, en el «Homero» de la poesía gauchesca (carta a José Hernández, 14 de abril de 1879, en agradecimiento por el envío de su poema *La Vuelta de Martín Fierro*). En efecto, el *Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú,* dedicado al triunfo de las armas americanas comandadas por el general José de San Martín en Chile, el 5 de abril de 1818, fue impreso en Buenos Aires en mayo de ese mismo año y es la pieza inaugural de la poesía gauchesca por aparecer allí, explícitamente y por primera vez, un «gaucho» como voz del cantor y como protagonista. Después de Hidalgo, muchos autores cultivaron esta modalidad «gauchesca» tanto en la Argentina como en el Uruguay y entre ellos debemos citar especialmente a Hilario Ascasubi (*Paulino Lucero,* 1839-1851; *Aniceto el Gallo,* 1853; *Santos Vega* o *Los mellizos de La Flor,* 1872), Estanislao del Campo *(Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera,* 1866), Antonio Lussich *(Los tres gauchos orientales,* 1872) y José Hernández *(El gaucho Martín Fierro,* 1872; *La vuelta de Martín Fierro,* 1879).

en que hemos trabajado a partir de tecnologías informáticas, a veces con soportes cibernéticos, como lo son los repositorios digitales y bancos de datos culturales (tesauros, lexicones o diccionarios temáticos) y los atlas culturales[4], cuya aplicación en programas educativos nos ha dado no pocas satisfacciones.

Caracterización de cinco áreas de cultura folklórica en el territorio argentino

Varios son los autores[5] que han propuesto, entre nosotros, distintos criterios para la caracterización de segmentos territoriales que, con atención puesta en los patrimonios culturales que les son propios, permitan reconocer ya sea regiones, ya sea ámbitos, ya sea áreas de cultura folklórica, es decir, tradicional, funcionalmente colectiva, anónima, socialmente vigente, geográficamente localizada, de transmisión oral y empírica, según la magistral caracterización de Augusto R. Cortazar. Hemos trabajado antes de ahora sobre este punto en nuestro programa Atlas de la Cultura Tradicional Argentina (ACTA) y en sus subprogramas, y distinguido cinco áreas fundamentales en el actual territorio argentino: del Noroeste, del Nordeste, de Cuyo, de la Pampa y de la Patagonia. Presentes en la toponimia de todas ellas, las lenguas aborígenes han prestado muchos vocablos al habla lugareña y a la literatura de inspiración regional. En todos los casos se vuelcan en cartas geográficas, o en grillas previas, palabras documentadas para designar fenómenos

[4] Fernández Latour de Botas, Olga. «La cartografía cultural en la República Argentina. Generalidades. Análisis de una experiencia concreta». Trabajo presentado en el Simposio sobre Cartografía Cultural. Quito, 2008. www.ferlabo.com.ar.

[5] Inspirado en el método «Sachen und Wörter» («cosas y palabras», conocido en español como «de palabras y cosas»), nuestro Programa ACTA (Atlas de la Cultura Tradicional Argentina) ha producido hasta ahora las siguientes obras:

- Fernández Latour de Botas, Olga E. y Alicia C. Quereilhac de Kussrow. *Atlas histórico de la cultura tradicional argentina; prospecto.* Con la colaboración de Teresa B. Barreto, Graciela Campins, Rita Castro, Pablo Maestrojuan y Matilde Quereilhac. Presentación por Patricio H. Randle. Buenos Aires: OIKOS. Asociación para la promoción de los estudios territoriales y ambientales, 1984. 131 pp.

- Fernández Latour de Botas, Olga (dir.ª) y Alicia C. Quereilhac de Kussrow (jefa de investigadores). *Atlas de la Cultura Tradicional Argentina para la Escuela.* Con la colaboración de Marta S. C. Ruiz, Susana Coluccio y Luis Paniagua. Buenos Aires: Ministerio de Educación y justicia, 1986 (1.ª ed.); 1988 (2.ª ed.); 1994 (3.ª ed.).

culturales de carácter espiritual, social o material y esas palabras se encuentran incorporadas, como regionalismos, como arcaísmos, como barbarismos, al habla localizada y, por extensión, a la literatura autoral en que ella se proyecte. Lo mismo ocurre con los nombres aplicados por los hablantes nativos a etnias originarias de cada zona, a especies animales o vegetales, al cosmos, a La Tierra, al agua, al aire. En general al hombre y a la naturaleza. No nos han resultado apropiadas para el cumplimiento de nuestros propósitos las categorías difundidas por la UNESCO[6], patrimonio material o inmaterial y sus derivados, patrimonio tangible o intangible de la Humanidad. Basta tomar un solo ejemplo de bien patrimonial, el pan casero, para comprender que, si indudablemente es un bien material, que puede tocarse, manipularse, ingerirse (un bien material tangible), la profundidad de su simbolismo religioso y laico, las creencias, supersticiones y rituales asociados con su elaboración, los nombres que recibe y su diversa etimología hacen de él un fenómeno claramente comprendido en lo que ha dado en llamarse patrimonio inmaterial o intangible. Por lo tanto, las categorías propuestas por el alto organismo internacional y ampliadas después no resultan apropiadas para calificarlo. Los ejemplos que pueden avalar esta posición nuestra son tan numerosos como los elementos integrantes del ingente conjunto que puede denominarse «patrimonio cultural».

[6] La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, «la UNESCO», en su 32.ª reunión, celebrada en París del 29 de septiembre al 17 de octubre de 2003, estableció un texto para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. El calificativo «inmaterial» se ha identificado posteriormente con el de «intangible», cuya más precisa definición hallamos en propuestas de la Fundación ILAM de San José de Costa Rica: «El Patrimonio Cultural Intangible puede ser definido como el conjunto de elementos sin sustancia física, o formas de conducta que procede de una cultura tradicional, popular o indígena; y el cual se transmite oralmente o mediante gestos y se modifica con el transcurso del tiempo a través de un proceso de recreación colectiva». En líneas generales, el campo de estudios así propuesto se superpone claramente, aunque sin aportes teóricos, con el que, desde mediados del siglo XIX, ha definido científicamente la disciplina antropológica denominada «Folklore». La ambigüedad así generada no contribuye a perfeccionar el conocimiento, por lo que no se recomienda su aplicación.

El español, lengua heredera de culturas

No corresponde plantear aquí como discusión, sino como acumulación de opiniones eminentes, el hecho de que en los orígenes del español, dentro del inmenso panorama del protoindoeuropeo, están las lenguas de los vascuences y de los íberos, de los suevos, de los asturianos, de los catalanes y valencianos, con los aportes del latín modificado (mal llamado «corrupto») por portadores visigodos y vándalos que fueron dando origen a las formas romances como «romance castellano», «romance leonés», «romance aragonés». Por cierto, el hebreo se hizo allí presente, con su antigua carga sagrada, aún tras el edicto de julio de 1492 por el cual los sefardíes fueron expulsados de España u obligados a convertirse al catolicismo. Y, en fin, los nueve siglos de ocupación de los moros (islámicos africanos) en territorio peninsular marcaron profundamente al lenguaje y el eminente don Rafael Lapesa[7], al hablarnos de «jarchas», «muhachajas» y «zéjeles» del cancionero hispano-árabe, nos decía que «más de 4000 palabras del léxico español, incluyendo topónimos, provienen del árabe». Un mundo maravilloso de culturas de las cuales el español actual es, sin duda, heredero.

El español, lengua generadora de culturas

El español, en territorios ibéricos peninsulares o insulares, se constituyó como sustento de múltiples variantes culturales que se reconocen en sus rasgos de identidad y se diversifican en aquellos que muestran la alteridad de cada segmento, ya sean ellos caracterizables hoy por divisiones netamente lingüísticas, territoriales o políticas.

Pues bien, fuera de España, en América especialmente, el idioma español ha sido capaz de generar nuevas formaciones culturales surgidas de los encuentros de sus portadores europeos y de los hablantes de las lenguas que aquí encontraron en vigencia. Lo logrado, cuando el proceso se cumplió en su totalidad, no corresponde a la calificación de «mestizo» (calificativo no usual en el Río de la Plata), ya que se concretó no solo en mezclas, sino también en verdaderas combinaciones de ele-

[7] Cursos dictados por el Dr. Rafael Lapesa Melgar en las Universidades de Buenos Aires y de La Plata (1962).

mentos constitutivos de culturas que llamamos en el habla rioplatense «criollas» y que son las características de nuestra identidad.

El español, lengua difusora de culturas

«Siempre la lengua fue compañera del imperio», expresa Nebrija en su *Gramática*[8], y la idea de que por ella sería posible unificar los extensos territorios gobernados por los Reyes Católicos es coincidente con las que antes sustentaron el humanista florentino Cristóforo Landino y luego su discípulo «el Magnífico» Lorenzo de Médici respecto de que el toscano habría de servir a la unificación de Italia, como en verdad ocurrió.

En el caso de América, la indescriptible diversidad de lenguas, civilizaciones y culturas con que los conquistadores europeos se encontraron después del 12 de octubre de 1492, hizo del español un factor natural y espontáneamente fundamental para establecer comunicación verbal con los nativos. Y no fue solamente el hecho de hablarlo, sino también la voluntad de traerlo como lengua portadora de la religión, especialmente en el caso de misioneros, que tenían muchas veces conocimientos generales sobre estructuras discursivas, vocabularios y cuestiones fonéticas que les permitieron penetrar con apreciable claridad en los misterios de esos patrimonios tan disímiles[9]. En el actual territorio argentino, los colonizadores hallaron un buen número de lenguas diferenciadas, algunas de las cuales tienen aún floreciente vitalidad. De las varias que se encontraron con el español de la conquista solo citaré el extendido quechua, lengua unificadora del imperio Inca con centro en el Perú, que extendió su influencia hasta los 32 grados de latitud Sur y que, que en la provincia argentina de Santiago del Estero, ha man-

[8] No como contribución, ciertamente, sino como homenaje, reiteramos aquí lo archisabido: que el 18 de agosto de 1492 se publicó en Salamanca la Gramática Castellana, de Elio Antonio Martínez de Cala y Xarava (Antonio de Nebrija), el primer estudio de nuestra lengua y de sus reglas.

[9] Sobre los valiosos manuscritos de misioneros jesuitas («Artes» y «Vocabularios» de lenguas indígenas americanas, siglo XVIII) hallados por quien esto escribe en Módena (Italia), cuyos microfilmes hemos donado a la Academia Nacional de la Historia, puede verse Fernández Latour de Botas, Olga E. *Desde América. Miradas sobre el otro. «Por la comprensión, para la paz».* Pról. Monseñor Mariano Fazio. Buenos Aires: Dunken, 2018.

tenido un ámbito de plena vigencia actual bajo la denominación local de «quichua»; el aimara, cooficial con el español en Bolivia y Perú; el desaparecido cacán de la cultura diaguita (ya influido por el quechua en tiempos de la conquista); el siempre vigoroso guaraní, ubicado en el área del Nordeste argentino, con epicentro en los territorios actuales de Paraguay y Brasil y extensivo a los del Uruguay y Bolivia; los grupos het y chon de los pampas y los patagones originarios. Faltaba entonces, en lo que actualmente es territorio argentino, el mapudungun o mapuche de los nativos de Arauco (Chile) y de los tehuelches o patagones luego araucanizados.

El español fue lazo de comunicación entre todas esas lenguas y así se generaron procesos de transculturación muy complejos que hoy se evidencian en el habla regional, en los variados léxicos de las distintas áreas culturales argentinas, en las localizadas «tonadas» o entonaciones del habla y en muchos usos y costumbres de carácter ergológico, social y espiritual que caracterizan a nuestro folklore.

El español, lengua receptora de culturas

La condición materna del español, que implica tanto entrega generosa como gozosa aceptación de las nuevas propuestas de sus hijos, ha facilitado la incorporación a su tesoro de innumerables vocablos americanos. Además, como lengua moderna, ha sido permeable a la recepción de voces y expresiones llegadas por medios orales, como los fomentados por la inmigración, por las manifestaciones escritas de la literatura universal, por los medios digitales globalizados hoy en auge, y siempre por la apropiación de lexemas procedentes de la terminología científica o tecnológica cuyo uso generalizado consagra, en definitiva, la aceptación y la pertenencia. Diversas ramas de la ciencia han sido generadoras de vocablos incorporados a la lengua escrita y al habla de nuestra América. El ancho territorio de los gentilicios, así como los de la zoonimia, la fitonimia, la etnonimia, la toponimia y arqueotoponimia —excúsensenos los neologismos necesarios— han merecido particular atención por parte de lexicólogos y siguen aportando nuevas voces vigentes.

Justificar la aparición de las palabras «loba» y dos veces «lobo», en el *Martín Fierro*, de José Hernández, máxima expresión de la «poesía

gauchesca» rioplatense, requiere internarse en un laberinto de referentes literarios y zoológicos, etimológicos y etiológicos que descubren, una vez más, la apertura y la fecundidad del español de América.

Todas las menciones de los vocablos «loba» y «lobo» que destacamos en el *Martín Fierro*, de José Hernández, se hallan en su primera parte, *El gaucho Martín Fierro* (Buenos Aires, 1872):

> Canto VII. Loba: *En esto la negra vino / con los ojos como ají, / y empezó la pobre allí / a bramar como una loba...*
> Canto IX. Lobo: *... y el Cruz era como lobo / que defiende su guarida.*
> Canto XII. Lobo. *Y cuando sin trapo alguno / nos haiga el tiempo dejao / yo le pediré emprestao / el cuero a cualquiera lobo / y hago un poncho, si lo sobo, / mejor que poncho engomao.*

La problemática del español en América encuentra en estas voces, empleadas sin aclaración alguna por José Hernández y comentadas por muy pocos de sus críticos, una cabal muestra de la capacidad de nuestra lengua madre como receptora y reelaboradora de elementos culturales muy diversos.

Veamos primero un planteo ultrasintético de esta problemática:

a. ¿Qué referentes del «lobo» podía tener un gaucho como Martín Fierro, nacido y criado en un medio natural donde el lobo del hemisferio Norte no existe en su fauna autóctona? La palabra «lobo» había llegado, a estas tierras sin lobos, como nombre de una especie de *mamífero placentario del orden de los carnívoros*. Se lo considera miembro de la misma especie que el perro doméstico (según distintos indicios, la secuencia del ADN y otros estudios genéticos), por lo que su nombre científico es *Canis lupus*. No obstante ello, se han planteado eruditas discusiones respecto del origen de la voz «lobo» en español ya que, a quienes la derivan del latín *lupus* se oponen quienes lo hacen del celtíbero y prerromano *lubos*[10].

El folklore de todas las áreas culturales argentinas incluye la mención del lobo identificable con el *Canis lupus* europeo como referente, en refranes, cuentos y juegos infantiles. Ese *lobo feroz* aparece asimismo en el mito europeo trasplantado del «lobisón», llamado «luisón»

[10] https://es.wiktionary.org/wiki/Discusión:lobo.

en el área del Nordeste y también «perro negro» en el Noroeste y otras áreas, lo cual lo devuelve a la etimología científica *canis* originaria. No debe extrañarnos, pues, que José Hernández ponga las voces «loba» y «lobo» en situaciones dramáticas, con componentes de agresividad defensiva, en su *Martín Fierro*.

No obstante, en la toponimia y en los gentilicios de la Argentina aparecen derivados de esta voz que no aluden a dicha especie. Esto ocurre, por ejemplo, con el partido bonaerense de Lobos, la ciudad cabecera homónima y la laguna que les ha dado un nombre que remite al acta labrada por el Cabildo de Buenos Aires el 17 de marzo de 1752. Este es el documento más antiguo conocido en el que se denomina «de Los Lobos» a la laguna cuyo nombre dio origen al del Fortín de San Pedro de Los Lobos, construido a sus orillas en 1779, en la segunda avanzada contra el indio organizada por el Virrey Vértiz. El nombre fue refrendado por los escritos del padre jesuita Thomas Falkner, quien exploró la zona en 1740, y se origina en que el espejo de agua estaba poblado por nutrias americanas (*Lontra longicaudis*), que eran conocidas con la denominación de *«lobos de agua o de río»*, por lo que se deduce que la laguna pudo haber tomado su nombre de esta referencia incluida en los escritos de Falkner editados en 1772. El gentilicio correspondiente a la zona de Lobos es «lobense».

Por otra parte, existe también en la provincia de Buenos Aires el partido de Lobería, cuyos orígenes se remontan a la época de las campañas al Desierto, pues ya en 1839, por orden del gobierno de la Provincia de Buenos Aires, el Coronel Narciso del Valle creó el extenso partido de la Lobería Grande. Su ciudad homónima se encuentra entre las primeras en establecerse en este sector de la provincia, pues data del 9 de septiembre de 1867. En cuanto a su nombre, la historia local mantiene que se debe a la carta que el español Juan de Garay envió al rey de España en 1582, transmitiéndole su asombro por la existencia de grandes manadas de lobos marinos en la región del actual cabo Corrientes (hoy ciudad de Mar del Plata). Allí se determinó crear la zona de la Lobería cuyo gentilicio es «loberense».

Y es aquí donde aparece el lobo (por cierto, de mucho mayor tamaño que los *Canis lupus* y que los *Lontra longicaudis*) a cuyo cuero piensa recurrir Cruz, en el poema de Hernández, para hacer, tras sobarlo, un buen poncho impermeable, «mejor que poncho engomao».

Según la Wikipedia, fuente no primaria pero seria y ratificada por otras que hemos consultado, «el lobo marino sudamericano, también llamado otario de la Patagonia, lobo marino chusco, lobo marino de un pelo, león marino del sur, león marino sudamericano o simplemente lobo marino, es una especie de mamífero pinnípedo de la familia Otariida». Su nombre científico es *Otaria flavescens*; en estado adulto posee una masa corporal de 190 kg y una longitud de 2,1 m. A la misma familia de los *otáridos* propia de Sudamérica pertenece el *Arctocephalus australis*, o lobo marino de dos pelos, también llamado «lobo de dos pelos», «lobo fino» y «oso marino», que en el adulto, posee una masa corporal media de 68 kg y un largo de 1,6 m. Se diferencian de los *fócidos* (focas) por tener orejas visibles y de allí la etimología de su nombre de familia «*Otariida*», que la relaciona con una raíz indoeuropea **ous-* ('oreja'), presente en el griego □τός (*otos* = 'oreja'), y el griego o□ς, □τ□ς, 'oído'. Existen *otáridos* en muchos lugares del mundo y a algunos se les llama leones marinos, debido a la traducción del nombre común en inglés «*sea lion*».

La actividad de procesar cueros, especialmente de lobo marino de dos pelos, fue registrada desde el siglo XVI en crónicas y relatos de viajeros que se refirieron a su extracción, tensado, limpieza, secado, raspado, sobado y corte. En la actualidad existe una importante bibliografía sobre la interacción del hombre con los lobos marinos, considerados en muchos casos depredadores de la fauna ictícola que el hombre aprovecha como alimento. No obstante, es evidente que, en el imaginario popular, contrasta la ferocidad característica del *canis lupus* con la aparente pasividad de los *otáridos*, que, en el plano simbólico, han adquirido importancia emblemática y valor afectivo, como que en las playas más céntricas de la ciudad de Mar del Plata, dos grandes estatuas conocidas como «Los leones marinos», los representan. Las esculturas ideadas por el artista argentino José Fioravanti en la década de los cuarenta se convirtieron desde su inauguración en el icono fotográfico predilecto de los turistas. Posar frente a estas grandes estatuas era el testimonio de un veraneo en la «Ciudad feliz», como se bautizó a Mar del Plata. Se ha mencionado al escultor esloveno Janez Anton Gruden como el autor material de estas obras realizadas en piedra del lugar, cuya creación artística se atribuye a Fioravanti.

Respecto de las cacerías de lobos marinos, existe una información extraordinariamente valiosa que proporciona el mismo José Hernández en su obra titulada *Instrucción del estanciero: tratado completo para la planteación y manejo de un establecimiento de campo destinado a la cría de hacienda vacuna, lanar y caballar* (Buenos Aires: Carlos Casavalle, Librería de Mayo, 1884). Dice el autor con referencia a lo que hoy conocemos como Cabo Corrientes, Mar del Plata:

> En este punto empiezan recién las barrancas de la costa Sud. El mar hace allí una pequeña ensenada, en forma de herradura, de aguas muy serenas, á donde en cierta estación del año, acuden los lobos gordos en innumerables cantidades [...]. Los gauchos, que en todas partes son parecidos en eso de acometer empresas audaces, hacen escaleras de lazos y se descuelgan de las barrancas, a matarlos.

Más adelante, cuando se refiere al mismo tipo de caza que se realizaba en las costas de la otra banda del Plata, en la llamada isla de los Lobos, Hernández agrega: «El modo de matarlos es muy sencillo– Los ultiman a palos. // Los lobos tienen la propiedad de no volver al mar, sinó por el mismo punto por donde han salido, les atajan esa puerta, y empieza en la isla la matanza a garrote». Ya veremos cómo impresionó a la sociedad rioplatense esa ingenuidad o pasividad de los lobos marinos que luego refleja el léxico lunfardo.

b. Pero, antes de llegar a ello, cómo no interesarnos también cuando hallamos que el *DRAE* recoge la voz «lobo» derivada del griego λοβος, que mantenemos como «porción redondeada y saliente de un órgano» —v. g., «lóbulos de las orejas»—. Y aún más al recordar las referencias a «lobo» que permanecen en el pelaje «lobuno» de un caballo de lomo grisáceo y el llamar «lobo de mar» al viejo marino experimentado en su profesión, que fue elegido por Rubén Darío para su *Sinfonía en gris mayor.* La inexcusable Wikipedia, por fin, brinda en su trabajo de desambiguación sobre el vocablo «lobo» un panorama de gran riqueza que une el pasado con el presente y que ha de proyectarse en el futuro gracias a la aptitud receptiva y creadora del idioma español. De nuestro español americano que, como receptor y reelaborador de sentido a partir de ascendientes griegos, latinos, indígenas ibéricos, manifiesta en muy diversos campos semánticos su aplicación funcional a significantes totalmente diversos de los sugeridos por la etimología. Un ejemplo de

ello en el lunfardo o jerga del hampa rioplatense es la palabra *otario*, que el *DRAE* incluye así: «**otario**, **ria**, adj. *Arg., Par. y Ur.* Tonto, necio, fácil de embaucar».

c. El tema, hasta ahora no profundizado en la crítica del *Martín Fierro*, de Hernández, ha sido captado por especialistas de la Academia Porteña del Lunfardo y de la Academia Nacional del Tango, como Eduardo Rubén Bernal, quien ha realizado una muy erudita contribución en este sentido[11].

Tomado de la web www.todotango.com (*Todotango. Todo sobre tango argentino*)[12]:

> Otario: según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, es el término que designa genéricamente a los mamíferos acuáticos del tipo de la foca y el león marino. Añade, que en el ámbito rioplatense se utiliza para nominar al individuo fácil de embaucar, propenso al timo, crédulo, resumiendo, el que va siempre de punto. Hoy en desuso, tuvo su cuarto de hora en nuestra música ciudadana. Hay dos tangos titulados «El Otario», uno que pertenece a Gerardo Metallo y otro a Agustin C. Minotti. «Biaba al Otario», de Arnaldo Barsanti; «Otario», tango de Luis Moresco, grabado por Juan Maglio; «Otario que andas penando», de Delfino y Vacarezza; dos tangos anónimos: «Se acabaron los otarios» y «Todavía hay otarios». También las hay femeninas: «Mina otaria», interpretado por Roberto Diaz.

Un largo camino fue el recorrido por la voz «lobo» (de origen aún discutido en Europa) que, pasando de la ferocidad a la indefensión, es aplicada a la especie zoológica sudamericana que, por poseer orejas (y muy pequeñas por cierto) ha sido clasificada por los taxonomistas como *Otaria flavescens*. Después, los hablantes locales del español criollo urbano se apropiaron del primero de esos términos científicos para calificar el carácter de personas humanas y así, en sus años de esplendor, la fama del tango llevó al nuevo término por el mundo junto con letras compuestas por notables poetas del suburbio y recogidas en rudimentarias y perturbadoras grabaciones discográficas donde campea, por ejemplo, la voz inigualable de Carlos Gardel. Hoy las nuevas generacio-

[11] https://www.nuevociclo.com.ar/hoy-otario-lunfardo.
[12] http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/termino.aspx?p=otario.

nes de hablantes rioplatenses probablemente que no hayan oído nunca la inclusión de tal vocablo en el léxico corriente de sus compatriotas. Hay que continuar observando los nuevos comportamientos.

Todo lo que es posible agregar a estas líneas queda en suspenso, como homenaje y a la vez como envite para los distinguidos colegas asistentes a nuestro Congreso. Por lo pronto, nos complace observar que un solo idioma, una sola lengua materna, nuestro español, fue capaz de brindar su cálido regazo para que estos procesos se produjeran.

A modo de recomendación, me permito destacar, aunque parezca obvio, la necesidad de que el *DRAE* ponga énfasis en la importancia de indicar la etimología de vocablos que aparecen en la literatura y en el habla de América, aventura maravillosa que, muchas veces, puede depararnos verdaderas sorpresas.

Referencias bibliográficas

Ascasubi, Hilario. *Aniceto el Gallo*, 1853.

Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero*, 1839-1851.

— *Santos Vega o Los mellizos de La Flor*, 1872.

Borges, Jorge Luis. *El «Martín Fierro»*. Buenos Aires: Columba, 1953.

Del Campo, Estanislao. *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera*, 1866.

De Nebrija, Antonio. *Gramática Castellana*. Salamanca, 1492.

Fernández Latour de Botas, Olga. «América y las metáforas del folklore». En *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas «España en América y América en España»*. Buenos Aires, 19 al 23 de mayo de 1992. Coordinado por Luis Martínez Cuitiño y Elida Lois. Vol. 1, 1993, pp. 491-500.

Fernández Latour de Botas, Olga. «La cartografía cultural en la República Argentina. Generalidades. Análisis de una experiencia concreta». Trabajo presentado en el Simposio sobre Cartografía Cultural. Quito, 2008. www.ferlabo.com.ar.

Fernández Latour de Botas, Olga E. *Desde América. Miradas sobre el otro. «Por la comprensión, para la paz»*. Pról. Monseñor Mariano Fazio. Buenos Aires: Dunken, 2018.

Fernández Latour de Botas, Olga E. y Alicia C. Quereilhac de Kussrow. *Atlas histórico de la cultura tradicional argentina; prospecto*.

Con la colaboración de Teresa B. Barreto, Graciela Campins, Rita Castro, Pablo Maestrojuan y Matilde Quereilhac. Presentación por Patricio H. Randle. Buenos Aires: OIKOS. Asociación para la promoción de los estudios territoriales y ambientales, 1984.

Fernández Latour de Botas, Olga (dir.ª) y Alicia Quereilhac de Kussrow (jefa de investigadores). *Atlas de la Cultura Tradicional Argentina para la Escuela*. Con la colaboración de Marta S. C. Ruiz, Susana Coluccio y Luis Paniagua. Buenos Aires: Ministerio de Educación y justicia, 1986 (1.ª ed.); 1988 (2.ª ed.); 1994 (3.ª ed.).

Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: Imprenta de La Pampa, 1872.

Hernández, José. *La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Librería del Plata, 1879.

Lussich, Antonio. *Los tres gauchos orientales*. Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna, 1872.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. 23.ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 2014.

Thoms, William J. *The Athenaeum*. Londres, 22 de agosto de 1846.

RICARDO PALMA Y SUS *TRADICIONES*: MALICIA Y DONAIRE PICARESCOS*

Alicia María Zorrilla

Hoy recordamos el centenario de la muerte del escritor peruano Ricardo Palma (1833-1919). Habría que empezar con un «érase que se era, y el mal que se vaya y el bien se nos venga…»[1] para presentar a un ingenioso hidalgo que prefiere llamarse Ricardo, aunque su primer nombre es Manuel; o bien, con un «Principio principiando; / principiar quiero, / por ver si principiando / principiar puedo»[2] para tener ya entre nosotros vivo el espíritu erudito, burlón y travieso de don Ricardo Palma.

Perseverante en la idea y en la obra, don Ricardo Palma es prócer, literato y, sobre todo, hombre en el más alto sentido de la palabra. Y, como prócer, literato y hombre, renace hoy y seguirá renaciendo en sus *Tradiciones*, que, según sus amigos, esconde en cada pelo de su abundante bigote. Coincidimos con Azorín en que, para penetrar la escritura de un autor, hay que analizar minuciosamente su personalidad literaria, es decir, su obra, que es, en Palma, el espejo de su vida y de la de su pueblo. En ese espejo, se miran la ironía, la sonrisa, la decepción, el dolor, las emotivas referencias al mundo americano, la crítica que hiere para curar, la compasión, el amor discreto, puro, y el otro que, por no gozar del beneplácito de la gente seria, suena a campanillas y no, precisamente, de plata. «Yo cuento y no comento», dice con humilde ironía, pero comenta, y ¡cómo!, mientras la risa le «retoza en el cuerpo».

El conjunto de las *Tradiciones*, su gran obra, consta de once series: la primera data de 1872; la segunda, de 1874; la tercera, de 1875; la cuarta, quinta y sexta, de entre 1883 y 1887; la séptima, titulada *Ropa vieja*, de 1889; la octava, *Ropa apolillada*, de 1891; la novena, *Mis últimas tradiciones peruanas*, de 1906; la décima, *Apéndice a mis últimas tradiciones*, de 1910, y la undécima, *Las mejores tradiciones peruanas*,

* Comunicación leída en la sesión 1470 del 24 de octubre de 2019.

[1] Palma, Ricardo. «Don Dimas de la Tijereta. Cuento de viejas que trata de cómo un escribano de Lima le ganó un pleito al demonio». En *Tradiciones*. Lima: Imprenta del Estado, 1872, p. 41.

[2] *Idem*. «El alacrán de Fray Gómez (1587-1631)». En *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, 1952, p. 204.

de 1918. Existía, además, un manuscrito con las *Tradiciones en salsa verde*[3], de 1901, «difícilmente editables por su pornografía», según Enrique Anderson Imbert. En realidad, en 1904, Palma le regala el manuscrito a su amigo Carlos Basadre, y, mucho más tarde, se publica la obra.

Nada es gratuito en estas amenas narraciones que constituyen un conjunto autónomo y logrado dentro de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. Miguel de Unamuno lo considera «el primer ironista de la lengua», pero, en esa ironía, también se cobija la ternura.

A Palma le gusta mezclar lo trágico con lo cómico, la historia con la mentira; revuelve archivos a sus anchas; interpreta los hallazgos y hasta cambia su contenido; rellena con «las telarañas de su ingenio» los claros que presentan los manuscritos; une «al carácter alegre de los peruanos de origen andaluz cierto fondo amargo que nace del contacto con el mundo de los incas, vencido y domeñado». Se unen en él el poeta sincero, el humorista, el romántico entusiasta y el escéptico áspero. En una «Carta-Prólogo» que encabeza la cuarta serie de *Tradiciones de Buenos Aires*, de nuestro escritor Pastor Servando Obligado[4], don

[3] Escribe Palma: «A don Carlos Basadre. Sabe usted, mi querido Carlos, que estas hojitas no están destinadas para la publicidad y que son muy pocos los que, en la intimidad de amigo a amigo, las conocen. Alguna vez me reveló usted el deseo de tener una copia de ellas, y no sabiendo qué agasajo le sería grato hoy, día de su cumpleaños, le mando mis *Tradiciones en salsa verde*, confiando en que tendrá usted la discreción de no consentir que sean leídas por gente mojigata, que se escandaliza no con las acciones malas sino con las palabras crudas. La moral reside en la epidermis. Mil cordialidades. Su viejo amigo. El Tradicionista. Lima, febrero de 1904». *Tradiciones en salsa verde y otros textos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 (Colección La Expresión Americana, N.º 30), p. 33 [en línea]. https://biblioteca.org.ar/libros/211698.pdf [Consulta: 17 de octubre de 2019].

[4] «El tradicionismo de Palma muestra preferencia por la etapa del virreinato, particularmente el siglo XVIII. En cambio, en el Plata, el período preferido es el de las dos primeras décadas de la etapa independiente (1810-1830). Esto se comprende en razón del contraste entre ambos virreinatos: el opulento y rico de la Ciudad de los Virreyes y el escuálido de pompas y pobre de recursos del Río de la Plata, que inicialmente se iba a denominar, como no se sabe, de «Nueva Vizcaya», según voluntad incumplida de nuestro tercer Adelantado, Ortiz de Zárate (p. 669). […]. Desde 1861 y hasta fines de esa década, Palma tiene una presencia activa en las revistas del Plata. Doy con una sola colaboración en la prestigiosa *Revista del Río de la Plata*, de Juan María Gutiérrez y Andrés Lamas: "El Justicia Mayor de Laycacota. Crónica de la época del virrey Conde de Lemus" (Buenos Aires, 1873, t. VII, pp. 188-193). Retomará, más adelante, su colaboración con la *Revista Nacional* (1886-1908), de Buenos Aires, que dirigía su amigo Adolfo P. Carranza…» (p. 683). BARCIA, PEDRO LUIS. «Ricardo Palma y la Argentina.

Ricardo parece responder a lo que ya estamos preguntándonos: ¿qué es una tradición?

> La forma ha de ser ligera y regocijada como unas castañuelas, y cuando su relato le sepa a poco al lector, se habrá conseguido avivar su curiosidad, obligándolo a buscar en concienzudos libros de Historia lo poco o mucho que anhele conocer, como complementario de la dedada de miel que, con una narración rápida y más o menos humorística, le diéramos a saborear. Tal fue el origen de mis *Tradiciones*…
> Algo, y aún algos, de mentira, y tal cual dosis de verdad, por infinitesimal u homeopática que ella sea, muchísimo de esmero y cumplimiento en el lenguaje, y cata la receta para escribir *Tradiciones*.

Se la ha llamado «cuento histórico» y «novela histórica». Palma usa otros apelativos antes de emplear el término «tradición»: «cuento nacional», «romance histórico», «romance nacional», «cuento de viejas», «cuadro tradicional», «cuento tradicional», «cuento disparatado», «cuento de abuela», «crónica».

En otra carta que dirige a su entrañable amigo Juan María Gutiérrez[5], fechada el 5 de julio de 1875, reconoce que él es el iniciador de este género literario. Sus *Tradiciones* son —como dice Palma— «de ese cronista que se llama pueblo».

Algunos críticos lo definen como un «don Quijote no desprovisto del humor y de las actitudes de un Sancho». El humor es la clave de sus narraciones. Los temas, casi siempre tomados de la vida real, son múltiples: el gusto por el escándalo; la defensa de los indígenas; el culto del señorío español y de la independencia del Perú; el paisaje; los giros idiomáticos; las costumbres; los refranes; las anécdotas; los que litigan por una coma mal puesta; los hombres y las mujeres de su Lima natal; en síntesis, las distintas épocas que ha vivido el Perú, desde el período incaico hasta mediados del siglo XIX.

Pastor S. Obligado, un discípulo argentino». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. T. LXX, n.os 281-282. Buenos Aires, septiembre-diciembre de 2005, pp. 663-702.

[5] Nuestro escritor le publicó a Ricardo Palma la tradición «¡Predestinación!» en la *Revista del Río de la Plata. Periódico Mensual de Historia y Literatura de América*, publicado por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez, Tomo IV, Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo, 1872, pp. 670-686.

Su hija Edith dice que constituyen «la única fuente viva de conocimiento de la realidad imaginativa del Perú». En ninguna tradición, falta esa chispa que resquebraja intencionalmente la solemnidad del argumento. Esto ya se advierte en los títulos: «El que pagó el pato»; «El que se ahogó en poca agua»; «El ombligo de nuestro padre Adán»; «Las orejas del alcalde»; «La gatita de Mari-Ramos, que halaga con la cola y araña con las manos»; «Los buscadores de entierros»; «La pantorrilla del comandante»; «¡Al rincón! ¡Quita calzón!», y otras. Su misión es reír y hacernos reír[6]. Uno de los ejemplos más claros es la tradición titulada «El latín de una limeña (1765)», en la que la muerta lengua del Lacio le da tema para una larga introducción que es pórtico para un «cuentecito» breve y sabroso:

> En Medicina, los galenos, a fuerza de latinajos, más que de recetas, enviaban al prójimo a pudrir tierra.
> Los enfermos preferían morirse en castellano…[7].

El realismo de la picaresca se escabulle entre sus bien trazadas oraciones y se une a la fantasía que quiere ser realidad. No escribe «austeras verdades evangélicas», sino ensarta «mentiras bonitas»[8]. «Ávido pasajero curioso de las cosas», le gusta —como dijimos— bucear en bibliotecas y archivos, consultar manuscritos, crónicas, documentos, a fin de extraer de ellos la pequeña anécdota, el suceso aparentemente vulgar, el episodio revelador, la agudeza que enciende su inspiración para «desenredar el ovillo» y componer su obra con fino humor, amenidad y gracioso donaire. De ahí que continuamente simule su fidelidad a las fuentes escritas y orales:

> … bástame que el hecho sea auténtico para que me lance sin escrúpulo a llenar con él algunas cuartillas de papel[9].

Fruto de mis investigaciones es la tradición que va a leerse[10].

[6] «Y ya en prosa, ya en verso, de mi gárrula / pluma, años hace, no se escapa un ¡ay!, / y para enmascarar mi pobre espíritu / recurro de la broma al antifaz», «Cháchara (1875)». *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 3.

[7] *Op. cit.*, p. 615.

[8] «Cuatro palotes». En *Ropa vieja. Última serie de tradiciones*. Lima, 1889, p. II.

[9] «Puesto en el burro, aguantar los azotes (1591)». *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 213.

[10] «El secreto de confesión (1825)». *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 1005.

Lee la historia, la vive y la entiende a su manera; la embellece y la idealiza de acuerdo con las tendencias del siglo XIX, pero no autoriza a su lector a dudar de la veracidad del relato, aunque advierte cuando introduce alteraciones:

> Tonto de capirote será el que se proponga estudiar formalmente historia peruana en mis tradiciones y, en cuanto a si altero o no, de vez en cuando, la verdad, eso es cuenta exclusiva mía…[11].

Nos dice que la tradición «no es más que una de las formas que puede revestir la Historia, pero sin los escollos de esta. […]. Menos estrechos y peligrosos son los límites de la tradición. A ella, sobre una pequeña base de verdad, le es lícito edificar un castillo. El tradicionista tiene que ser poeta y soñador»:

> Yo no dicto un curso de Historia Nacional. Narro antiguallas como el pueblo y las viejas cuentan cuentos…[12].
> Dice usted, amigo mío, que con cuatro paliques, dos mentiras y una verdad hilvano una tradición[13].

Pero no desmiente que cada tradición es hija de sus estudios históricos, pues, sin duda, su fundamento es histórico. Se vale de lo profundamente humano de la Historia, no de lo contingente: «Citada la autoridad histórica, a fin de que nadie murmure contra lo auténtico del hecho, toso, escupo, mato la salivilla y digo…»[14].

A pesar de sus fundamentos para componer estas obras, aclara: «Yo no lo aseguro, y me atengo a afirmaciones ajenas y a lo que consignan plumas tenidas por muy veraces»[15].

Su narración es festiva porque don Ricardo no puede abdicar de sus prerrogativas risueñas. Así, por ejemplo, cada virrey tiene su mote especial: *el hereje*, *el poeta*, *el inglés*, *el de la adivinanza*, *el brazo de plata*, *el temblecón*, *el gotoso*, *el de los milagros*, *Pepe Bandos* o *el virrey*

[11] «Cuatro palotes». En *Ropa vieja. Última serie de tradiciones*, ed. cit., p. II.

[12] *Ibidem*.

[13] «Hermosa entre las hermosas (1583)». *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 196.

[14] «Los apóstoles y la Magdalena (1657)», *ibidem*, p. 396.

[15] «San Antonio de Montesclaros (1619)», *ibidem,* p. 304.

de los pepinos. Y hace con tanta maestría los retratos señalando aquello que realmente define a cada uno de sus personajes que nosotros, lectores, penetramos casi sin quererlo en su escenario y participamos regocijados de sus buenas y no tan buenas acciones. ¡Cómo olvidar a don Geripundio «con dos dientes ermitaños en las encías» porque los demás habían emigrado «por falta de ocupación»; a aquel que tenía la «barba más crecida que deuda pública»; a don Antonio de Arriaga, «avaro hasta el extremo de que, si en vez de nacer hombre hubiera nacido reloj, por no dar, no habría dado ni las horas»; al oidor Núñez de Rojas, «viejo más feo que un calambre»; a Pedro Gutiérrez, «hombrecillo con una boca que más que boca era bocacalle, y unos ojuelos tan saltones que amenazaban salirse de la jurisdicción de la cara», o al escribano don Dimas de la Tijereta, cuya capa lucía un «color parecido a Dios en lo incomprensible»!

Si los personajes masculinos son el blanco de sus dardos, los femeninos le despiertan una devoción sin límites:

> Mariquita Castellanos era todo lo que se llama una real moza, bocado de arzobispo y golosina de oidor. Era como para cantarle esta copla popular:
>
> Si yo me viera contigo
> la llave a la puerta echada,
> y el herrero se muriera,
> y la llave se quebrara…[16].
>
> Leonorcica Michel era lo que hoy llamaríamos una limeña de rompe y rasga, […]. Veintisiete años con más mundo que el que descubrió Colón, color sonrosado, ojos de más preguntas y respuestas que el catecismo […]. La moza, en fin, no era *boccato di cardenale*, sino *boccato* de concilio ecuménico[17].
>
> … era doña Ana de Aguilar, […], una viuda bien laminada, con unos ojos que, por lo matadores, merecían ir a presidio, y que cargaba con mucha frescura la edad de Cristo nuestro bien[18].

Pero, a veces, le inspiran una crítica despiadada: doña Pulqueria es una vieja «más doblada que abanico dominguero», «con más lengua que trompa un elefante»; hay una tía «vieja como el pecado de la gula»; otra, Leocadia, entre gallos y media noche, se ha vuelto «loca de atar

[16] «¡Pues bonita soy yo, la Castellanos! (1768)», *ibidem*, p. 637.
[17] «Rudamente, pulidamente, mañosamente (1768)», *ibidem*, p. 632.
[18] «Al hombre, por la palabra (1618)», *ibidem*, p. 301.

por la beatería»; las típicas doloridas o lloronas limeñas están «garabateadas de arrugas y más pilongas[19] que piojo de pobre»; son feas «como un chisme» y llevan dentro «un almacén de lágrimas»; la madre, que salvaguarda la pureza de su hija, parece un «escuerzo en enaguas, con un rostro adornado por un par de colmillos de jabalí que servían de muleta a las quijadas».

A pesar de todo, en el ambiente pueblerino de Lima, solo la mujer pone su nota inconfundible de gracia. Por eso, el piropo es «flor encendida y espontánea».

Clérigos socarrones, frailes pico de oro, ladrones sacrílegos, leguleyos astutos y sucios, viejos hidalgos, mujeres asesinas, atractivas damas españolas, monjas místicas, campaneros escuálidos y bellacos, todos poseen vida en el decir de Palma. Personajes y ambiente crean un mundo especial que posee el mágico secreto de tenernos entre paréntesis hasta que el narrador rompe el encanto con una de sus ingeniosas ocurrencias, como la de «Creo que hay infierno (1790)»: «¡Vaya si tuvo razón el padre cura! Ahora sí que creo en el infierno, porque, con suegra y mujer, lo tengo metido en casa»[20].

Si agrupamos las *Tradiciones* en épocas, advertiremos que las del siglo XVI tratan sobre «las apasionadas luchas civiles con el epílogo de la horca o la encomienda, época de tragedia, venganza y rigor…»; las del siglo XVII giran en torno del «misticismo, de querellas domésticas entre el arzobispo y el virrey, de esplendor y de fausto cortesano, de apogeo del Santo Oficio, milagros pueriles, disputas teológicas, excomuniones, motines de frailes, aparecidos, duendes, piratas y temblores»[21]; en las del siglo XVIII, Palma demuestra que conoce el alma femenina, que siente debilidad por el sexo bello y por su erotismo sensual y romántico.

Las *Tradiciones* no son muy extensas, y su estructura es sencilla: generalmente —y decimos «generalmente» porque cambian de forma y de carácter de acuerdo con el humor de su creador—, comienzan con una introducción en la que se pinta el ambiente o se declara de qué manuscrito, códice, periódico, texto, refrán o dato oral se extrae el tema

[19] 'Flacas'.

[20] *Tradiciones peruanas completas*, *op. cit.*, p. 723.

[21] Porras Barrenechea, Raúl. *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Miraflores: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escuela de Altos Estudios y de Investigaciones Peruanistas, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969, pp. 62-63.

que se ha de desarrollar. Cuando Palma advierte que la introducción resulta fatigosa para el lector, exclama: «Basta de introito. ¡Al avío y picar puntos!».

Luego, aparece la narración propiamente dicha con su presentación, su nudo y su desenlace, y, en este, la infaltable moraleja: «Lo que es ahora, en el siglo XX, más hacedero me parece criar moscas con biberón que hacer milagros»[22].

Cuando la tradición que cuenta parece poco real, aleja de sí toda responsabilidad, pues los cronistas que ha consultado así lo consignan: «Y si este no es milagro de gran fuste, que no valga y que otro talle; pues lo que soy yo me lavo las manos como Pilatos y pongo punto final»[23].

Si no queda resuelto el tema, como sucede en la tradición «El ombligo de nuestro padre Adán (1607)», escribe:

> … y con el resultado avíseme por telégrafo, averiguando si Adán tuvo o no tuvo ombligo; punto en que la Inquisición no dijo sí ni no, dejando en pie la cuestión. Por mí, la cosa no vale un pepino y espero salir de curiosidad y saber lo cierto el día del juicio a última hora[24].

No crean que nuestro limeño narrador puede mantenerse calladito y al margen de lo que cuenta. No, no puede e interrumpe el hilo narrativo con alguna acotación de su propia cosecha, como la que aparece en «El pleito de los pulperos (1791-1797)»: «Algo a que no di por entonces importancia contome, cuando era estudiante (porque han de saber ustedes que, aunque lo disimulo mucho, yo he estudiado)…»[25]; «Dios me hizo feo (y no lo digo por alabarme)…».

¿Por qué hace esto? Para no alejarse de su lector, casi oyente, a quien se dirige en no pocas tradiciones. Estilo conciso, penetrante, animado; la palabra exacta para la ocasión que la reclama, mezcla de habla antigua y de castizo criollismo: «Mi estilo es exclusivamente mío: mezcla de americanismo y españolismo, resultando siempre castiza la frase y ajustada la sintaxis de la lengua…»:

[22] «El porqué Fray Martín de Porres, santo limeño, no hace ya milagros (1639)». En *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 359.

[23] «El virrey de los milagros (1604-1606)», *ibidem*, p. 244.

[24] *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 252.

[25] *Ibidem*, p. 725.

> Estilo ligero, frase redondeada, sobriedad en las descripciones, rapidez en el relato, presentación de personajes y caracteres en un rasgo de pluma, diálogo sencillo a la par que animado, novela en miniatura, novela homeopática, por decirlo así, eso es lo que, en mi concepto, ha de ser la tradición.

Así se suceden «latinazgos de colegial, jaculatorias de beata, dicharachos de abuelas picarescas, términos hurtados a taurómacos o tahúres, léxico retorcido de escribanos», refranes, coplas, pareados de risueño cascabeleo. Palma hace sonreír «a la plañidera musa romántica de los bohemios de su tiempo» —como bien dice Raúl Porras Barrenechea—, y en él «lo risueño, lo burlón es lo innato, lo distintivo». Sus tradicioncillas son, pues, «el mejor testimonio de su malicia y de su donaire picaresco» aunque no se canse de repetir que jura no proceder con malicia o con segunda intención. También el poeta festivo tiene cabida en estas narraciones:

> El mentir de las estrellas
> Es muy seguro mentir,
> Porque ninguno ha de ir
> A preguntárselo a ellas[26].

Uno de sus críticos ha dicho que su verdadera obra poética reside en las *Tradiciones* y no se equivoca, pues «poesía» denota 'creación', y esta es, sin duda, la más lograda en la producción de Palma, quien ve en el pasado la poesía de la historia: «Mi tiempo es el pasado, mi altar la tradición».

¡Cómo leer una tradición con el rostro grave! ¡Imposible! Ella «es una muchacha alegre»; la historia, «una dama aristocrática»: «Vamos, si, cuando empiezo a hablar de antiguallas, se me va el santo al cielo, y corre la pluma sobre el papel como caballo desbocado»[27].

No es «narrador directo» —dice José Miguel Oviedo, uno de sus críticos—, «le gusta hablarnos al oído, hacer acotaciones»; se permite «largos paréntesis explicativos para que se vea cuánto conoce a sus personajes»; «salta del pasado y se trae un comentario agudo sobre la

[26] «La astrología en el Perú (1660)», *ibidem*, p. 401.
[27] «Con días y ollas venceremos (1821)», *ibidem*, p. 939.

época presente, monta una anécdota dentro de otra "como si engastase joyas"»[28].

La Lima actual conserva la tristeza del inca y la gracia del español, la misma tristeza y la misma alegría que lleva dentro de sí este don Manuel que desea ser don Ricardo y lo logra y lo proclama, pues cree que la modestia es «el tartufismo de la vanidad», y que la «última vanidad que tiene el hombre» es «un epitafio en el que esté su nombre».

¿Qué más decir de él? Habría que releer y releer cada una de sus tradiciones —«obras de arte», como él las llama— para componer otra acerca de su vida, pues, como advertimos, en cada una deja un pelo de su bigote. Y, como este cuento ya es muy largo, justo es que don Ricardo, el limeñísimo don Manuel, le ponga punto final:

«Y con esto, buenas noches y que Dios y Santa María nos tengan en su santa guarda y nos libren de duendes y remordimientos»[29].

Referencias bibliográficas

Barcia, Pedro Luis. «Ricardo Palma y la Argentina. Pastor S. Obligado, un discípulo argentino». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. T. LXX, n.os 281-282. Buenos Aires, septiembre-diciembre de 2005, pp. 663-702.

Palma, Ricardo. «¡Predestinación!». *Revista del Río de la Plata. Periódico Mensual de Historia y Literatura de América.* T. IV. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1872, pp. 670-686.

— *Tradiciones*. Lima: Imprenta del Estado, 1872.

— *Tradiciones en salsa verde y otros textos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007 (Colección La Expresión Americana, N.º 30). https://biblioteca.org.ar/libros/211698.pdf [Consulta: 17 de octubre de 2019].

— *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, 1952.

Porras Barrenechea, Raúl. *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Miraflores: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Escuela de Altos Estudios y de Investigaciones Peruanistas, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.

[28] *Genio y figura de Ricardo Palma*, ed. cit., pp. 169-170.

[29] «Los duendes del Cuzco (1615)». *Tradiciones peruanas completas*, ed. cit., p. 274.

NOTICIAS 2019

HONRAS Y DISTINCIONES

La presidenta de la Academia Argentina de Letras, doctora Alicia María Zorrilla, fue designada Profesora Emérita de la Universidad del Salvador, en la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, por el Honorable Consejo Superior de la alta casa de estudios (Expediente N.º 1391/18B. Resolución Rectoral N.º 58/19, Buenos Aires, 28 de febrero de 2019 [art. 13, inc. *g*, y 51 del Estatuto Académico]), en su sesión del 27 de febrero de 2019.

El vicepresidente, académico José Luis Moure, fue elegido miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua.

El jueves 16 de mayo, el académico Jorge Fernández Díaz recibió la Orden Ecuestre Militar Caballero Granadero de los Andes. Fue condecorado con la mayor distinción que otorga el Regimiento de Granaderos a Caballo y pasó a formar parte de la mítica unidad creada por José de San Martín el 16 de marzo de 1812.

El 13 de septiembre, el académico de número de la AAL Antonio Requeni fue declarado Personalidad Destacada de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el ámbito de la cultura, debido a su desempeño y destacada trayectoria.

El 25 de septiembre, la Institución FERLABÓ entregó al embajador y académico de número doctor Abel Posse el Premio Enrique Fernández Latour a la Amistad Argentino-Francesa 2019, en la especialidad «Relaciones diplomáticas».

En un acto realizado el 2 de diciembre, las autoridades de la Fundación y de la Universidad CAECE distinguieron a Santiago Kovadloff con el título de Doctor *honoris causa*.

La legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires ha declarado de «interés cultural» las actividades de la Academia. El 12 de diciembre, se realizó un acto en el Palacio Errázuriz, sede de la Academia, en el que fue entregado el diploma. Hablaron la presidenta, académica Alicia María Zorrilla, la escritora Lidia Vinciguerra y el diputado Guillermo González Heredia, de la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

ELECCIONES

Elección de autoridades

En la sesión del jueves 25 de abril, la Academia Argentina de Letras eligió autoridades para el período trienal 2019-2022. Para presidir la corporación fue elegida la hasta ahora vicepresidenta, Alicia María Zorrilla. El académico José Luis Moure fue elegido para ocupar el cargo de vicepresidente. Rafael Felipe Oteriño fue ratificado como secretario general, y Pablo De Santis fue elegido nuevo tesorero de la AAL.

El jueves 14 de marzo, en la sesión 1454, la Academia Argentina de Letras eligió académica de número a la lingüista, investigadora y docente Dra. Hilda Rosa Albano de Vázquez. Fue designada para ocupar el sillón «José Hernández», en el que la precedieron Eleuterio F. Tiscornia, Enrique Larreta, Pedro Miguel Obligado, Osvaldo Loudet, Marco Denevi, Isidoro Blaisten y Rodolfo Godino. Estaba vacante desde el 14 de enero de 2015 tras el fallecimiento del último.

En la sesión 1460, del 23 de mayo, el Cuerpo académico aprobó la solicitud de la académica doctora Élida Lois para pasar a la categoría de miembro honorario.

En la sesión 1466, del 22 de agosto, fue elegida miembro correspondiente, con residencia en San Juan, la profesora Aída Elisa González de Ortiz.

En la sesión 1468, del 26 de septiembre, los académicos Emilia de Zuleta y Pedro Luis Barcia pasaron a la categoría de académicos honorarios.

En la sesión 1470, del 24 de octubre, la Academia eligió académico de número al escritor, profesor y especialista en Filología Hispánica Dr. Javier Roberto González para ocupar el sillón «Vicente Fidel López».

INCORPORACIÓN DE ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

El jueves 25 de julio, se celebró la incorporación académica de Carlos Dellepiane Cálcena, miembro correspondiente con residencia en la provincia de Buenos Aires. Fue recibido oficialmente como académico en una sesión privada en la Biblioteca Jorge Luis Borges a la que asistieron algunos de sus familiares y los académicos de número de nuestra

Institución. Abrió el acto la Presidenta doctora Alicia María Zorrilla, quien le hizo entrega del diploma que lo acredita como académico correspondiente. Luego, la doctora Olga Fernández Latour de Botas pronunció las palabras de presentación. Finalmente, el académico Carlos Dellepiane Cálcena disertó sobre el tema «Un léxico desconocido del general Mitre».

El viernes 9 de agosto, el académico estadounidense Daniel Balderston visitó la Academia Argentina de Letras y, en un acto privado en la Sala de Académicos, recibió el diploma que lo acredita como miembro correspondiente de nuestra Institución. De la visita y de la incorporación oficial a la Academia participaron la presidenta, Alicia María Zorrilla; el vicepresidente, José Luis Moure; el secretario general, Rafael Felipe Oteriño; y los también académicos de número Olga Fernández Latour de Botas y Hugo Beccacece.

REPRESENTACIÓN DE LA ACADEMIA

En el marco del Día de la Provincia de Córdoba, en la 45.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, el jueves 2 de mayo, a las 18.30, se celebró el encuentro «Lo que dejó el Congreso de la Lengua». La ocasión fue propicia para un balance del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en la capital cordobesa un mes antes. Participaron del panel miembros de la comisión organizadora del VIII CILE y disertantes del Congreso; entre ellos, el vicepresidente de la Academia Argentina de Letras, José Luis Moure, y el tesorero, Pablo De Santis.

El sábado 27 de abril, en la 45.ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, la AAL realizó el tradicional acto que organiza todos los años en el marco del encuentro literario más importante de la Argentina. En esta ocasión, se llevó a cabo la presentación del *Diccionario de la lengua de la Argentina* (*DiLA*), en la Sala Carlos Gorostiza. Presentaron el libro la presidenta, Alicia María Zorrilla; el vicepresidente, José Luis Moure; el académico Jorge Fernández Díaz —coordinador de la mesa—; el académico Oscar Martínez y los responsables de la elaboración del diccionario, integrantes del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas de la AAL: el director, Santiago Kalinowski,

y los lexicógrafos Josefina Raffo, Pedro Rodríguez Pagani y María Sol Portaluppi. Los tres primeros, junto con los académicos, fueron los oradores del acto organizado en colaboración con Ediciones Colihue, la editorial que publicó el *Diccionario* junto con la AAL y que, a su vez, lo distribuye.

El 2 de mayo, en la 45.ª Feria Internacional del Libro, la Presidenta de la Academia dictó una conferencia sobre «Semántica de las sentencias borgesianas», invitada por el Grupo Literario Marta de París.

La tercera edición del *Diccionario de la lengua de la Argentina* (*DiLA*) fue presentada en la ciudad de Rosario (Santa Fe) el 13 junio. El acto fue organizado por el Colegio de Traductores de la Provincia de Santa Fe, 2.ª Circunscripción, y llevado a cabo en el Auditorio Mariano Moreno de su sede. Los disertantes a cargo de la presentación, declarada de interés municipal por el Concejo Deliberante de la Ciudad de Rosario, fueron el vicepresidente de la AAL, doctor José Luis Moure; el director del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas de la AAL, doctor Santiago Kalinowski; el lexicógrafo Mgtr. Pedro Rodríguez Pagani; y la lexicógrafa Mgtr. Sol Portaluppi.

La presidenta de la AAL, académica Alicia María Zorrilla, invitada por el Director de Letras, Archivos y Bibliotecas de la Secretaría de Cultura del Gobierno de La Rioja, participó con una conferencia de la XVII Feria del Libro que se realizó en esa provincia desde el viernes 28 de junio hasta el lunes 8 de julio de 2019. La doctora Alicia María Zorrilla dio su conferencia sobre «La palabra, una obra de arte» en la Sala Olga Miranda del Paseo Cultural Castro Barros, en La Rioja, capital de la provincia.

El secretario general de la AAL, Rafael Felipe Oteriño, protagonizó el último encuentro del Ciclo de entrevista y lectura «El Balcón de los Poetas», organizado por la Fundación Argentina para la Poesía. El acto fue el miércoles 5 de junio y contó con la presencia, entre otros escritores, de los académicos de la AAL Antonio Requeni y Santiago Sylvester, quien había participado del ciclo el pasado 24 de abril. El doctor Oteriño y el académico Sylvester fueron entrevistados por Beatriz Schaefer Peña, integrante de la Comisión Directiva de la Fundación.

El 9 de julio, el Secretario general de la Academia Argentina de Letras, Rafael Felipe Oteriño, visitó en Madrid al Director de la Real Academia Española, don Santiago Muñoz Machado, con quien almorzó en la sede de la institución. Luego, el 25 de dicho mes, fue recibido por el Secretario de la ASALE, don Francisco Javier Pérez. En ambos casos, conversaron sobre los preparativos del entonces próximo Congreso de las Academias, que se realizó en el mes de noviembre, en Sevilla.

El 16 de septiembre, la presidenta de la Academia, doctora Alicia María Zorrilla, asistió al acto que se llevó a cabo en el Regimiento de Granaderos a Caballo General San Martín como miembro de la Comisión de Apoyo a la Postulación de las Rutas Sanmartinianas como Patrimonio Histórico de la Humanidad.

El Secretario general, académico Rafael Felipe Oteriño, participó de la Feria del Libro «Mar del Plata. Puerto de Lectura», que se celebró del 4 al 20 de octubre. La Feria fue organizada por el Municipio de General Pueyrredón, a través de la Secretaría de Cultura, la Universidad Nacional de Mar del Plata, la Cámara de Libreros del Sudeste de la provincia de Buenos Aires y el Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. El Dr. Oteriño disertó en el acto de presentación del libro *Casa sobre el Arroyo. Croquis*, realizado el lunes 14 en la Sala Bristol del Centro Cultural Estación Terminal Sur y organizado por la Asociación Amigos Casa sobre el Arroyo (AACASA). El doctor Oteriño aportó su particular mirada bajo el título «No envejece la casa».

El vicepresidente, académico José Luis Moure, participó en Córdoba, en representación de la Academia, de la celebración del centenario de la Academia de Ciencias. Lo acompañó el académico Santiago Kovadloff, quien pronunció una conferencia.

El vicepresidente, académico José Luis Moure, en representación de la Academia, presidió en Gualeguaychú (Entre Ríos) el Congreso de Escritores del Mercosur.

La Academia Argentina de Letras fue convocada este año por el Gobierno de España a participar de forma destacada de la elección del ganador del prestigioso Premio Cervantes, con la propuesta de uno de sus miembros como integrante del Jurado. En la sesión del 24 de octubre, el Cuerpo académico de la AAL eligió a Pablo De Santis en representación de nuestra Institución, quien viajó a Madrid para cumplir su cometido.

SESIONES Y ACTOS PÚBLICOS

El jueves 28 de marzo se realizó la sesión pública de la Academia Argentina de Letras organizada para el VIII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) en Córdoba: «Encuentro con Leopoldo Lugones». Se llevó a cabo en la Academia Nacional de Ciencias, en el marco del Festival de la Palabra y como parte de los paneles de la programación académica del CILE. Los oradores del encuentro en homenaje a Leopoldo Lugones (nacido en Villa María del Río Seco, provincia de Córdoba) fueron el presidente de la AAL, José Luis Moure; el secretario general, Rafael Felipe Oteriño; el profesor cordobés y crítico literario, Dr. Daniel Teobaldi (Universidad Nacional de Villa María y Universidad Católica de Córdoba); y el poeta y narrador oral cordobés César Vargas. La vicepresidenta de la AAL, Alicia María Zorrilla, también formó parte de la mesa. A comienzos del acto, se entregaron los diplomas y los distintivos de acreditación a tres académicos correspondientes de la AAL recién elegidos: el Dr. Francisco Petrecca (con residencia en la provincia de Córdoba), el Dr. Guillermo Rojo (con residencia en España) y el Dr. Gustavo Guerrero (con residencia en Francia). El público que asistió al encuentro ocupó de forma completa el salón, y estuvo el director de la Real Academia Española y presidente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, Dr. Santiago Muñoz Machado.

El 6 de junio, la Academia Argentina de Letras realizó la recepción pública del señor académico de número Oscar Martínez en el Auditorio Jorge Luis Borges de la Biblioteca Nacional. Los oradores fueron los académicos Alicia María Zorrilla, presidenta de la Academia, quien pronunció las palabras de apertura; Santiago Kovadloff, quien dio el discurso de bienvenida, titulado «Oscar Martínez, maestro mayor de obras»; y el recipiendario, que expuso sobre «La palabra en acción. La dramaturgia y la narrativa: dos formas literarias contrapuestas».

El jueves 12 de septiembre se llevó a cabo la recepción pública del académico de número Hugo Beccacece. El acto se efectuó en el Gran Hall del Palacio Errázuriz, sede de la Academia y del Museo Nacional de Arte Decorativo. Los oradores del encuentro fueron la presidenta de la Academia, doctora Alicia María Zorrilla, quien dijo las palabras de apertura; el académico Jorge Fernández Díaz, quien pronunció el discurso de bienvenida; y el recipiendario, quien disertó sobre «Maestros de civilización y barbarie».

LABOR DE LA ACADEMIA

El VIII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) se llevó a cabo en la ciudad de Córdoba del 27 al 30 de marzo de 2019. Como en todas sus ediciones, el VIII CILE fue organizado por el Instituto Cervantes, la Real Academia Española (RAE), la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) —que la Academia Argentina de Letras integra— y, en esta ocasión, por el Gobierno argentino como país anfitrión. La Argentina es el primer país que alberga el Congreso por segunda vez: la ciudad santafecina de Rosario fue sede en 2004. El lema del Congreso fue «América y el futuro del español. Cultura y educación, tecnología y emprendimiento». La octava edición de este importante evento mundial, consagrado a la lengua española y a la cultura hispánica, tuvo una comisión organizadora integrada por el Instituto Cervantes; la RAE; la ASALE; la Secretaría de Turismo de la Nación Argentina; el Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología; el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación; el Gobierno de la Provincia de Córdoba —desde el Ministerio de Educación, la Agencia Córdoba Cultura y Agencia Córdoba Turismo—; la Municipalidad de Córdoba —junto con sus secretarías de Cultura y Educación y la dirección de Turismo—; y la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), que cumplió la función de coordinación académica en colaboración con otras entidades públicas y privadas, como la Cámara Argentina de Turismo, la Asociación de Centros de Idiomas, la Organización de Estados Iberoamericanos, la Universidad de Buenos Aires y la Fundación El Libro. La Secretaría Académica del VIII CILE fue ejercida por la Academia Argentina de Letras.

Las sesiones se articularon en torno a cinco ejes temáticos: «El español, lengua universal», «Lengua e interculturalidad», «Retos del español en la educación del siglo XXI», «El español y la revolución digital» y «La competitividad del español como lengua para la innovación y el emprendimiento».

Participaron del VIII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) varios académicos. Las dos intervenciones más importantes fueron la del académico de número Santiago Kovadloff, quien fue orador en la sesión inaugural, y la del presidente José Luis Moure, quien lo fue en la de clausura. También participaron la vicepresidenta, Alicia María Zorrilla; el secretario general, Rafael Felipe Oteriño; los

académicos de número Norma Carricaburo, Olga Fernández Latour de Botas, Pablo Cavallero, Jorge Fernández Díaz y Pablo De Santis; los académicos correspondientes Francisco Petrecca, Ángela Di Tullio y César Fernández; y los lexicógrafos del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas Santiago Kalinowski (director) y Josefina Raffo. Carricaburo, Petrecca y Kalinowski participaron de una sesión plenaria dedicada a la presentación de actividades y proyectos de las instituciones organizadoras del CILE. En nombre de la AAL, presentaron el trabajo de nuestra institución en dos temas: las ediciones interactivas de autores clásicos argentinos y el *Diccionario de la lengua de la Argentina*.

El jueves 8 de agosto, la Academia Argentina de Letras, representada por su presidenta, académica Alicia María Zorrilla, y la Academia Brasileira de Letras, representada por su presidente, académico Marco Lucchesi, firmaron un convenio de cooperación de carácter cultural. El acuerdo se realizó durante la visita de Marco Lucchesi a la AAL. En la firma del convenio, traducido al español por el académico Santiago Kovadloff, además del doctor Lucchesi y de la doctora Zorrilla, estuvieron presentes los académicos José Luis Moure, vicepresidente de la AAL; Rafael Felipe Oteriño, secretario general; Olga Fernández Latour de Botas; Jorge Cruz; Pablo de Santis e Hilda Rosa Albano. El doctor Lucchesi entregó libros y dos medallas, que conmemoran el centenario de la muerte del escritor brasileño Euclides da Cunha (1866-1909). Marco Lucchesi recorrió también las instalaciones de la Academia acompañado del Director de nuestra Biblioteca, doctor Alejandro Parada.

El jueves 10 de octubre, se llevó a cabo el acto de inauguración de una muestra que recupera la memoria de Francisco Gil, el «librero mayor de Buenos Aires», y que permaneció hasta el 17 del octubre en el pasillo lindante al Salón Leopoldo Lugones, en la planta baja. Abrió el acto la presidenta de la Academia, Alicia María Zorrilla. De la inauguración participaron como oradores los académicos de número José Luis Moure, vicepresidente; Rafael Felipe Oteriño, secretario general; Antonio Requeni y Jorge Cruz, junto con el documentalista gallego Xan Leira, quien ideó la exposición y fue también el realizador del documental *Francisco Gil. Librero mayor de Buenos Aires*, que la complementa, y que se proyectó durante el acto.

El Premio Literario de la Academia Argentina de Letras correspondió este año al «género Poesía (2016-2018)». El reconocimiento fue otorgado a los escritores Inés Aráoz, de Tucumán, por su libro *Al final del muelle*, y Juan Carlos Moisés, de Salta, por su libro *Conversación con el pez (Antología)*. Los galardonados recibirán los diplomas y las medallas en un acto público que se realizará en la próxima edición de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires

El 19 de noviembre, se llevó a cabo en la Universidad Católica Argentina la presentación pública de la edición facsimilar de la revista *Número* (1930- 1931), obra digital publicada por la Academia Argentina de Letras a fines del año pasado. Participaron del acto los coautores del estudio, Lucas Adur, Laura Cabezas (UBA) y Felipe Dondo (UCA), y los responsables de la digitalización: el director de la Biblioteca Jorge Luis Borges, de la AAL, Alejandro Parada, y la bibliotecaria María Adela Di Bucchianico. Los coautores hablaron de la revista, mientras que los representantes de la AAL hablaron acerca del trabajo de digitalización y de su valor patrimonial. La presentación, organizada por el Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA), del Departamento de Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA —creado en 1993 por el Lic. Luis Martínez Cuitiño y por la Dra. Norma Carricaburo, académica de número de la AAL—, finalizó con un número de música académica a cargo de estudiantes de la Facultad de Música de la UCA.

La Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) celebró su XVI Congreso del lunes 4 al viernes 8 de noviembre en la ciudad de Sevilla (España). Reunió a los delegados oficiales de las veintitrés academias para analizar las líneas maestras de la acción conjunta al servicio de la unidad y el buen uso del español, patrimonio común de cerca de 580 millones de personas. El anterior encuentro había sido en 2015, en México. En representación de la Academia Argentina de Letras participaron la presidenta, Alicia María Zorrilla; el secretario general, Rafael Felipe Oteriño; y los académicos de número Norma Beatriz Carricaburo y Pablo Adrián Cavallero. En actividades que formaron parte del programa académico, la presidenta de la AAL, doctora Alicia María Zorrilla, presentó, el miércoles 6 de noviembre, en una sesión plenaria sobre proyectos panhispánicos, una moción ins-

titucional sobre el proyecto de un *Diccionario panhispánico de escritores* (DiPE). Además, ese mismo día, participó de la presentación del *Glosario de términos gramaticales* junto con los académicos Ignacio Bosque Muñoz (de la RAE) y Juan Carlos Vergara Silva (de la Academia Colombiana de la Lengua) en el Aula Magna de la Universidad de Sevilla. Por otro lado, el Secretario general de la AAL, doctor Rafael Felipe Oteriño, integró una de las comisiones reunidas el miércoles 6 de noviembre: la de «Asuntos Literarios I». El académico habló sobre «La poesía en tiempos de la exterioridad mediática. Del cantar al contar y del dramatizar al pensar». Ese mismo día, en la comisión «Ortografía», el doctor Pablo Adrián Cavallero expuso sobre «Algunas observaciones a la Ortografía académica». Por último, la doctora Norma Carricaburo participó, el martes 5 de noviembre, de la reunión técnica de los académicos responsables de la 24.ª edición del *Diccionario de la lengua española* (*DLE*) en cada una de las academias.

COMUNICACIONES

En la sesión 1456, del 11 de abril, el académico Santiago Sylvester, leyó un trabajo sobre «La peripecia del tiempo».

En la sesión 1459, del 9 de mayo, el académico Antonio Requeni leyó una comunicación titulada «Recuerdo de Marco Denevi».

En la sesión 1462, del 27 de junio, el académico Rafael Felipe Oteriño leyó un trabajo sobre «Edgar Bayley y el invencionismo literario en Buenos Aires».

En la sesión 1463, del 11 de julio, el académico Jorge Cruz leyó una comunicación titulada «Eduardo Mallea al margen de sus libros. La revista *Sur*».

En la sesión 1465, del 8 de agosto, la académica Norma Carricaburo leyó un trabajo titulado «Los libros misceláneos de Julio Cortázar o cómo encasillar libros que se salen de las casillas».

En la sesión 1468, del 26 de septiembre, la académica Olga Fernández Latour de Botas leyó la comunicación «Lobos en el *Martín Fierro*».

En la sesión 1470, del 24 de octubre, la académica Alicia María Zorrilla leyó un trabajo titulado «Ricardo Palma y sus *Tradiciones*: malicia y donaire picarescos».

VISITA

El 3 de abril, visitó la Academia Argentina de Letras el Secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), Francisco Javier Pérez. El licenciado en Letras y doctor en Historia, nacido en Caracas (Venezuela), fue recibido por los académicos José Luis Moure, Jorge Cruz y Hugo Becaccece, con quienes recorrió las instalaciones y la Biblioteca Jorge Luis Borges, donde su director, Alejandro Parada, lo ilustró acerca del valioso material allí conservado. Interesado el visitante por las demás tareas que cumple nuestra Institución, también visitó el Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas, en el que departió con sus integrantes y con su director, Santiago Kalinowski.

El 13 de mayo, visitó la Academia la periodista Silvina Premat y entrevistó a la presidenta, Alicia María Zorrilla, sobre su nuevo cargo en la Corporación y sobre «El lenguaje inclusivo» para *La Nación Digital*.

El 13 de junio, visitó la Academia la periodista Débora Campos y entrevistó a la presidenta, Alicia María Zorrilla, sobre «El lenguaje inclusivo» para *Clarín*.

El 7 de agosto, visitó la Academia el periodista Juan Lehmann y entrevistó a la presidenta, Alicia María Zorrilla, sobre «El lenguaje inclusivo» para el programa radial *Rayos X*, de Radio 10.

El 19 de septiembre, la presidenta de la Academia Argentina de Letras, doctora Alicia María Zorrilla, recibió a un periodista de Deutsche Welle Español, un canal latinoamericano de televisión por suscripción, de origen alemán, filial de la cadena internacional Deutsche Welle para Latinoamérica. Su señal también se recibe en los Estados Unidos, Brasil y el Caribe. El tema de la entrevista fue «El lenguaje inclusivo».

DONACIONES

Del académico Santiago Kovadloff, *Tesoro de catamarqueñismos* y *Londres y Catamarca*, de Samuel Lafone Quevedo.

Del académico Antonio Requeni, *El muy exquisito señor don Gabriel*, de Francisco Vázquez, y *Jorge Calvetti y la sacralidad del paisaje*, de Beatriz Schaefer Peña.

Del académico correspondiente Carlos Dellepiane Cálcena, *Irresponsables*, de Manuel Podestá.

Del señor Jorge Dubatti, textos teatrales manuscritos de Alberto Vacarezza y de Alejandro Urdapilleta:

1) *La noche del forastero*, de Alberto Vacarezza (cuaderno manuscrito original de 80 pp.).

2) *Mensaje de anfibio*, de Alejandro Urdapilleta (fotocopia del documento original).

3) *La noche del forastero. El viejo se ha vuelto loco*, de Alberto Vacarezza (estudio preliminar de Jorge Dubatti. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2015).

4) *Vagones transportan humo*, de Alejandro Urdapilleta (edición, epílogo y notas de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2019).

Del director de la Biblioteca, Dr. Alejandro Parada, *Una polémica con historia. El debate Juarroz-Sabor sobre bibliotecología y documentación*, coordinado por él.

Del presidente de la Academia Brasilera de Letras, *A voz do poeta* (4 discos compactos); *Relatorio de actividades 2018* y *Memoria e patrimonio*, de la Academia Brasileira de Letras.

De la Universidad de Zaragoza, *Actas del X Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (2 tomos).

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 (Güiraldes, 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 lo 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 (Morfosintaxis)». 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, 81 tomos (1933-2019), 352 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).

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 Nállim: *Cervantes en las letras argentinas*. Tomo II (2005).

XLIII. *Lecturas Cervantinas*. Ciclo de conferencias pronunciadas con motivo del IV Centenario del *Quijote* (2005).

XLIV. Carlos Mastronardi: *Borges*. Presentación de Pedro Luis Barcia 2007). **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).

L. Ricardo E. Molinari: Obra poética. Compilado por José Luis Moure. Prólogo de Ricardo Herrera. 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. Nélida E. Donni de Mirande: *Historia del español en Santa Fe del siglo XVI al siglo XIX* (2004).

IV. Ana Ester Virkel: *Español de la Patagonia. 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 argentios (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 Ibarbourou 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 Brottier (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 Llull 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./Fax: 4802-3814 / 2408 / 7509

Portal de la Academia:
wwv.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
secretaria.general@aal.edu.ar
aaldespa@fibertel.com.ar

Biblioteca:
biblioteca@aal.edu.ar
aalbibl@fibertel.com.ar

Departamento de Investigaciones Lingúísticas y Filológicas:
investigaciones@aal.edu.ar
consultas@aal.edu.ar
nombres.propios@aal.edu.ar

Departamento de Administración:
administración@aal.edu.ar
publicaciones@aal.edu.ar
aaladmin@fibertel.com.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
Septiembre de 2021