

BOLETÍN

DE LA

ACADEMIA ARGENTINA

DE LETRAS

TOMO XXXII. — N° 123-124

Enero-junio de 1967

Este número contiene el Homenaje a Rubén Darío
en el centenario de su nacimiento



BUENOS AIRES

1967

BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Director: Académico RAFAEL ALBERTO ARRIETA

SUMARIO

RAFAEL ALBERTO ARRIETA, <i>Rubén Darío y las Academias de la Lengua</i>	7
ÁNGEL J. BATTISTESSA, <i>Frente a Rubén Darío Poeta</i>	17
CARMELO M. BONET, <i>Rubén Darío y el estilo generacional de su época</i>	39
JORGE LUIS BORGES, <i>Darío</i>	79
ARTURO CAPDEVILA, <i>Rubén Darío en Córdoba. La noche trovadoresca</i>	81
FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ, <i>Dos notas sobre Rubén Darío a los cien años de su nacimiento</i>	93
ROBERTO F. GIUSTI, <i>La angustia metafísica en Rubén Darío</i>	107
ARTURO MARASSO, <i>Rubén Darío y América</i>	129
JOSÉ A. ORÍA, <i>Rubén Darío y la Argentina</i>	137
LEONIDAS DE VEDIA, <i>El Monumento a Darío</i>	161
<i>Discurso de don Leonidas de Vedia en el sepelio de don Pedro Miguel Obligado</i>	165
<i>Bibliografía de don Pedro Miguel Obligado (1890-1967)</i>	169
JOSÉ ARCE, <i>Cultura, barbarismos y expresiones erróneas</i>	175
BELISARIO FERNÁNDEZ, <i>A propósito del verbo « verter » y la variante « vertir »</i>	183
FERNANDO ROSEMBERG, <i>La poesía de la Independencia</i>	203
Disertaciones Académicas:	
ÁNGEL J. BATTISTESSA, <i>La Academia de la Crusca y su vocabulario</i>	223
CARMELO M. BONET, <i>Una semblanza de Roberto J. Payró</i> ..	235
Textos y Documentos:	
<i>Rubén Darío</i>	255
Acuerdos	259
Noticias	283

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA
DE LETRAS

TOMO XXXII. — N° 123-124
Enero-junio de 1967

Este número contiene el Homenaje a Rubén Darío
en el centenario de su nacimiento



BUENOS AIRES

1967

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Presidente : DON RAFAEL ALBERTO ARRIETA

Secretario general : DON LEONIDAS DE VEDIA

Tesorero : DON CARMELO M. BONET

Don Enrique Banchs
Don Arturo Marasso
Don Bernardo A. Houssay
Don Roberto F. Giusti
Don José A. Oría
Don Arturo Capdevila
Don Francisco Luis Bernárdez
Pbro. Rodolfo M. Ragucci, S. D. B.
Don Ricardo Sáenz-Hayes
Don Luis Alfonso
Don Jorge Luis Borges
Don Fermín Estrella Gutiérrez
Don Manuel Mujica Lainez
Don Ángel J. Battistessa
Don Atilio Dell'Oro Maíni
Don Alfonso de Laferrère
Don Jorge Max Rohde
Don Eduardo Mallea
Don Alfredo de la Guardia
Don Miguel Ángel Cárcano

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

- Don Narciso Alonso Cortés (España)
Don Ramón Menéndez Pidal (España)
Don Alfonso Dánvila y Burguero (España)
Don Américo Castro (España)
Don Luis López de Mesa (Colombia)
Don Alceu de Amoroso Lima (Brasil)
Don Luis De Gásperi (Paraguay)
Don Augusto Malaret (Puerto Rico)
Don José Carlos de Macedo Soares (Brasil)
Don Antonio de la Torre (República Argentina)
Don Marcelo Bataillon (Francia)
Don Fidelino de Figueiredo (Portugal)
Don José María Pemán (España)
Don Aurelio Miró Quesada (Perú)
Don Ariosto D. González (Uruguay)
Don Elmano Cardim (Brasil)
Don Julio César Chaves (Paraguay)
Don Luis Beltrán Guerrero (Venezuela)
Don D. Enrique Moreno Báez (España)
Don Pedro Grases (Venezuela)
Don Pedro Laín Entralgo (España)
Don Rafael Lapesa (España)
Don Francisco Monterde (México)
Don Alonso Zamora Vicente (España)
Don Ramón Díaz Sánchez (Venezuela)
Don Orestes Di Lullo (República Argentina)
Don Juan Draghi Lucero (República Argentina)
Don Jorge M. Furt (República Argentina)
Don Giácomo Devoto (Italia)
Don Roberto García Pinto (República Argentina)

BOLETÍN
DE LA
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

TOMO XXXII

ENERO-JUNIO DE 1967

Nº 123-124

RUBÉN DARÍO Y LAS ACADEMIAS
DE LA LENGUA

*De tantas tristezas, de dolores tantos
De los superbombres de Nietzsche, de Cantos
Afonos, recetas que firma un doctor,
De las epidemias de horribles blasfemias
De las Academias,
Líbranos, señor.*

Poco importa la tan discutida coma que, según unos, debió estar presente entre las palabras “blasfemias” y “Academias” en la última estrofa de la composición de Darío “Letanía de nuestro señor Don Quijote”, del libro *Cantos de vida y esperanza* (1905). Tuviese escasa o ninguna estimación por las Academias —de Letras, naturalmente—, el poeta pareció juzgarlas, sobre todo, por el respeto que le merecían sus componentes. En cuanto a la Real Española de aquellos días, no llegaban a una tercera parte los que impetraba al “Rey de los hidalgos” que mantuviera alejados de su contacto.

Ya en 1892, al visitar Madrid como integrante de la representación de su país a las fiestas conmemorativas del cuarto centenario del descubrimiento de América, había podido comprobar la despectiva intransigencia de la corpora-

ción académica para los neologismos americanos propuestos por algunos hijos del nuevo continente de habla española. Al publicar su retrato la más alta tribuna literaria madrileña, Eusebio Martínez de Velazco, dio noticia en ella de la presencia del poeta en la ciudad y transcribió esta declaración oída al huésped, y no reproducida, que yo sepa o recuerde, por sus biógrafos y críticos posteriores: "Entiéndase que nadie ama con más entusiasmo que yo nuestra lengua, y que soy enemigo de los que corrompen el idioma; pero desearía para nuestra literatura un renacimiento que tuviera por base el clasicismo puro y marmóreo, en la forma, y con pensamientos nuevos; lo de Chénier, llevado a mayor altura: arte, arte y arte. También se hallaba entonces en Madrid, como integrante de la representación peruana, Ricardo Palma, quien era, además, miembro correspondiente de la Real Academia Española, a la que había propuesto la admisión en el diccionario de los vocablos *clausurar*, *dictaminar* y *presupuestar*, entre los trescientos de sus papeletas. "Esos verbos no los usamos en España los dieciocho millones de españoles que poblamos la península: no nos hacen falta", le objetó un académico. "Es decir que, para mi amigo el académico, más de cincuenta millones de americanos nada pesamos en la balanza del idioma", comentaría el tradicionalista limeño en sus *Recuerdos de España*. Pero hubo quienes lo apoyaron, y allí mismo agregó: "Después del rechazo de una docena de voces por mí propuestas, me abstuve de continuar, convencido de que el rechazo era sistemático en la Corporación, excepción hecha de Castelar, Campoamor, Cánovas, Valera, Castro Serrano, Balaguer, Fabié y Núñez de Arce, que fue el paladín que más ardorosamente defendió la *casticidad* del verbo *dictaminar*."

Darío y Palma estrecharon amistad. Ya en una carta del 5 de noviembre de 1890, el segundo le agradecía a su "noble amigo" el "precioso artículo" acerca de una obra suya. El descubrimiento de las innovaciones de *Azul* por don Juan Valera, sobre todo el reconocimiento elogioso del "galicismo mental" del joven autor, le habían valido una reputación inmediata en la literatura española y americana de las lenguas. En años posteriores, al escribir la historia del afortunado libro, confesaría Darío: "Acostumbrado al eterno clisé español del siglo de oro, y a su indecisa poesía moderna, encontré en los franceses que he citado² una mina literaria por explorar: la aplicación de su manera de adjetivar, de ciertos modos sintáxicos de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma y la capacidad individual. Y yo, que me sabía de memoria el *Diccionario de galicismos* de Baralt, comprendí que no sólo el galicismo oportuno, sino ciertas particularidades de otros idiomas son utilísimas y de una incomparable eficacia en un apropiado trasplante." En 1896, contestando a los artículos de Paul Groussac sobre sus dos libros editados en Buenos Aires, ya había escrito: "Y he aquí qué pensando en francés y escribiendo en castizo que alabaran los académicos de la Española..." ("Nosotros", año X, t. XXI).

Don Marcelino Menéndez y Pelayo fue uno de los que más se oponían a la aceptación de los vocablos americanos y no dejó de advertirlo Palma; pero Darío tuvo siempre una declarada devoción por él. En su primer viaje a España se hospedó en el hotel de Las Cuatro Estaciones, donde aquél también se hospedaba, y solía visitarlo todas las mañanas en su cuarto, emparedado entre libros que apenas dejaban

paso. Un provechoso artículo titulado con los nombres de ambos en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* (año VIII, enero-diciembre, 316-319, Santander, 1926), en nota al pie de la primera página, nos dice:

“Por su parte, Menéndez y Pelayo reconoció muy pronto el mérito del poeta. En el prólogo del primer tomo de la *Antología de Poetas Americanos*, fechado en Santander el 2 de septiembre de 1892, escribió el Maestro: ‘Una nueva generación literaria se ha levantado en la América Central, y uno por lo menos de sus poetas ha demostrado serlo de verdad’. En la segunda edición de estos prólogos de la *Antología* que con el título de *Historia de la Poesía Hispanoamericana* forman los volúmenes II y III de las *Obras completas* de Menéndez y Pelayo, se explica en una nota aquella frase con estas palabras: ‘Claro es que alude al nicaragüense don Rubén Darío, cuya estrella poética comenzaba a levantarse cuando se hizo la primera edición de esta obra en 1894. De su copiosa producción, de sus innovaciones métricas y del influjo que hoy ejerce en la juventud intelectual de todos los países de lengua castellana, mucho tendrá que escribir el futuro historiador de nuestra lírica.’

Conoció y trató Darío a otros académicos durante aquel su primer viaje. Fue amigo de don Emilio Castelar, *gourmet* que rivalizaba con el orador, y concurría a las reuniones en su lujosa casa. Conoció asimismo a don Ramón de Campoamor, “todavía un anciano muy animado y ocurrente”, y a don Gaspar Núñez de Arce, interesado en que el joven lírico se radicase en Madrid.

Don Juan Valera figura después de aquellos en la men-

ción de la *Autobiografía*. Lo curioso es que en carta del 29 de agosto de 1892 dirigida a Menéndez y Pelayo a propósito de la preparación por éste de la *Antología de poetas líricos hispanoamericanos*, Valera, que conocía ya la permanencia del centroamericano en España, se extrañaba de que no se hubiese comunicado con él. "Rubén Darío —le escribía— tal vez el mejor y el más original autor que hay ahora en América, está en España. Supongo que estará viendo ciudades y aún no habrá venido a Madrid, pues o hubiera acudido a verme en mi casa, o yo, que le he buscado por las fondas, hubiera dado ya con él"¹. Pero a continuación de su referencia a la visita a Campoamor, Darío trata de su providencial "descubridor". Uno de mis mejores amigos —escribe— fue don Juan Valera, quien ya se había ocupado largamente en sus *Cartas Americanas* de mi libro *Azul*, publicado en Chile. Ya estaba retirado de su vida diplomática pero su casa era la del más selecto espíritu español de su tiempo: la del "tesorero de la lengua castellana", como le ha llamado el conde de las Navas, una de las más finas amistades que conservo desde entonces. Me invitó don Juan a sus reuniones de los viernes." Concurrió también a las reuniones literarias de doña Emilia Pardo Bazán, que todavía no era condesa.

Al terminar el siglo, después de la guerra de Cuba, volvió Darío a España como corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires. Tocóle ser cronista de aquel desgraciado momento que pronto se convertiría, por influjo en parte del poeta de *Prosas profanas* y luego de *Cantos de vida y es-*

¹ *Epistolario de Valera y Menéndez y Pelayo*. Espasa-Calpe, Madrid, 1946, n.º 348, p. 44.

peranza, en un renacimiento literario: el modernismo. Las crónicas del corresponsal fueron reunidas en libro: *España contemporánea*, París, Garnier Hermanos, 1901. Una de ellas se titulaba irónicamente "Los inmortales", con motivo de una nueva edición del Diccionario de la Real Academia Española, al que llamó "grande y lujoso mamotreto". "Ignoro — declaró — si el *presupuestar* de Ricardo Palma tendrá cabida esta vez en el léxico." Y entre los miembros, aparte las modificaciones del tiempo en la composición corporativa, desde los días de Palma — por un Menéndez y Pelayo "que sabe más que todos los académicos juntos", hallóse alguno del que confesaba su "absoluta ignorancia". "Estos inmortales — afirmó por ahí — cumplen con su deber conservador sobre todo: de las tres partes del lema prefieren el fijar." Eran treinta y seis, cuatro menos que los de Francia; pero "la labor de la Real Academia, dígame bien claro — afirmaba — es en nuestro tiempo, inocua como la de los inmortales franceses".

En un libro siguiente, *La caravana pasa* (Garnier, 1902), también recopilación de crónicas, hay unas páginas decorativas, el tono cambia, si no la intención, dedicadas a una recepción "bajo la Cúpula", y con motivo de la incorporación del marqués de Vogüé y, recibido por el cubano José María de Heredia. "Se ha visto más que nunca que la Academia es, ante todo, un oficial salón aristocrático. La fiesta ha sido un triunfo del mundanismo y de la nobleza. Allí había Gotha, d'Hozier y el *Amanach des chateaux*. La pompa solemne era sacada de una página de historia. El académico entrante y el que la recibía tienen una buena parentela de armaduras. Heredia lleva en su blasón, si mal no recuerdo, una ciudad de plata bajo una palmera de oro,

o viceversa; Vogüé, un gallo de oro sobre campo azul." Se transparenta en el cronista, antiguo diplomático de vistoso uniforme, una especie de oculta nostalgia al hablar del cubano. "M de Heredia, para responder a la aristocrática arenga, se puso todos sus hierros españoles, sacó la espadona del abuelo de Cartagena y tuvo gestos de adelantado. . ."

En otra crónica de este libro se lee: "Ludus. O para decirlo en moderno, sport; o para decirlo en castizo, deporte. Yo, por mi parte, nunca diré deporte, primero porque así dicen los puristas. . ." (P. 46). Cómo cambian los tiempos y el idioma. . . Y volviendo a los miembros de la Real Academia, la pluma de Darío enfrenta dos retratos alejados en que el lector aprecia las tintas contrarias empleadas por ella. He aquí un miembro correspondiente, compatriota del autor: "Singular figura entre las que escriben (en su país) ha sido la de D. Enrique de Guzmán, miembro correspondiente de la Real Academia Española, el único correspondiente que haya existido en Nicaragua. . . El señor Guzmán, se dedicó a la política y a la gramática. Es algo, por otra parte, semejante al español Valbuens, con más cultura, ya que mezcla taimadamente a falsas inocencias de cura oblicuo desplantes y pesadeces de dómimo criollo. . . El gramático y el filologismo llegaron por influjo colombiano. En un tiempo, cuando a Bogotá se le llamaba Atenas de América, fueron aquellos países como dependencias académicas de Colombia y de Venezuela. De ahí que todavía se encuentre quienes juzguen que el hombre ha sido creado por Dios para aprenderse el Diccionario de galiscismos de Baralat y las apuntaciones sobre el lenguaje bogotano de D. J. Rufino Cuervo. Dos caballeros discuten sobre política, o sobre no importa qué, por la prensa. Desventurado

aquel que, aunque lleno de buena doctrina, escribe 'es por esto que' o 'avalancha'².

El otro es un candidato de Darío para la docta corporación: "Bibliotecario mayor del rey don Alfonso XIII, don Juan Gualberto López Valdemoro y de Quesada, conde de las Navas. . . A mí me parece extraño que, aunque relativamente joven, no tenga aún su sillón en la Real Academia de la Lengua. Ha producido ya buen número de libros que le hacen acreedor a tal merecimiento. Conoce su idioma como muy pocos, es un escritor castizo y de tradición. . ." Y después de muchas consideraciones corroborativas, vuelve a preguntarse: "¿Por qué no ocupa el sillón que de Derecho le corresponde en la Real Academia Española?" (Obras completas, pp. 587-594, T. I, Afrosio Cuadrado S.A., Madrid, 1950).

La generación llamada del 98 que inició la memorable renovación de la literatura española, tuvo su influjo también en la composición de la Academia. Veinte años después de la muerte de Darío, en el diccionario de 1936, figuraban miembros electos Jacinto Benavente, Eugenio D'Ors, Antonio Machado, Pérez de Ayala, Eduardo Marquina, Miguel de Unamuno, Fernández Flores y José María Pemán. Al incorporarse el 1º de diciembre de 1935, y disertar sobre "Unidad y diversidad de las letras hispánicas", tuvo ocasión Enriqu^e Díez-Canedo de declarar en forma definitiva: "Con Rubén Darío viene a España un influjo directo de América". Don Juan Valera le había escrito a Menéndez y Pelayo en 1892: "Veo en él lo primero que América da a nuestras letras".

² *El viaje a Nicaragua e Intermezzo tropical*, Madrid, Biblioteca del "Ateneo", 1909, pp. 64-65.

Las veintidós Academias de lengua española han rendido homenaje póstumo al gran poeta nicaragüense en los congresos realizados en Bogotá (1960) y en Buenos Aires (1964). El autor de la "Letanía de nuestro señor don Quijote" ha merecido el honor simbólico de figurar en ellos a la diestra de Cervantes.

RAFAEL ALBERTO ARRIETA

FRENTE A RUBÉN DARÍO POETA

DARÍO... POSTMODERNISTA

El poeta realmente tal encarna, con sólo serlo, una de las realizaciones más nobles que la Providencia tiene acordadas a la criatura terrena. Se explica que así sea. El poetizar no supone, como vulgarmente se piensa, un lindo concertar imágenes musicales. Supuesto que sea eso — y en verdad puede serlo —, desde épocas remotas la poesía constituye ante todo un modo *sui generis* de promover el lenguaje humano — el lenguaje que nos hace humanos — a sus posibilidades altas. No se nos olvide que para lo que le es centralmente vital los animales tienen también lenguaje. ¿Y por qué el poeta, aun en el caso de usar elementos verbales de accesible apariencia, se ve en la precisión de potenciar nuestra pobre habla cotidiana hasta hacerle decir lo que corrientemente esa pobre habla no dice? Precisamente por eso. Porque se trata de decir lo que en lo usual esa habla no dice: el alma profunda, si la tenemos; la levantada visión del mundo, si somos capaces de auparnos personalmente hasta ella. Aunque el poeta use vocablos y giros que los no poetas también emplean, él, el poeta, consigue que tales vocablos y giros expresen más y mejor

lo que por el solo hecho de ser sensibles, imaginativos y razonables, otros pueden sentir, imaginar o idear, pero no decir de tan cabal manera. Por eso, aun sin ser poetas —supuesto que tengamos ojos que perspicuamente vean y oídos que hospitalariamente oigan— a todos nos es posible comprender a los poetas, o por lo menos sospecharlos, cuando no gustarlos. No siempre lo poético se encuadra en el orden de la lógica y del pensamiento, de los que con frecuencia se zafa. Pero siempre —salvo que se pretenda cifrarlo en uno de esos criptogramas que ahora tanto se imprimen y se “presentan” y se premian— lo poético puede ser accesible a toda capacidad intuitiva algo generosa.

La poesía es palabra potenciada, sí; palabra a la vez inteligible y dispensadora de deleite estético. En la especie de la imagen y de la música verbales cabe pues, cifrado, nuestro entero tesoro íntimo. Todo ello, sentimiento, fantasía, idea, pronto naufragaría en el olvido, como naufragan esas pobres palabras nuestras de cada día una vez que en el afán de lo utilitario dan por cumplida la misión —en su plano ciertamente atendible— de comunicarnos con nuestros semejantes. Pero la poesía, si cabe declararlo así, aunque esté “hecha” con palabras empieza mas allá de las palabras. Despunta, en todo caso, en esa ulterioridad alusiva con que nosotros, las almas prosaicas, no sabemos sobrecargar las palabras. No en vano los griegos, gente sutil, raza iluminadora, al que era capaz de esta forma de lenguaje lo llamaban *poeta*, esto es, “creador”, y a lo que el poeta hace, a lo por él hecho, *poesía*.

Si por mérito de los santos aun los perversos logran sospechar las maravillas de la buena voluntad y los dones de

la Gracia, si por obra de los héroes pueden los apocados sentir la épica nostalgia del esfuerzo hazañoso, de equivalente manera así que enfrentamos a un poeta el alma se nos ensancha, el universo recupera la frescura del Génesis y sentimos que hasta la inopia elocutiva del hombre medio se capacita para decir lo "inefable", al menos para insinuarlo, al menos para *sugerirlo*.

Como la de cualquier otro auténtico poeta de ayer y de ahora, la importancia de Rubén Darío, cuyo centenario celebramos, radica en haber sido, como fue, un varón de palabras esenciales: de palabras que dicen más que las nuestras, incluso cuando en apariencia son las mismas. Las palabras, tantas palabras, si las amañamos nosotros no pasan de opacas; no bien las retoma el poeta, se encienden, fosforecen.

En tren de oportuno balance, claro que no todos los escritos de Darío asumen ni tamaña ni pareja eficacia irradiadora. Al margen de la frecuentada alharaca de las conmemoraciones, sin ánimo de ensayar paradojas ni de recrearnos en actitudes negativas, forzoso es insistir en esto. En el caso de Darío, como en el de otros poetas de jerarquía, al sesgo de las palabras esenciales no han podido menos que entremeterse formas de decir de poco momento, quizá gustadas en su hora, pero en lo actual de muy disminuída audiencia. Por lo demás, el poeta, en particular el poeta lírico, compone sus poemas con la sustancia misma de la vida, esto sin olvidar que la poesía —el sentimiento transfigurado y musicalizado en imágenes—, no alcanza a serlo sino cuando la vida del poeta o los momentos de esa vida se dan como una realidad contemplada, desprendida ya, en el orbe expresivo, de los intereses inme-

diatos — existenciales — que pusieron al poeta en trance de vivir tales sentimientos. Por algo Edgar Poe, y más tarde Paul Valéry, previnieron la conveniencia — ¡ellos, que con todo no dejaron de componer poemas largos! — de anotar líricamente sólo los apretados momentos en que el poeta puede actuar como tal, esto es, sin las interferencias de las preocupaciones prácticas. Esas interferencias hacen que un gran poema deje de ser poema por lo menos en parte: lo disminuyen, lo vuelven crónica, la reducen a documento. Documento precioso, tal vez, pero colateralmente, para tener noticia del poeta en cuanto hombre, para conocer su época o para levantar inventario de sus formas léxicas, modalidades sintácticas y preferencias prosódicas.

No hay que afligirse; esto ocurre con los grandes, de especial manera con los realmente grandes. La cernedora posteridad procede siempre con cribado criterio antológico. Los autores que no tuvieron la cautela de trabajar con rigor selectivo terminan por verse compendiados cuando no amputados. Ya que no el fárrago, aun la misma superabundancia sólo se salva en la quintaesencia. Y corre el tiempo y las producciones poéticas crecen y hasta se desmesuran, al paso que la memoria y la posibilidad de leer y meditar en nada aumentan, y aun parece que disminuyen. Además, las preferencias verbales de un época no son las de otra, y los temas, los metros y el vocabulario de una tendencia concluyen por hacer sitio a los de la tendencia que triunfa luego. Toda novedad se agosta. Todo modernismo envejece, sin exceptuar el Modernismo con levantada mayúscula. Lo único que no envejece es aquello cuya vigencia, airosamente asentada en los inamovibles valores de lo bello, persiste atemporalmente como desentendido de lo que de suyo

es caduco: el hombre que alienta en un momento de la historia, el escritor que en cuanto escritor no puede desprenderse de ciertas convenciones, fórmulas y amaneramientos. Amaneramiento del mucho adorno. Amaneramiento de la sobriedad excesiva. Amaneramiento del cauteloso término medio.

A Darío, como a otros, y no de los menores, le ha acontecido esto que ahora apuntamos. Para que el brío conmemorativo no se nos trueque en loa sin verificación ni relectura, pensemos lo que después de todo, corridos estos lustros, queda con incuestionable evidencia. Las fortunas constantes y no sólo lucidoras ganan si se las sana y se las somete a balances periódicos, y así, aunque en apariencia se restrinjan, los efectivos caudales poéticos se depuran y se aquilatan cuando del oro se quita el oropel y se resta la chafalonía. Tocante a Darío y a sus realizaciones, no creemos que nadie con recto sentido crítico pueda negar los siguientes apotegmas, base necesaria, y firme, para la fundamentación del juicio. En caso de duda, ahí está, a la mano, la obra, verso y prosa; ahí, con las alternativas que se quiera, su hoy débil pero ayer contagiosa influencia; ahí, dentro del ámbito lingüístico hispánico, cierto que con profusión un tanto iterativa, el cúmulo de comentarios en torno al hombre y la obra.

Por lo que atañe a Darío las aserciones cardinales no cuestionables son estas:

Entre los líricos de habla castellana, el mismo Darío se muestra no inferior a los más grandes. Su obra es valiosa, "compuesta" en sus elementos, pero de tono personalísimo. Tal obra no siempre luce homogénea. Ello se comprende: a veces "hasta el mismo Homero dormita"; en el caso de

Darío, por otra parte, los afanes cotidianos (el trajín periodístico, los viajes, las gestiones diplomáticas, los sinsabores de entre casa y la "inquerida bohemia") estorbaron, con sostenida frecuencia, el sosiego connatural a la pura creación artística.

En su mejor registro, la voz lírica de Darío cantó con acentos inconfundibles, suyos. Como ni siquiera en esto podía él ser una excepción, pronto se entiende que conoció antecesores. Del uno y del otro lado del mar, y notablemente de este lado, ellos le aplanaron la vía. En el orden de lo poético, dicho sea con reverencia, no hay Mesías o propagador de Buena Nueva al que un Precursor no preceda. Darío tuvo varios. Si vale el símil: en el sistema en que a él le tocó en suerte el papel de sol, las estrellas fueron muchas; si no todas de primera magnitud, sí de inconfundible luz propia. Por más que se diga, por encima de los siseos y el despiste de la primera hora, después de Martí, Silva, Gutiérrez Nájera, del Casal, Díaz Mirón, y aun de Salvador Rueda y de algún otro decididor trasatlántico, ya a partir de *Azul*... la voz de Darío no hubo de ser la voz que clama en el desierto. Antes, sí, sin aquellos anunciadores y corroboradores de su gesta elocutiva acaso lo hubiera sido.

Añadamos que si recibió influencias cuantiosas (él nunca desconoció lo que debía a sus maestros de Francia y de otras patrias) las dejó también, y fecundas. Aunque en materia de influencias no hay que achacar al emisor las deficiencias de los receptores ocasionales y mal calibrados, fuerza es reconocer que no pocas proyecciones de sus temas y de su dicción poética no tardaron en resultar prescindibles. Pero esto es lo cierto. Por encima de contribu-

ciones temáticas y verbales ya marchitas, el Modernismo, gracias principalmente a Darío, infundió nueva savia a la lengua española, con el consiguiente reflorecimiento no menos para el verso que para la prosa. En cuanto a la prosa —dicho sea de paso, toda vez que aquí carecemos de sitio para asomarnos a su estudio— no debe olvidársenos lo que en España, tras la tarea desbrozadora de algunos ensayistas del siglo XVIII, ya tenían hecho, en el XIX, el Larra de los “artículos” y el Bécquer de las “leyendas”. Entre nosotros —como honestamente hubo de reconocerlo el propio Darío— algo significó sin duda lo que en su prosa, desde hora temprana, y con ser francés, nos propuso el aristado y bien ceñido Paul Groussac¹.

Lo que en sentido estricto llamamos “modernismo” (la evocación fantasista y un si es no es atemporal, el léxico ornamentado, las transposiciones plásticas y las sutilezas sonoras, todo lo que despunta en *Azul*. . . y bella y pe-

¹No se ha estudiado aún el papel de este francés en el despunte o por lo menos en el afianzamiento rioplatense de la prosa modernista castellana. Según lo previsible dada la brillante hosquedad polémica del en sus días director de nuestra Biblioteca Nacional, entre Groussac y Darío no faltaron algunos disentimientos. Con todo, aparte lo que puede observarse en la textura de la prosa de ambos escritores, ésta es una declaración de Darío que pide todavía desarrollo crítico e ilustraciones pertinentes: “Yo tenía, desde hacía mucho tiempo, como una viva aspiración el ser corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires. He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí. Seguramente en uno y otro existía espíritu de Francia. Pero de un modo decidido, Groussac fue para mí el verdadero conductor espiritual”. (*La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Barcelona, Maucci, 1912, págs. 76-77).

ligrosamente cuaja en *Prosas profanas*), si consideramos el agotamiento en que hacia aquellas fechas languidecía la literatura de nuestro idioma, el propósito de lo así llamado, era un excelente nuevo punto de partida. Demorarse en él, en ese punto, hubiera en cambio sido fatal para la trayectoria ascendente del poeta. El lirismo, con serlo, no es sólo plasticidad y música, ni evocación y decoro elocutivo. Es asimismo, en primer término, y en necesaria transposición contemplativa, serena vibración entrañable, grito del corazón, exultación del alma, Reconozcamos que fue el propio Darío el que como nadie, y mejor que sus críticos y seguidores de entonces, supo advertir el peligro y sortear el escollo, al menos en aquello que le fue posible. Favorecido por los desgarramientos de su drama humano (lo que él llamaba sus "gulas de hombre y de poeta"), favorecido igualmente por su natural perspicacia, Darío no tardó en descubrir que su voz profunda, voz de criatura dolorosa, voz de lírico sobremanera sensible, debía promoverse, aun sin quitarles el rescatado color y la música restaurada, a las palabras que antes dijimos esenciales. En la historia de la entera poesía contemporánea no existe palinodia, o serena y cristalina retractación pública, comparable a la que se explaya desde el "Pórtico" de *Cantos de vida y esperanza*:

- Yo soy aquél que ayer no más decía,
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.
.....
En el jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva;
un alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.

A semejanza de otro lírico ilustre del orbe hispano, bien hubiera podido decir Darío que él se sucedía a sí mismo.

En 1905, en la página inicial del referido volumen, sin renegar de nada el propio Darío así decía adiós — virtualmente — a sus dilecciones de la víspera. El mago evocador del lujo y las apariencias del mundo asordina la voz y desde entonces la vuelve, siempre que puede y las exterioridades de la vida no se lo estorban, un puro canto intimista, una confesión angustiada. Debemos, pues, reconocerlo. El Padre, o por lo menos el saludado jefe oficial del Modernismo, consolida en ese año — y en esa fecha ya mejor que nadie — lo que luego todos, el crítico y el comentarista, o el profesor y el estudiante, dieron en llamar el Post-modernismo².

DECLINACIÓN Y ASCENSO

Azul... , en 1888, fue el prelude de la obra poética de Rubén Darío innovador; *Prosas profanas*, en 1896, tipificó de fastuosa manera los numerosos recursos y el amplio alcance de su reforma expresiva. Sin desdén de las ventajas adquiridas en el orden de lo vistosamente expresivo, en 1905, *Cantos de vida y esperanza* marcan ya el creciente desentendimiento del poeta en su empeño, hasta entonces predominante, de decir el decoro y la gozosa plasticidad del mundo. Y se explica. Al paso que el hombre sufre co-

²Como desarrollo de los párrafos que anteceden, el derrotero espiritual y los señalamientos bibliográficos del maestro nicaragüense quedan expuestos, por extenso, en otro sitio. Véase ÁNGEL J. BATTISTESSA, *Rubén Darío, poeta, en perspectiva conjunta*. (Cuadernos del Idioma, núm. 9. Buenos Aires, 1967).

mo hombre, el poeta adelanta como poeta, puesto que el más alto lirismo, por mucho que empiece en los sentidos, sólo se sublima y logra hondos acentos cuando se transfigura, cierto que en imagen todavía plástica, y todavía sonora, en la presencia verbal, incoercible, del alma del poeta. Por eso, en lo que va de *Prosas profanas* a *Cantos de vida y esperanza*, Darío acierta a mostrarse artista refinado, casi bizantino, y poeta suelta y naturalmente puro. Hasta 1916, o poco antes, esto es, casi hasta el final de sus días, no perderá el escritor esta enteriza eficacia en el acertar a decir cosas profundas y en acertar a decir las bellamente, al margen — todavía entonces — de un cierto número de páginas ocasionales y cancelables. En los últimos libros, en *El canto errante* de 1907, el *Poema del otoño y otros poemas* de 1910, y todavía más tarde, en las páginas ya postreras, nótanse, sí, sensibles languideces y bruscos, inquietadores desfallecimientos. El crítico honesto, y aun el lector reverente pero no supersticioso, debe reconocerlo. El poeta, en cuanto poeta, en nada se amengua por ello. Parece evidente que en este caso no puede pensarse en un apocamiento capital por parte del lírico. Al contrario. En la madurez de sus años, tras de haber asumido todas las mieles y con ellas los más ásperos acíbares de la vida, dueño ya desde mucho antes de su soberano instrumento expresivo, Darío, en esa hora, más que en sus años mozos, sabe manifestarse verbalmente con entereza lírica y humana. Por eso, en el *Poema del otoño* (reparemos en la melancólica pero frutal alusión del título) no faltan composiciones que cuentan entre las realmente granadas de nuestro autor y de la poesía de ese tiempo: por ejemplo el texto inicial; luego, el titulado “Santa Elena de Montenegro”, y aun los poemas, de entonación menor, que caben en el

mismo volumen. Así, el cuento en verso "A Margarita Deybale", delicadamente emotivo y nuevo. Nuevo todavía después de los textos que en ese registro hubo de anticipar el cubano José Martí. Acontece lo propio con "El clavicordio de la abuela". Aquí resuenan todavía, en sordina, los acentos ya no tan brillantes, pero no menos delicados, de la "Sonatina" de *Prosas profanas*. En "El clavicordio de la abuela", nueva versión del poema de antaño, la sonatina canta con desengañadas y enternecidas inflexiones de nocturno. El príncipe encantado no llegará ya, a buen seguro. El poeta lo sabe, y se aflige. A lo más procura ilusionarse, entonarse, al modo de Ronsard, en una forzada actitud epicúrea, en la que ya no puede ni quiere ni debe creer mayormente. Ocurre que abril ha pasado para el poeta, y que ahora, en otoño, las viejas ilusiones se mustian y caen, ellas también, ya lívidas, en el íntimo paisaje del alma.

Déjese a un lado lo anecdótico y aun la erudición — aquí pocas veces necesaria y no siempre pertinente — de las indiscreciones biográficas. De todos son conocidos los desórdenes afectivos y las vitales desazones del poeta, la dolorosa intemperancia con que a veces creyó poder colmar su soledad de hombre bueno, y débil, en esa sazón ya famoso, mas tremendamente defraudado en el fondo. Hartas son las historias indiscretamente deformadas por los cronistas y los testigos sólo ocasionales; no cabe sino atenerse al propio, al irrecusable testimonio del poeta. Queda anteriormente insinuada la forma con que en otro pasaje del prólogo a *El canto errante* mostró Darío, al modo de Baudelaire, aunque con sesgo diverso, su "corazón al desnudo". "Como hombre — confiesa el nicaragüense — he vivido en lo cotidiano; como poeta no he claudicado nunca,

pues siempre he tendido a la eternidad. Todo ello para que, fuera de la comprensión de los que me entienden con intelecto de amor, haga pensar a determinados profesores en tales textos; a la cuquería literaria, en escuelas y modas, a este ciudadano, en el ajenjo del Barrio Latino, y al otro, en las decoraciones “arte nuevo” de los *bars* y *music halls*. He comprendido la inanidad de la crítica. Un diplomático os alaba por lo menos alabable que tenéis: y otro os censura en mal latín o en esperanto. Este doctor de fama universal os llama aquí “ese gran talento de Rubén Darío”, y allá os inflige un estupefaciente desdén... Este amigo os defiende temeroso. Este enemigo os cubre de flores, pidiéndoos por bajo una limosna. Esa es la literatura... Eso es lo que yo abomino”.

Años antes de su muerte, amando todavía la vida, y tanto, ya se muestra Darío desapegado de ella. En último caso conoce ya la amarga pero tónica sabiduría bíblica, por la cual se nos alcanza —no a todos, y casi siempre tarde— la justa medida de las cosas de este mundo. ¿Por qué extrañarse, entonces, si el *Poema del otoño* empieza con estrofas tan admonitoras como estas?

Tú que estás la barba en la mano
 meditabundo,
 ¿Has dejado pasar, hermano,
 la flor del mundo?

Tú has gozado de la hora amable
 y oyes después
 la imprecación del formidable
 Eclesiástés.

El domingo de amor te hechiza;
 mas mira como
 llega el miércoles de ceniza;
Memento, homo...

Tampoco sorprende que en *Poema del otoño* Darío retome el tradicional y por él renovado verso llamado de "gaita gallega" o de "muñeira". Es casi el mismo que, recogido en *Prosas profanas*, había utilizado el poeta para presentar con mucho color y exterioridad lujosa el libro *El tropel*, del español Salvador Rueda. Esto en 1892. Ahora en 1910, el ritmo antes festival y danzante reviste la acompañada entonación de un treno: acerba paráfrasis bíblica, para compendiar, en apretada síntesis, la lección igualmente amarga, e inexcusable, del más desolado de los libros de las Sagradas Escrituras. Siempre maestro de ritmos, aun en la hora de su desolación angustiosa Darío intensifica aquí la fuerza de ese tipo de verso, haciéndolo concluir, además, en dicciones águdas, casi aforísticas y hasta diríase lancinantes:

Gaita galaica, sabes cantar
lo que profundo y dulce nos es. .
Dices de amor, y dices después
de un amargor como el de la mar.

Canta. Es el tiempo. Haremos danzar
al fino verso de rítmicos pies.
Ya nos lo dijo el Eclesiastés:
tiempo hay de todo: hay tiempo de amar,

tiempo de ganar, tiempo de perder,
tiempo de plantar, tiempo de coger,
tiempo de llorar, tiempo de reir,

tiempo de rasgar, tiempo de coser,
tiempo de esparcir y de recoger,
tiempo de nacer, tiempo de morir.

Ni siquiera extraña la actitud, en este trance indivisamente única, de Darío hombre y Darío poeta, que el escritor asigna a su última publicación en verdad importante,

el volumen titulado *Canto a la Argentina y otros poemas*, aparecido en Madrid, en 1914. Allí acoge la loa fervorosa con que cuatro años antes, en 1910, había celebrado, con levantado entusiasmo, a su patria de adopción, nuestra República. En el volumen quedan todavía toques paisajísticos y visiones de viajero. Pero allí están, en esas páginas, los "Motivos del lobo"; los que al margen de sus valores declaradamente poemáticos traslucen el anhelo con que ansioso de paz y de simplicidad ya hacia ese entonces volvía Darío a los "Florecillas" de San Francisco de Asís. Y no es todo. El sobredicho volumen atesora uno de los más excelsos poemas darianos: "La cartuja". Después de esta poco estudiada aunque manifiesta trayectoria de hombre y de poeta, en la que los halagos del mundo o le fueron vanos o sólo le acarrearón dolores, no es difícil comprender la dramática y aleccionadora paradoja —vivida por lo demás, y en todo tiempo, por otros grandes poetas—. Mucho, mucho conmueve el ver que en ese su acucioso deseo de concluir los días monásticamente diera él, Darío, —él, el señor de las palabras— en elegir como posible la orden religiosa de los cartujos, la orden que observa, día tras día, el más retraído, el más desierto de los silencios posibles:

Este vetusto monasterio ha visto,
secos de orar y pálidos de ayuno,
con el breviario y con el Santo Cristo,
a los callados hijos de San Bruno.

A los que en su existencia solitaria,
con la locura de la cruz y al vuelo
místicamente azul de la plegaria,
fueron a Dios en busca de consuelo...

Así, a través de los forzosos y humanos altibajos que nos lo hacen fraterno, a lo largo de su vida espiritual, esto es, por lo menos en parte a lo largo de su obra, el derrotero del admirado Rubén se nos configura con nitidez orientadora.

El punto inicial de esa trayectoria y aun el punto de arribo de su promoción anímica, no libre de tumbos pero luego cristiana y católicamente corroborada por Darío en su lecho de muerte, luce inequívocadamente en estas palabras del poeta, acogidas por él en las páginas que tituló *Historia de mis libros* "... el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el "caeruleum", que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro..." Hablando en el orden del símbolo, pronto se advierte como muy por encima de sus variaciones y modulaciones expresivas, Darío no renegó nunca la heráldica tonalidad de su alma: del "verso azul y la canción profana", "al vuelo místicamente azul de la plegaria"... *Azul*, la canción profana; *azul*, la plegaria mística.

LA LECCIÓN ECUMÉNICA DEL POETA AMERICANO

Aunque indeliberadamente relacionada con la tonalidad de su comportamiento expresivo, según lo antes recordado, la prosa de nuestro autor — sobre todo la acumulada en el registro de su actividad periodística — reclama un estudio hasta la fecha sólo cumplido en parte. La misma poesía de Darío, tan rica, tan variada, quizá venga a ganar, con alguno de los trabajos suscitados por el centenario, un estudio más minucioso y, mejor aún, comprensivo. Mal pue-

de emprenderse tal estudio sin un conocimiento previo, de conjunto, de las alternativas por las que hubo de pasar el poeta en su conducta literaria y en lo que toca a los temas y al modo de manifestarlos líricamente.

Esta visión de conjunto, cabe decirlo en esta fecha, falta en general en la mucha bibliografía que se ha venido sobreponiendo, difusamente, a propósito de Darío y sus escritos. Por el lado informativo, no siempre de cernida manera, la erudición ha ido acopiando datos útiles para reconocer la vida externa de Darío pero en último resultado no su vida profunda, la propiamente, principalmente y exclusivamente poética. Justo es apreciar esa erudición en lo que vale, pero ella no es de mucha ayuda para corroborar las excelencias y asimismo los desfallecimientos observables en las páginas darianas. Para apreciar los méritos de cada una de las creaciones del poeta el arbitrio cierto no puede ser otro, cual va dicho, que el de detenerse, siguiendo la debida pauta cronológica, en cada una de sus etapas expresivas. Después de los lustros transcurridos, una lectura o una relectura debidamente articulada nos devuelve la obra, por decirlo así, despojada de la mucha fronda (no pocas veces con cierta decorativa hojarasca) de los comentarios atentos, casi exclusivamente, a los rasgos externos. No se trata de agregar nociones acerca de un poeta y de su producción, y sí, más bien, de acercarnos a ésta sin tanto impedimento de noticias y comentarios. Noticias y comentarios, resulta obvio, no son sino eso, pero en ningún caso la obra misma. Y sólo la obra importa, y el más directo acceso a la obra, ¿cuál puede ser —insistimos— si no el de la lectura crítica? No una lectura despreocupada e impresionista; sí una lectura que además de seguir al poeta en su itinerario ex-

presivo no olvide situarlo, ante todo, en su hora y en su medio. Sólo en segunda instancia, cuando por abstracción metódica podamos verlo desprendido de esa hora y ese medio, el mismo poeta —o por mejor decir su obra— habrá de mostrársenos en el orden atemporal y extrageográfico en que lucen y se confirman los valores estético no contingentes, esenciales. No parecen muchos los años que nos separan de la muerte de Darío, pero ya son bastantes para estimarlo con ecuanimidad enteriza. Hoy ello se vuelve posible, porque el Modernismo no cuenta ya como escuela literaria y ningún preconcepto logra empañar la perspicuidad con que cuadra volver la mirada enjuiciadora hacia la obra por fin intrínsecamente ponderada.

Según lo que aquí hemos insinuado, el saldo positivo de una revisión así efectuada radica en no pretender juzgar a Darío por éste o por aquél libro o por esta o aquella composición. En lo que va de las habilidosas páginas infantiles a los poemas puro zumo lírico de la otoñal madurez, escrito tras escrito y libro tras libro, el itinerario de Darío se diseña, creemos, con nitidez suficiente: una primera etapa todavía pueril por la edad misma del poeta, etapa de destreza versificadora y de remedos temáticos, en sí misma sin excesivos augurios de un porvenir glorioso; una segunda etapa —la de *Azul*. . . —, en los motivos y en la elocución ya con no pocos arrestos de orientarse hacia maneras expresivas personales y renovadoras. El tramo cronológico en que se dan *Prosas profanas*, señala, luego, el momento culminativo de Darío artista, ahora pleno realizador del Modernismo, desde años antes anunciado y aun prefigurado por otros; *Cantos de vida y esperanza* es en cambio el libro de un lírico señero, o casi señero. Lo son todavía,

aunque con intermitencias, los libros subsiguientes, ya últimos³.

Si como en doble visión se contrasta la obra de Darío en aquella hora modernista y luego en esta nuestra hora presente, tan ostensiblemente al margen de los usos del Modernismo, pronto se observa que las expresiones que hoy pueden darnos la impresión de algo caduco son casualmente algunas de las maneras, cuando no algunos de los amaneramientos, de la escuela literaria en la que el escritor actuó con prestancia de jefe. Por suerte, y esta noción como queda visto fue reconocida por el propio Darío, no hay escuelas poéticas, sí sólo poetas.

En cuanto poeta, y a despecho de las mudanzas del gusto, nos pese o no nos pese, seguimos pues verificando que Darío, al menos hasta estas fechas, es el lírico más relevante en el orbe cultural de Hispanoamérica.

Cierto que se ha discutido mucho, y que a ratos se discute todavía acerca de si el mismo Darío, autor de temas tan variados y en su mayoría al parecer foráneos, acertó en un todo a ser de verdad un poeta "americano". Partiendo del principio retórico, extremoso, de que la nacionalidad depende fundamentalmente de los temas que el poeta trata, no han sido pocos los que han pretendido restarle al lírico

³ Creemos que las etapas de la vida de Darío, en cuanto poeta, deben acotarse según sus momentos espirituales definitorios y, consecuentemente, según sus escalonadas y más sostenidas preferencias elocutivas.

No conviene remedar malamente al talentoso Taine en sus ya preteridos esquemas deterministas. Algo de esto se hace cuando se da en supeditar la producción de Darío poco menos que a los sitios —países o ciudades— en que con alguna latitud hubo de correr su vida: Nicaragua, Chile, Buenos Aires, Europa (con los altos más señalables en Madrid y en París).

nicaragüense el recortado calificativo del poeta *americano*. Olvidan que, a sabiendas o no, un tema nacional puede a la postre ser tratado con espíritu extranjero, y que un tema venido de otras literaturas se aviene a admitir, no pocas veces, la más radical nacionalización expresiva. Tema egipcio-etíope el de *Aída*, francés el de *La traviata*, español el de *Don Carlos*, mas la música de Verdi en momento alguno deja de ser italiana. ¿Y no es francés el *Werther* de Massenet, y no es también francés, delimitadamente, recortadamente francés, el *Fausto* de Gounod? El caso contrario suele darse. *El guaraní* del brasileño Gomes restalla en todo momento con gustadas altisonancias operísticas de corte italiano, y, aparte la excepción de algunas detonantes y “promovidas” creaciones recientes, ¿a qué suenan no pocas óperas argentinas, incluso las de ambiente “gauchesco”, sino también a música de corte italiano, con este o aquel remedo, tímido, de entonación apenas wagneriana o seudo debussysta? ⁴.

Salammbô no es menos francesa y flaubertinana que *Madame Bovary*, y a salvo niveles y excelencias, la *Xamaica* con escenario pacífico-antillano de Ricardo Güiraldes tampoco es menos argentina, y nuestra, que el propio y espaciosamente pampeano *Don Segundo Sombra*. Nuevos ejemplos probatorios podrían acumularse en sucesión indefinida. Los temas y las técnicas dan en proceder de cualquier parte, en cambio “el estilo es el hombre”. El hombre y la nación y aun el continente, podría añadirse, siempre, claro está, que la nación y el continente tengan un estilo o aspiren a tenerlo. Pero las naciones, meras entidades políticas, no

⁴ Esta es la hora en que, para “mostrarse” al día, ya militan aquí algunos dodecafónicos... Siempre nos amanece tarde.

pueden poseer estilo cultural y literario sino a partir del momento en que algunos varones expresivamente superdotados empiezan a prefigurarlo con sello propio, aun a trueque de partir, para iniciarlo, de remotos y peregrinos supuestos. Darío es precisamente noble y aleccionador ejemplo de lo que por encima de la siempre singular nota de cada poeta puede llevarnos a la consecución de un estilo nacional y aun continental en verdad propio, ello si se empieza por reconocer que nada humano debe sernos ajeno. El análisis textual así lo muestra. La obra de Darío está integrada, siquiera sea virtualmente, con todos o casi todos los elementos con que han venido formándose y aun se forma, por lo que toca a la "cultura", nuestra América. Por forzosidad histórica, biológica incluso, a Darío no le asustó la posibilidad de conllevar en su seno, "alguna gota de sangre de Africa, o de indio chorotega o nagrandano". Sobre este supuesto, el de América, en el orden vital y en el idiomático el poeta hubo de asumir también la irrecusable presencia de la España descubridora y colonizadora⁵. Al paso que muchos cargaban con los supuestos de la riada turbia pero fecundizante de los aportes inmigratorios, como tantos otros, por vía directa o por vía oblicua, en el registro de las nociones y los gustos Darío hubo de recibir la influencia clarificadora, desbrozadora y ordenadora de las letras francesas. Al aserto de Ortega y Gasset, sin duda certero, pero ahora tan desatentadamente repetido, "Yo soy

⁵ Además de lo dicho en "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, otras referencias trae Darío a lo "mezclado" de su origen. Los que gustan de simplificaciones pueden complacerse en ésta: la idiosincrasia "compuesta" de Darío-hombre se corresponde con las frecuentaciones expresivas, también "compuestas", de Darío-poeta.

yo y mi circunstancia”, cabría agregar, en lo que toca a esos modos de cultura personalizada, este otro apotegma: “Yo soy yo y mis influencias”. Al mismo Goethe, y acaso no sea ésta la menor de sus genialidades, le placía reconocer que su personalidad, y como es natural su obra, fruto de ella, no era sino la resultante, singular, entrañablemente suya, de su universalidad asimiladora ⁶. Vengan los ingredientes de donde vinieren, lo que importa es la síntesis, y esta no puede ser operada sino por el individuo con capacidad tan hondamente receptiva, pero integrada, como la del autor del “Canto a la Argentina”. Lo que en Darío se muestra absolutamente suyo, original, es justamente esa ósmica generosidad receptiva, asimiladora y unificadora. Ese volcarse a lo universal para acrecerlo muy luego (ello por cálida simpatía cuando no por estudio) no le desmesuró el orgullo ni le apocó el afecto. El mundo (¿no es *Mundial* el título muy indicativo de una de las revistas que editó en París?) nunca lo hizo olvidadizo de la patria chica. En última instancia, ni siquiera los Estados Unidos “potentes y grandes”, como él los llamara, pudieron retenerlo y deslumbrarlo, y así, él, el impenitente viajero, el poeta de *El canto errante*, movió su fervor extremo, y aun su prisa, ya última, para volver a León, en Nicaragua, y para allí aquietarse, por fin, en la ciudad de su nacimiento. El 6 de febrero de 1916, como firme prenda de inmortalidad, allí le alcanzó la muerte. No hay hispanohablante que no tenga contraída con Rubén Darío, el poeta, una deuda de luz. Desde hace varios años sus maneras expresivas en parte

⁶ Cf. ANGEL J. BATTISTESSA, “Breviario goethiano”. en *Verbum*, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1932.

grande quedan ya soslayadas, pero la ecuménica, la abarcadora aspiración de su lirismo asume todavía hoy una ejemplaridad aleccionadora.

ÁNGEL J. BATTISTESSA

RUBÉN DARÍO Y EL ESTILO GENERACIONAL DE SU ÉPOCA

Tout est dit. La sentencia de La Bruyère: “Todo está dicho”, es aplicable al examen crítico de los escritores geniales. Escribir sobre Dante, o Cervantes, o Shakespeare, o Goethe y demás cumbres de la literatura, es transitar por un campo mil veces arado. Y eso sucede con Rubén Darío, de cuya genialidad no cabe dudar. ¿Qué puede decirse que no se haya dicho y por exegetas avisados y avezados? Pueden agregarse, eso sí, algunas referencias anecdóticas poco conocidas, algún dato de escondida erudición, o puede hablarse de sí mismo a costa del autor estudiado.

Hecha esta salvedad, vamos a repetir sin empaque profesoral, humildemente, algunas consideraciones sobre el estilo de Darío en relación con el de sus contemporáneos, con ese que tuvo vigencia en las postrimerías del siglo pasado y primeras décadas del actual, y que se denomina “modernismo”, designación vaga, huera, poco precisa, pero que hizo camino. Se trata, en lo formal, no en lo temático, de un “neopreciosismo”, de un franco viraje hacia el barroco, reacción contra el estilo generacional anterior, el que gastaba en España (y en América los epígonos), la “generación del 68”: clásico realista. Quedan a la zaga, ya inactuales, románticos como Larra, realistas idealizantes como Fernán Caballero, Mesonero Romanos, Estébanez Cal-

derón, don Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, y realistas tan genuinos como Pereda y Galdós, como "Clarín" y Blasco Ibáñez. No así doña Emilia Pardo Bazán, que merece párrafo aparte.

Es doña Emilia realista genuina como sus ilustres contemporáneos, y entre ellos su tocayo Emilio Zola. Y ese realismo explica su amor a lo concreto, y al lenguaje directo que "viriliza" su estilo, un estilo en lo esencial clásico español, vale decir, clásico realista, pero con un ligero aporte francés (era gran lectora de literatura francesa, materia que enseñaba en la Universidad de Madrid), e hidalgado gracias al manipuleo, con "mano diurna y mano nocturna", de los maestros del siglo de oro. Es suyo el consejo: "debe enjuagarse a menudo la boca con el añejo y fragante vino de los clásicos, que remoza y fortifica el estilo". Con estos "buches" arcaizaba grata y levemente su expresión.

El dejo arcaizante es común en los prosistas del siglo XVIII, en Moratín, por ejemplo, y en algunos del siglo XIX, aferrados al casticismo idiomático. Pero es otro el ingrediente estilístico que deseamos destacar, pues convierte a doña Emilia en precursora del estilo que se avecina, en eslabón de enlace entre los realistas del tipo de Galdós y de Pereda y el neopreciosismo que impuso la escuela de Darfo. Ese ingrediente es el viejo tropo, su empleo intencional y en *dosis elevadas*.

Por lo que vamos viendo, el vaivén de lo clásico a lo barroco corre parejas con las vicisitudes del tropo. Si el tropo escasea, el estilo tiende al clasicismo, a la claridad solar; a la limpidez de linfa de montaña; si abunda, tiende al barroquismo, a la hermosura enjoyada. El de la condesa

es un estilo clásico realista, pero mechado de tropos. Por eso puede considerarse como un estilo de transición. Salcedo Ruiz lo diagnosticó con certería: Lo maravilloso en doña Emilia, dice, es el estilo, “no de la sencillez clásica de Valera, ni de de la graciosa ligereza de Alarcón, pero frondosísimo en palabras bien escogidas, sabio, armonioso, plétorico de ingenio, *discretamente barroco*, que sugestiona y seduce al lector. Con tal estilo ya se puede escribir de todo y en todo imponerse y triunfar”.

Ese “discreto barroquismo” proviene del uso de viejos mecanismos retóricos que clásicos y realistas habían dejado enmohecer. Es visible en *Los Pazos de Ulloa*, novela que aparece en 1886, dos años antes que *Azul* de Rubén Darío. Si el modernismo, ya logrado en *Azul*, es en mucha parte, insistimos, una renovación de medios expresivos con proclividad hacia el barroco, es legítimo decir que el proceso ya se había iniciado, si bien tímidamente, en la prosa de esta insigne gallega. Para demostrarlo, pondremos en fila, sin mayores comentarios por ser inoficiosos, los principales recursos con que la eximia escritoria ha alcanzado ese “discreto barroquismo”: El más elemental, la comparación, que es una metáfora a medio camino, con los hilvanos a la vista, hemos dicho alguna vez. No abundan, sin embargo, las comparaciones en su obra capital y son de cuño realista, pues sus términos designan cosas concretas: “Hombre sutil y resuelto *como el zorro*”... “Suave *como la piel de topo*”... Para suprimir el nexa “como” suele acudir a un verbo: Las polillas “*parecen* polvo organizado y volante”... “La luna *semejaba* disco de plata”... “El huerto de los Pazos *semejaba* verde alfombra”.

La metáfora, fecunda reconquista del barroco moderno,

asoma en doña Emilia, si bien de modo intermitente; no tanto la metáfora frase (“botoncillos de rosa” por deditos de bebé), como la metáfora vocablo: “hongo” por sombrero, “batidor” por peine, “selva” por pelambre, etc. (“El *hongo* que llevaba calado hasta las orejas”... “Fue necesario un *batidor* de gruesas púas que desbrozase la virgen *selva*). Otros ejemplos: “¿Qué estará rumiando este *zorro*?”... “No era éste el único *mosquito* que zumbaba en torno de las señoritas”... “Se nos ha puesto en el *moño*”... “Eché de menos su *huronera*”... “Se oía el hondo *sollozo* del agua”... El pantalón era “un *mapamundi* de remiendos”).

No escasean los verbos metafóricos: “Un trote cochinerito *desencuadraba* los intestinos”... “Julia apenas *descosía* los labios”... “*Serpeaba* una trocha angostísima”. El adjetivo adquiere en nuestra autora una jerarquía antes no conocida. Sabe sacarle jugo. Casi todo lo que se hará después en materia de adjetivación, a fin de esquivar la ropavejería de clásicos y románticos, lo hace ella.

Nada mejor para remozar la adjetivación que esta veta de la metáfora, de posibilidades infinitas. Escribe: pasos *elefantinos*, chillidos *ratoniles*, ladridos *asmáticos*, carnes *floridas*. Otras veces la metáfora está encerrada en una frase adjetiva: vino *color de topacio*, faz *de bronce*, carnes *de tafetán*.

Comienza a criar alas el adjetivo sinestésico, es decir, el adjetivo que califica atribuyendo a una cosa una cualidad que por naturaleza no tiene. Escribe doña Emilia: camino *agrio*, sonido *mate*, *dulce* paz... Son las famosas “correspondencias” bodelerianas y traslado al plano estético de una modalidad del habla corriente, como cuando decimos

que la vida es *dura*, o que un gesto es *avinagrado*, o que una experiencia es *amarga*.

Y ahora una afición curiosa que cultivará el modernismo: la afición trinitaria. Tres es el número perfecto. Sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios, complementos, se agrupan en series de tres. En la novelista de *Los Pazos de Ulloa*, la triple adjetivación es frecuentísima, como lo será en Azorín, en Valle Inclán, en Larreta, en Ortega y Gasset. En ocasiones los tres adjetivos son sinónimos, y uno refuerza al otro en lo semántico. También suelen escalonarse según su fuerza expresiva “viejecilla llorona, estorbosa e inútil”... “Manos consuntas, amojamadas y momias”... “Paso furtivo, rápido y cauteloso”. No faltan los adjetivos triplicados y con función adverbial: “Se paseaba ceñudo, contraído, bosco”... “Quedó tembloroso, agitado, descontento”... Abundan asimismo trípticos verbales: “La aldea envilece, empobrece y embrutece”... Su obligación de sacerdote era “enseñar, corregir, perdonar”... “La yegua de improviso respinga, tiembla, se encabrita”. Y ahora tres complementos: “Solicitando consejos, fuerza, resignación”. Nótese en el ejemplo siguiente la gradación perceptiva: “En el suelo hay un bulto, un hombre, un cadáver”.

¿Qué más? No se limita el lenguaje tropológico al empleo de la metáfora. De tiempo en tiempo afloran otras formas de lenguaje indirecto, esas que enseñan las viejas retóricas: metonimias, sinécdoques: “Estaba, con perdón de las *barbas* que me escuchan”... En el ejemplo que sigue reemplaza el término “borracho” por el nombre del recipiente que contiene el vino: “Anda, *tinaja, cuba*”... “Toma, toma, para que vuelvas otra vez, *pellejo, odre*”. Ve a dormir la mona, *cuero*.

Si llega la ocasión, no menosprecia los servicios de la canosa onomatopeya: "*Chirriaban los carros cargados de tallos*". Y los servicios de la venerable antítesis: "Cuando la jarana *crecía* y el vino *menguaba* en los jarros". . . Y los servicios de otros recursos aconsejados por las preceptivas tradicionales: la gradación, la reiteración. Y amanece un procedimiento que va a tener amplio consumo en poetas y prosistas contemporáneos: el uso de sustantivos abstractos o inconcretos con el oficio de concretos: "Gozaba en *arañarle la epidermis del alma*". Otro arañazo: "El asombro y las lamentaciones del arcipreste *arañaron en la vanidad* del señor de Ulloa".

Mientras la señora de Pardo Bazán, como si sospechara el futuro, exornaba "discretamente" su estilo y servía, sin pensarlo, de puente entre dos maneras opuestas de expresión, la revolución estallaba en América por obra de Rubén Darío y de sus satélites.

Dejemos de lado para ceñirnos a nuestro tema, la información corriente sobre las andanzas del poeta y sobre sus precursores y seguidores. Tampoco vamos a repetir las distintas interpretaciones que ha tenido este movimiento. Limitado el enfoque al aspecto formal, vemos en ese *stil nuovo* un neopreciosismo que se alza contra el realismo clasicista del período anterior; vemos uno de esos renaceres periódicos del barroco, un caso de "sinfronismo", de parentesco con el barroco del siglo XVII. En efecto, el modernismo rubeniano no es Parnaso y Simbolismo vertidos al español, sino esto y algo más. Ese algo más es la herencia del barroquismo español del siglo XVII, del que fue Góngora "pontífice máximo". Góngora era una de las devociones de Darío. Ni *Polifemo* ni *Soledades* — los dos poe-

mas herméticos, más revolucionarios del cordobés — tuvieron secretos para el nicaragüense.

Según Federico de Onís, el modernismo sufrió la influencia de otras literaturas, como la rusa, la escandinava, la norteamericana, las orientales y las antiguas, éstas por la vía del Parnaso. Pero todo este extranjerismo es sólo barniz. Los grandes poetas modernistas fueron radicalmente españolizantes, aun sin quererlo, y se cobijaron bajo las alas de Góngora.

En tiempos de Carlos V, con Juan de Valdés y con Castiglione como autor de *El Cortesano*, se abre un pleito que sucesivamente van ganando las dos partes: naturalidad versus afectación. Es la eterna pugna entre lo clásico y lo barroco. En el siglo XVI triunfa la posición clásica con Garcilaso, con Fray Luis de León, con la novela picaresca y la bucólica. En el XVII, desaparecido Ceryantes, el clásico por antonomasia, vence el barroco de Góngora y la afectación conceptista de Quevedo y de Gracián. En el XVIII, retorno del clasicismo. En el XIX, el romanticismo de la primera mitad y el realismo de la segunda, siguen utilizando el molde clásico: un estilo limpio, directo, desprovisto de moños, de arabescos.

Y bien; el modernismo es un regreso al barroco. Opone al lenguaje "natural" el "artístico". Implica una renovación de medios expresivos, el abandono de la belleza desnuda y la persecución de la belleza vestida y realzada con afeites, flores y joyas.

El nuevo estilo, anticipado en *Azul*, tuvo realización plena en *Prosas profanas*, en poesía, y en *Los Raros* en los dominios de la prosa. El viejo estilo, lacio, sin arrugas, había dado con Alarcón, (el de *El capitán Veneno*), Valera, Pe-

reda, Galdós y poetas finiseculares, todo cuanto podía. Era entonces preciso tomar otro rumbo, renegar de esa naturalidad que en sus días había degenerado en plebeyismo y en periodismo. Y se encontró la salvación en el barroco del siglo XVII, con su culto a las palabras finas, aristocráticas, y a las formas indirectas de expresión: perífrasis, metáforas, motonimias...

Todo eso estaba en Góngora, en el "bravo Góngora", como dice Darío. Y todo eso lo asimila. Penetrado de literatura francesa, acostumbrado a la sintaxis francesa, lo único de Góngora que no acepta es el hipébaton latino, la construcción violenta. Todos los recursos empleados "discretamente" por doña Emilia, reaparecen en el centro americano, pero multiplicados y vitalizados por su genio poético. En su deseo de esquivar, en lo posible, el lenguaje directo propio del realismo, vive buscando símiles, elaborando comparaciones, creando metáforas.

La prosa de *Azul* está salpicada de comparaciones: "La cadena sonaba como una matraca" ... "Era fresca como una rama de durazno en flor, luminosa como un alba, gentil como la princesa de un cuento azul" ... "pálida como un precioso marfil". Pero lo corriente es que cifre la comparación en una metáfora. Su obra es un cardumen de metáforas.

He aquí un pequeño muestrario de perífrasis y metáforas que trascienden a gongorismo y marinismo: el champaña es "sangre hirviente de la viña", el oro, "rey del mundo, fuente de la vida, feto de astros, residuo de luz"; las doncellas, "dulces alabastros"; la risa de las muchachas, "líricos cristales"; los senos, "colinas de rosa y nieve"; el mar, "vasto cristal azogado"; los pájaros, "flautas de pluma" ...

Viene de Góngora asimismo el culto císnico. El cisne, el ave gongorina, es en Darío "alado aristócrata, sacro pájaro, obúrnea joya". Algunos circunloquios parecen reminiscencias del preciosismo francés. Así el asno es "el paciente animal de las largas orejas"; la muerte, "la pálida mensajera de la verdad"; Satán, el "emperador de las tinieblas".

La topología en el barroco de Góngora, de Calderón, y en forma esporádica de Lope de Vega, es tan parecida a la que gastó Darío, que si se mezclasen tropos de unos y otros, no sería fácil hacer una discriminación por autores; tal es su consanguinidad.

El parentesco del modernismo con el barroco del siglo XVII proviene de la semejanza de la materia poética utilizada. Góngora, sibarita de las palabras, gustaba de las que eran signo de cosas grandes o bellas. De ahí que prodigase los símiles estelares, los de piedras preciosas, los de flores, los de objetos lucíferos. Derrocha estrellas, soles, auroras, rayos, corales, zafiros, topacios, marfiles, perlas (aljófar), jaspes, nácar, oro, plata, alabastro, diamantes, mármoles, rosas, lirios, jazmines, cristales, nieves, espumas, alas... Este es el material con que trabajaba.

Los ojos indoafricanos de Darío se deslumbran con tanta preciosidad y el bohemio se consuela de sus estrecheses económicas y de la vida sórdida en las casas de pensión, acarreado a su verso o a su frase, toda esa riqueza, toda esa hermosura. Y como Gautier, la transforma en "esmaltes y camafeos".

La metáfora en Rubén tiene a menudo, como la gongorina, estructura de perífrasis. Pero a veces es un simple vocablo: un sustantivo, un verbo, un adjetivo, elegidos, eso sí,

con criterio de aristócrata, pues los símiles que esta metáfora encierra suelen ser lujosos, ducales, principescos. Así, compara unos ojos de mujer a “negros diamantes”; el cuerpo de una ninfa esta hecho de “rosas y alabastros”. De los cisnes dice: “brillaba el ágata de sus picos” y esponjaban “el alabastro de sus plumas”. Alguna vez descende, naturalmente, al símil casero: “los cirios ardían goteando sus lágrimas de cera”; ganaba su jornal “para sus queridas *sanguijuelas* del conventillo”.

Le place metaforizar los verbos: “la brisa glacial *pellizcaba* las narices y las orejas” . . . “El carruaje hace *relampaguear* las piedras” . . . “La sirena *aullaba* roncamente”.

Pero es el adjetivo el niño mimado del nuevo estilo. El modernismo fue el paraíso del adjetivo. El adjetivo deja de ser un mero calificativo; ahora es un parásito de lujo, una gema engastada ya en el verso, ya en la prosa. Tiene la inutilidad y la belleza de la girgonza, de la piedra preciosa. Todos los recursos viejos y nuevos (en el fondo todos son viejos) emplea Darío para ennoblecer su adjetivación. Es pródigo en adjetivos metafóricos, con visible inclinación hacia los delicados o exquisitos: nucas *marmóreas*, hombros *columbinos*, blancura *eucarística*, manos *liliales*, risa *perlada*, nieve *diamantina* . . . En las frases adjetivas también superabundan las piedras preciosas, las flores, los astros. Nuevo rey Midas, orifica todo lo que toca: “vino *de oro*”, “sol *de oro*”, “risa *de oro*”. Y sigue la joyería: “barbas *de plata*”, “risas *de plata*”, “cisne *de plata*”, “corazas *de esmeralda*”, “ojos *de diamante*”, “pico *de ámbar*”, “luz *de perla*”. Y continúa el desfile de metales y cosas bellas: “versos *de bronce*”, “versos *de hierro*”, “rimas *de acero*”, “estrofas *de granito*”, “faz *de porcelana*”, “voz

de cristal". Ahora flores y frutas: "rostros *de rosa*", "ojos *de violetas*", "boca *de fresa*". Como en Góngora, abunda la nieve, que le sirve para encómiar alburas de mujer: "senos *de nieve tibia*", "cuerpos *de rosa y de nieve*".

La obsesión femenina, tan poderosa en este poeta tropical, le inspira lindos elogios metafóricos: "risa *de miel*", "cabellos *de luz*", "manos *de rosa y seda*" . . . Alguna vez, por excepción, prescinde de este lujo persa y desciende a lo casero, a lo doméstico: "barba *de trigo*", "ojos color *de aceituna*".

Puede observarse en Rubén una marcada debilidad por el epíteto "dulce", muy usado por la señora Pardo Bazán y que convertirá en jalea muchos versos de Juan Ramón Jiménez. Y es que este adjetivo se presta como ninguno para las "correspondencias", para la sinestésia. Vale por agradable o placentero. Su empleo viene de lejos. Leemos en *La Celestina*: "Las manos pequeñas de *dulce* carne acompañadas"; y en Góngora: "esquilas *dulces* de sonora pluma"; y en Lope: "*dulce* cristal". He aquí algunas cosas confitadas por el poeta de Nicaragua: "*dulce* desmayo", "*dulces* sueños", "*dulce* luz", "*dulce* música"; "*dulce* tiempo", "*dulces* violines", "*dulces* perfumes", "*dulce* terror".

Este tipo de adjetivación (adjetivación sinestésica), que será una de las características del barroco moderno: "sueño *azul*", "caricia *pálida*", "*secas* notas", "luz *créspa*" . . . es utilizado por Darío con tacto y parsimonia. El desborde vendrá después.

La sinécdoque, tropo habitual en Góngora y muy escaso en los modernos, aparece de tiempo en tiempo en el autor de *Azul*: "ilustres *aceros*", "un templo cincelado en el más bello *Paros*", "bebo *Falerno*" . . . El animismo, nueva de-

signación de la vieja prosopopeya, también vincula al barroco novecentista con el del siglo XVII. Puede rastrearse en Lope, en Góngora, en Calderón. Darío lo emplea con ejemplar cautela: "había letras que *miraban* como ojos"... "retrocede el olvido". Por último, no falta el toque impresionista. Lo aparente se presenta como real: "*Se iba hundiendo el sol* con sus polvos de oro".

El remozamiento tropológico realizado con tanta felicidad por el aedo centroamericano, entró con cierta pereza en la península. El roce de Darío con los hombres de la "generación del 98", hizo pensar en una identidad de estilos. El estilo modernista sería el módulo expresivo de esa generación.

Tal identidad ha sido negada por crítico tan autorizado como Pedro Salinas (*Literatura española del siglo XX*). Para Salinas modernismo y "generación del 98" son estéticamente posiciones antagónicas. El modernismo, dice, es literatura "toda vuelta hacia afuera". En cambio, los españoles del 98 escriben mirando hacia adentro. El modernismo es "poesía de los sentidos", "poesía de cultura", "poesía de delicia vital". Y eso no congeniaba con la situación espiritual de los hombres del 98: "preocupados", "tristes", "ensimismados". Preocupados más por lo político y social que por lo estético. Para ellos la salvación no estaba en decir adelante, arriba, sino *adentro*. Así, *Adentro*, se titula uno de los más sintomáticos y penetrantes ensayos de Unamuno.

El término "generación del 98" pertenece, se ha dicho, a Gabriel Maura, pero fue Azorín quien le dio alas publicando varios artículos sobre el tema. ¿Quiénes la formaban?. No hay uniformidad de opiniones, pero existe

cierto consenso en admitir como principales actores a Azorin, Baroja, Benavente, Unamuno, Valle Inclán y tal vez Antonio Machado.

Baroja, como se sabe, protestó: no había tal generación. El investigador alemán Hans Jeschke, en su libro *La generación de 1898 en España*, procura demostrar que sí existió y que Baroja fue uno de sus integrantes. Y que hubo, por lo tanto, un lenguaje generacional, un estilo de época.

Es arriesgado puntualizar sus caracteres, pues pocas veces se habrá dado un individualismo tan marcado, como que los ases de esa generación representaban regiones de España muy disímiles: Valle Inclán gallego; Antonio Machado, andaluz; Baroja y Unamuno, vascos; Azorin, levantino; Benavente, madrileño. Y ninguno quería parecerse al vecino: todos eran antigregarios, señeros, singulares. Es difícil advertir "aire de familia" cotejando el estilo musical y muelle de don Ramón, con el áspero y nervioso de Unamuno, con el tranquilo y segmentado de Azorin, con el enérgico y expresivo de Baroja, con el fino y clásico de Benavente.

Sin embargo, por debajo de esa disparidad estilística hay, según el crítico alemán, una contaminación recíproca y, además, afinidades con el modernismo, como lo denunciaría el empleo de un instrumental retórico común. Hay puntos de coincidencia que podemos, siguiendo la huella del citado crítico, sintetizar así:

Aversión al lugar común, a la expresión trivial de que tanto abusaron los realistas;

Aversión al academismo y al preceptismo literario ("De las academias, líbranos, Señor");

Libertad léxica: uso de la palabra sin reparar en "si es castiza o extranjera, popular o culta", libertad ya predicada por Víctor Hugo;

En Azorin, en Machado y sobre todo en Valle Inclán, hay elección de palabras atendiendo a su contenido musical, igual que en el modernismo rubeniano, el que, a su vez, había heredado esa afición a la música del simbolismo verleniano y mallarmeniano;

Abundancia, en algunos escritores, de sustantivos y adjetivos y escasez de verbos, lo cual implica predominio de la descripción sobre la narración;

Tendencia a anteponer el adjetivo al sustantivo, como en el bucolismo del siglo XVI;

Uso frecuentísimo del adjetivo con función adverbial, con lo cual se evita la incómoda terminación en *mente* de los adverbios de modo;

Omisión de conjunciones o asíndeton. La guerra a los nexos conjuntivos se tradujo en el estilo cortado que emplearon tanto modernistas como prosistas del 98. El estilo "telegráfico" significó, además, el escamoteo de las frases de gerundio.

Como se ve, no faltan los puntos de contacto entre modernistas del linaje de Darío y los escritores de la famosa generación.

¿Y el tropo? En esa síntesis nada se dice de elemento tan importante, de lo que es para nosotros lo específico del estilo modernista. De acuerdo con este enfoque, sólo hubo un modernista cabal en el grupo del 98: Valle Inclán. Y en sentido estricto, dos estilistas: Azorin y otra vez don Ramón.

Unamunò fue ante todo un ideólogo, un ensayista, y

aunque dueño de un estilo inconfundible, no era, en rigor, un estilista. Para serlo le sobraban espontaneidad y repentismo. Como Juan de Valdés y como Feijóo, era partidario del “escribo como hablo”. Combatió el estilo “aceitado”, como dijo alguna vez, y el suyo es todo lo contrario: desnudo, esquemático y exento de carnosidad y armonía. A menudo llega a la concentración del conceptismo graciaresco. Baroja sigue la tradición realista: nada de adornos, de esquisiteces, de melindres verbales. También él, como Hugo, llama narices a las narices. Estos dos vascos tienen muy poco que ver con el modernismo.

En cuanto a Benavente, como hombre de teatro —y de un teatro nacido dentro de un clima realista— debió eludir la nueva retórica con su carga de preciosismo. En los diálogos discursivos domina la tersura clásica. Y en las piezas realistas, como *La Malquerida* y *Señora Ama*, el habla viva que emplea con extraordinaria eficacia.

Azorín (José Martínez Ruiz) es un estilista auténtico, un voluptuoso de las palabras, que elige con amoroso cuidado. Sobre el estilo azorinesco poco cabe decir después del exhaustivo análisis que hace años publicó Julio Casares en *Crítica Profana*. Azorín en *Un pueblecito*, expone sus ideas sobre el estilo. En él se cumple la afortunada sentencia de Buffon: el estilo es el hombre mismo. Hombre sobrio si los hay, predica la sobriedad en el estilo. Y la claridad. Es decir, las dos virtudes esenciales del estilo clásico. Dice: “todo debe ser sacrificado a la claridad” . . . “Lo supremo es el estilo sobrio y claro”. Nada de períodos complejos ni enmarañados: “colocad una cosa después de otra”.

Es el escritor más preciso, menos vago. Enemigo de la metáfora, del tropo, de las formas indirectas de expresión

que había resucitado el modernismo, usa el lenguaje directo, como los realistas del ochocientos: llama a las cosas por su nombre. Y si las cosas son desusadas, exhuma, buscando siempre la exactitud, el signo verbal correspondiente y así da nueva vida a insospechados arcaísmos. Azorín observa la invasión del estilo "crespo", de lo que hemos llamado neopreciosismo, y penetrado del ascetismo de la meseta castellana (es un levantino conquistado por Castilla), no se deja contagiar.

No ocurre lo mismo con don Ramón del Valle Inclán, un retórico con toda la barba, un estilista de pura cepa y un hombre que se adueña de todos los secretos técnicos del modernismo. El estilo es lo capital en su obra, no la creación de personajes ni el arte de arquitecturar ficciones novelescas.

Valle Inclán vivió envuelto en una nube de palabras. Vivió coleccionándolas con devoción de entomólogo y acarreos de todas partes. Y como si esto no bastase, se complacía en acuñar, a la manera de Quevedo, nuevos vocablos. Además, como lo observa Julio Casares, resucitaba algunos anticuados y enriquecía su caudal léxico con la aportación de palabras extranjeras. Todo ese mundo de voces heterogéneas fraternizaba, como en Víctor Hugo, en el fondo del tintero.

Valle Inclán va quedando como el autor de las *Sonatas*, proeza de estilo. En ellas su frase es rítmica, balanceada, blanda, musical. Tiene la dulzura del gallego, la ligereza del francés y, cuando hace falta la reciedumbre del castellano. Estilo "precioso", de un preciosismo moderno.

Don Ramón temía el estancamiento e hizo alarde, como Lugones, de su aptitud proteica. De libro a libro quiso

sorprender con un estilo distinto: dannunziano en las *Sonatas*, rubeneano y verleniano en *La Marquesa Rosalinda*, quevedesco en los *Esperpentos*, desconcertante por la promiscuidad de su léxico, en *Tirano Banderas*. Con todo, un mismo espíritu preside estos tornasoleos, que no afectan a lo esencial del estilo. Una misma fobia los dirige: fobia al lugar común, a la locución aguada o pedestre.

El Valle Inclán modernista es el de la primera época, el que usa la tropología lujosa heredada de Góngora y reverdecida por Darío. Y se consuela como éste de su vida opaca manipulando nieves, lirios, cristales, oros, nácares, marfiles... Como Darío economiza las comparaciones; y se comprende, pues la comparación corresponde a una técnica demasiado elemental. Las pocas con que hemos tropezado no se destacan por su originalidad. Prefiere, como todo artista de la palabra, transformar la comparación explícita en metáfora, suprimiendo los *como* y los *parece*. Un manojo de ejemplos: la luna es "celestes hoz"; los cielos, "celestes prados" y también "azul cristal"; la luz, "sangre del sol"; el chorro de agua, "rizo de cristal"; la risa apajarada de las muchachas, "babel de cristal".

Toda esta cristalería viene de Góngora, como los oros, las platas, los nácares, los marfiles, los alabastros, las estrellas y las flores con que taracea su verso y su prosa. He aquí algunos sustantivos transformados en metáforas: "Lejanas estrellas hacen *gorgoritos* en el cielo"... "Manos de rancio *pergamino*"... "Se oía el *latido* de un reloj"... "Besaban el *terciopelo* de las mejillas".

Tiene perífrasis que parecen del marinismo o del preciosismo del siglo XVII: llama al amor "fuerte tejedor de bellas mentiras"; la luna es "hilandera divina de sonetos" y Júpiter el "Cisne de Leda".

En el terreno del adjetivo — fuerte del nuevo estilo, según dijimos —, Valle Inclán no cede a nadie: es todo un maestro. Consume infinidad de adjetivos metafóricos: inviernos *canos* (metáfora común en el siglo XVII), *capas pluviales*, *mano lunaria*, *bueyes pontificales*... Como en Darío aparece el adjetivo “eucarístico”: “gracia *eucarística* de lirio blanco”. No son menos abundantes las frases adjetivas, también metafóricas: palabritas de *nardo* y *miel*, tristeza de *crepúsculo*, luna de *marfil*, risas de *crystal*... Seguimos con los oros, las platas, los alabastros, los marfiles, las preciosidades expuestas en las vitrinas de Góngora y de sus coetáneos gongorizados.

Como Darío, es parco en adjetivos sinestésicos: “olivos de azul *cobarde*”... “relinchos *encrespados*”... “nota *cgria*”... “luz *triste*”. Buscando efectos sonoros, suele aparear adjetivos aconsonantados: “una emoción *musical* y *sentimental*”... “la voz del viento *temerosa* y *misteriosa*”... “libro *campesino* y *divino*”.

Como sus cofrades de generación, emplea con propósitos rítmicos y en abundancia, la adjetivación triplicada: “*campanilleo argentino, grave, litúrgico*”... “*almas tristes, torturadas, adustas*”... “*princesa pálida, santa, lejana*”.

Hay mucho adjetivo con función adverbial: “Fray Ambrosio reía *jovial*”... “La madre explicó *prolija*”... “El sacristán reconveníale *adusto*”. También forma trípticos con los adjetivos transformados en adverbios: “Quedó *estirado, rígido, indiferente*”... “Permanecía sin moverse, *inmóvil, yerto, anhelante*”.

Buscando el equilibrio rítmico separa las parejas de adjetivos como si fueran hemistiquios: “El jardín *húmedo* y *sombrio*... *susurrante* y *oscuro*”. Colocados al final, los

adjetivos — en este caso adverbiales — sirven de cauda cadenciosa: “Sus labios balbuceaban una oración latina *fervorosos y torpes*”. Puestos en el interior de la cláusula, sirven como de sostén musical: “Una lágrima le resbalaba, *lenta y angustiada*, por la mejilla”. Prodigia, buscando efectos mélicos, el participio activo, el cual asume funciones de adjetivo o de gerundio: “río *asaltante y espumante*” . . . , “*larga y rechinante* fila de carros”.

El verbo, en este renacer del preciosismo, tiene, como agente estilístico, menos papel que el adjetivo. Suele usarse no en sentido directo, sino figurado. No olvidemos que el tropo es la plataforma del estilo nuevo. En Valle Inclán no son escasos los verbos metafóricos: “La voz de la sierva se *ahiló* en un sollozo” . . . “El piano *desgrana* una jota” . . . “Sobre la onda que *gemía* daba el ocaso su arrebol”.

El animismo no entusiasma al estilista de las barbas de chivo, tal vez por razones temperamentales. Sólo muy de cuando en cuando aparece su aplicación: “Sentía los pensamientos *enroscados y dormidos* dentro de mí como reptiles”.

La devoción al tropo acentuase en algunos prosistas de la promoción siguiente que responden al mismo estilo generacional de Rubén Darío: en Juan Ramón Jiménez (en especial como autor de *Platero y yo*), en Gabriel Miró, en el Ortega y Gasset de los años mozos. Decimos “en algunos” porque no todos siguieron esa vía. No la siguieron ni Antonio Machado ni Ramón Pérez de Ayala, quienes, como otros menores, se mantuvieron dentro del cauce clásico realista.

En *Platero y yo* topamos con una prosa compleja, en la

que abundan las frases breves, el lenguaje directo, sencillo, claro. Es la vega. Pero, de pronto, el terreno se ondula y van apareciendo todos los recursos de la nueva "cosmética". Veamos:

El sustantivo, frecuentísimamente, encierra una metáfora: escribe *zafiro* por cielo, *lirio* por alma, *cristales* por agua... Abunda asimismo la metáfora frase: las aguas son *claras rosas de cristal*; el pastizal, esmeralda *viciosa*; una nube, *azucena de cristal*. En muchas ocasiones — lo que denuncia procedimiento — aparece el sustantivo emparedado entre dos adjetivos: "un espantoso *ruido seco*"..., "flaca *hermosura recia*"..., "honda *belleza verdeoro*".

Como era de esperarse, echa mano, en materia de adjetivos, de los metafóricos: almendro *niveo*, arena *perlada*, nube *deshilachada*. Es goloso consumidor de adjetivos sinestésicos. En su creación intervienen todos los sentidos. Usando imágenes gustativas dice: tristeza *dulce*, luz *agria*, sol *salado*, alba *cruda*. Le sirven las táctiles: cielo *blando*, trote *duro*, *blando* bienestar. A éstas pueden asimilarse las térmicas: ruido *seco*, idilio *fresco*, *cálida* rosa. Le sirven las imágenes visuales: olor *blanco*, viento *negro*, recuerdo *amarillo*, amor *redondo*, *áureo* viento, aullido *agudo*...

De tiempo en tiempo aparece el sustantivo desempeñando función de adjetivo: sueños *niños*, lágrima *lucero*, lengua *rosa*, amarillo *canario*, ojos *violeta*. Otro artificio para huir de la adjetivación manida: la proyección sentimental, el atribuir a las cosas sentimientos humanos: prados *soñolientos*, gritos *aburridos*, rumor *sollozante*, *riente* campanilla, brisas *cansadas*, olor *triste*. También Jiménez rinde tributo a la triple adjetivación, moda de sus días: "Platero es *pequeño*, *peludo*, *suave*"... "Gritos *entrecortados*, *ja*

deantes, aburridos" . . . "La hora es *infinita, pacífica, insondable*".

Otro recurso que lo hermana con sus camaradas de generación: el uso de frases adjetivas, casi siempre metafóricas: *bruma de plata, rayo de oro, uvas de ámbar, río de cristal, aguas de sangre, oropéndola de fuego, terciopelos de esmeralda* . . .

Como en Valle Inclán, el adjetivo se convierte en adverbio: "la *cabra me mira curiosa*" . . . "Sueña *dulce* la *campana*" . . . "El sol hería *oblicuo*" . . . En cuanto a los verbos, los emplea casi siempre en su recto sentido: comer significa comer, dormir significa dormir. Pero alguna vez les da sentido figurado: "el sol *endulza* el mar" (lo torna apacible) . . . "Y toda su carne blanca se *enjoyó* de gotas claras" . . . "El campo *enlutó* su verde" . . . El verbo le sirve para animar muchas cosas: los eucaliptus *lloraban*, las ramas *besan* los claros cristales, el agua *lame* la heridilla, la tarde *se iba alejando*, el otoño *piensa* su elegía violeta. Con este linaje de verbos logra brochazos impresionistas: la noche *cae*, el camino *sube* lleno de sombras, la luna *viene* con nosotros . . .

Otro rasgo generacional: las comparaciones, como en Darío y en Valle Inclán, son bastante frecuentes: "dientes amarillos *como habones*" . . . "Niños rientes *como auroras*". A veces escamotea el "como": "sus ojos son duros *cual escarabajos*" . . . "Es tierno y mimoso *igual que un niño*" . . . "Viene tan limpio *que parece una muchacha desnuda*".

Finalmente, para que se vea qué lejos estamos del estilo claro, elemental, directo, desafeitado de los prosistas anteriores —clásico realistas—, transcribimos unas líneas de *Platero* y yo que trasudan barroquismo por todos los poros,

en forma de lenguaje metafórico, de impresionismo y de expresionismo; esto último cuando el poeta trabaja con “realidades interiores” y desciende a lo que llama “visión segunda” de las cosas:

“Platero, *granas de ocaso* sus ojos negros, se va menso a un charquero de aguas *de carmín, de rosa, de violeta*. Hunde suavemente su boca *en los espejos*”. Al entrar en el agua, que llama “rosas de cristal”, “*pisa la luna y la bace pedazos*”. Hay por su enorme garganta como un pasar profundo de umbrías aguas de sangre... Parece que estuviéramos dentro de un gran fanal de luz... Son *escaleras de terciopelo* bajando en repetido laberinto, grutas mágicas con todos los aspectos ideales que una mitología de ensueño trajese a la desbordada imaginación de un pintor interno”.

De esto a Pereda, a Galdós, a Valera, hay un abismo.

Gabriel Miró es otro alto representante del barroquismo moderno. Levantino como Azorín, como Sorolla, la luz del Mediterráneo ha entrado a raudales en su prosa. Esa luz lo hizo pintor, pintor de exteriores. De ahí que en sus páginas domine el paisaje y que su prosa sea de ritmo lento y fuertemente adjetivada.

Tal vez lo más acabado de su obra, toda selecta, toda antológica, sea *Figuras de la Pasión*, donde aparece en su plenitud su “cosmofilia franciscana”, expresión feliz de Valbuena Prat.

Miró era un escriturario, un lector devoto de los Libros Sagrados, que leía con sensibilidad de poeta y no de teólogo. Fueron para él, esos libros, inagotable manantial de poesía, poesía que libaba no de los grandes hechos sino de los pequeños. A veces manejando estos hechos peque-

ños y palabras llanísimas, alcanza la suprema hermosura, como Fray Luis:

“A la mitad de la cuesta descansó Jesús. Todos lo rodeaban. *Dos hormigas le subían por la sandalia.* El rabí las tomó blandamente y las puso dentro de una flor. Bajaban de nuevo los pájaros a la abundancia de la llanura”.

Lo anecdótico en él es secundario. Lo que no es secundario es el estilo, la forma, la expresión. Es un maestro, un gran poeta de la prosa. Vamos a profanar esa prosa hurgando un poco en ella:

Llama la atención su opulencia en materia de sustantivos (en esto se parece a Azorín), sustantivos que emplea a menudo en su sentido recto (narices a las narices), como los realistas del ochocientos. Escritor plástico (pintor, dijimos), usa con profusión los sustantivos concretos, pues trabaja con realidades concretas, no con realidades “transfiguradas”, a la manera de Juan Ramón.

Por otro lado, toma contacto con el estilo generacional del 98. En el *Libro de Sigüenza* son frecuentísimas las frases breves, yuxtapuestas, como en Azorín, con elisión de conjunciones, gerundios y relativos. Mas no es el suyo, como el de Azorín, un estilo parejo, sino incrustado a menudo de gemas, de material barroco, ese que venía de Góngora y que rejuveneció el genio de Rubén Darío.

Igual que los modernistas, le saca jugo al adjetivo y gasta, como ellos, sin economía, la triple adjetivación: “Ojos grandes, profundos y amargos”... “Luna redonda, metálica, glacial”... “Valle rubio, callado, dormido”... “Arboles grandes, viejos, patriarcales”.

Aparece en fuertes dosis la adjetivación sinestésica: “su dulce belleza de nazarena”... “Ojos amargos”... “Aire

tierno"... "*Fresco* ruido de espumas"... "*Piedras de color caliente*".

Brotan por doquier los epítetos novedosos, a menudo metafóricos: sierras *rapadas*, bocinas *zarzueleras*, campos *arrugados*, casaca *raída*, *calva*. En sus frases adjetivas no escasean envidiables aciertos: "Entonces una moza blanca, *de ojos de dulce pereza*, de dientes *de nardo*, de pechos *de palomas asustadas*, alzóse gloriosamente"... "Se deslizaba el vuelo *de plata y de oro* de las garzas". El adjetivo desempeña a veces, como en Valle Inclán, como en Azorín, papel de adverbio de modo: "la isla *mostrábase cercana, clara, desnuda, virginal*".

La profusión de sustantivos y verbos metaforizados, hermana a Miró con los prosistas barrocos de su generación. Unos ejemplos: "Salían del *verde oleaje* las alondras y daban su cántiga como si soltasen del pico un *grano de oro* que revibraba en el *crystal azul* de los cielos"... "Las gaviotas parecía que volasen en un recinto entre dos *crystal*: el del cielo y el del mar"... "Se oía el grave *pulso* del viejo reloj de pesas"... "Comen bombones alzándose graciosamente la *niebla* de sus velos"... El verbo metáfora es menos frecuente: "Comienza a *latir* la hélice"... El ruinoso vapor "*iba cojeando* por los mares"... "El barco *va engulléndose* a una muchedumbre". Comparaciones algunas muy hermosas, esmaltan esta prosa exquisita: "Después subió otro pájaro al azul de la tarde *como un dardo de vida*". "Era blanca *como la carne de las manzanas*"... "Resplandecen sus casas *como vestiduras immaculadas de doncellas*"...

Era demasiado enamorado del mundo físico para que lo sedujeran las realidades interiores del expresionismo. Co-

mo los modernistas, mira para afuera, no para adentro (recordemos la afirmación de Salinas). Lo que sí asoma de tiempo en tiempo es la pincelada con su animismo o vivificación de lo inerte; lo cual no debe identificarlo con la pincelada realista: “Una senda *subía* violenta, penosa, *equivocándose*, hasta el pico de la cumbre, donde blanqueaba, como un pañal tendido, la ermita de un santo”. Otro sendero penetrado de vida: “El camino *rodeaba* el ejido y *volcándose, retrocediendo, brincando, se hundía* en la anchura del valle de Sickmen”.

Como hombre que se mueve a gusto en el mundo de lo concreto, los sustantivos animados son casi siempre concretos. Pero alguna vez (y esto más adelante se convertirá en una moda, por no decir en una plaga), anima o vivifica los inconcretos y abstractos, como en estos ejemplos: “*Sumergería su alma en el silencio para sentir el latido más hondo de la lejanía*”... El humo del horno *se copiaba* en el sueño de la mar de Galilea”... “*Penetró en Sigüenza todo el silencio* de aquellos lugares”.

Ortega y Gasset, estilísticamente, no desentona dentro de este cónclave de prosistas barrocos. Hijo de Madrid, escribe, sobre todo en su primera época, como un andaluz. Es talento poliédrico y figura estelar. Filósofo y escritor. Por esa doble condición, él mismo se denominó “centauro”. En años de plenitud fue en lengua española el más artista de los pensadores y el más pensador de los artistas. Como filósofo, no es un filósofo de sistema. Más que el pasado le interesa el presente. Es “espectador” de nuestro tiempo. Tiene, como Unamuno, mirar de buho, fijo y profundo. Piensa, medita, reflexiona, sin someterse a es-

quemadas. Es también como Unamuno, un removedor de ideas, un desfacedor de lugares comunes. Se alza contra el lugar común ideológico no pensando como todo el mundo; y contra el lugar común formal, no escribiendo como todo el mundo.

Sus meditaciones sobre temas de nuestro tiempo dieron materia a infinito número de ensayos y conferencias. Su gravitación fue muy grande. Era en su momento el orador español de más arrastre por la hondura y la belleza de su palabra. En su *Revista de Occidente* y en La Biblioteca de la misma, aprendió ideas y frases la juventud de sus días. Tuvo muchos discípulos y, por consiguiente, muchos Pedros que lo negaron. A pesar de ello llevaban la impronta del maestro y escribían a su manera, pues hubo un estilo "Revista de Occidente".

Ortega, como estilista, no tiene ninguna afinidad con el siglo XIX, con su frase campechana y fotográfica. Es un retórico consumado. Pero su retórica no es clásica sino barroca. Su estilo podría clasificarse como barroco conceptista. Su formación humanista, su entrañado conocimiento de la literatura de su patria y su frecuente comercio con las extranjeras, le permitieron ser un innovador, un estilista audaz y fecundo en hallazgos verbales. La lengua filosófica le debe muchos felices trasplantes. En su brega contra el lugar común, persigue formas inusuales de expresión. Conoce y utiliza todos los afeites del neobarroquismo en boga.

Igual que en sus cofrades, el adjetivo pasa a primer plano como utensilio estilístico. Él también se complace en acollararlos en triadas y en usarlos, para salir del agua chirle de románticos y realistas, con sentido traslaticio o

metafórico. He aquí algunos ejemplos de adjetivación triplicada: "Quiero despedirme de esta España nuestra tan *agria*, tan *paralítica*, tan *inerte*"... "En Azorín no hay nada *solemne*, *majestuoso*, *altisonante*"... "Reliquia *delicada*, *volátil*, *evanescente*"... "Vida *áspera*, *sórdida*, *miserable*".

Una de las predilecciones de Ortega es tratar a los sustantivos abstractos y a los inconcretos como si fueran concretos. Podrían espulgarse multitud de ejemplos que dan al prosista de *El Espectador* una fisonomía personalísima: "Se entreven *las costas* de una *edad* nueva"... "Lanzaba *bocanadas* de *desdén*"... El viento "*se rompe la frente* contra la esquina occidental del monasterio, dando *aullidos* de dolor; después de hacer *teclear* las pizarras en las techumbres, *rueda* por las vertientes"... "Toman su vuelo *bandadas* de *esperanza*... van rectas a *clavarse* en un *horizonte infinito*"... "Y cuando en la *periferia del alma* se abre *un poco de claror*, a él acuden en *tropel* las pobres *esperanzas sedientas* y se ponen a *beber afanosas* en el *rayo de luz*".

En otros pasajes habla de las "*cavidades de nuestra alma*", del "*lomo del pasado*", de *emociones* que habitan en el *estrato profundo* de nuestro ánimo; de algo que *resbala* sobre su *sensibilidad*; de *una frase que naufragaba en la prosa* vana de un libro; de una *divina alegría que danza*; de una *tullida tristeza*; de una *época humilde y enferma*; de una *emoción anquilosada que se desentumece*, que *despliega* estremecida las viejas *alillas yertas*; de *ideas arruinadas, mohosas, carcomidas*.

Como sus compañeros de generación, trata de evitar el adjetivo trillado. En la búsqueda del epíteto novedoso,

logra verdaderos impactos: “Comenzaba todo en Europa a tomar un color *desteñido y palúdico*”... “Rompamos la *prismática voz*”... “Hay un minuto de *cenit*”... “Se amontonan en *guerrera turbulencia*”... “Nuestro querer *negociante*, nuestra voluntad *a la inglesa*”... “La voz era un hilo *de plata*”... “Dolor suave y *espectral*”.

El culto a lo trinitario no se limita a los adjetivos: se extiende a los sustantivos, a veces con función de complementos: “Volvemos a notar *sus perfecciones, sus delicadezas, sus delicias*”... “Deja pasar Azorín ante su faz *muda, inexpresiva, casi inerte*, cuanto pretende representar primeros papeles en la escena de la vida: *los grandes hombres, los magnos acontecimientos, las ruidosas pasiones*”.

En esta prosa compleja no falta el toque impresionista: “aviones oscuros parecen *clavetearse* en lo azul”. Y como en Valle Inclán se acude al equilibrio interno: dos adjetivos, o dos sustantivos, sirven como de contrapeso a otra pareja de sustantivos o adjetivos: “lo *minúsculo*, lo *atómico*, ocupa el primer rango, y lo *grande*, lo *monumental*, queda reducido a un breve ornamento”.

Como para no desmentir su parentesco con los prosistas barroquizados de su generación, usa, de cuando en cuando, sustantivos metáforas: “Admira y goza el lujo, como admiramos los *oros* y los *rubies* con que solemniza su ocaso el *sol moribundo*”.

En ocasiones la comparación queda en eso, en comparación: no llega a cifrarse en metáfora, y suele estar constituida por una ristra de palabras: “Resuena dentro de mí *como un alarido en una infinita oquedad desierta*”... “Imperturbable *como un elefante sobre las temblorosas margaritas del prado*”.

En este cuadro cabe Enrique Larreta como autor de *La gloria de don Ramiro*. Escribe esta novela en la primera década del siglo, en plena vigencia del neobarroquismo, del estilo recamado y enjoyado; y compenetrado de sus posibilidades lo cultiva con una maestría que nadie, de buena fe, puede negarle. Después, poco a poco, se ha ido desprendiendo de la lujosa tropología hasta llegar a la desnudez venusina de sus últimas obras. Cabe en este cuadro, pero no lo incluimos, pues es autor del que nos hemos ocupado, con la detención que merece, en otros escritos.

Hubo alguna resistencia a la exornación barroca que trajo el modernismo desde Darío. Más de uno siguió escribiendo a la antigua, ya por comodidad (pues es más fácil), ya por razones temperamentales, o ya por disconformismo con esta nueva "cosmética", como le place decir a Antonio Machado:

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard;
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay trinar.

Enemigo de esa cosmética, de esa retórica, repudia el estilo cargado de afeites que impuso el modernismo. Aconseja a su "doble", Mairena: "Huid del *preciosismo literario* que es el mayor enemigo de la originalidad". La originalidad que el preciosismo persigue, según Machado, es "frívola y de pura costra". Repudia asimismo "esa que llaman prosa lírica, tan empalagosa". Y repudia el onirismo. Andalúz conquistado por la meseta, por el ascetismo de Castilla (como el levantino Azorín y el vasco Unamuno), no ve mayores horizontes en el onirismo, es decir, en la explotación literaria de los sueños. Esa explotación que

impuso Rimbaud en la lírica nueva y que el freudismo llevó a las demás provincias estéticas, estaba justificando las mayores incoherencias y todos los galimatías del "non-sense". La posición salmantina de Machado lo inmunizó contra ese sarampión y configuró su estilo, purgado de todo artificio.

Según lo anticipamos, el afeite principal del estilo barroco moderno lo da el adjetivo. Y bien: nuestro autor, como los el siglo XVI y como los clasicistas en general, usa sólo los indispensables y siempre en su recto sentido: blanco quiere decir blanco y negro quiere decir negro. Brillan por su ausencia los adjetivos metafóricos y los sinestésicos. Tampoco emplea como técnica, como procedimiento, adjetivos en parejas o esa triple adjetivación tan gustada por los modernistas y sus epígonos.

En Mairena, es decir, en Antonio Machado, hay, como en Ortega, un "centauro", un hombre filosofante y un hombre de letras, unas veces profesor de sofística y otras profesor de retórica. El profesor de retórica es un antirretórico y el de sofística se entretiene jugando con las ideas, como los antiguos sofistas. Lo mismo que Unamuno las convierte en paradojas. Y la paradoja es el antídoto del lugar común.

Pasan los siglos y volvemos a fojas 1. Con Machado descendemos al punto en que don Juan de Valdés, en tiempos de Carlos V, dejó el problema. El "escribo como hablo" estampado en el delicioso *Diálogo de la lengua* es norma que practica don Juan de Mairena, enemigo del divorcio cada vez más radical entre la lengua escrita y la lengua hablada. ¿Hay algo más alejado de la lengua hablada que la frase modernista, que ese neopreciosismo que

hemos visto cultivado por tantos ingenios de nuestro siglo, empezando por su "pontífice máximo", Rubén Darío?

Dice Mairena: "Cada día, señores, la literatura es más *escrita* y menos *hablada*". Y agrega dogmático, exagerando: "la consecuencia es que cada día se escribe peor". Su definición de lo clásico —de su posición— no puede ser más simple: "lo clásico es el empleo del sustantivo acompañado de un adjetivo definidor". Esto es, de un adjetivo calificativo. Ahora bien: cuando este adjetivo abandona su función específica y se transforma en un parásito de lujo, en un mero adorno, se cae en lo barroco.

"Lo barroco —afirma Mairena— no añade nada a lo clásico, *pero perturba su equilibrio*, exaltando la importancia del adjetivo definidor hasta hacerlo asumir la propia función del sustantivo". Y agrega, zumbón: "si el oro se define por la amarillez y la plata por su blancor, no hay el menor inconveniente en que al oro lo llamemos plata, con tal de que esta plata sea rubia; y plata al oro siempre que este oro sea cano. ¿Comprende usted, señor Martínez?"

El nuevo estilo fue recibido entre nosotros con muy poca simpatía por hombres que militaban en el bando de los clásicos, como Groussac, como Calixto Oyuela. Otros, en cambio, más jóvenes, lo acogieron alborozados, como Leopoldo Lugones y Julio Herrera y Reissig. Y no faltó el gran crítico comprensivo: José Enrique Rodó.

Con los poetas de la siguiente promoción, el barroquismo más o menos audaz de los modernistas, degenera en un barroquismo total, frenético, francamente anticlásico y antirrealista.

Puede señalarse un proceso evolutivo que consiste en el

abandono creciente de lo concreto y en el culto, asimismo creciente, de lo inconcreto y abstracto. (Igual proceso en la pintura.) En las etapas iniciales, el proceso se anuncia con timidez, como si el realismo, a la sazón imperante, sirviese de freno. Mas pronto se cortan las amarras y se planea entre las nubes. Y eso es, precisamente, lo que se busca. Se busca dar la sensación de lo ingrátido, de lo evanescente, de lo “nefelibal”. Y para ese fin se manipulan, como cosas tangibles o animadas, lo inerte y lo incorpóreo. Y comienzan a vivir y a menearse, y a tener sentidos y miembros, los silencios, los horizontes, las mañanas, las tardes, las noches, las ideas, los sueños, las risas, los gritos, las cuatro estaciones, los cuatro puntos cardinales. . . y párese de contar.

Lugones, emborrachado con estas novedades, las prodiga en *Las montañas del oro*, que inicia con unos versos bien sintomáticos:

“Es una gran columna de silencio y de ideas en marcha”

El insigne cordobés se mantiene fiel a esta retórica en obras de sus primeros fervores: en *Los crepúsculos del jardín* (1905) y en *Lunario sentimental* (1909). En *El lunario* se exhibe un barroquismo desafiante que el poeta arroja a sus “cretinos”, así como el maestro de *Canto de vida y esperanza* había lanzado a sus “eunucos” las margaritas de sus “prosas profanas”.

Es libro complejo el *Lunario*: hay versos que tienen del *Parnaso* la rima inusitada y la frialdad marmórea; del barroquismo español el culto de la perífrasis y de la metáfora; y del simbolismo de la segunda época, el verso libre o, mejor, semilibre, pues Lugones no desarticula rítmicamente los versos y rima siempre. La libertad consiste en

usar *ad libitum* distintos metros. Lo más típico de este libro es el *Himno a la luna*, rosario de metáforas y perífrasis ensartadas en el hilo zigzagueante del verso libre. Muchas parecen del siglo XVII. Tanto que si se entremezclaran las leopoldinas con las de ese siglo, no sería fácil para el profano la discriminación.

Más tarde, su condición de turista de las letras (turista por su constante ubicuidad), le hace cambiar de postura, y entonces remansa en los clásicos, latinos y españoles. Hubo también, según se sabe, merodeos por el mundo homérico.

Con impregnación de estas fuentes van apareciendo: *Odas seculares* (1910), *Romancero* (1924), *Poemas solares* (1928). En ese intermedio nacen: *El libro fiel* (1912), *El libro de los paisajes* (1917), *Las horas doradas* (1922), vasta producción donde está de cuerpo entero el Lugones versátil, irisado, polifacético: hoy realista, mañana romántico; hoy clásico, mañana barroco.

Las delicuescencias erótico-sentimentales de *Los crepúsculos del jardín*, exquisito alarde de poesía decadente, de preciosismo quintaesenciado, son tan semejantes a las coetáneas de Julio Herrera y Reissig, en *Los parques abandonados*, que dieron motivo al archiconocido pleito, encoñado por Blanco Fombona, acerca de quién imitó a quién. Pleito baldío, pues la verdad es que ambos vivieron un mismo momento, respiraron un mismo clima estético, y lo expresaron usando análogo instrumental retórico.

En la prosa lugoniana de los libros (importa menos la urgida de los artículos periodísticos), es menor que en los versos el retoricismo, y echa mano, aunque en dosis más moderadas, del lenguaje tropológico, con el cual fraterniza

con los prosistas barrocos de su generación. La prosa de Lugones — afirma Onís — representa “una forma muy personal y moderna del *barroquismo más español*”. En efecto, matiza y esmalta su frase, en general de reciedumbre y contundencia realista, con metáforas de cuño inconfundible.

Herrera, nacido en Montevideo en 1875 y fallecido en 1910, todavía en el umbral de la vida, fue — alguna vez lo hemos dicho — un ruiñón perdido en un talar; un pájaro exótico en la selva criolla; un poeta extraño, un “raro” que hubiera merecido figurar en la galería de su maestro, Rubén Darío.

A pesar de lo linajudo de su apellido, vivió en decorosa pobreza. Su voz apenas fue oída. El mismo Rodó no se detuvo a escucharla. Disonaba en el Montevideo de principios de siglo, aún apegado a la musa dulzona y fácil de un romanticismo ya senil, musa a la cual él también rindió pleitesía en la primera juventud. Escucharon su mensaje sólo los amigos del cenáculo, el pequeño senado de espíritus afines, encapsulado — como diría Ortega — en su torre de marfil, que él llamó Torre de los Panoramas.

El no ser oído por la masa suele ser el destino de todo escritor barroco. La masa lo esquiva porque no lo siente ni lo comprende. Aun los más grandes, como Góngora, no escaparon a ese destino. El Góngora popular no era el barroco sino el clásico de las letrillas y los romances.

Esta ausencia de calor popular eriza a estos cultores del barroco, agudiza su individualismo, encona su orgullo y los lleva al apóstrofe, una manera de defenderse atacando. Lo acabamos de decir: Darío llamó “aunucos” a los que no comulgaban con su estética, y Lugones, “cretinos”.

Herrera les mata el punto con una *boutade* muy conocida, humorismo de mozo travieso:

“Decreto: Abomino la promiscuidad de catálogo. ¡Solo y conmigo mismo! Proclamo la inmunidad de mi persona. *Ego sum imperator*. Me incomoda que ciertos peluqueros de la crítica me hagan la barba... ¡Dejad en paz a los dioses!” Y firma: “Yo, Julio. Torre de los Panoramas.”

El “loco” de la Torre de los Panoramas, teatro de las “tertulias lunáticas”, está hoy considerado como uno de los sillares del modernismo. Su modernismo nace con el siglo. El poeta se despoja de su pasado romancón cuando recibe de Buenos Aires el evangelio de Darío y tal vez el de Lugones. Acude a sus mismas vertientes: el Parnaso y el Simbolismo, a sus mismos oficiantes: Poe, Baudelaire, Heredia, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Samain... Hace gimnasia traduciendo a Baudelaire y a Samain. Y agrega —hecho frecuente entre los modernistas— cultura clásica española. Cierta plebeyismo realista de vocabulario denuncia manejo asiduo de clásicos españoles. Y dominó todo, la sombra gigante de don Luis, el de las *Soledades*.

Este poeta “bizarro” era en la provinciana Montevideo nada menos que el Bautista del nuevo estilo. Tiene versos de alucinado, de hiperestésico, que lo conectan con Poe, con Baudelaire, con Rimbaud.

“Como Poe, yo amo el negro: los negros
novilunios de tus cejas...”

De los parnasianos sigue con preferencia a Heredia, el orfebre de *Los Trofeos*. Y hereda del Parnaso algunos temas. Por ejemplo, en el soneto “El baño”,

“Entre sauces que velan una anciana casuca”...

re encontramos la misma escena que explotaran Heredia y Rubén Darío: ninfas que se bañan en el claro y escondido arroyo y ojos que espían golosamente. Hereda otras cosas: la impasibilidad y el culto de la forma difícil y rebelde (el "coturno estrecho" de Gautier), y la aristocracia verbal, y las rimas desacostumbradas (a veces estrafalarias), y el concepto del arte por el arte.

No hay en el montevideano un solo verso espontáneo, como esos que fluían zorrillescos, de las plumas románticas. Los suyos son el resultado de forja y martillo. Como los parnasianos es un enamorado del soneto. Los sonetos de los *Extasis de la montaña*, compuestos entre 1900 y 1904, están escritos, como los de *Azul*, en el metro francés, en alejandrinos. Y le han salido impregnados de un bucolismo que huele a una Grecia ovidiana pasada por el Parnaso, a la Grecia en miniatura de Heredia, el poeta franco cubano. Ese helenismo de segunda mano se traduce en el uso abundante de nombres griegos: Alisia, Cloris, Lydé, Palemón, Filis, Tetis, Edipo, Cloe, Luth, Timo, Bión, Fonoe, Melampo, Safo. . . De los simbolistas mayores, conoció a Verlaine, impuesto por Darío:

Y el zorzal ebrio de cantos
es Verlaine frente a una copa.

Pero no concertaba con su naturaleza el Verlaine de lo gris, de lo impreciso, del verso diluido en música. Sigue con mayor complacencia a los menores: a Laforgue y a Samain.

En los sonetos endecasílabos de *Los parques abandonados* hay un lánguido erotismo aprendido en esos poetas menores. Y como en la obra gemela, o rival, de Lugones

(*Los crepúsculos del jardín*⁷), retorna a la costumbre romántica de hacer confidente al paisaje de los propios estados afectivos. La tarde, la noche, el ocaso, la luna, son cómplices de las efusiones amorosas del poeta.

El uruguayo, anticipándose a la criptografía que se pondrá de moda muy poco después, y que también cultivó Lugones en *Las montañas del oro*, desciende a zonas de oscuridad absoluta. Esas tinieblas han de venir de Mallarmé, citado en un dístico muy herreriano:

De Mallarmé dicen versos
los neuróticos batracios:

Verdad es que debajo de toda esa penumbra yace un propósito estético que redime al poeta. Tanto el Lugones de *Las montañas del oro* como el Herrera de *Tertulias lunáticas*, quieren dar, a lo Poe, una sensación de horror y de locura, y para darla se expiden como alienados. Lástima que por este tobogán van a deslizarse multitud de poetas sietemesinos, cultores del galimatías, del *nonsense*: el rebaño de los que no tienen nada que decir.

Rasgo saliente en el escritor barroco es la audacia verbal. En Góngora se manifestó no sólo por la creación de metáforas de sello personalísimo, sino por la incorporación de "cultismos" —escándalo de la época—, de voces peregrinas, hermosas, tomadas del latín literario. En cuanto a Quevedo nadie lo aventajó en el mester de fabricar palabras.

Nuestro Herrera no se queda corto en ese mester. Con el mayor desparpajo ingiere en sus versos terminachos extraídos de la jerga filosófica y de la médica, la cual, como enfermo crónico —era cardíaco— le sería familiar. ¡La cara

que hubieran puesto Garcilaso, Fray Luis o Moratín, leyendo versos contruídos con palabras como éstas: hipótesis, incognoscible, subconsciente, cosmognica, metempsicosis, introspectivo, elipsis, electrosis, hiperestesia, euforia, cataléptico, neurosis, neurastenia, clínica, neuralgia, virus, aneurisma, ulceración, anestesia, infección, fístula, uremia! . . .

En muchas ocasiones Herrera neologiza. Y como los de Quevedo, los suyos suelen ser neologismos por derivación: de un sustantivo saca un adjetivo o un verbo, de un masculino deriva un femenino insólito. Tal osadía neologizante cuaja a veces en un hallazgo, pero a menudo en una palabra insufrible: de taumaturgo sale *taumaturga*; de madrastra, *madrastras*; de momia *mómica*; de horóscopo, *horoscopar*; de infierno, *infiernar*; de pitagórico, *pitagorizar*; de Mefistófeles, *Mefistófela* . . .

En materia de adjetivación, su audacia no conoce límites. Topamos a cada minuto con epítetos raros, desconcertantes, con frecuencia sinestésicos: gesto *verde*, tiniebla *afónica*, humor *bizco*, neuralgia *blanca*, gangrena *nocturna*, confidencias *fragantes*, fakir *cataléptico*, horizonte *errebundo*, bosque *estupefacto*, molino *sonámbulo*, viento *confidente*, hombrías *taumaturgas*, escamoteo *brujo*, música *astronómica*, locura *tenebrosa* . . . ¡Qué lejos estamos de la adjetivación de románticos y realistas, lisa y corriente!

También utiliza la pequeña frase adjetiva, en ocasiones con envidiable puntería: monólogos *de esquimal*, risa *de clínica*. Escribió Góngora, refiriéndose a una ninfa que huía: *fugitiva nieve*. Y Herrera a la ninfa raptada, *rapto de nieve*. Probable reminiscencia. Más frases adjetivas metafóricas: “estrellas *de nieve*”, “gárgaras *de cristal*”, “tarde *de oro*”.

A propósito de metáforas, su intrepidez no desmerece si comparada con la de un barroco del siglo XVII. He aquí algunos ejemplos (espulgados por Guillermo de Torre): el vuelo de los cuervos es un “*cementerio con alas*”; las ranas son “*hojas de ensalada viva*”; el cordero, “*una rueca viva*”. Esto recuerda pintorescas metáforas de Lope, quien llama a la pulga, “*mostaza en grano*” y también “*pimienta viva*”, y también “*átomo vivo*”.

Otro recurso, ya señalado en autores afines, lo vincula con el estilo enrulado de sus días: el de animar lo que por naturaleza no tiene vida. Los verbos “animadores” en Herrera resultan casi siempre metafóricos: *Laten* bandadas de pañuelos en fila... Con tímidos arrobos *repica* la alcancía... *Palpita* la campaña... *Sueña* la huerta. En los porfiados cascotes de la vía *gritan* las diligencias... *Desangróse* la tarde en la vertiente... *Encendía* el ocaso cuentos de hadas... Y se *durmió* la tarde en tus ojeras... La luna que también *calla* su pena. Los ejemplos hormiguean.

Lo corriente es que lo animado sea una cosa concreta, como en los ejemplos anteriores: las bandadas de pañuelos, la alcancía, la huerta, la diligencia, etc. Pero también se aplica el procedimiento —lo hemos visto en autores consanguíneos— a sustantivos abstractos: *la placidez remota* de la montaña *sueña*... Y se aplica a los inconcretos: el *alba* mira en éxtasis las estrellas del cielo... Su *piedad* humilde *lame* como una vaca... Un *suspiro* de Arcadia *peina* los matorrales.

Por esa fisura el nuevo estilo, barroco moderno, fue dejando escapar su lastre realista. Y así se perdió en las nubes, en el “ultraísmo”, en el reinado de la ingravidez, de la incoherencia, de las realidades oníricas.

A propósito: es muy dudoso el porvenir del onirismo, de la literatura tejida con sueños. “La oniroscofia —dice Antonio Machado— no ha producido hasta la fecha nada importante”. Y es probable que ya no lo produzca, pues pasó su cuarto de hora. En efecto, el posmodernismo se nos presenta como una marcha hacia atrás, como un retorno a la “sencillez lírica”, a la “tradición clásica”, al “prosaísmo sentimental”, expresiones de Federico de Onís, uno de los más perspicaces abridores de picadas en la selva de los “ismos”, señalador de rumbos, augur del futuro. Por eso es lícito predecir, sin ser profeta, que después de tanta penumbra y tanta originalidad forzada, se volverá a lo claro, a los “cauces comprensibles”, a lo natural, a lo inteligible. Y predecir que el sol saldrá de nuevo por el lado del Partenón.

CARMELO M. BONET.

DARÍO

A otros poetas de nuestra lengua —San Juan de la Cruz o a Lope de Vega, digamos— debo emociones más intensas e íntimas, pero esta circunstancia personal, que no todos comparten, no aminora los dones casi infinitos que nos ha legado su ejemplo. A partir del siglo diecisiete la literatura española empieza a declinar; esta declinación es perceptible en la rigidez, en el abuso del hipérbaton, en las falsas metáforas y en las simetrías verbales que acumulan hombres de genio como Quevedo y Góngora, para no hablar de los lastimosos retruécanos de Baltasar Gracián. La indigencia poética del siglo dieciocho es notoria. El movimiento romántico, iniciado en Escocia por Macpherson, llega tardíamente a España; este país, que vive en la imaginación de Inglaterra, de Alemania y de Francia, apenas si produce a Bécquer. La poesía vacila entre la retórica frígida y la trivialidad provinciana. Surge entonces Darío.

Acaudilla, según se sabe, el modernismo. Como el de casi todas las escuelas, el mote es desdichado; no hay época que no sea moderna ni hombre que haya encontrado una manera de habitar el pasado o el porvenir. No nos dejemos distraer, sin embargo, por su nomenclatura; el

modernismo es, y sigue siendo, el movimiento literario más importante de las letras hispánicas. Inútil alegar que estaba implícito en las estrofas de Poe, de Hugo y de Verlaine; tales estrofas, nada ocultas por cierto, estaban al alcance de todos, pero Darío fue el primero que obró la casi milagrosa proeza de trasladar su música al español. Garcilaso nos trajo la entonación de Italia; Quevedo, la de Roma; Darío la de Hugo, la del Parnaso y la del simbolismo. (Además, su desgarrada y patética intimidad.) Auditivamente, no ha sido superado ni siquiera igualado. Recordemos, casi al azar:

Padre y maestro mágico, líróforo celeste,
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;
panida, Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propilio sacro que amaba tu alma triste,
al son del sistro y del tambor.

Las imágenes evocadas por el poeta son ahora triviales o deleznable; la música no ha perdido su magia.

Hemos sido injustos con él. Darío renovó la métrica, las metáforas y lo que es harto más importante, la sensibilidad; cuanto se ha hecho después, de este o del otro lado del Atlántico, procede de esa vasta libertad que fue el modernismo.

JORGE LUIS BORGES

RUBÉN DARÍO EN CÓRDOBA

LA NOCHE TROVADORESCA

...Partió luego Darío, como lo tenía resuelto, a descansar en las sierras.

Los ateneístas cordobeses, entretanto, preparaban su fiesta, no sin alguna zozobra —eso sí—, porque se sabía que un espectral consocio —don Antonio Rodríguez del Busto—, decidido aliado de Gil Guerra, amenazaba con la renuncia y el escándalo sin tan ignominiosa velada (era esto lo menos que decía) se realizaba, en honra de semejante pobre diablo de la poesía como Rubén Darío. Pero la dirección del Ateneo —todo un doctor Garro, todo un doctor Moyano Gacitúa, cultísimos humanistas los dos— y la Universidad y el Foro estaban acordes con la vibrante juventud —de que era capitán Romagosa— en la realización de la proyectada noche trovadoresca. Los restantes se quedaban a la mira sin vituperio ni alabanza y por lo menos curiosos, que es principio de adhesión. Era evidente que Córdoba quería una fiesta de trovadores. Y la tuvo cumplida.

Y fue el jueves 15 de octubre de 1896, y ese jueves, la fiesta; la fiesta provenzal de los ateneístas de Córdoba; la grande y memorable fiesta de su Gay Saber, en el salón

de recepciones del Club Social. Y está todo Córdoba en la sala. Y yo también estoy; pues aunque no soy más que un niño de siete años y meses, mis padres me han llevado, por adivinaciones del alma, así sea yo esa noche el único niño allí presente. Misterios tiene el sendero de las vocaciones y éste es uno. Me estoy viendo en el borroso recuerdo, subido en una silla, tratando de descubrir algo por entre los excesivos sombreros de las damas, en un escenario iluminado. Después me duermo en pie, y en este sueño es donde empieza lo secreto del caso. Sólo sé que aquella noche yo contaba exactamente siete años y siete meses cabales. “Hermano en el misterio de la Lira”, llamé Rubén Darío a Lugones, al conocerle en Buenos Aires. Y yo ¿qué diré, después de verificada tan extraña correspondencia pitagórica? Misterio también de la heptacorde lira, diré que sea éste, y nada más, o me quedaré en silencio como para una plegaria. Y añadiré, si algo añado, que en mi humildad y flaqueza un mérito he de reconocerme yo mismo, y es el de no haber traicionado nunca mi destino; nunca; ni por veleidad de riquezas ni por ambición de honores políticos. Digo, yo, pues, como el que dijo: *Potius mori quam faedari*. . . ¹.

¹ Y aquí se impone autorizar la noticia de que se dio conmigo el caso misterioso de haberme hallado en la fiesta del Ateneo de Córdoba, a los ya dichos siete años y siete meses cabales. La autorizaré con un testigo eminente: el doctor Enrique Martínez Paz. Tocábame ya pasar al paraninfo de nuestra Universidad (digo la nobilísima de Córdoba) en que debía desarrollar el tema de “la noche trovadoresca”, y me invitaba con instancia a ello el doctor Carlos Ernesto Deheza, que presidiría el acto, cuando el testigo eminente que dije me habló así:

—Oiga usted, que le va a interesar. Una cosa que usted no sabe

Mas ya está la fiesta del Ateneo en todo su esplendor. El doctor Garro dijo cosas profundas, sesudas y nobles, que Darío agradeció, con aquel su delicioso discurso de buscada brevedad y bien logrado primor en que se redujo a expresar: *Yo no soy más que un misionero de esas ideas estéticas a que os habéis referido, señor presidente; un mínimo mensajero de sus ideales.* Allá se le oyó también aquello otro: *La América me ha tocado como tierra de mi predicación y mis labores.* Y aquello aún: *Ni quito ni pongo rey, pero ayudo a Nuestro Señor el Arte.*

Después de esto suspendió los corazones la sonata de una admirable orquesta. Orquesta de dulces niñas de Córdoba en la primera flor de su gracia; éstas en el piano, aquéllas en los violines, las otras en las arpas, y todas verdaderas huríes de Alá.

Así que se hubo asentado aquel vuelo de ángeles que fue la música, don Javier Lazcano Colodrero se levantó para la bienvenida en verso. La daría leyendo un cuento rimado bajo el título de *El bardo errante*, que resultó ser lo más intencionadamente rubendariano que nunca se hubiera escrito.

Y dijo el de la *Salutación*:

Con paso sereno, tranquila mirada,
llevando en los labios palabras de miel

y le conviene saber. Aquella noche trovadoresca de que usted se dispone a tratar, ¿sabe usted quién estuvo en la fiesta provenzal? Usted... Lo estoy viendo, niño como de unos siete años, de pie en una silla y a su padre que le señalaba en el proscenio a Rubén Darío.

Confirmados mis vagos recuerdos con tan seguro testimonio, no vacilé en mencionar esa anécdota casi esotérica de mi extraña iniciación en los misterios de la Gaya Ciencia.

va un bardo errante por el mundo, “que sabe mil cosas de nadie sabidas”;

llevando en los labios palabras de miel
De antiguas edades sabrosas historias
que llenan el alma de encanto y placer.
De justas y lides perdidas memorias
que evocan recuerdos del épico ayer.

Después de muchas otras felices estrofas reconoce el vate de Córdoba que ése mismo de su canto es el que ha llegado a la noble ciudad, cuyo castillo se le franquea. Y en el cual se ordena haber fiesta en honor del doncel. La cual hubo de celebrarse. Y Apolo mismo ese día prestó de seguro su lira al bardo sin igual.

Y no fue sino de este modo elegantísimo como terminó su cuento don Javier, gozoso del agrado con que se le había seguido:

Y aquí se termina mi cuento sencillo.
No sé si he sabido contároslo bien.
Mas visteis, sin duda, que éste es el castillo;
vosotros, los nobles, y el bardo, Rubén.

¿Quién vino luego? Romagosa vino luego. Romagosa en la noche más venturosa de su vida; Romagosa, gallardo, impetuoso, nervioso, vivaz; Romagosa, que pasa por esos días, con tener a Rubén Darío a su lado, vivía soñando despierto, si es que no disfrutaba la vecindad de un verdadero dios.

Resplandeciente de dicha, se adelantó a cumplir su encargo, mas con tal donosura y tan buena doctrina, que el suyo fue de veras el discurso mayor de la noche. Él fue quien historió el movimiento de las letras modernas; él,

quien situó a la discutida escuela en su justo sitio, sin olvidar sus diversas tendencias; él, quien definió a Darío como maestro del Simbolismo y al Simbolismo como nueva y necesaria expresión de la vida del alma; él, quien filosofó acerca de su legitimidad en los tiempos; él, quien levantó delante de Córdoba y de la nación entera —por que ésa fue una fiesta de repercusiones nacionales— el nombre de Leopoldo Lugones a los centelleos de su mayor ditirambo. Nombre del joven Lugones que apenas escuchado aplaudió Rubén Darío y con él toda esa selecta Córdoba, ufana de aquella hora sencillamente consagrada.

* * *

Mas ved ahora cómo de nuevo se adelanta Darío; esta vez a decir los versos de su *Elogio a Esquiú*. Pero hay cierto encogimiento en su persona que no se advirtió cuando su discurso de respuesta a la bienvenida. Bien que habituado a mundanidades, se diría que Rubén se apocaba en la ocasión. ¿Cómo serían juzgados de la grey cordobesa sus versos al santo pastor?

El concurso volvió a contemplar largamente al poeta, y hora es de que nosotros lo contemplemos con aquél: Nacido en 1867, andaba Rubén Darío frizando en sus treinta años férvidos. De suave estampa, daba una impresión de serenidad apolínea. Sus rasgos denunciaban un hijo de América. Manso, bueno, con aquellos sus grandes ojos juntamente absortos e inquisitivos, se entregaba y buscaba a la vez. Era elegante; elegante sin el menor rebuscamiento. Grave, serio. Y no moreno; más bien blanco, de un blanco mate, y la crencha, bronceína. Se conocía a la primera mirada la realeza de su destino, una realeza

llena de futuro y de victoria. Por lo demás, ya lo habían oído hablar. Hablaba con fluidez, con gracia, entre eficaces silencios. ¿Y su acento? Su acento era de América, muy de esta América, y por serlo, sonaba con resonancia hispánica. Allí estaba Darío, otra vez, correctísimo en su frac. ¿Era un genio? ¿Era un genio a pesar de no ser un ciclón hecho hombre como Sarmiento, o como tantos otros más? Esta duda quedó en el ambiente: que nunca buscó avasallar voluntades como a voces de mando o de imperativos rugidos el genio de la armonía. Y esto era y fue aquel hombre, sacerdote no de Dionysos el orgiástico, sino de Apolo el sereno.

En fin, aplaudió el público, y fueron los versos del *Elogio*. Todos los atenienses de la noche los gozaron, y Romagosa hasta el éxtasis. Entretanto, los beocios del montón no supieron a qué atenerse.

Griego en castellano eran, sin embargo, esos versos y simplemente maravilloso el traslaticio epíteto del tan famoso *blanco horror*. Música como otra no se había oído en lengua de Castilla por nuestra región austral:

Un báculo que era como tallo de lirios;
 una vida en cilicios de adorables martirios;
 un blanco horror de Belcebú:
 un salterio celeste de vírgenes y santos;
 un cáliz de virtudes y una copa de cantos.
 Tal era fray Mamerto Esquiú.

Y de final:

Yo que la verleniana zampona toco a veces,
 bajo los verdes mirtos o bajo los cipreses,
 canto hoy tan sacra luz.
 En el marmóreo plinto cincelo mi epigrama,
 y bajo el ala inmensa de la divina Fama
 ¡grabo una rosa y una cruz!

¿Grabas una rosa y una cruz? ¿Eso has dicho? No es tan simple. Tiempos muy escogidos solamente llegan a permitir alguna vez que la cruz del hombre florezca en rosas y no corra a deshojarlas el viento malo...

AL PROPIO DÍA SIGUIENTE

Al propio día siguiente de la velada se encrespará la protesta. Ya se encrespa. A la mueca torcida de Gil Guerra le hace juego el formidable enojo de un caballero cruzado de la tradición —interpretada, claro, como la inmovilidad perfecta—: el caballero don Antonio Rodríguez del Busto. Llevaba una tormenta consigo y venía hablando de un modo airado y feroz. Alzó, pues, el grito don Antonio en la más ruidosa de las dimisiones, sin acordarse ni poco ni mucho, siquiera a fuer de español, de que un maestro de maestros —un don Juan Valera—, para eterna honra de su nombre, no había escatimado encomios al autor de *Azul*.

Y allá dimite. Se va. Después de esa fiesta en honor de un hombre que llama blanco al horror, hay que irse. He aquí la nota de dimisión. Es notable. Más aún: es un documento insustituible; un color de los tiempos.

Helo aquí:

“Señor doctor Cornelio Moyano Gacitúa, presidente del Ateneo. Estimado amigo mío:

“Adiós, adiós, adiós.

“Esta epístola tiene por objeto presentarle a usted mi renuncia indeclinable de miembro del Ateneo.

“Ya no puedo continuar ayudándole a usted con mi modesta colaboración.

“Antes que me pregunte usted la razón de esta resolución mía, voy a dársela.

“Yo no sé quién ni cómo ha resuelto esa velada literaria que se dio anoche en el Club Social a nombre del Ateneo en honor del señor Rubén Darío; pero sé que ese hecho, y antes que el hecho la sanción, ha rebajado el nivel moral del Ateneo; ha destruído su autoridad en cuestiones literarias y ha probado que “prima” allí un criterio irreflexivo; y si eso ha probado en cuanto a la literatura, han ensayado, en cuanto a la universalidad de ramos científicos que forman las distintas secciones del Ateneo, un desastroso sistema que tiende a impedir los estímulos fundados en la verdad de los méritos que se deben premiar. ¿Necesita esto una prueba? La tiene usted amplia y categórica: Hace un año próximamente me opuse tenazmente a que se nombrase miembros del Ateneo, en Buenos Aires, a tres jóvenes que, aunque tenían méritos para ello, no podían tenerlos para que se hiciese con ellos y sobre tablas una excepción, dejando a un lado, como se dejaba, verdaderas notabilidades científicas y literarias de aquella capital.

“No es otra cosa, es la misma tendencia lo que ahora se ha resuelto en una sesión que dicen que hubo, en la única noche lluviosa de este año, sesión en la que yo no estuve presente ni usted tampoco.

“Hay personas que pretenden que el Ateneo ha de discernir honores a sus amigos, aunque sean inmerecidos, y una sociedad en que “priman” esos caprichos no tiene la principal base para su existencia, que es un criterio recto y honrado.

“¿La prueba? Sí, señor, a prueba y estése:

“Mire, uno de los primeros escritores sudamericanos, el historiador más honrado de estas regiones, escritor verdadero, ¿eh?, estuvo en esta ciudad el año pasado y no le honró el Ateneo.

“Güemes, el primer médico sudamericano, con fama europea, ha pasado por aquí temporadas largas, y no le honró el Ateneo.

“Pizarro, el labrador de Providencia, vive entre nosotros, y si no es el primer orador parlamentario actual de la República, es uno de los primeros, y no le honró el Ateneo.

“¿Puede compararse el honrado de anoche con ninguno de los que he nombrado? Pues aun hay otros que no quiero nombrar.

“¿Quiere usted ahora que estudie aisladamente al señor Rubén Darío como literato? Pero ¿para qué?

“¿Qué culpa tiene él de que se den veladas en su honor? En todo caso, lo que habría que estudiar es el entendimiento de los que han tomado la desastrosa resolución que yo combato.

“¿Quiere usted conocerlo? Lea los versos en que elogia al señor obispo Esquiú, publicados en *Los Principios* de hoy, en los que principia llamando BLANCO al horror.

“¿Por qué no le comunique a usted esta mi resolución? ¿Por qué no le envié esta renuncia antes de publicarla? Porque usted me hubiera hecho retirarla.

“Yo quiero salir del manicomio donde se llama BLANCO al horror; donde, según Quevedo, se llama al arroyo crepúsculo de dulce; donde, según Stéphane Mallarmé, es lo mismo rosa y aurora que mujer; es decir, que se puede decir *hoy abrió una mujer en mi rosa*; donde, por último, cada letra tiene un color, según René Ghil.

“Ellos dirán que yo soy el loco; bueno, pues yo no quiero estar entre cuerdos como ellos.

“Adiós, mi amigo; adiós a todos; siento mucho retirarme de este centro donde tengo amigos verdaderos; pero ha llegado el momento de “sálvese quien pueda” y yo quiero salvarme, no quiero ser responsable del engaño, de la mistificación de que se ha hecho víctima a esta sociedad, llevándola a aplaudir a los pupilos del Asilo de Las Mercedes.

“Su amigo, *A. Rodríguez del Busto*. S/C. Viernes 16 de octubre de 1896.

El Ateneo se limita a borrar de sus listas el nombre del dimidente.

— ¡Obcecados! — comenta él en una carta. Lo esperaba. No había de ser que los procesados votasen a favor de su juez. ¿Obcecados, dijo? Algo más: ¡Delincuentes!

Mayor tristeza hubo en lo que vino luego. Como a una señal, hasta la prensa más ecuánime de Buenos Aires se dio a la befa de la escuela de los modernistas, y aun en la misma Córdoba llegó a tanto la reacción, que hasta hubo una pública subasta anunciada con jerga de decadentismo. Subasta que se pregonaría, según el aviso, “con voces de oro y de cristal” o con címbalos sonoros, para sacar de venta roperos en pirámides con lunas estivales, lavados de mármóreo plinto, aparadores en que guardar vinos que eviten martirios y cilicios, y en gris mayor, quinientas chapas de cinc. Todo por nimia *impensa* y para pro de la crisoefantina humanidad. Al que comprare se le grabará una rosa; al que no comprare, una cruz.

Y Rubén Darío — se adivina — no es sino un niño grande que siente la gran tristeza ínsita en su destino. Pero

pensando al propio tiempo que no le faltó nunca en la jornada el amigo bueno, el camarada fraternal; en una palabra, el debido Carlos Romagosa de los entusiasmos generosos, llora en este soneto hasta ahora inédito y que la piedad de una hermana buena salva por mi intermedio de la muerte — ¡hermoso caso salvar la vida de un soneto! —; llora, digo, en un soneto maravilloso aquel dolor y este consuelo.

Soneto que, con arreglo a la más preciosa manera simbólica, dice así:

Entre la barbarie que las garras saca
cuando ve el reflejo de sedas fulgentes;
entre el que desdora, desluce y ataca,
eriza las cerdas y muestra los dientes
cuando ve mi gema, mi biombo, mi laca,
o mis raras musas, terror de las gentes;
terror de la gente calmuca y canaca
que mancha la gloria de los continentes...
suele haber un cisne o un águila bella,
o un lirio o un trueno o una blanca estrella,
o un iris que muda la nube que mata;
o una espada de oro o un casco de plata,
o una rosa pura o una noble rosa...
toda como tu alma, Carlos Romagosa.

¡Divinos versos de Darío, en aquel castellano suyo que más bien era griego! ¡Verdadero griego en castellano! Repitámoslo...

ARTURO CAPDEVILA

DOS NOTAS SOBRE RUBÉN DARÍO A LOS CIEN AÑOS DE SU NACIMIENTO

I

DARIO EN LA EVOLUCION DE LA POESIA EN LENGUA CASTELLANA

Si echamos una mirada, a vuelo de pájaro, sobre ese eterno e irrestañable río que es la poesía en lengua castellana, desde los primeros balbuceos, los breves poemas líricos de los siglos XII y XIII, la “Razón de amor” y la “Disputa del clérigo y el caballero”, entre otros, y esa obra maestra de la poesía intemporal y universal, que son las “Coplas” de Jorge Manrique a la muerte de su padre, hasta la poesía, vaciada en moldes tradicionales, o audazmente nueva, de los poetas de hoy, será fácil de observar cuáles fueron los momentos de más honda transformación, y cambio, de dicha poesía. En orden cronológico, y ateniéndonos sólo a los más importantes y transcendentales, ellos podrían reducirse a cuatro, y serían los siguientes:

1º Triunfo de la escuela italianizante o del “dolce stil novo”, en el siglo XVI, con Boscán y Garcilaso de la Vega, sobre la escuela llamada tradicional, uno de cuyos jefes fue, en ese momento, Cristóbal de Castillejo.

2º Extraordinaria difusión de las *Rimas* de Bécquer, en el último tercio del siglo XIX, y su consiguiente influencia, subsiguiente a la de los poetas citados anteriormente, en la poesía española e hispanoamericana de la época.

3º Advenimiento del modernismo, primero en América y luego en España, y triunfo de la nueva escuela, cuyo jefe indiscutido fue como es sabido, Rubén Darío —y junto a él, Lugones, Jaimes Freyre, Herrera y Reissig—, sobre una poesía ya gastada, en sus temas y en sus estructuras, carente de esa tensión y de esa casi inexplicable gracia, alada y honda a la vez, y a menudo misteriosa, de la verdadera poesía de todos los tiempos.

4º Las escuelas de vanguardia —futurismo, dadaísmo, surrealismo—, surgidas en Europa después de la primera guerra europea, y traídas a América por Borges, por Huidobro y por Neruda, entre otros.

Boscán y Garcilaso traen a la poesía de lengua española la dulzura y musicalidad del idioma italiano y en especial esa joya diamantina y única del endecasílabo, en el que tantas obras maestras se han troquelado, en España y en nuestra América. Ante la artificiosidad y la limitación en que había caído la poesía castellana, prisionera en fórmulas trovadorescas ya sin vigencia, los temas mitológicos, la sugestión poética del paisaje —¡oh, bosques nemorosos, oh, corredoras aguas cristalinas, de las Églogas de Garcilaso!—, y el amor, como razón de existencia y como gozoso dolor, si vale la paradoja, de los nuevos poetas italianizantes, irrumpieron en los temas y formas nuevos, hechos una sola cosa, de la poesía española de comienzos del Siglo de Oro,

la que fue otra, distinta, de belleza esencial y perfecta, casi un anticipo de la poesía de nuestros días, desde entonces.

Bécquer, en plena época de una poesía dialéctica y discursiva, nacida con Quintana y representada por poetas tan difundidos entonces, y tan retóricos diríamos hoy día, como Gabriel García Tassara, Ramón de Campoamor, Gaspar Núñez de Arce, Vicente Querol, etcétera, baja la poesía del escenario, la saca de los álbumes y abanicos convencionales y efímeros, y la ubica en su verdadero reino: el corazón y el alma del hombre, de quien es, siempre, expresión y testimonio, desde la cuna hasta el sepulcro. Poesía leve, inconsútil, hermana de la música del viento entre las ramas, del rayo de luna sobre el mar, del canto del pájaro que canta para sí mismo en el silencio y la soledad del bosque. Qué raudales de ternura y de inmarcesible belleza brotaron de aquellas "rimas" y conmovieron los corazones de sus millares de lectores, en uno y otro continente, tocados por la magia de esa sobriedad casi nórdica, penetrante y honda, del poeta sevillano, el más leído y admirado durante muchas décadas en todo el ámbito del idioma. En lugar de las meras palabras y de los larguísimos poemas, la breve estrofa apenas asonantada donde quedó, latiendo para siempre, el corazón — el ensueño y la esperanza también —, del poeta.

La tercera gran corriente nueva que tuerce y varía el destino de la poesía española, fue, como dijimos, el modernismo, del cual sólo señalaremos aquí que fue una verdadera revolución estética, de proyecciones entonces imprevisibles, una ruptura con la poesía marchita ya de los poetas posrománticos o neoclasicistas, aún sobrevivientes después de la aparición de Bécquer, y una asimilación del culto por la forma, de los poetas franceses de fines del siglo pasado:

simbolistas, parnasianos y decadentes: Verlaine, Leconte de Lisle y Moréas, sobre todo. Darío, que tuvo sus precursores en Martí, Gutiérrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, anunciadores y epígonos, ellos mismos, de la nueva escuela, sintió antes, precisamente, la influencia avasalladora e imposible de eludir, de Bécquer, y como éste, escribió "rimas", título con el que apareció un libro juvenil suyo, en Chile, en 1888. Sobre el sentido verdadero de su revolución estética, de la que se ha hablado y se habla tanto, todavía, bueno es remitirnos a sus propias palabras, necesarias, más que ninguna otra opinión, para la mejor comprensión de los móviles que inspiraron su advenimiento.

En las famosas "palabras liminares" de *Prosas profanas*, libro con el que puede decirse que se inicia el modernismo, y aparecido en Buenos Aires, en 1896, dice Darío que "la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo arte a que se consagran". Y más adelante: "Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas, en Palenke y Uatatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman". Y en el prefacio de *Cantos de vida y esperanza*, su segundo gran libro modernista, más abierto, más humano y más proyectado hacia el futuro que su bello libro anterior, y publicado en Madrid nueve años después que este último, en 1905, expresa: "El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América, se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado. Aunque respecto a técnica tuviese demasiado que decir en el país en donde la expresión poética está anquilosada a punto de que

la momificación del ritmo ha llegado a ser un artículo de fe, no haré sino una corta advertencia. En todos los países cultos de Europa se ha usado del exámetro absolutamente clásico sin que la mayoría letrada y sobre todo la minoría leída se asustasen de semejante manera de cantar". Y agrega más adelante: "Hago esta advertencia porque la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres. Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas". "Al seguir — dice en los párrafos finales —, la vida que Dios me ha concedido tener, he buscado expresarme lo más noble y altamente en mi comprensión; voy diciendo mi verso con una modestia tan orgullosa que solamente las espigas comprenden, y cultivo, entre otras flores, una rosa rosada, concreción de alba, capullo de porvenir, entre el bullicio de la literatura."

En *Historia de mis libros*, que suele ir, en muchas ediciones, a continuación de su también autobiográfico *Viaje a Nicaragua*, confiesa que en sus primeras obras dentro del modernismo tendió "hacia el pasado, a las antiguas mitologías y a las espléndidas historias, incurriendo en la censura de los miopes." "Pues no se tenía — explica a continuación —, en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la independencia y la naturaleza americana: un eterno canto a Junín, una inacabable oda a la agricultura de la zona tórrida, y décimas patrióticas."

Sin tomar muy en serio lo excesivo de sus palabras alusivas a Olmedo y Bello, tan digno, sobre todo este último, de respeto y estimación por su admirable obra de escritor y de erudito, esta opinión de Darío sobre su propia obra de innovador y jefe de una estética nueva, supone, sin duda,

un valiosísimo elemento para comprender, y explicar, los verdaderos alcances del movimiento que gracias a él llegó a imponerse en todo el mundo de habla hispánica.

Arturo Marasso, su exégeta máximo, ha expresado con palabras definitivas, lo esencial y profundo del arte de Rubén Darío, ubicándolo al mismo tiempo en la evolución de la lírica, no sólo española sino universal. “El misterio poético —dice Marasso—, de Rubén Darío, la emoción lírica, la música y el esmalte de su verso, la perspectiva cambiante de su paisaje interior, la resonancia de su universo espiritual, cuanto encierra en su poesía un encantamiento indefinible, resiste, en parte, al análisis; lo que hay en él de vate, de iniciado en religiones y mitos, de hombre, en fin, no siempre puede ser convertido en materia de observación microscópica, porque todo eso, don de su alma, vibración de su ser, es él, en lo íntimo de su conciencia extraña, estremecida por el más sutil contacto de imágenes y sugerencias que llegan de los horizontes del mundo, de la historia, de lo eterno.

Yo soy el amante de ensueños y formas
que viene de lejos y va al porvenir,

nos dice. Amante de ensueños y formas, le tocó descubrir, casi simultáneamente, desde América, el romanticismo, el parnasianismo, el modernismo, el simbolismo y la escuela romana de Moréas” ”Y supo —concluye Marasso— de todas las escuelas, de todos los poetas, de pintores y de músicos, de Grecia, de Roma, de la ciencia moderna y antigua, y creó esa quinta esencia de que habla Valera, ese “bronce corintio” y ese “mármol de Jonia”. Trajo a nuestra lengua una aleación rara y preciosa. Innovador como Garcilaso, en la métrica y el estilo, por la magnitud de su creación y de su arte, dará, en la lírica castellana, nombre a una época.”

La poesía de Rubén Darío — escribimos alguna vez —, “genial hasta en sus caídas”, como ha dicho Federico de Onís, es algo nuevo y original en la lírica española y constituye un momento de trascendental importancia dentro de la misma, semejante, como afirmamos al principio, al que señaló en el siglo XVI la influencia italiana de los poetas llamados italianizantes, de la época. Como entonces, fue también una influencia extranjera, esta vez de los poetas franceses de fines de siglo, lo que determinó el cambio y las innovaciones de fondo y de forma de la nueva poesía, y, como entonces — pensamos en el Garcilaso de las Églogas y los sonetos —, fue también el genio de un poeta extraordinario el que impuso, con la pura belleza de sus creaciones, el triunfo definitivo de la nueva estética.

Hoy, a los cien años de su nacimiento y a los cincuenta y uno de su muerte, lo vemos, en sus páginas más excelsas, lejano y próximo a la vez, como las blancas columnas del Partenón, síntesis callada de una lección de belleza, eterna como el mundo.

II

DARÍO, AUTOR DE CRÓNICAS Y CORRESPONDENCIAS

Rubén Darío, como José Martí, predecesor en cierto modo del modernismo, escribió numerosas crónicas o correspondencias para diarios y revistas de América y España. Era frecuente — ahora no lo es tanto —, que importantes diarios y revistas encargasen a un escritor de prestigio el envío periódico de esas crónicas o correspondencias, las que aparecían en las primeras páginas o en la página de los editoriales, con la firma del autor al pie. Generalmente eran

trabajos enviados desde el extranjero y sobre temas y asuntos muy variados: hechos o acontecimientos importantes, asuntos políticos del momento, noticias de libros recién aparecidos o de obras de teatro estrenadas, exposiciones, noticias sobre personajes célebres de la época, etcétera. Se trataba de tener informados y al día, sobre todo en el campo de la cultura, a los lectores de los países donde esos diarios o revistas aparecían. Los artículos eran ligeros y efímeros, o profundos, como escritos para perdurar, según el autor, la índole de la nota o el hecho o circunstancia que la inspiraba. Para publicaciones de nuestro país escribieron correspondencias de este carácter, durante años y en distintas épocas, muchos escritores de nuestra lengua, y extranjeros: Rubén Darío, Lucien Descaves, Nemesio García Naranjo, Enrique Gómez Carrillo, Francisco Grandmontagne, José Martí, Miguel de Unamuno, entre otros. La mayoría de esas crónicas ha sido reunida, en vida de los autores, o después de su muerte, en libros. Las de Darío aparecieron en varios volúmenes de las diversas ediciones de sus *Obras completas*, ninguna de ellas verdaderamente "completa" pues aún hay infinidad de páginas dispersas de dicho autor, no recogidas en ninguna de dichas colecciones. Las de Martí tuvieron mejor suerte, y ellas abarcan gran parte de las *Obras completas* del autor, magnífica edición conmemorativa en el cincuentenario de su muerte, aparecida en La Habana, en 1946 *. Las correspondencias de Martí, enviadas a distintos diarios, entre ellos a *La Nación* de Buenos Aires, primorosamente escritas, tocan todos los temas imaginables y que interesaban entonces —últimas décadas del siglo anterior—

* José Martí: *Obras completas*. Editorial Lex, La Habana, Cuba, 1946, 2 volúmenes.

y constituyen muchas de ellas, por su contenido y por su estilo, piezas de antología dentro de las letras de nuestra lengua. En cuanto a las de Unamuno, la mayor parte de ellas escritas también, como las de Darío y Martí, para *La Nación* de Buenos Aires, integran hoy, casi en su totalidad, los volúmenes en que ha sido recogida después de su muerte su producción de este género, muchas veces con criterio arbitrario, y con títulos inventados y que nunca pensó usar su autor. Sin embargo, justo es reconocer que estas obras póstumas del autor de *Del sentimiento trágico de la vida* sirven hoy para completar el conocimiento de este gran clásico de nuestro tiempo.

¿A qué diarios y revistas envió Darío, en diversas épocas de su vida, sus correspondencias? Sin pretender dar la nómina completa, he aquí algunos de nuestro país, de los que hemos tenido noticia, por orden alfabético de títulos: *Almanaque de las Porteñas*, editado por Jolly; *Almanaque Peuser*, dirigido por Leopoldo Díaz; *Almanaque Sudamericano*, de Casimiro Prieto Valdés; *Argentina*, de Alberto Ghirardo; *Artes y Letras*, de Celestino L. Pera; *Atlántida*, de Emilio Berisso; *Buenos Aires*, revista semanal ilustrada, de Gabriel Cantilo; *Caras y Caretas*; *El Búcaro de América*, de Clorinda Matto de Turner; *El Diario*, de Manuel Láinez; *El Gladiador*, de Juan Schoo; *El Mercurio de América*, de Eugenio Díaz Romero; *El Sol* y *El Sol del Domingo*, de Alberto Ghirardo; *El Tiempo*, de Carlos Vega Belgrano; *Ilustración Argentina*; *Ilustración Sudamericana*; *La Biblioteca*, de Paul Groussac; *La Nación*; *La Prensa*; *La Quincena*, de Guillermo Stock; *Los Principios*, de Córdoba; *Nosotros*, de Alfredo A. Bianchi y Roberto F. Giusti; *Revista Ilustrada del Río de la Plata*; *Revista Latina*; *Re-*

vista Literaria, de Manuel Ugarte; *Revista Nacional*, de Carlos Vega Belgrano, etcétera.

Muchas de sus crónicas aparecidas en los diarios y revistas citados y en otros de América y España, y del extranjero, fueron reunidas por él o se publicaron como obras póstumas, en volumen, ya en las tres series de sus *Obras completas* (la de la Editorial "Mundo Latino", de Madrid, 1917-1921, veintidós volúmenes; la publicada por Rubén Darío Sánchez, en Madrid, 1921-1922, siete volúmenes; y la de Alberto Ghirardo y Andrés González Blanco, Madrid, 1923-1929, veintiún volúmenes), y en varios tomos sueltos editados en diversos lugares. Entre los títulos de los volúmenes donde aparecen recogidas sus crónicas, citaremos: *Castelar* (1899); *España contemporánea* (1901); *Peregrinaciones* (1901); *La caravana pasa* (1903); *Tierras solares* (1904); *Opiniones* (1906); *Parisiense* (1908); *Viaje a Nicaragua e intermezzo tropical* (1909); *Alfonso XIII* (1909); *Todo al vuelo* (1912); y las ediciones póstumas: *Prosa dispersa* (1919); *Letras* (1922); *Impresiones y sensaciones* (1925); y *Crítica literaria*, *Crónica política*, *Páginas de arte*, *Prosa política*, etc., estas últimas sin fecha de edición.

Imposible detenernos en el análisis de esas crónicas, no sólo por su número sino por su diversidad en cuanto a temas y contenido y aun en cuanto a su valor. Ellas abarcan, como las de sus otros congéneres, los más distintos asuntos: literarios, artísticos, políticos, de modas y costumbres, sobre personajes del momento, etc. Unas escritas al correr de la pluma, otras trabajadas como trabajó sus mejores poemas. Unas frívolas y perecederas; otras reflexivas y perdurables, por su contenido y estilo. Todas, documentos preciosos para la mejor comprensión y estudio de su obra de creación, de

sus influencias, de sus ideas, de su estética, de su condición de hombre, también. Sólo haremos, por vía de ejemplo, unas cuantas observaciones acerca de algunas de ellas.

En *Crónica política*, volumen XI de las *Obras completas* "ordenadas y prologadas por Alberto Ghirardo" (Madrid, s/f.), se dan algunas crónicas de juventud de Rubén Darío, de carácter político, las que revelan un aspecto de la vida del poeta, poco conocido por la mayoría de sus lectores. "Su liberalismo —dice en el prólogo Ghirardo—, su amor a la independencia y a la libertad, le produjeron grandes contrariedades, le expusieron a un sinnúmero de peligros en su primera juventud, que fue ardorosa, rebelde, combativa". Citaremos entre las páginas de este volumen el programa del periódico *La Unión*, fundado para bregar por la unión —de ahí su nombre—, en una sola de las distintas repúblicas de Centro América, de 1889, y en apoyo del llamado "Pacto de la Unión", suscripto por varios de dichos Estados; los artículos contra el general Ezeta, de El Salvador, a quien se le inculpó de la muerte del presidente de la República, general Menéndez; el que trata de "la comedia de las urnas"; el titulado "La locura de la guerra"; el que se refiere a "los presidentes en el destierro", en el que aparece Rosas en Southampton, con Manuelita, casada a la sazón con un noble inglés, etc. En cambio, el volumen titulado *Prosa política*, volumen VIII de las *Obras completas* de la Editorial "Mundo Latino", está integrado por artículos más bien informativos, escritos en forma impersonal y periodística, sobre las repúblicas americanas, faltando sólo, y no sabemos por qué, el correspondiente a México. En *Parisiense* encontramos algunas de las muchas páginas escritas por Darío sobre París, ciudad a la que amó siempre, y en

la que vivió en distintas épocas de su vida. Citaremos entre ellas la descripción de la casa de Víctor Hugo, la que habla de la presencia del rey Eduardo de Inglaterra y del rey Víctor Manuel, en la Ciudad Luz; la que da cuenta del asesinato del rey Alejandro de Servia; la que trata de "la psicología de la postal"; la que alude a los jardines de Francia y al hallazgo de un ombú en París, en la casa de José María Cantilo; la titulada "París y el Zar", etc.

España contemporánea, uno de sus mejores y más orgánicos libros en prosa, dedicado a Emilio Mitre, director en aquel entonces de *La Nación*, y aparecido en 1901, reúne sus correspondencias enviadas al citado diario, desde España, en su segundo viaje a la península, crónicas o correspondencias que abarcan desde diciembre de 1898 hasta abril de 1900. En ellas escribe Darío sobre Barcelona y Madrid, sobre las casas de Lope de Vega y Castelar, sobre la coronación de Campoamor, sobre la joven literatura, sobre la España negra, sobre la Semana Santa, sobre las corridas de toros, sobre un artículo de Unamuno, sobre la "fiesta de Velázquez", sobre teatro, sobre libreros y editores, sobre un paseo con Núñez de Arce, sobre la aparición de un nuevo volumen de los *Episodios nacionales* de Galdós, *La estafeta romántica*, sobre un homenaje a Menéndez y Pelayo, sobre la mujer española, etc.

En *Letras*, volumen VIII de las *Obras completas* de la Editorial "Mundo Latino", hay notas y juicios sobre letras brasileñas y dominicanas, sobre Castelar, Catulle Mendès, Antonio de Zayas, el conde de las Navas, Mariano de Cavia, Marinetti y el futurismo, etc. Y en *Crónica literaria*, volumen IX de las *Obras completas* dirigidas por Ghirardo y González Blanco, hallamos varios retratos, entre ellos uno

de don Ricardo Palma, algunas páginas polémicas, como la dedicada a "La mercurial" de Montalvo, y otras, algunas brevísimas y como recogidas al azar. Otras crónicas sobre temas literarios y artísticos se encuentran en *Páginas de arte*, volumen IV de las *Obras completas* dirigidas por Ghiraldo y González Blanco, tales como las dedicadas a las ruinas de Pompeya, a Gaspar Núñez de Arce, a *La dama de las camelias*, de Dumas hijo, al *Hernani* de Víctor Hugo, al poeta cubano Julián del Casal, a la actriz Cleo de Mérode, a los pintores de batallas (Detaille y Neuville), etc.

Actor — y espectador —, en un mundo sui generis — Europa y América latina de fines del siglo XIX y principios del siglo actual —, bamboleante ya entre viejas monarquías, próximas a sucumbir, y jóvenes y tempestuosas democracias aún en agraz, Rubén Darío, con su gran curiosidad por todo cuanto lo rodeaba, hombres y hechos, su casi hiperestésica sensibilidad y su amor por el arte y la belleza, dejó, aunque muchas veces a vuela pluma, testimonio de su época y de sí mismo en las crónicas a las que acabamos de referirnos, y que contribuyeron en su hora, a la par que sus obras poéticas y sus libros de otro carácter, tales como *Los raros*, *Cabezas*, *Historia de mi vida*, etc., a difundir su nombre en todo el mundo de habla hispánica y en el extranjero.

Entre los órganos periodísticos en los que colaboró Rubén Darío, bueno es destacar entre todos a *La Nación* de Buenos Aires, diario en el que entró a formar parte de su redacción por decisión de su fundador, Bartolomé Mitre, a quien el poeta había sido recomendado desde Chile por Eduardo de la Barra. En dicho diario fue colaborador y redactor desde 1893 hasta 1898, y corresponsal desde este

último año hasta su muerte, en 1916. También fue en él cronista teatral, conjuntamente con Enrique Frexas, dándose el caso bastante raro por cierto, de que una misma obra fuese juzgada por ambos separadamente y en forma a veces completamente distinta, en la misma sección.

Existen, además, dispersas en colecciones de periódicos o revistas ya extinguidos, crónicas de Darío sin su firma, otras firmadas con seudónimo y aun otras firmadas por él, por compromiso, que no le pertenecen, todo lo cual hace sumamente difícil y complicado fijar en forma definitiva y completa su bibliografía, dentro de este género.

La poesía y la prosa de Darío, particularmente su prosa que podríamos llamar periodística, es decir la de sus crónicas y correspondencias, constituyen una unidad, estrechamente armónica, como si en una y otra su singular personalidad se hubiese proyectado, fiel siempre a su vocación por la belleza, hacia los demás, con la fuerza avasallante de los grandes creadores.

FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ

LA ANGUSTIA METAFÍSICA EN RUBÉN DARÍO

Rubén Darío, si maestro de deliciosas frivolidades versificadas que todavía nos tienen suspendidos a quienes las admiramos e imitamos en nuestra mocedad, fue a la vez un poeta hondo y grave.

No pretendo proponer un canon que sirva para definir qué es y qué no es poesía, pero pienso que poeta a quien no muerde en horas de recogimiento la angustia de vivir y de ignorar por qué se vive y para qué, y la expresa con patetismo y comunica, es incompleto: acaso fue o sea un gran instrumento musical; acaso un creador de suntuosas imágenes y evocador de magníficos cuadros; acaso un suscitador de hondas o delicadas emociones; pero cuando no se encare, torturado en ciertas horas, con la Esfinge, se me aparecerá siempre como mutilado de un órgano esencial.

Yo querría en este breve ensayo, sin ninguna pretensión de armar una prolija y exacta monografía de gabinete filológico, entrar una vez más en la angustia que le inspiró al nicaragüense tantos versos hondos y bellos en donde nuestra propia angustia ante el misterio se siente expresada.

Rubén Darío, gran pecador, y él lo confesó contrito varias veces, fue un alma religiosa. Abundan sus propios testimonios y los de quienes lo trataron y conocieron. Carácter triste y meditabundo desde la niñez se confesó en su

autobiografía, Supersticioso también, lo que no puede sorprendernos si recordamos la estrecha devoción en que fue criado el "niño prodigio" en León junto a sus parientes, la tía abuela, la tía Rita, sin olvidar su frecuentación del Colegio de la Compañía de Jesús.

Fundar inducciones en los encontrados sentimientos que manifestó con relación a la religión católica en sus vicisitudes de la adolescencia y la primera juventud sería incurrir en un error de perspectiva. El niño que en su soneto se refugiaba en la Fe como en el solo consuelo, era el mismo que pocos años después irrumpía en apóstrofes y sarcasmos anticlericales en las mismas décimas enfáticas en que veía a Dios en cuanto existe: "Dios sin triángulo", con alusión despectiva al misterio de la Trinidad.

El precoz versificador hacía eco de sus lecturas de la hora fugaz en las cuales la dudosa duda del católico Núñez de Arce se contradecía con las fulminaciones del deísta Víctor Hugo o con las blasfemias retóricas de Espronceda. Alternativas entre la fe y el escepticismo, naturales en cualquier espíritu combatido en las horas felices de los años rosados o verdes, por tantos vientos contrarios. Ese escepticismo que, revestido de sarcasmo bajo la influencia, tal vez, de Bartrina o de Leopoldo Cano, tiene todavía un eco en *Anaghe*, la fábula humorística incorporada a *Azul*, donde el gavilán se come a la paloma:

Entonces el buen Dios, allá en su trono
(mientras Satán, por distraer su encono
aplaudía a aquel pájaro zahareño),
se puso a meditar. Arrugó el ceño,
y pensó al recordar sus vastos planes,
y recorrer sus puntos y sus comas,
que cuando creó palomas
no debía haber creado gavilanes.

Tales fluctuaciones son demasiado naturales en cualquier mozo voraz de lecturas como lo fue Darío para que pueda derivarse de ellas ninguna inferencia con respecto a la religiosidad e irreligiosidad del poeta. El propio Darío desautorizó esa humorada en la *Historia de mis libros*¹. “*Ancghe* — declara — es una poesía aislada y que no se compadece con mi fondo cristiano. Valera la censura con razón, y ella no tuvo, posiblemente, más razón de ser que un momento de desengaño y el acíbar de lecturas poco propias para levantar el espíritu a la luz de las supremas razones. El más intonso teólogo puede deshacer en un instante la reflexión del poeta en ese instante pesimista, y demostrar que tanto el gavilán como la paloma forman parte integrante y justa de la concorde unidad del universo; y que para la mente infinita no existen, como para la limitada mente humana, ni Arimanes ni Ormutz”².

Cuando juzgaba así su humorada en junio de 1913, fecha en que envió aquella historia a *La Nación*, el poeta ya descendía hacia la tumba, deshecho física y moralmente, siempre más inquietado por el misterio angustioso de la muerte que había encontrado algunas solemnes expresiones en los libros de la madurez.

La misma quiebra en la fe en la bondad de Dios, concebido antropomórficamente, se muestra en el cuento, tíer-nísimo al final, titulado *El Dios bueno*, en donde un hos-

¹ La publicó *La Nación* de Buenos Aires en tres artículos, en junio de 1913. La reprodujo por primera vez la revista *Nosotros*, en el número extraordinario que dedicó al poeta en ocasión de su muerte (82, febrero 1916, t. 21).

² Valera, en sus hermosas cartas proféticas sobre *Azul* transcribió el poema entero menos los ocho versos finales, los arriba transcritos, por juzgarlos blasfemos.

picio religioso de niñas es ametrallado en una de tantas guerras intestinas del Caribe. Raimundo Lida, comentándolo en el prólogo a los *Cuentos completos* del nicaragüense, observa que con esas páginas tan doloridas, “después de *Anaghe* vemos a Darío insistir en su visión desolada del mundo y de la justicia divina. . . ; pero aún están vivos los reproches de Valera al poema de *Azul*, y Rubén se apresura a aclarar en el subtítulo: “*Cuento que parece blasfemo pero que no lo es*”³.

Parece que la clave del misterio anduvo buscándola largos años. Abundan los testimonios de esa *agonía*. Transcribo dos, argentinos, de los felices días de bohemia de la Buenos Aires de fines del siglo. Los recojo en el número extraordinario que compilamos los directores de *Nosotros* en ocasión de la muerte del poeta que tantos amigos y tantas memorias de sí había dejado en la capital porteña.

Uno de aquéllos fue Luis Berisso, autor de un libro de breves ensayos, *El Pensamiento de América*, sobre escritores del continente, mecenas él de poetas y del propio Darío, quien le dedicó, agradecido, la poesía titulada *El poeta pregunta por Stella*, incluida en *Prosas profanas*. Berisso lo pinta “sensual y místico a la vez” y se pregunta en una lengua acorde con la entonces puesta en boga por el mismo Darío:

¿Cómo pintar ahora la duda tremenda que atenaceaba incesantemente su pensamiento cuando, en sus peregrinaciones atrevidas subía al infinito en pos de la Verdad absoluta o descendía a los abismos de Psiquis en busca del enigma interior; y se perdía en los limbos del Nirvana, en cuyas

³ *Cuentos completos de Rubén Darío*, Fondo de Cultura Económica, México - Buenos Aires, 1ª edic., 1950, pág. LIX.

herméticas brumas naufragaron pensadores y sabios, videntes o poetas? *¿Y su desmedido temor a la muerte que en él era una obsesión?*⁴ Darío la veía en sueños y a veces también despierto; adquiriría a sus ojos formas apocalípticas o actitudes macabras, y entonces temblaba como la hierba azotada por el huracán, y se defendía de ella con el escudo de la plegaria⁵.

Angel de Estrada, uno de los escritores argentinos de mayor talento y obra más señalada del grupo modernista, quien había pasado junto a Darío "venturosas noches entre los fantasmas brillantes de la imaginación y del arte", afirmó en el bello artículo dedicado al amigo y maestro:

No ha habido en el siglo de Baudelaire (y en el caso empleo expresamente este nombre) un poeta más angustiado que Darío por el enigma del mundo y los misterios de la muerte. En su sombra, ya fuese bajo la luna, melancólica, como bajo el sol, triunfal, veía perennemente la mortaja inseparable de sus pasos. Y así, en sus necrologías de los grandes escritores juntábase la sinceridad de su admiración al estrechamiento de su atormentado espíritu para improvisar sus frases más hondas, más vibrantes, más aladas⁶.

Francisco Contreras, su biógrafo chileno, remitiéndose al tiempo en que lo conoció en París hacia 1907, escribió: "Mostraba un temor obsedente (*sic*) del más allá... que le inducía a vivir en la sombría obsesión de la muerte"⁷.

Que la infancia pasada en León por el niño impresionable y soñador haya influido en crearle el terror de lo des-

⁴ El subrayado es mío.

⁵ *Nosotros*, n.º citado, pág. 130. Cabe recordar a propósito de tales alucinaciones las que Darío describe al evocar su niñez, en la Autobiografía.

⁶ *Nosotros*, n.º citado, pág. 173.

⁷ Francisco Contreras, *Rubén Darío. Su vida y su obra*. Agencia General de Librería, Barcelona, 1930, pág.98.

conocido y la propensión a la melancolía, según el juicio de Contreras, es más que probable: no pocos de nuestros sentimientos están enraizados en las impresiones y emociones de la niñez.

Más adelante informa el biógrafo: "... atormentado por sus continuos terrores del más allá, hacía ostentación de una religiosidad exaltada y algo exterior"⁸.

Testimonios semejantes, propios y ajenos, pueden leerse en otro de sus primeros biógrafos, Arturo Torres-Rioseco, quien ocasionalmente trató al poeta ya deshecho en lo físico y lo moral, en Nueva York, en 1914. Uno recoge, en la página 59, de Rufino Blanco Fombona, que dice: "Tenía a la muerte miedo físico y miedo metafísico"⁹.

Sin embargo la presencia de la muerte como sentimiento metafísico, no ya como doloroso episodio en la vida a su término ineluctable, no aparece en sus cuentos y fantasías, ni en los anteriores a *Azul*, ni tampoco en los incluidos en el afortunado libro misceláneo y en los posteriores. Hasta una ochentena de ellos recopiló y ordenó cronológicamente, en lo posible, Ernesto Mejía Sánchez, con rigurosa diligencia, y prologó Raimundo Lida con su reconocida ciencia literaria y perspicacia crítica, en el libro ya citado. El testimonio de su lectura no puede ser más decepcionante en lo que concierne al rastreo en esas páginas del terror obsesivo del más allá, el cual sí aparecería discontinuamente en sus poesías desde los tiempos en que iba publicando en los periódicos porteños las que formarían *Prosas profanas*.

La muerte como accidente, sí (*Betún y Sangre, La Ma-*

⁸ Id. pág. 109.

⁹ Arturo Torres-Rioseco, *Rubén Darío. Casticismo y americanismo*, Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press, 1931, *passim*.

tuschka), o cruel por culpa de los hombres como en *El Dios bueno*, antes recordado, donde, aunque el poeta lo negara, se condenaba la indiferencia divina, condenación que se repite, más o menos disimulada, en *Morbo et umbra*; la muerte convertida en poética alegoría como en *El humo de la pipa*; *La muerte de Salomé*, recreada a su modo por la fantasía del poeta; la muerte, horrenda alucinación poeiana, en *Thanatopía*, y no menos espantosa en *La larva*, historia de una experiencia suya en la primera mocedad, en León, si hemos de creer al propio Darío, según su Autobiografía, “una horrible materialización sepulcral, estando, afirma él, en mi sano y completo juicio”. Pero en ninguna página la muerte encarada como problema esencial del hombre, el obsesivo tránsito del ser al no ser.

Tal sentimiento quedó reservado para las ficciones o las meditaciones poéticas.

La caracterización psicológica quedaría sin soporte y con ella su resonancia en los versos del poeta, que es lo que nos importa, si olvidáramos los motivos físicos del drama que aquél vivía. Esclavo del alcohol, lo era asimismo de su naturaleza afligida por una sensualidad exaltada que se combatía en su alma, fundamentalmente buena pero frágil, con desesperados anhelos de pureza y redención.

Tal contienda ya había sido hermosamente alegorizada en *El reino interior*, uno de los poemas de *Prosas Profanas*: la teoría de las siete blancas doncellas entrevistadas por el poeta como aquellas que pintó Sandro Botticelli en el fresco famoso de la Primavera —las siete Virtudes, “divinamente blancas y castas”— en contraste con los siete mancebos, “bellamente infernales”, los siete vicios, los siete Pecados capitales. Estos y aquéllas han pasado junto al poeta. Recordemos:

Unos y otras se pierden por la vía de rosa,
Y el alma mía queda pensativa a su paso.
¡Oh! ¿Qué hay en tí, alma mía?
¡Oh! ¿Qué hay en tí, mi pobre infanta misteriosa?
¿Acaso
Los brillantes mancebos te atraen, mariposa?

.....

El alma sueña

Y en sueños dice: “¡Oh dulces delicias de los cielos!
¡Oh tierra sonrosada que acarició mis ojos!
—¡Princesas, onolvedme con vuestros blancos velos!
—¡Príncipes, estrechadme con vuestros brazos rojos!”

Tal batalla se esboza también en el segundo soneto, *La fuente*, de la serie que tituló en *Prosas Profanas*, “Las ánforas de Epicuro”. Si en el primero, *La espiga*, queda sugerida una filosofía panteísta pero de acento cristiano, en el que le sigue, *La fuente*, parece oponer Darío de nuevo simbólicamente la pura agua cristalina que mana de la gruta viviente que es su alma —la fuente en donde el Poeta debe abrevarse—, a “las siete bestias fieras”, los siete Pecados —siete panteras, reflejo dantesco— que acechan al sediento en la entrada.

La oposición expuesta en *El reino interior* podía no haber pasado de una versión más de la resobada alegoría medieval del conflicto que desgarró a muchos en quienes la conciencia no está abolida; pero Darío le dio una excelsa categoría poética. Tal excelsitud la describió Rodó en su famoso ensayo crítico sobre *Prosas Profanas* en términos que piden ser recordados:

Joven cautiva, el alma del poeta mira pasar, desde su castillo carnal —avanzando sobre una senda de color rosa como las que se pintan en las vidas de santos de Fra Doménico—, la procesión de vírgenes, que son las siete Virtudes, y un

grupo de mancebos que son los siete Pecados. Y el Alma, que los sigue desde su soledad, queda pensativa, lo mismo por la satánica hermosura de los Pecados que por la divina gracia de las Virtudes. Admirable la originalidad de la ejecución. Hay un hechizo propiamente prerrafaelista en ese cuadro simbólico. La descripción de la blanca teoría virginal es de una encantadora y femenina gracia. Todo color se rinde en ella místicamente desvanecido. La beatitud de la blancura envuelve el cuadro en una sonrisa ideal. Del choque de las rimas brotan campos de espuma. Parece que se deshojan lirios sobre el verso... Y luego, cuando pasan por él los satanes de la tentación resplandecientes y fascinadores con la nota violenta de sus púrpuras, —se enciende, se ensangrienta admirablemente el fondo del cuadro; diríase que lo azota duramente una pedrería de magnificencia infernal; acusas y carbunclos lo iluminan; las rimas que chocan hacen, en vez de la cándida espuma de la escena anterior, relámpagos rojos y siniestros. Me parece de un efecto supremo la oposición de esos dos cuadros. El verso ópalo hace juego con el verso rubí y, en cuanto a la íntima significación del fragmento, creo que lo dicho antes sobre la *naturaleza literaria* de Rubén Darío me excusa de reconocer la propiedad de este admirable símbolo del alma del poeta, igualmente sensible a los halagos de la Virtud y a los halagos del Pecado, cuando uno y otro se revisten del poder de la Apariencia.

Y Arturo Marasso, en su autorizada investigación de las fuentes de Rubén Darío, agotado el examen en *El reino interior* de todas las influencias y reflejos posibles, directos o indirectos, concluye:

El reino interior es de las poesías más musicales y suntuosas de la lengua castellana y, en el conglomerado de influencias, de una originalidad sorprendente. La oposición de las Virtudes y los Vicios es de fastuosidad deslumbrante; ninguna página de nuestra lengua alcanza el raro brillo de este alegórico fresco¹⁰.

¹⁰ Arturo Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*. Biblioteca Humanidades, t. XIII, La Plata, República Argentina, 1954. La transcripción corresponde a la pág. 118.

¿Será cierto, como escribe Contreras (pág. 287) que “su angustia metafísica se desquitaba en un culto dionisiaco de la vida, que lo hacía presa de la lujuria, la gula, la embriaguez”? ¿Habría que establecer una ilación entre su entrega a los goces de la vida y su terror de la muerte? En diferentes ocasiones el propio poeta confesó la lucha que se libraba en él entre la carne y el espíritu. Contestando en *La Nación*, de Buenos Aires, el 27 de noviembre de 1896, al juicio que Paul Groussac publicó en *La Biblioteca* sobre *Los Raros*, Darío decía: “Creo en Dios, me atrae el misterio; me abisman el ensueño y la muerte. . .”; pero agregaba con ostentada frivolidad: “. . .Tengo un epicureísmo a mi manera: gocen todo lo posible el alma y el cuerpo sobre la tierra, y hágase lo posible para seguir gozando en la otra vida. Lo cual quiere decir que lo veo todo *en rosa*. . .”¹¹.

Los años en su curso irían cargando el acento sobre el angustioso temor de la muerte. Cuando contó en *La Nación* la historia de *Azul*, *Prosas Profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, confesó a propósito de *La página blanca*, composición que a Rodó, inexplicablemente se le pasó comentar en su examen sutil del segundo libro: “¡Ay, nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin; y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!”

¹¹ Dos veces escribió sobre Darío el ilustre y temido crítico: la primera, a propósito de *Los Raros*, en el n.º de *La Biblioteca* de noviembre de 1896; la segunda, de *Prosas Profanas*, en el de enero de 1897. La respuesta de Darío al primero apareció en *La Nación* el 27 de noviembre de 1896 bajo el título *Los colores del estandarte*. Los tres artículos los reprodujo por primera vez la revista *Nosotros* en el n.º ya recordado.

Un testimonio no menos directo de los combates que se libraban en su alma, aparte del que nos ha dejado en sus poesías, objeto del presente ensayo, lo dejó. Darío en unas pocas páginas irremplazables. Son las que se leen en *Oro de Mallorca*, novela inconclusa que ha sido incorporada a algunas colecciones de las *Obras*, no a todas. En ella, según la confesión, por otra parte inútil, que de viva voz hizo el poeta pocos días antes de morir, se retrató de cuerpo y alma bajo el nombre supuesto de Benjamín Itaspes y el disfraz trasparente de un músico célebre ido a la isla encantada, como en efecto lo hizo Darío, a recobrar la salud. Describe el narrador, quien habla en tercera persona, con pormenores médicos y farmacéuticos precisos, los efectos que el alcohol había causado en su sosia, así como el poder que el quinto y el tercero de los pecados capitales habían tenido desde la primera edad sobre "su cuerpo sensual y su alma curiosa, inquieta e inquietante". Consolábase diciéndose:

Pero, Dios mío, si yo no hubiese buscado esos placeres que, aunque fugaces, dan por un momento el olvido de la continua tortura de ser hombre, sobre todo cuando se nace con el terrible mal de pensar, ¿qué sería de mi pobre existencia, en un perpetuo sufrimiento, sin más esperanzas que la probable de una inmortalidad a la cual tan solamente la fe y la pura gracia dan derecho? ¿Si un bebedizo diabólico, o un manjar apetecible, o un cuerpo bello y pecador me anticipa, *al contado*, un poco de paraíso, ¿voy a dejar pasar esa seguridad por algo de que no tengo propiamente una segura idea?

El análisis de lo que se pasaba en su cuerpo y en su alma es preciso y cruel, si bien algo chata la conclusión que acaba de leerse. Pero más adelante aparece esta desgarrada confesión:

En sus angustias, a veces inmotivadas, se acogía a un vago misticismo, no menos enfermizo que sus exaltaciones artísticas. Su gran amor a la vida estaba en contraposición con un inmenso pavor a la muerte. Era ésta para él como una fobia, como una idea fija. Cuando ese clavo de hielo metido en el cerebro le hacía pensar en el inevitable fin, si estaba en soledad sentía que se le erizaba el pelo como a Job al roce de lo nocturno invisible.

Ciertamente no fue una ficción retórica la angustia metafísica que se enredaba en él con el ansia de goces y alcanzó la más elocuente expresión poética en *Lo Fatal*, la composición que cierra *Cantos de vida y esperanza*, cuya brevedad me autoriza a repetirla entera no obstante ser tan notoria:

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
 y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
 que no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
 ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
 Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
 y el temor de haber sido y un futuro terror...
 y el espanto seguro de estar mañana muerto,
 y sufrir por la vida y por la sombra y por
 lo que no conocemos y apenas sospechamos,
 y la carne que tienta con sus frescos racimos,
 y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
 y no saber adónde vamos,
 ¡ni de dónde venimos...!

El poeta comentó su desgarradora confesión, magnífica en algunos versos de hondas resonancias afectivas (aun cuando vacilante la expresión a mi juicio, en el segundo, pero paso sobre ello) en la ya recordada *Historia de mis libros*. Dijo:

...En *Lo Fatal*, contra mi arraigada religiosidad y a pesar mío, se levanta como una sombra temerosa un fantasma de

desolación y de duda. Ciertamente, en mí existe desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba o, más bien, del instante en que cesa el corazón su ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. En mi desolación, me he lanzado a Dios como a un refugio; me he asido de la plegaria como de un paracaídas. Me he llenado de congoja cuando he examinado el fondo de mis creencias y no he encontrado suficientemente maciza y fundamentada mi fe cuando el conflicto de las ideas me ha hecho vacilar y me he sentido sin un constante y seguro apoyo.

Todas las filosofías me han parecido impotentes y algunas abominables y obra de locos y malhechores. En cambio, desde Marco Aurelio hasta Bergson he saludado con gratitud a los que dan alas, tranquilidad, vuelos apacibles y enseñan a comprender de la mejor manera posible el enigma de nuestra estancia sobre la tierra.

Convenía transcribir todas las reflexiones que le sugirió al poeta el recuerdo de *Lo Fatal*, pero lo cierto es que esa conformidad, real o presunta, firme o pasajera, de que hace alarde en la página transcrita, posterior de muchos años a la hora en que compuso tal meditación poética, se sobrepone al sentimiento más íntimo del poeta, encarado con la Muerte en horas de desolación.

Así como lo son los años, hay días fastos y nefastos en la vida de todos los hombres y nunca una sola cuerda en la lira de un poeta. No era el mismo el Darío que iba hilando los versos de *Prosas Profanas* cuando decía ver la vida en rosa, y el de la hora de desolación en que compuso *Lo Fatal*.

¿Qué nuevas luces podríamos proyectar sobre los poemas reunidos en el coqueto volumen, compuesto al azar, que lo hizo célebre, después de aquellas con que lo iluminó Rodó en su precioso ensayo? Poesía erudita y refinada, ce-

lebra la Juventud, el Amor, la Belleza, la Gracia, revistiendo de tales virtudes por la magia del arte, paradójicamente, hasta la Fealdad en la naturaleza; también se estremece con los desmayos de la carne, con la lujuria, y desafía el Pecado. Las veces que la Melancolía roza con su ala leve al alma del poeta, pronto es puesta en fuga por la euforia de vivir, la cual consiste no sólo en amar, sino en gozar todas las cosas bellas. Cuando la Muerte se desliza por las composiciones de *Prosas Profanas*, lo hace con paso callado, así cuando deshoja dulcemente a la amada del poeta, "como a una margarita de amor". Además, sabido es que fue una ficción la muerte de la dulce pecadora, como el propio Darío tuvo la franqueza de confesarlo en su *Autobiografía* ("Dios mío, ¿en dónde se encontrará aquella que quería ser una Margarita Gautier?") y lo repitió en la *Historia de mis libros*.

La misma muerte es hermosa, "la Pálida", "la bella inviolada" que desfila por *La Página Blanca*; bella en el *Coloquio de los Centauros*. Repitamos los versos harto conocidos para complacernos en su hermosura poética:

...es semejante a Diana, casta y virgen como ella:
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.

Todavía no parecía temerla el mozo aún no treintañero cuando compuso el elocuente poema dedicado a Groussac, quien lo publicó en *La Biblioteca*; apenas si sentíase rozado fugazmente por su ala.

Si Medón, el Centauro, perfecciona su bella evocación de la Muerte poniéndole en la diestra "una copa con agua del olvido", Amico, el otro Centauro, confirma:

Los mismos Dioses buscan la dulce paz que vierte

Y Quirón sentencia:

La pena de los dioses es no alcanzar la Muerte.

Pero todo eso era "literatura", recreada sobre reminiscencias clásicas y románticas y él lo sabía. Al margen de las poéticas alegorías, el "fatal misterio" de la Muerte y su "pavor sagrado" ya entonces lo acechaban al punto de hacerle expresar una esperanza en un pensamiento cargado de misterio que pone en labios de Eureto:

Si el hombre —Prometeo— pudo robar la vida,
la clave de la muerte serále concedida.

Tal clave es la que andaba buscando desesperadamente en las horas de recogimiento, según los testimonios, antes recordados, de los amigos, ya en aquellos tiempos jubilosos de la bohemia porteña. La obsesión se haría irrevocablemente presente en *Cantos de vida y esperanza*, cuando le huye el "divino tesoro" de la juventud y él se ha asomado al abismo de Pascal.

La imperiosa necesidad de vencer tal obsesión lo vuelve hacia la fe, a quien pide la clave de la muerte, la cual no sería otra que la resurrección prometida.

Algunas de las composiciones del libro (*Canción de otoño en primavera*, *Augùrios*, *Melancolía*, el segundo *Nocturno*) con confesiones de súbitas desesperanzas.

Si en la ligera anacreóntica, *Programa matinal*, que le inspiró la ventura de un claro amanecer, parece resignarse:

Devanemos de Amor los hilos,
hagamos, porque es bello, el bien
y después durmamos tranquilos
y por siempre jamás. Amén.

Y lo mismo en *Thanatos*:

En medio del camino de la vida...
dijo Dante. Su verso se convierte:
en medio del camino de la muerte.

Y no hay que aborrecer a la ignorada
emperatriz y reina de la Nada.
Por ella nuestra tela está tejida.
Y ella en la copa de los años vierte
un contrario nepente: ¡ella no olvida!

Pero la voz profunda de su angustia reaparece en los dos *Nocturnos*, aproximados por Ángel de Estrada a la poesía de *Sagesse*, particularmente el primero, donde desnuda Darío:

La conciencia espantable de nuestro humano cieno
y el horror de sentirse pasajero, el horror
de ir a tientas en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable, desconocido...

así como en la más honda de sus confesiones, ya recordada, que por algo cierra el libro.

Si el hombre buscaba en la fe el remedio de su angustia, según repetidos testimonios, hasta llegar a prácticas supersticiosas como la de rodear su cama de cirios, tal auxilio espiritual, la resurrección prometida por la religión, no es reclamado en *Cantos de vida y esperanza*, sino en una sola poesía, la titulada *Spes*, en donde el pecador arrepentido de sus "culpas nefandas", suplica a Jesús, "incomparable perdonador de injurias", le diga "que al morir hallará la luz de un nuevo día".

Tales momentos de duda y angustia no son, por cierto, la tónica general de su vasta obra poética. Darío no es un poeta filósofo, ni religioso, ni místico. Es un alma vibrante

ante el multiforme espectáculo de la naturaleza y del mundo y, naturalmente, también ante el misterio de la creación.

En las *Dilucidaciones* que preceden a los poemas reunidos bajo el título de *El Canto Errante*, antes publicadas en *Los Lunes de El Imparcial*, de Madrid, puso Darío muchas persuasivas reflexiones sobre el arte y la poesía y en particular sobre la universalidad de la suya. Merecen ser recordadas algunas de ellas. "Yo he dicho: Es el Arte el que vence el espacio y el tiempo. He meditado ante el problema de la existencia y he procurado ir hacia la más alta idealidad. He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás y hundirme en la vasta alma universal... He impuesto al instrumento lírico la voluntad del momento, siendo a una vez órgano de los instantes, varió y variable, según la dirección que imprime el inexplicable *Destino*."

Y concluye con estas sentencias a modo de resumen:

"La poesía existirá mientras exista el problema de la vida y de la muerte. El don de arte es un don superior que permite entrar en lo desconocido de antes y en lo ignorado después, en el ambiente del ensueño o de la meditación."

No es en este centón de versos varios, de diferentes épocas y diferente valor, no pocos de circunstancias, retratos ocasionales, anécdotas del momento algunos, donde encontraremos al Darío profundo y angustiado cuyas huellas estoy siguiendo a través de sus libros; pero de pronto una nota elegíaca, sorda, profunda, suena en nuestros oídos en el *Nocturno*:

Silencio de la noche, doloroso silencio
nocturno... ¿por qué el alma tiembla de tal manera?

Oigo el zumbido de mi sangre,
dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta.
¡Insomnio! No poder dormir y, sin embargo,
soñar. Ser la auto-pieza
de disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!
Diluir mi tristeza
en un vino de noche
en el maravilloso cristal de las tinieblas...
Y me digo: ¿a qué hora vendrá el alba?
Se ha cerrado una puerta...
Ha pasado un transeúnte...
Ha dado el reloj tres horas... ¡Sí será Ella!...

Volveremos a escuchar esa nota en el *Poema del Otoño* y otros poemas, su penúltima colección de versos. No en la dedicatoria a Mariano de Val, canción jubilosa a la vida, al amor y al goce. Repitámonos unas pocas de esas ágiles estrofillas de cuatro versos, expresión del “carpe diem” caro a tantos poetas. La sombra de la muerte no alcanza a entenebreecer la exaltación dionisiaca:

.....
Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza
y después se tornará en
polvo y ceniza.

Gozad del sol, de la pagana
luz de sus fuegos!
gozad del sol porque mañana
estaréis ciegos.

Gozad de la dulce armonía
que Apolo invoca;
gozad del canto porque un día
no tendréis boca.

Gozad en la tierra que un
bien cierto encierra;
gozad, porque no estáis aún
bajo la tierra.

Apartad el terror que os hiela
y que os restringe;
la paloma de Venus vuela
sobre la Esfinge.

Aún vencen muerte, tiempo y hado
las amorosas;
en las tumbas se han encontrado
mirtos y rosas.

.....

La muerte, que el poeta desafiaba en las estrofas precedentes, sólo una vez es nombrada con mayúscula en el penúltimo verso de la canción, pero aun así con fingido coraje. La sensualidad del poeta se esfuerza por volverle la espalda una vez más:

En nosotros la vida vierte
fuerza y calor.
Vamos al reino de la Muerte
por el camino del Amor!

Más prosaicamente, con menos gracia, repite la imagen la *Canción* que lleva el número cinco de la serie titulada *Intermezzo Tropical*. Recordaré la cuarta y última estrofa:

Pues sois de la existencia (las mujeres)
la dicha en lo fugaz,
y vuestra dulce ciencia
suele ser eficaz,
quémese uno en tal fuego;
luego
puede dormirse en paz.

Tal fluctuar de su alma entre el ansia de placer y el temor de la muerte, el canto dionisiaco y el penitencial, el segundo, frecuente en sus versos de la madurez (recordemos *La Cartuja*, incluido entre los "otros poemas" del *Poema del Otoño*), tal interrogación suya persistente a la

Esfinge se da en todas las colecciones últimas de sus versos, incluso las póstumas; pero en ellas nada esencial encontramos distinto de lo ya expuesto en el precedente examen. Además, para seguir, sin errar el paso, la evolución de los sentimientos del poeta después de *Prosas profanas* y de *Cantos de vida y esperanza*, nos falta una ordenación cronológica de todas sus poesías (no hablo de los libros), como la que de sus cuentos hizo Mejía Sánchez, tarea ingente de paciencia como para engolosinar a más de un joven investigador. Pero los datos esenciales los tenemos y son los que he expuesto en este esbozo de ensayo. "... *Altri canterà con miglior plettro*", o dicho en prosa llana, trabajará con mayor ciencia y más empeñosa diligencia.

ROBERTO F. GIUSTI

Concluído este ensayo y antes de darle la redacción definitiva recorrí y releí en gran parte los cuatro tomos de prosa en las *Obras Completas* editadas por Afrodísio Aguado (Madrid, 1950, los números I, II, III; 1955, el IV) con el propósito de esclarecer, de ser posible, su inquietud metafísica, contemplándola desde nuevos ángulos, aun cuando mi examen tenía por materia particularmente la creación poética. Pocas ilustraciones nuevas ha aportado esa lectura de crónicas, juicios críticos, semblanzas, impresiones de viaje, más o menos sistemáticamente reunidos en vida del poeta o en las ediciones póstumas. Un sólido buen sentido está presente en la mayoría de tales juicios e impresiones. Ciertas veces, aunque no muchas, el pensamiento de la muerte escalofría esas páginas. El poeta manifiesta haberse interesado por los estudios ocultistas y metapsíquicos: algunas de sus páginas tratan de las interpretaciones de los sueños. En ocasiones se declara sinceramente cristiano. En la evocación fantástica de una supuesta vida suya en la Florencia de Benvenuto Cellini (*Tierras solares: Florencia*, T. III^o), fingiéndolo en ella también a su amigo Rufino Blanco Fombona, confiesa el poeta su creencia de siempre en "Jesús Santo", no obstante

fraternizar ambos escritores en Epicuro. Admitía ser supersticioso. En otra página declara que serlo “cumple a un verdadero interrogador de los misterios del mundo” (Cabezas: *Ricardo Rojas*, t. II^o). La burla, el desprecio de la muerte lo ofenden profundamente. En una crónica de París (*El desquite de la muerte*, t. I^o) describe con indignación un abyecto cabaret de Montmartre donde se cometía la bufonada de evocar a la muerte por burdos medios teatrales desde la fachada pintada de negro. Su religiosidad parece haber consistido en la firme creencia en Cristo. Páginas singulares escribió sobre el destino del hombre. A propósito de los milagros de Lourdes cuya limitación en calidad y número señala (t. III, *La curavana pasa*, VII) somete a un examen crítico, por boca de un presunto amigo, todo el andamiaje de la religión católica romana, cuya autoridad mística niega con violencia, y después de encarar con abstrusas disquisiciones y muchas citas bíblicas los temas de Dios y de la muerte, concluye que “una nueva religión vendrá en que se adoraré a Cristo en toda su gloria.”

ROBERTO F. GIUSTI

RUBÉN DARÍO Y AMÉRICA

Recordemos entre los ilustres forjadores de la América nuestra, a los poetas. Evoquemos, sin excluir a ninguno, la obra civilizadora de Rubén Darío.

Rubén, en su amplitud universal, es de América: “Soy un hijo de América, soy un nieto de España”, confiesa a los cisnes. Su voz entregada a la oda va a penetrar en la política. “Si en estos cantos hay política — escribe — es porque aparece universal”; lo que llama un clamor continental encuentra en él la expresión. Rubén arraigado en la raza, en la tradición, será la voz unánime que toca también el ser, el anhelo de la vida, de la libertad en el ser, en el idioma; la región común se integra; es nieto de España; como un solo mar, la lengua española es su lengua; excede todo desnivel local, se convierte en poeta de España y de América juntas en una sola sangre: “Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda”. No encierra este fraternal conjunto la suma definitiva de logrados valores. Será necesario acrecentarlos con el trabajo, la dignidad y el estudio. Rubén nunca aduló falsamente a España y a América. Vio la insuficiencia, el falso saber, la tiranía, la ignorancia, la improvisación, y dijo lo que sentía con celo leal y generoso.

Había adquirido una directa experiencia de la vida y de

la política de nuestra América; quería en nosotros "la constancia, el vigor, el carácter". La virtud que conduce no viene gratuitamente a ofrecerse como un don, es un don del esfuerzo. A Rubén hay que mirarlo como a un trabajador minucioso y experto, como a un "fuerte". Le acechaba la fatiga, creándole lamentables angustias. Su lección fue de trabajo tenaz e inteligente. La anécdota engaña, la biografía recoge horas exteriores, momentos adventicios; la hora fervorosa está en lo que se concibió y se hizo; hay que estudiar en la obra la vida, en la vida vuelta obra, la obscuridad de las raíces en el fruto.

Rubén fue un creador, dado al trabajo y al estudio, que sorprende por la vastedad de su investigación tocada por el genio a pesar de su existencia viajera. Sabía oír, sabía ver y penetrar en la razón escondida. Más de una vez habrá improvisado y malgastado sus dones, tenía discutible derecho; él nos dice que esos dones son "altas misiones que hay que saber cumplir".

Cuando nos detenemos en su creación memorable, sorprende la universalidad de su saber de escritor y de artífice. Insistió mucho "sobre la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente"; no lo podemos imaginar en una vagancia despreocupada; no obstante el dulce ocio del tiempo perdido, de lo que él llama: "el falso azul nocturno de inquerida bohemia", "la caricia traidora, de brebaje escocés", pudo decir con verdad en su propia apoteosis (*Pegaso*): "Yo soy el caballero de la humana energía".

Cuando en América se forja con el acierto y también el inevitable error, con el acierto y el éxito de la obra innovadora que él ha realizado, se es poeta de América por el

trabajo que desanima a los débiles y los pasa al bando de la envidia y del menosprecio. Él no quiso hacer a los demás a su manera y a su estilo, desvirtuando el ser ajeno; trató de defender su parte y de prohibir a los otros la posesión de lo suyo, dejándoles la libertad arriesgada de la busca. Fue a su modo dentro de lo posible, de su vida errante, atento el oído, un ensayador de músicas y ritmos, de intuiciones y de formas en la lengua, ensayador que se posesiona del objeto noble y raro y lo convierte en verdad individual y humana tocado por una gracia armoniosa de arco sabio en la cuerda extremadamente herida y sonora. La pausa no se contenía ya en la vibración convertida en magia que se prendía a nuestros oídos para no ser olvidada, que se prendía como un encantamiento en las palabras sacándolas de su común alvéolo para darles por impulso victorioso su triunfo expresivo.

Sabía lo que llama la primera ley: crear. Sin esa ley de transformación y de camino interior, toda tentativa es vana, todo acto infructuoso, porque no lleva a la participación de la conciencia que se logra enriqueciendo nuestro albergue con la irradiación activa, difícil de ser comunicada; de lo alcanzado por el espíritu en las contemplaciones reveladoras. Esa falta de no haber andado en sí por la totalidad humana no se cubre con los títulos honoríficos que Rubén amargamente enumera. Todo verdadero saber es transformante, y si existen en su obra frivolidades y preciosismos por circunstancias y modas de su época, predominan las maravillas que se sumergen en las puras extensiones de la aspiración a la belleza identificada a su origen. No llevó rencores a sus páginas. Aceptaba su lugar y daba gracias por el milagro de ser: "Saluda al sol, araña, no seas renco-

rosa; da tus gracias a Dios, oh, sapo, pues que eres". Exalta la facultad de ver la luz y de no andar envidiando en la tiniebla. "¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!", exclama.

No fue nunca destructor, una mano que arroja piedras. Las que le arrojaron fueron a la onda, y la flecha del odio, nos dice, "fuese al viento". Amó la creación literaria de todos los tiempos, fue muy antiguo, como fue muy moderno. No creía haber alcanzado el ápice supremo; la perfección, nos asegura, "jamás se entrega"; la sombra donde duerme "el secreto ideal" es impenetrable. Conoció, en cuanto pudo, toda la extensión del idioma, desde los primitivos; sin ese estudio no hubiera podido, como él decía, emprender la obra de modernidad innovadora. Esta obra no iba a desvirtuar la lengua, iba a renovarla, a despertarla, en América y España, a darle nueva facultad germinativa.

Se guardó del americanismo vulgar, del color local, salvo el caso en que le servía de expresión de arte; su idioma es el íntegro castellano, no contaminado de regionalismos. Como si hubiera vivido anteriormente en el paisaje en donde está el mundo poético de los dioses griegos, los trae en un prestigio simbólico a sus versos. Trajo al vocabulario, por personal labor, algunas voces nuevas y raras de lengua poética, de ningún modo vituperables, porque pertenecían a la tradición común de las lenguas romances y le servían como expresión necesaria. Creó su vocabulario poético juntamente con el ejemplo de las escuelas literarias europeas. Lo que llamamos cultura occidental es una sola, y no porque sea de otra literatura hermana de Europa una forma deja de ser nuestra.

Rubén pertenecía por su índole y su pensamiento a la

permanencia y a la fecundidad constante de la sabiduría grecolatina; inquirió como poeta el arte antiguo, continuamente nuevo. Se educó a sí mismo con amplitud segura. En lo que pudo, perteneció a la pensante vitalidad perenne. La pintura, la música, la ciencia, el pensamiento filosófico, contribuyeron a la renovación y a la diversidad de su arte. Su mirada no olvidaba la novedad inextinguible. Tuvo que ganarse la vida con su pluma; no podía entregarse a muy largas investigaciones. “¿Y “La Nación”? ¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?”, escribe. Dominado por la universalidad, no pensó en la América reducida a un límite, sino viva en la unidad del espíritu y de su patrimonio europeo. Buscó la esencia irreductible de la persona tras la apariencia contradictoria.

Unas voces, desmesuradamente doctas, lo señalaban como a un extraño. No lo era. Su modalidad repacentista lo llevó a explorar, a utilizar y a renovar, viniendo de lejos, de su fuente, la universalidad española de la Edad Media y del Siglo de Oro, de la España que era ritmo en lo vital de lo humano; la amó con simpatía en el latido popular de su música y de su canto. Tentó la poesía arqueológica anterior a la conquista en Tutecotzimi, por 1892; evocó en su mito la impresión del volcán Momotombo; vio las señas antiguas, el misterio de la Tierra de los trópicos, las épocas y la historia en el esplendor y la ruina; como un vate cantó a las naciones de América, a América en su pasado y su futuro; el *Canto a la Argentina* lo muestra en esta función de poeta inspirado que predicó. Evocó la dulzura de su infancia y de su adolescencia, la atracción de su tierra nativa, el paisaje de los climas donde vivió. Puede hacerse del itinerario de sus andanzas el índice de sus poemas:

Nicaragua, Chile, la Argentina, España, Francia. Encontraba como propio el suelo en que pisaba, y nuestra patria, su "segunda patria de encanto", estuvo continuamente en su recuerdo y su ternura. En Chile aparece, descubridor del difícil modernismo, con las trabajadas prosas y los versos de *Azul*, con sus veinte años ansiosos de triunfo; en Buenos Aires, en la madurez de los treinta, con *Prosas profanas* y *Los raros*; en España, acercándose a los cuarenta, con la inspiración filosófica de *Cantos de vida y esperanza*. Convive con la obra mayor el artífice menor de pequeños juegos de rima y de ritmo. Empieza a los treinta y ocho años, por 1905, lo que él llama su otoño. Este período otoñal se caracteriza por la desarticulación del verso alejandrino, al que quería dar mayor plasticidad expresiva. Llega a 1914 poseído de ardor profético. Parecía que un oráculo hubiera pronosticado felicidad a la tierra que lo poseyera. La mano de una invisible Antígona lo conducía al más dulce lugar, a la región nativa. Vaticinaba, herido hondamente por su amor a Francia, con el temor milenario, llamándonos a la unión en el trabajo y la esperanza: "Paz a la inmensa América. . . Paz en nombre de Dios".

¿Cómo pudo permanecer en la delicia impresionista de la suntuosa frescura de los tonos de la luz, ennegrecida tantas veces por la amargura metafísica, pero triunfante, en su vida tan castigada por la soledad y el dolor? Su celebridad, constantemente combatida por la crítica adversa, se mantenía en una perdurable apoteosis. Era el maestro lírico, el vencedor en los trabajos que sólo conoce quien los hace: el que descendió por los abismos del alma, "cuya entrada sombría guardan siete panteras", para descubrir en cada uno de nosotros nuestra fuente interior, y decirnos: "Llena

tu copa y bebe". En los tapices de su mansión imaginaria había una princesa cautiva que iba a ser libertada, una vagante nieve de cisnes, de una blancura tan próxima y tan remota como la inspiración y el verso. Los ramajes tenían la hermosura del viento y de los frutos; el mar rodeaba el paisaje; una joven nacida de la onda torcía su cabellera húmeda de espuma. El rostro de Rubén había adquirido con el tiempo una apariencia de escultura tallada en opaca piedra sensitiva; la frente se dilataba impasible, escrutaban sus ojos donde asomaba un brillo, levemente contraídos los párpados. Estoy oyendo su palabra y su silencio. Es él, Rubén, el maestro. Su rostro se ha transformado, la palabra lo ha tocado como una brisa en el agua. Dicta y comenta curiosamente su *Vida* en la pieza del hotel donde se alojaba en Buenos Aires en su visita de 1912, con recuerdo pasmoso que no impide las vacilaciones.

Quedaba sin ser dictada la memoria de su viaje interno por tantos habitáculos de su ser y del conocimiento de formas, de ideas, de la Idea, de expresiones y de estados y ritmos. Al mirarlo, advertía en él, en su tímida cordialidad decorosa, sin ninguna ostentación inelegante, una natural gravedad de pontífice, de sacerdote de un culto hermético.

ARTURO MARASSO

RUBEN DARÍO Y LA ARGENTINA *

Versos de Darío, del más noble cuño poético y emotivo, han determinado la elección de este tema, entre otros aquél en que Rubén proclama:

Yo, que de la Argentina tierra siento el influjo en mi mente...

DARÍO, 'In Memoriam'. — BARTOLOMÉ MITRE.

Pocas veces ese lenguaje esencial y armonioso de la poesía ha servido para condensar en tan pocas palabras una tal suma de verdad histórica y de consagración personal, como en ese solo verso del altísimo poeta nicaragüense de nuestra América y de nuestra lengua.

En los versos de Darío la verdad se reviste de belleza, y algunos de ellos parecen axiomas a los que hubiera ajustado idealmente su obra toda.

He aquí otro en que parece siempre haberse inspirado el mismo vate:

Si pequeña es la patria, uno grande la sueña...

Recordemos estas gemas poéticas y remontémonos en el pasado del escritor andariego que desembarcó en nuestro

* Conferencia pronunciada en el Jockey Club de Buenos Aires el 8 de junio de 1966.

puerto de Buenos Aires, provisto de credenciales diplomáticas y precedido por juvenil celebridad continental, el día 13 de agosto de 1893.

Solamente él podía apreciar la diferencia que señalaba en su vida ese viaje respecto de todos los anteriores.

Ahora esa diferencia es públicamente conocida y tenemos derecho a recordarla. Nuestra retrospectiva biográfica puede comenzar doce años antes, con la primera escapada que llevó al demasiado precoz “poeta niño” de Nicaragua —precoz en impaciencias matrimoniales frustradas por la sensatez ajena— y que sacó al adolescente genial de su patria para conducirlo al gabinete presidencial del mandatario salvadoreño don Rafael Zaldívar, médico doctorado en Europa y miembro correspondiente de la Real Academia Española.

Ante aquel “mozo flaco y de larga cabellera, pretérita indumentaria y exhaustos bolsillos”, la actitud del gobernante fue gentilísima: conocía sus versos y le ofreció su protección. Terminó preguntándole “qué era lo que deseaba”. El forastero, lector insaciable, recordó una novela satírica de Luis Reybaud, famosa entonces y hoy casi totalmente olvidada, cuyo título resumía toda una educación escarmentada por los vaivenes del romanticismo: “Jerónimo Paturot en busca de una posición social”.

Fracasa el héroe del libro de Reybaud, en sus afanes ambiciosos, como el Federico Moreau de Flaubert y el Daniel Eysette de Daudet.

El niño poeta contesta resueltamente: “Quiero tener una buena posición social”. El propio respondedor admite que en aquel momento él no sabía a ciencia cierta sobre qué elemento se basaba esa “posición social, aunque lo sospe-

chaba". Debemos creerle porque los poetas adivinan cuando no saben e intuyen la realidad íntima de las cosas. En primer término, una buena posición social era lo contrario del oficio de sastre al que se había pensado dedicarlo. De una buena posición social parecía claro punto de partida esa carrera poética que, apenas adolescente y en tierra extraña, le valía ser recibido por el más alto mandatario del ajeno país y que el personaje respondiera sonriente y estimulante a la aspiración confesada: "Eso dependerá de usted".

Ya veremos los elementos argentinos que darán cuerpo a la ambición social formulada en la entrevista de El Salvador.

Tan razonable resultó la advertencia paternal de Zaldívar como lo fue poco la conducta del muchacho que, a corto trecho de la recepción, agotada la indulgencia del mecenas salvadoreño y despilfarrados sin tino los recursos generosos proporcionados por el mismo protector, el "niño poeta", cada vez más poeta y más niño, regresaba a su patria sin haber conseguido "la posición social" anhelada, ni haber logrado fijar claramente su concepto de la misma.

Sin advertirlo del todo, Rubén se encaminaba a su propósito orientado tesoneramente por una vocación imperiosa de cultura y de poesía. Si su experiencia de la vida resultó siempre tropezosa e incauta, su formación literaria y su dominio del arte lírico fueron vertiginosos y geniales.

Empleado en la biblioteca de Managua, se convierte en el lector más activo y aprovechado de la misma. Aprende de memoria el *Diccionario de Galicismos* de Baralt —excelente comienzo para no creer en ellos más de lo que conviene— y devora los clásicos españoles de la colección Rivadeneyra, incluso las harto desiguales "introducciones" que encabezan sus pesados volúmenes.

No era Darío de aquellos lectores en quienes el hábito se convierte en vicio —Anatole France ha llamado a la lectura “el opio de occidente”— y se torna en enervante de la voluntad y de la fantasía creadora. La lectura es para él un estímulo y las obras ajenas le resultan pruebas de emulación y ejercitaciones de competencia.

Su cultura le permite sobresalir en el periodismo y descollar, al igual de los mejores en la poesía.

Pero si podía desarrollar brillantemente cualquier tema narrativo, poético o polémico, había un trance que siempre trastornaba su vida y desbarataba cuanto parecía encauzarlo en la meta de la buena “posición social” deseada. Ese desbaratador de sus planes ambiciosos ha sido casi siempre la intriga sentimental, la “mujer” que él encontraba en su camino hasta cuando quería apartarla de la ruta emprendida.

Ese torcedor habitual de su destino y de su tranquilidad lo lleva a Chile a comienzos de 1886.

Un “chilenófilo” entusiasta, el general salvadoreño Cañas, le señala esa ruta como la de más brillante porvenir. ¿Sabría el ideal confesado por Rubén al también hijo de El Salvador, presidente Zaldívar?

Según el expatriado el motivo del viaje es puramente sentimental: “A causa de la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado, resolví salir de mi país. ¿Para dónde? Para cualquier parte”.

Sin desconocer estímulo tan consuetudinario en la vida del poeta, hay otro que no nos parece haber influido menos en la voluntad trashumante de aquel momento: el prestigio alcanzado por Chile, como nación ordenada y potente, después de la guerra del Pacífico.

¿Encontrará allí, en la tierra chilena prometida los ci-
mientos de la buena situación social ansiada?

Ni a los profetas ni a los vates las tierras de promisión
suelen dárseles sin largas peregrinaciones y pruebas seve-
ras. No faltaron en Chile tales obstáculos al juvenil erra-
bundo.

Iba cálidamente recomendado a don Eduardo Mac-Clure,
director en Santiago del diario *La Epoca*.

El periodista acudió personalmente a la estación para
recibir al personaje que se le anunciaba. Iba envuelto en
un abrigo de pieles, aguardado en carruaje de lujo, con
"estirado cochero" y lacayo en el pescante. Lo que se le
decía del talento de Darío, Mac-Clure lo había supuesto
también de la indumentaria.

Ambos esperaron que el "otro" se hiciera presente, has-
ta que ya no quedaban otros ocupantes en el andén.

El reconocimiento fue inevitable y la decepción igual-
mente amarga de ambas partes.

Con un tono entre dudoso, asombrado y despectivo el
magnate preguntó: "¿Sería usted, acaso, el señor Rubén
Darío?" Prosigue Darío: "Me envolvió en una mirada.
Aquella mirada abarcaba mi pobre cuerpo de muchacho
flaco, mi cabellera larga, mis ojeras, mi jaquecito de Nica-
ragua...; mis problemáticos zapatos y, sobre todo, mi
valija. Una valija indescriptible, donde por no sé qué pro-
digio cabían unas cuantas cosas de indumentaria, muy po-
cas, y una cantidad inimaginable de rollos de papel, peri-
ódicos que luchaban por caber en reducidísimo espacio...
El personaje se dirigió a mí: "Le había hecho preparar ha-
bitación en un hotel de que le hablé a su amigo Poirier.
No le conviene".

Y el forastero, estimado “inconveniente” para un hotel elegido por aquel personaje suntuoso, fue remitido a un modesto albergue. La “buena posición social” continuaba lejana. . .

Los casi tres años siguientes a ese arribo han sido juzgados por escritores chilenos con tintes harto sombríos: “Los días de Darío en Santiago se cuentan entre los más penosos de su errante existencia. . . Las remuneraciones que recibió fueron precarias y los puestos que ocupó apenas si le sirvieron para defenderse malamente de las duras necesidades. Fue el poeta pobre de solemnidad, visto como un ser estrafalario con un rostro mongólico que llamaba la atención de cuantos se le acercaban” (Melfi, *El viaje literario*, p. 86).

Armando Donoso, en su excelente “Prólogo” a las *Obras de Juventud de Rubén Darío*, no es más optimista: “Había apurado Darío en Chile el cáliz de una constante pobreza: padeció toda clase de privaciones. . . Así partió de Valparaíso el autor de *Azul*, tan pobre como había llegado. . ., después de haber probado todas las amarguras de la áspera tierra chilena. . .”

Sin el menor espíritu polémico, a título de simple “impresión” personal, declaro que este balance frecuentemente ófrecido de la permanencia de Rubén en el país cordillerano me parece incompleto e inexacto; al leerlo se diría que se trata de alguien extraño a la publicación de *Azul*, de *Abrojos*, de las *Rimas*, del *Canto épico a las glorias de Chile*, que no impidieron que el autor de esas obras partiera de Chile “tan pobre como había llegado”, en bienes materiales; pero con un prestigio no solamente continental, sino también hispánico. . . Y este caudal pudo ser

preparatorio de la "buena posición" espiritual y mundana ambicionada por el nicaragüense.

Entre los bienes de su residencia chilena no puede olvidarse que, durante ella, contó el joven sin raíces familiares ni ramificaciones sociales en la tierra en que recaló, con amistades abnegadas y auxiliares eficaces de su carrera literaria.

Quizás a todo ello aludía, en carta a Rodríguez Mendoza, al reconocer que debía "una inmensa cosa" a la hospitalidad andina: "la iniciación en la lucha de la vida". No hay por tanto que extrañar que en esa "iniciación" no faltasen los sinsabores, ni las novatadas inherentes a los comienzos de toda carrera.

Verdad que Rubén no regresó jamás a la nación cordillerana y que, en ocasiones, ante nativos de aquel país, Francisco Contreras, entre otros, tuvo memorias amargas de sus días araucanos. Pero él mismo pidió indulgencia para esas actitudes remisas. Al final de su libro sobre "A. de Gilbert", recoge Rubén los cargos amistosos que le llegan desde los Andes. He aquí su tentativa de justificación: "Rubén es un ingrato... se olvida de los amigos... No escribe... Sí, todos o casi todos vosotros, mis amigos, os quejáis de mí, con harta justicia al parecer. Sed indulgentes. Si os asomáis al fondo veréis claridad".

"Llevado por el viento como un pájaro; sin afecciones, sin familia, sin hogar; teniendo desde casi niño sobre mis hombros el peso de mi vida; fatigado desde temprano por verdaderas tristezas, guardo en lo profundo de mi ser bondad, mucho cariño, mucho amor. No seáis injustos. Yo tengo por únicos sostenes mis esperanzas, mis sueños de gloria. Esto me libra de ser escéptico, de ser ingrato, del va-

hido siniestro del abismo del mal. Yo creo en Dios. Y así voy en el mundo, por un camino de peregrinación, viendo siempre mi miraje, en busca de mi ciudad sagrada, donde está la princesa triste, en su torre de marfil. . .”

A ese “miraje” lo conocemos desde la entrevista en El Salvador con el presidente Zaldívar. En cuanto a la “princesa” siempre soñada, Darío llegó a encontrarla, al desposar a Rafaela Contreras, pero tuvo la desdicha de perderla tempranamente, y aquella princesa del espíritu y del amor no fue ni podía ser fácilmente reemplazable.

A otros reproches dejó de responder Rubén, pese a lo que pudo haber en los mismos de infundado. Son los que le enrostran haber olvidado lo que aprendió de las letras, en su residencia chilena. Dice Orrego Luco: “Al llegar a Chile, el bagaje literario de Darío se reducía a Víctor Hugo, que era su maestro y su Dios; no conocía cosa alguna fuera del gran poeta”. Vicuña Subercasseaux recarga las mismas tintas.

Callan estas acusaciones los largos y provechosos meses de lectura en la biblioteca de Managua y que poemas publicados por Darío, en su patria, como los dedicados a “Francisco Gavidia”, “al libro”, “a Víctor Hugo”, “a la poesía castellana”, evidencian una cultura nada vulgar, antes de alternar con la juventud santiaguina sobresaliente en las letras y en el periodismo.

Todo ello sin desconocer lo que el espíritu receptivo y el talento prensil de Rubén adquirieron de valioso en aquellos medios abiertos a las influencias europeas y principalmente a las nuevas corrientes del pensamiento francés.

Los reproches de Darío, si los tuvo, fueron de otra índole y no ajenos a la buena posición social, no solamente eco-

nómica, a la que él creía tener derecho. Los desaires personales lo ulceraban durablemente y queda huella del causado a su llegada a la estación chilena, en su cuento "El Rey burgués", alusivo a Mac-Clure. Los genios, como los santos, no son reconocibles a simple vista, ni en el trajín de la vida diaria.

Darío estaba convencido, desde niño, de que a él, alguna vez lo aplaudiría "el mundo", pero los compañeros chilenos de tareas y de albergue eran menos crédulos. He aquí la opinión compleja de Orrego Luco: "es un tipo extravagante y curioso, que cree en las ánimas y tiene miedo de estar solo...; un tonto que suele tener mucho talento".

En "El Rey burgués", desahogo solapado del escritor preterido en la estimación de su patrón circunstancial, el poeta "consciente de poseer el verbo del porvenir" se siente atado al manubrio de las faenas periodísticas... Pero tampoco es posible ignorar que la puntualidad no ha sido la virtud cardinal de Darío periodista y diplomático, y que sin las exigencias de Maqueira, en Santiago, y, en Buenos Aires, del admirable y culto administrador de *La Nación*, don Enrique de Vedia, Darío no habría escrito muchas de las páginas que enriquecen sus libros.

Más claramente que su "aprendizaje en la lucha de la vida", debe a Chile Darío el prestigio enaltecido con que retorna a Centro América, desposa allí a la mujer más digna de acompañarlo y que, poco después, ese mismo prestigio lo hace incluir en la delegación de su país enviada a España, en 1892, para conmemorar el "Descubrimiento de América". Lo ha precedido el "espaldarazo" dado por don Juan Valera al autor de *Azul*. Y eso permite que el joven nicaragüense, tímido hasta la brusquedad y callado hasta la

grosería, alterne gratamente con las grandes figuras de la política y de las letras: Castelar, Cánovas del Castillo, Valera, Núñez de Arce, doña Emilia Pardo Bazán le franquean su confianza y distinguen con su trato. Zorrilla lo declara heredero de su estro; Cánovas y otros dicen buscarle un destino que lo arraigue en la península. Las promesas de los políticos quedan en agua de cerrajas, pero el vaticinio de Zorrilla resulta más valedero para el nuevo príncipe de las letras hispánicas. Antes de abandonar España deja un "Pórtico" espléndido para el libro *En Tropel* de Salvador Rueda y lee su vigorosa poesía "A Colón", de un altanero americanismo, en una brillante velada literaria. Esa vez la suerte le deparó mejor albergue que en Santiago de Chile: se hospedó en el "Hotel de las Cuatro Naciones", donde pudo frecuentar a otro pupilo ilustre: el joven profesor de la Universidad Central, Marcelino Menéndez Pelayo. A partir de esa convivencia de tan altos espíritus bien hubiera podido llamarse "Gran Hotel" al de "las Cuatro Naciones". Pero las denominaciones de tales hospedajes están dadas por la conveniencia comercial y no por consideraciones históricas o culturales.

Deja el nicaragüense la península convencido de representar algo más que un poeta promisorio o un diplomático improvisado. Su aspiración a "la buena posición social", cada vez más legítima y claramente concebida, sigue en suspenso.

Regresa sin prisa hacia su patria, en la que se le adeudan algunos emolumentos. Una escala de ese retorno le permite visitar, en Cartagena de Colombia, al expresidente don Rafael Núñez, otro gobernante civilista pero autoritario, de los que saben ejercer el poder con la misma ener-

gía de los mejores militares y, por espléndida añadidura, poeta, verdadero poeta de talento.

“El gran presidente Rafael Núñez” — como lo llama Juan C. Zorrilla de San Martín— se interesa por el vate que lo visita, conversa con él de literatura y termina por preguntarle: “¿Piensa usted quedarse en Nicaragua?”. “De ninguna manera —le contesté—, porque el medio no me es propicio.” “Es verdad —me dijo—. Tendría usted que dedicarse a mezquinas políticas; abandonaría seguramente su obra literaria y la pérdida no sería para usted sólo, sino para nuestras letras...” Se ha repetido la interrogación del presidente Zaldívar; pero en ese momento Darío sabe mejor lo que quiere: “Expresé mis ansias por conocer Buenos Aires”. Queda convenido que don Rafael Núñez escribirá a su sucesor, don Miguel Antonio Caro, también poeta, para solicitarle el nombramiento de cónsul general en Buenos Aires del nicaragüense Rubén Darío. La venida de Darío a la Argentina fue obra de poetas y con el fin de mantener a un discípulo de Apolo en la prosecución de su obra literaria.

Para confirmar el signo apolíneo de la gestión el decreto respectivo por el que se nombraba a don Rubén Darío cónsul general de Colombia en la Argentina, consignaba también la designación de José Asunción Silva como segundo secretario de la legación colombiana en Venezuela.

Pocas veces un acto de gobierno ha reunido una tal conjunción de bardos ilustres. El parnaso estaba de fiesta. La designación consular va acompañada de un tonificante anticipo de sueldos por las funciones aún no asumidas. Vuelve Darío a Nicaragua y allí el sueño en que creía vivir tiene un despertar de pesadilla: Rubén se encuentra casado por

segunda vez y en condiciones que recuerda como "el caso más novelesco y fatal de su vida". Para consolarse de "esa página dolorosa de violencia y engaño", hace el poeta un largo rodeo antes de llegar a Buenos Aires, lo cual le permite prepararse para su nueva "posición social".

Visita Nueva York, París... Conversa incidentalmente con Paul Groussac, en Panamá, y es decepcionado por un Verlaine, tabernario y soez, en el café d'Harcourt. Darío no vive sólo de poesía y se consuela de los desengaños literarios con las fiestas galantes en que es pródiga la Ciudad Luz de aquellos tiempos.

Los anticipos consulares merman a ojos vistas y Rubén comprende que es preciso disponer la partida para Buenos Aires, mientras las "águilas" desplumadas por finas y expertas manos parisienses conservan todavía algo del vigor requerido para la travesía.

Recomencemos nuestro relato rioplatense siguiendo los pasos de Darío desde que desembarcó en nuestro puerto el 13 de agosto de 1893.

Ahora sí, por primera vez, en tierra argentina, puede suponer Darío haber alcanzado la buena "posición social" anhelada desde la infancia.

No es ya "el poeta niño" de doce años antes, ni el periodista flacucho y mal trajeado de Santiago de Chile el que llega a nuestro puerto, sino el Cónsul general de Colombia, corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, el gran diario de los Mitre... Lo precede su vasta nombradía literaria y lo sigue con las valijas del personaje un ayuda de cámara holandés que las deposita en el céntrico "Gran Hotel Frascati", elegido para hospedaje del señorial viajero.

Confiesa Darío en sus "Versos de Año Nuevo" las esperanzas que lo alentaban en aquella ocasión:

Me pongo a pensar... ¡Era ayer!
Atravesaba el oceano
Cónsul general colombiano.
¡Con un soñar!... ¡Y un suponer!...

Completa en su *Viaje a Nicaragua* lo que dejaba tras de sí: "Asqueado y espantado de la vida social y política en que mantuviera a mi país de origen un lamentable estado de civilización embrionaria, no mejor en tierras vecinas, fue para mí un magnífico refugio la República Argentina..." Desde el día siguiente al de la llegada comienzan los sueltos de bienvenida, en *La Nación*, día 14, y en *La Prensa*, el 16 de agosto.

Ninguno de esos comentarios lleva firma, pero por Darío mismo sabemos que el primero es de Julio Piquet y el segundo de Joaquín V. González, quien en ese año publica su más famoso libro: *Mis Montañas*. En ambas crónicas se saluda efusivamente al nuevo huésped y se da a su presencia proporciones de acontecimiento intelectual. Piquet termina con la invitación al nuevo cónsul de inspirarse en el ejemplo de Stendhal y escribir aquí, como lo hizo el francés en Trieste, su *Cartuja de Parma*.

González no es menos deferente y promisorio: "Da la bienvenida al joven y ya célebre escritor" y ve en esa visita "un motivo más para solidarizar la obra creciente de la literatura americana, que sólo necesita amor y sentido del arte para salir con alas poderosas de su crisálida". Al lado de estos aciertos generosos, un error de detalle inspirado por la lógica diplomática habitual: ambos comentaristas supo-

nen la designación del nuevo cónsul hecha por Nicaragua, y no, como era el caso, por la cultísima Colombia que había tenido el acierto “parnasiano” de adoptar al hijo ajeno en aquella circunstancia.

...Y esto pasó en el reinado de Hugo,
emperador de la barba florida.

La nueva “posición social” del que se proclamaba “hijo de América y nieto de España” ampliaba idealmente las fronteras y le dará derecho a decir ante sus propios conciudadanos: “Yo he sido acogido en diferentes naciones como si fuese hijo propio de ellas...”

La patria de Darío ya no es pequeña, sino que se va adaptando a la medida de sus sueños.

Abunda el saludo auspicioso de *La Nación* en apreciaciones lisonjeras, que pasamos a transcribir parcialmente: “Buenos Aires, que es artista por más que se la tache de comercial y prosaica, Buenos Aires que ha modelado su espíritu sobre el de París, en seguida descubrió en el autor de *Azul* al primer artista que en lengua castellana escribiría páginas llenas de impresiones frescas, esmaltadas y buriladas con el primor y la delicadeza de matices que se admiran en Daudet, Catulle Mendès, en Flaubert, en Zola y en las incomparables de los Goncourt”.

“Era él, sí, el poeta y filólogo, el artista que todos presentíamos, el que había de romper el molde clásico y darle nuevas alas a la sonora lengua de Castilla... Y era en América que tenía que nacer tal artífice...”

“*La Nación*, que se complace en haber propiciado la entrada triunfal de Rubén Darío en el mundo de las letras... , repite su cordial saludo al joven literato...”

Figuraba Darío, en efecto, entre los colaboradores extranjeros del diario porteño, que en el mismo día de su llegada incluía en sus páginas una correspondencia del nicaragüense, todavía remitida desde tierras lejanas.

Si a esto se añade lo que aún restaba de las “águilas” monetarias recibidas y la esperanza de nuevas remesas consulares, se comprenderá que el juvenil personaje y ya célebre escritor creía tener por fin en sus manos la “buena posición social” soñada.

Remontándonos en el tiempo y en el espacio, sigamos los pasos predilectos de Darío en el Buenos Aires que acaba de recibirlo tan cordialmente.

Sabemos que gustaba de “floridear” — expresión inventada por su amigo Soussens — y fórmula que adquiría contenido bellamente humano en la calle originadora del vocablo. Allí, “sobre el pavimento sonoro de Florida:

sentía trotar el tronco de potros de Inglaterra,
que arrastra la victoria donde al amor convida
la faz de la morocha más linda de la tierra...

O cuando contempla aquella otra “Flor Argentina”: “que cuando pasa, a paso de reina, diosa va...” Todo ello, en la vecindad del “Jockey Club”, que le hace comparar a otra bella transeúnte, con la adivinada Diana de Falguière, que parte “virgen a lanzar flechas al bosque del olvido...”

El cónsul general de Colombia sabía recrear su vista y enriquecer la fantasía en sus paseos bonaerenses. Las tareas diplomáticas no lo agobiaban. Del mismo Núñez protector escuchó Darío el consejo de preferir a todo su misión literaria. Y así lo hace, aunque reaparezca de tal modo la peligrosa musa de “inquerida” bohemia.

Numerosos testimonios fidedignos muestran el escrúpulo de corrección que solía mostrarse en Darío y figuraba, sin duda, entre los requisitos externos de la “buena posición social” perseguida.

Según el versátil y, en ocasiones, insidioso Gómez Carrillo, Darío, en una de sus primeras visitas a España, “estuvo a punto de asesinar a un periodista que le había llamado bohemio”. Años después del supuesto incidente, otros contemporáneos, Vargas Vila, entre ellos, han negado hubiese sido Darío el clásico bohemio profesional. El colombiano afirma: “era serio, era meditativo, era honesto; si hubiera sido adinerado, habría sido el más espléndido de los anfitriones”. Afirmación con la que nos sentimos plenamente de acuerdo, siempre que se admita que en esa esplendidez había tendencia irrefrenable a “no conocer el valor del dinero” y a gastarlo aún más rápidamente de lo que se lo recibía.

El excelente crítico chileno Alone recuerda que, a comienzos del siglo, “la bohemia constituía una tradición que obligaba a empezar la vida derrochando la salud, el talento y, si se puede, el dinero”.

No es posible desconocer que de todos estos “derroches” dio Darío ejemplos funestos y por él mismo amargamente lamentados.

“Carente de una fortuna básica” y convencido, como lo ha dicho de Castelar, que la primera obligación consiste en darse la mejor vida posible, todo ello explica que su presupuesto personal, inseguro y dependiente de una actividad más genial que metódica, haya tenido tumbos escalofriantes, a pesar “del estímulo vital que, en América y en Eu-

ropa, recibió desde la Argentina, durante más de veinte años, del diario de los Mitre”.

Esos “estímulos” no fueron solamente “vitales”, en el sentido económico de la expresión, sino también espirituales y artísticos. A la Argentina reconoce deberle: “el medio en que mejor podía dedicar sus vagares al puro arte y a la creación mental”.

Con elementos hallados en la Argentina ha precisado los fundamentos de la buena “posición” social tantas veces soñada: “De mí diré que con toda voluntad juntaría a mis sueños de arte una estancia entre las montañas de González, junto a las riberas del Paraná de Obligado, o en la “Australia Argentina” de Payró...”

Todo ello debidamente conciliado con el ambiente que ha dicho antes haber conocido igualmente en tierras del Plata: “donde la literatura tenga por precisa compañera la tranquilidad del espíritu en la lucha por la vida y el trabajo industrial o rural como contrapeso al ya terrible “surmenage”. Asociación de tareas que le hace decir, en su *Autobiografía*: “Hice un viaje a Bahía Blanca, en compañía del amigo Rouquaud... Allí anduve a caballo varios días... , allí adquirí fuerzas y renové mi sangre, fortifiqué mis nervios, y pasé, quizás, entre gentes sencillas y nada literarias, los más tranquilos días de mi existencia”.

¿Puede pedirse más para comprender dónde y cómo halló realizado Rubén su ideal juvenil de una buena “posición social”?

Acéptase, por lo tanto, sin haber agotado los motivos para creerlo, que Darío haya dicho con entera sinceridad: “Yo, que de la Argentina tierra siento el influjo en mi mente...” Pero hubo otros estímulos para ese influjo,

no menos nobles que los hasta ahora mencionados. Recordémoslos sin olvidar el incentivo tan legítimamente invocado en Nicaragua misma por el propio Darío: el de la semejanza entre las banderas de su patria y de la nuestra, en las que igualmente dispuestos lucen matices del mismo color cerúleo, más que suficientes para despertar en la “maternal tierra argentina” la ilusión nostálgica de no haber abandonado del todo el distante suelo nativo.

El hispanista Darmengeat ve en Darío un profeta deparado al mundo hispánico de ambos continentes, síntesis de lo que de sí mismo proclamaba el poeta: “Soy un hijo de América, soy un nieto de España”. Añadamos que ese profeta quiere representar “la América ingenua que tiene sangre indígena, que aún reza a Jesucristo y aún habla español”.

Buenos Aires es, para él, “la capital de su continente” y así lo llama en la *España contemporánea*, al salir de una velada en el salón de doña Emilia Pardo Bazán.

Lo ha repetido en versos inolvidables de su “Canto a la Argentina”:

... ¡Salud, Patria que eres también la mía,
puesto que eres de la Humanidad...
¡Argentina, tu día ha llegado!
¡Buenos Aires, amada ciudad...
Salud, en nombre de la poesía;
salud en nombre de la Libertad!...

Tres años antes de la llegada de Rubén a Buenos Aires, Roque Sáenz Peña había proclamado en la Conferencia de Wáshington: “¡Sea América para la humanidad!” Ocho años antes del “Canto a la Argentina”, a comienzos de la segunda presidencia de Roca, el ministro de Relaciones Exteriores

de aquel gobierno, doctor Luis María Drago, enviaba una dignísima protesta referente a la demostración armada de potencias europeas frente al puerto de Venezuela para presionar a esta República e impelerla al pago de deudas internacionales. En esa nota, del 29 de diciembre de 1902, se sostenía el siguiente principio: "no puede haber expansión territorial en América ni opresión en los pueblos de este continente porque una desgraciada situación financiera lleve a algunos de ellos a diferir el cumplimiento de sus compromisos". El biógrafo de Darío más completo, Francisco Contreras, en la segunda edición de su libro sobre el poeta vincula el "Canto a la Argentina" de 1910 con la doctrina internacional sostenida por nuestro país en la nota de Drago de 1902. Al hablar del "canto", dice Contreras, frecuentador de Darío mientras éste escribía el poema: "Este soberbio elogio de nuestro poeta a la Argentina no es desmedido, como lo creen ciertos críticos, pues él veía con razón en ese pueblo al más alto representante de la América hispana, y su americanismo ceñido a la doctrina Drago aparece muy apropiado, ya que el pueblo argentino es la realización viviente de tal doctrina". (Contreras, Rubén Darío, ed. Ercilla. 1937, pp. 273 y ss.).

No cabe duda de que aún podría decirse más, muchísimo más de la vinculación entre Darío y su segunda "patria de encanto". Pero el conjunto de esas relaciones convendría mejor a un grueso estudio, a una tesis voluminosa, que a una conferencia forzosamente esquemática sobre el tema.

Los dos libros capitales del "modernismo" —las dos cartas de triunfo de la nueva escuela—, *Prosas Profanas* y *Los Raros*, se publicaron en Buenos Aires y llevan la misma fecha de 1896.

Del primero ha dicho el autor al hacer la historia de sus obras: "Tal es ese libro que amo intensamente y con delicadeza, no tanto como cosa propia, sino porque a su aparición se animó en nuestro continente toda una cordillera de poesía poblada de magníficos y jóvenes espíritus. Y nuestra alba se reflejó en el viejo solar".

Hubo también resplandores de tal alba en las prolongaciones serranas de esa cordillera. Uno de los porta antorchas de aquella generación, Leopoldo Lugones, había llevado su luz a Buenos Aires y Darío saludaba calurosamente al "Poeta Socialista", en artículo del 12 de mayo de 1896.

La permanencia de Rubén valió también como sembradora de vocaciones y estimulación de talentos. De sobra conocido es el juego ritual llamado lampadedromia, practicado por los atenienses, consistente en una carrera durante la cual los participantes debían transmitirse unos a otros una antorcha encendida, imagen posible del fuego sagrado, sea patriótico, poético o lo que se quiera.

Pero si hubo lampadéforos que trajeron su antorcha a la capital, hay constancia de una excursión iniciatoria del propio Darío a la docta ciudad serrana.

Aunque geográficamente mediterránea, nuestra querida ciudad de Córdoba está siempre abierta a las corrientes del espíritu; sus sierras despuntan como antenas levantadas por la ansiedad espiritual.

A fines de ese año climatérico de 1896, Darío visita la "ciudad de los varios puentes y de las muchas torres", según síntesis feliz de don Arturo Capdevila, pero que parece ir al encuentro de la denominación de "torres de Dios, poetas", dada por el nicaragüense a los porta lirás, quienes a

semejanza de las torres son eminencias del espíritu, nuncios de las buenas nuevas e incitadores a la oración.

Se está en plena batalla "modernista" y el apelativo "decadente" constituye un dicitario. La invitación que lleva Darío al Ateneo de la culta ciudad promueve protestas y provoca renunciadas.

La noche del 15 de agosto de 1896 da Rubén una lectura de poesías suyas ante un auditorio abundante y fervoroso. En el discurso de bienvenida se nombró a Lugones, y Darío fue de los primeros en aplaudir la mención de ese "hermano en el misterio de la lira", sin adivinar que otro cordobés — todavía niño — hacía esa noche, ante el público, su presentación de neófito en la hermandad mistagógica.

Un concurrente de siete años, llevado por el padre, asistía aquella noche de agosto a la velada y, para que pudiese presenciar lo que ocurría, se le puso al chiquillo de pie sobre una silla. En esa inflexible actitud de antena — que el mismo sueño infantil no logró hacerle perder — se mantuvo toda esa noche de 1896 nuestro Arturo Capdevila, ungido poeta "in aeternum", es decir, con palabras de nuestra lengua, para siempre.

Sin saberlo a ciencia cierta, pero deseándolo e intuyéndolo posible, Darío acababa de incorporar otro adepto a la congregación apolínea.

La existencia de Darío ha sido inquieta y errante. A fines de 1898 parte para España, como corresponsal de *La Nación*, el gran diario al que permanecerá vinculado toda su vida. Aún a bordo, continúa el poeta añorando la tierra argentina: "El agua glauca se va quedando atrás, y el barco entra en el agua azul. . . Siento que estoy en casa

propia . . . De nuevo en marcha hacia el país maternal que el alma americana —americano-española— ha de saludar siempre con respeto, ha de querer con cariño hondo . . . Sopla un aire grato que trae todavía el aliento de la pampa, algo que sobre las olas conduce aún efluvios de esa grande y amada tierra argentina . . . Y como vamos sobre el mar, que nos ase el espíritu, surge en creación súbita ante mis ojos mentales la visión del soberbio navío continental . . ., en cuyo más alto mástil flamea el pabellón del Sol; pujante la máquina ciclópea; en lo hondo la carga de riquezas, con rumbo hacia un imperio de paz y de bienandanza, a la hora de la aurora, para gloria de la humanidad”. (*España contemporánea*, pp. Is.).¹

Regresará en más de una ocasión a la Argentina y la recordará incesantemente. En el mismo libro que acabamos de mencionar, treinta páginas después de las citadas, va esta confesión de fidelidad sentimental: “¡Buenos Aires! Hay que mirarlo de lejos para apreciarlo mejor. Aquí está la obra de los siglos y el encanto de un país de sol, amor y vino; París es París; las grandes capitales europeas nos atraen y nos encantan; pero “J’aime mieux ma mie, ô gué”. Esa querida, esa amiga preferida a todo y a todos, en el estribillo citado por el Alceste de Molière, no puede ser otra que nuestra Buenos Aires, teniendo a la cual: “lo teníamos todo, en fin”. (“Versos de Año Nuevo”).

Ha sido ausente de la Argentina que Darío la ha cantado y recordado con más ardor. El primer libro de versos que publica, después de abandonar nuestras playas, los *Cantos de vida y esperanza*, lleva esta unificadora dedicatoria: “A Nicaragua. A la República Argentina”.

Los dos poemas de mayor importancia dedicados por

Rubén a nuestra patria, la "Oda a Mitre" y el "Canto a la Argentina", han sido escritos en el extranjero, aunque tan poco se advierta en ellos extrañamiento de ninguna especie, que de ningún modo espiritual existía en él. A fines de su vida o cuando la considera próxima a su término, piensa en la Argentina como lugar de descanso para sí mismo y de reposo definitivo para sus despojos. En 1914, Darío compromete a dos amigos suyos, Osvaldo Bazil y Alberto Gache, para que, cuando él muera, "en cualquier lugar del mundo, se encarguen de hacer conducir sus restos a Buenos Aires, la ciudad de sus predilecciones, donde quiere que descansen...". (Gache, *Corazones y cerebros*, p. 242).

Bien al cabo de sus fuerzas y de su existencia misma, durante la abnegada misión de concordia que a fines de 1915 lo lleva a Norte América y le hace hablar en la Universidad de Columbia, la conclusión de su oda "Pax" enlaza, como esperanza de grandeza y símbolo del futuro, la "unión viva" de "The Star Spangled Banner, con el blanco y azur..."

Con estas palabras postreras ha demostrado una vez más la verdad permanente de su espíritu:

"Yo, que de la Argentina tierra siento el influjo en mi mente..."

La Argentina, a su vez, no se ha mostrado olvidadiza. Se ha constituido entre nosotros la rama nacional de la panamericana "Academia de Rubén Darío", presidida por la devoción admirativa y la cultura acendrada de don Leonidas de Vedia, y este sector rioplatense ha encomendado al gran escultor José Fioravanti el monumento que la gratitud de nuestra patria dedicará al que tantas veces la ha invocado como propia.

Terminaremos esta disertación con versos en que Darío reitera y rubrica ese reclamo de la Argentina como linaje de su vida y de su obra:

... ¡Mi segunda patria de encanto,
en donde soñó el soñador,
en donde he sido el triunfador
y en donde se me quiere tanto!

Gran verdad, verdad de poeta excelso contienen estas palabras, tan honrosas para el que las pronuncia como para la nación que las inspira.

JOSÉ A. ORÍA

EL MONUMENTO A DARÍO

La colocación de la piedra fundamental del monumento que actualmente se levanta en la Avenida Libertador, para honrar la memoria de Rubén Darío, dio origen a una ceremonia de inolvidable significado. Es interesante referirse a este acontecimiento en las páginas del boletín de la Academia Argentina de Letras, tan relacionada espiritualmente con la obra de Darío en el más alto y puro sentido de su creación.

En mi carácter de presidente de la Academia Argentina Rubén Darío, dice entonces:

“Qué alegría ver que sois testigos de este acontecimiento: la colocación de la piedra fundamental del monumento al poeta de “La marcha triunfal”. Desde hace algunos años la Academia Argentina Rubén Darío, —que tengo el honor de presidir y que cuenta en su cuerpo académico con eminentes figuras de la República en el arte y en las letras— acúa infatigable en procura de la consagración de este homenaje en la realidad del monumento evocador y corresponde señalar que en el camino de este sueño encontró siempre cordialidad en los espíritus y viva voluntad de adhesión y de apoyo. Primero fue la suma necesaria para encarar la empresa y permitir —tras el proyecto le-

gislativo— que el artista eminente, elegido por unanimidad, diera forma al proyecto escultórico y arquitectural. El gobierno de la Nación hizo posible, también, la iniciación del homenaje al gran poeta, al destinar este lugar hermosísimo para la ubicación del monumento que será así eternamente acariciado por el paisaje, por los elementos que el célebre nicaragüense saludó, desentrañando simbólicos orígenes, dotado misteriosamente para interpretar el secreto de las leyendas y las mitologías y comprender el alma de la tierra pródiga en sugerencias para su genio, bajo “el gran sol de la eterna armonía”¹.

El tesón, la buena fe, el impulso generoso, la admiración por el motivo ejemplar, dieron sus frutos y este es el momento en que se afirma en su reposo creador —como la raíz de un sólido árbol fraternal— la piedra representativa desde cuyo ámbito definitivo se irá levantando la imágen que el arte de José Fioravante ha concebido, con los puros emblemas que señalan en las trofas de Rubén, en el sueño del poeta.

Acaso la continuidad de mi devoción es la que determina que ahora vuelva a esta plaza en la que estuve cuando desempeñando la secretaría de cultura de la Municipalidad, acompañé al general Ernesto Florit, intendente de la ciudad entonces, quien en un acto asimismo inolvidable, impuso aquí, con sus colaboradores el nombre de Rubén Darío. La voz del secretario de Cultura, nos dice por su parte², en qué medida está hoy con el espíritu de este

¹ Dispuesta la suma, el gobierno del general Onganía hizo entrega, a la Academia Argentina Rubén Darío, de los fondos necesarios para el monumento.

² Dr. Juan Schettini.

acto la misma Intendencia, en cuyo nombre nos habla, y que ha hecho posible esta ceremonia anunciadora y sin duda, memorable, a la que asiste — como ha estado presente en todo lo que ha inspirado esta idea, — el embajador de Nicaragua, coronel Francisco Gaitán, cultor fervoroso de la memoria del Poeta de América.

Y bien. La gloria de Darío es desde hace ya siem্পo una realidad. Bien lo sabemos. Aquella “inevitable creciente del olvido” de que nos habló, no alcanza a perturbar su sólido renombre. Pero ahora sabemos también que hemos sido fieles a us mérito. El dijo, una vez, que guardaba en su gratitud el nombre “de esa generosa, grande y aún actualmente eficaz República Argentina, que ha sido para mí — expresaba — adoptiva y singular patria”. Desde la altura verá que la Argentina sigue siéndolo y que ha querido que su imagen, con sus símbolos, sus temas y sus seres ideales esté a la vista de su pueblo, porque enseñó a través de sus esenciales páginas que nada amó tanto como la belleza.”

En verdad, el monumento que José Fioravanti ha concebido y en el que trabaja con admirable empeño, evoca al poeta y su obra con un sentido muy profundo de sus grandes símbolos, interpretando con el ideal de la Cruz del Sur, y de otros temas entrañables la inspiración con que Darío dio a la creación poética perdurable vigor en la realidad de raíces que estaan en el secreto de su genie.

El Rubén horaciano y virgiliano, el de la mitología, el poeta de lo maravilloso, el del mundo interior, el de la vida y de la muerte, el helenista del “Coloquio de los Centauros” y de su Grecia inspiradora, está presente en la visión de su monumento y bien puede afirmarse que no podía demorarse ya en el Buenos Aires que lo recibió y

aplaudió, esta evocación de su figura inmensa a través de los cantos que lo señalaron en el modernismo y en la proyección de su poesía como lírico universal en la tradición de América y de Europa. Místico de la belleza, Darío dejó estos dos versos verdaderos y profundos:

“Y si hubo áspera hiel en mi existencia
melificó todo acritud el Arte”.

LEONIDAS DE VEDIA

DISCURSO DE DON LEONIDAS DE VEDIA

EN EL SEPELIO DE DON PEDRO MIGUEL OBLIGADO

Hablo en nombre de la Academia Argentina de Lettas. En su historia ejemplar de trabajo, de estudio; en la sensibilidad de sus hombres; en la elevación de sus fines y en la dignidad de sus anhelos y de su conducta, todas las alternativas de la vida han tenido su resonancia, desde la alegría al dolor. Debo decir ahora que este es uno de los momentos más tristes de su trayectoria. Hace pocos años, yo mismo recibía a Pedro Miguel Obligado, en la Academia, y allí lo escuchamos, tan dueño de su palabra armoniosa y de sus imágenes personales e inspiradas, subyugando a su público, artista y poeta, con su estilo y su prosa, en la que nadie habría podido negar la presencia de la poesía más pura, ya que reunía en su expresión y en su canto los hallazgos del talento y la comunicación de un sentimiento insobornable. Lo admirábamos y lo queríamos. No hablaré de mí, que lo quise con fraternal amistad y que estuve a su lado en tantas y tantas ocasiones. Acaso, como homenaje de la Academia Argentina de Letras, que me ha designado para despedirlo, pueda decir que su presencia en nuestra corporación ilustre fue una presencia en cuya realidad el culto fervoroso de la palabra a través del verso, alcanzó su significado más notable. Pedro Miguel Obliga-

do reunió en sí mismo una suma de valores espirituales que dieron a su relieve personal un tono, una jerarquía. No se parecía a nadie y nadie se ha parecido a él. Lo que heredó del romanticismo fue la calidad de un sentimiento que él escondía por pudor de sus dolores y de sus desencantos, pero que trascendía en sus versos, porque era lo auténtico de su voz. Amó una tradición argentina en la que veía con su propio linaje, lo verdadero de una raíz nacional, y desde el símbolo tierno de las violetas hasta el latido de la patria fecunda, el país familiar era la fuente de su amorosa devoción, intachable, honrada, invencible. Habría escrito al pisar el escalón de la muerte, con la misma fe de todos los días, su verdad poética, que era en la evidencia transparente de su emoción, su verdad humana, la conciencia de su vida interior, su ciudadana voluntad del bien. Era un arquetipo. Un ser, con identidad y con carácter. Se ha perdido en la sombra, que mañana será su luz. Se ha ido sin reproche, dulcemente, amistosamente, como vivió, como sintió la vida, un compromiso cordial, algo mundano y a la vez trascendental, cuando se piensa como él pensaba, en la necesidad de la belleza, fuente preclara de la razón y la justicia de la vida. Casi podría decirse que no creía más que en la belleza, como un griego antiguo, y con ella en todo lo que el mundo crea y sostiene, empezando por el amor. ¡Qué pena! Ya no lo veremos con aquella sonrisa que era como un velo; ya no asistiremos a sus conferencias impecables en las que cada párrafo era un hallazgo de su imaginación poética. Ya no lo verá Buenos Aires pasar por sus calles, entre distraído y atento, como una llama encendida del pasado, y como un testigo luminoso del presente. Nos quedan sus libros, que servirán para volver siempre a su creación y para que recorde-

mos toda la vida que Pedro Miguel Obligado ha sido un artista de supremo talento, que, como Rilke, fue deliberada y conscientemente antiintelectual, siendo tan intelectual, porque el sentimiento, como impulso, como causa, como pasión y como razón de existir, dominó su visión del mundo, un mundo en el que la famosa "selva de símbolos", alumbró su sendero, animó su conciencia. Y qué fidelidad sin claudicaciones al culto de su sentimiento, qué sencilla y qué fuerte lealtad a la raíz poética de su credo. Era un maestro y parecía no saberlo; era una voz que traía resonancias inmortales, engrandeciéndolas a su vez con la jerarquía de un verso pulcro, riguroso, sabiamente construido y generosamente transmitido por la palabra precisa, urgente o cálida, pero invariablemente dotada con esa misteriosa pauta del encanto que era en Pedro Miguel un secreto de su comunicación, una virtud de su armoniosa idea, musical y rítmica, de toda impresión en la convivencia del hombre. Dio a los sentimientos jerarquía de símbolos, y consagró los símbolos con su altísima jerarquía de poeta. Podría inscribirse en su recuerdo, en el recuerdo de su verso, la fórmula con que Lamartine definió la poesía: "encarnación de lo que el hombre tiene de más íntimo en el corazón y más divino en el pensamiento". No habremos, en este instante, de estudiar la obra eminente del Pedro Miguel. Lugones lo elogió temprano, en página memorable. Digamos nosotros, ahora, que Obligado fue un gran místico de la bondad, que su poesía fue la devoción de esa actitud ante el mundo circundante, y que tras el cristal de esa bondad el arte le abrió los caminos de su comprensión y de su ternura. Era un artista puro. Un gran maestro de la poesía y del idioma. Enriqueció la literatura. Nos enriqueció. Era un gloria nuestra.



Pedro Miguel Aguado

BIBLIOGRAFIA DE PEDRO MIGUEL OBLIGADO
(1890-1967)

I. POESÍA

Gris. (Poesía). Buenos Aires, Buenos Aires Sociedad Cooperativa Limitada, 1918, 190 págs. (Volumen número 10).

Gris. (Poesía). Buenos Aires, Buenos Aires Cooperativa Editorial Limitada y Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922, 190 págs. (Segunda edición corregida).

El ala de sombra. (Poesía). Buenos Aires, 1921.

El ala de sombra. (Poesía). Buenos Aires, 1924. (Premio Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1923).

El ala de sombra. (Poesía). 3ª edición. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1941, 132 págs.

El hilo de oro. (Poesías). Buenos Aires, Editorial Latina, 1924. (Premio Nacional de Letras, 1926).

El hilo de oro. (Poesías). Buenos Aires, Editorial Latina, 1926.

El hilo de oro. (Poesías). Buenos Aires, Editorial Latina, 1934.

El hilo de oro. (Poesías). 4ª edición. Prólogo de Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1941, 110 págs.

(El prólogo de Lugones, se titula: *Pedro Miguel Obligado* y se publicó originalmente en *La Nación*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1927).

La isla de los cantos. (Poesías). Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones "El Inca", 1931, 108 págs.

La isla de los cantos. (Poesías). Buenos Aires, Ediciones Argentinas Tor, 1933, 150 págs. (Premio Nacional de Literatura, 1933).

La isla de los cantos. (Poesías). Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1941, 109 págs.

Melancolía. (Poesías líricas). Prólogo de Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1946, 97 págs. (Primer Premio Nacional de Poesía, 1946-1948).

(La edición ilustrada con ocho láminas a lápiz e iluminadas por Mariette Ludis; tirada de ejemplares numerados, y edición especial con una litografía).

Melancolía. (Poesías líricas). Prólogo de Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1952, 97 págs.

Antología. Prólogo de Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe Argentina, 1953, 147 págs. (Colección Austral, número 1176).

(El prólogo: *La poesía de Pedro Miguel Obligado*, págs. 11-25; recoge poemas de sus libros: *Gris*; *El ala de sombra*; *El hilo de oro*; *La isla de los cantos*; *Melancolía* y *Nuevos poemas*).

Antología. (Ídem, Buenos Aires, Editorial Espasa Calpe Argentina, 1954, 147 págs.).

Los altares. Buenos Aires, Emecé Editores, c. 1959, (1960), 60 págs. (Selección Emecé de Obras Contemporáneas). (Viñeta de tapa de Raúl Veroni).

(Mereció Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores).

Los altarés. (Poesías). Buenos Aires, Emecé Editores, 1962, 60 págs. (Selección Emecé de Obras Contemporáneas).

II. PROSA

El canto perdido (Poemas en prosa). Buenos Aires, Editorial Latina, 1925, 160 págs. (Selección Literaria).

The Lost Song. Traducción de Patricio Gannon. Oxford, Shakespeare Head Press, Basil Blackwell, 1939, s.p.

(Reproducido fragmentariamente por Lysandro Z. D. Galtier en su *La traducción literaria. Antología del poema traducido*, t. III, págs. 72-73. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Subsecretaría de Cultura, 1965).

La tristeza de Sancho. (Ensayos). Buenos Aires, Cooperativa Editorial "Buenos Aires", 1928. (2ª edición, 1932).

Qué es el verso. (Ensayo). Buenos Aires, Editorial Columba, 1957, 63 págs. (Colección Esquemas, número 35). (Retrato del autor por Ramón Columba; con una selección de poesías de Pedro Miguel Obligado, págs. 53-63).

Qué es el verso. (Ensayo). 2ª edición, ídem, 1964.

Recepción de don Pedro Miguel Obligado. (Discursos). Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, págs. 131-160.

(Contiene: Leónidas de Vedia, *Discurso de recepción*, págs. 131-146; y de Pedro Miguel Obligado, *Un artista ejemplar: Enrique Larreta*, págs. 147-159. El material forma parte del tomo 29, 1964 del *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, con la paginación citada).

III. PRÓLOGOS

Carlos de Thall, *Sonatas sentimentales.* (*Música antigua*). Prólogo de Pedro Miguel Obligado. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1943, 186 págs.

Ramón Columba, *La belleza en el desnudo.* Prólogo de Pedro Miguel Obligado. Buenos Aires, Edición del autor, 1944, sin paginar. (Album con veinte dibujos).

Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas.* Prólogo de Pedro Miguel Obligado. Madrid, Aguilar, editor, 1948, 1475 págs.

(El estudio prologal se titula: *La vida y la obra de Leopoldo Lugones*, págs. 11-48; 2ª edición, 1952; 3ª edición, 1959).

IV. TRADUCCIONES

Crommelynck, Fernand. *La mujer que tiene el corazón pequeño.* Traducción de Pedro Miguel Obligado. (En: *Antología del teatro francés contemporáneo*, págs. 245-342. Estudio preliminar del volumen por Alfre-

do de la Guardia. Buenos Aires, Editorial Argonauta, 1945).

Crommelynck, Fernand. *Tripas de oro*. Traducción de Pedro Miguel Obligado. Buenos Aires, Editorial Losada, 1946, 165 págs. (Colección Biblioteca Contemporánea, número 178).

V. BIBLIOGRAFÍA

Gustavo García Saraví. *Pedro Miguel Obligado*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962, 101 págs. (Colección Biblioteca del Sesquicentenario. Serie Argentinos en las letras).

(Se incluye una selección antológica de P. M. Obligado, págs. 55-93; fragmentos documentales y comentarios referentes a su obra lírica).

HORACIO JORGE BECCO

CULTURA, BARBARISMOS Y EXPRESIONES ERRÓNEAS

El art. 5º de la Constitución se refiere a la “educación primaria” y el inciso 16 del art. 67 a la “*instrucción general*” y a las “*universidades*”. La primera cláusula es una de las condiciones impuestas a las provincias para que el gobierno federal les garantice “el goce y ejercicio de sus instituciones”. La segunda figura entre las atribuciones del Congreso y por lo tanto del gobierno federal, y lo hace con el propósito de proveer “al progreso de la ilustración”. Destaco el texto entre comillas, para precisar que, mientras corresponde a las provincias ocuparse de la “educación común”, compete al gobierno federal fomentar la “instrucción general” y la “universitaria”.

La Constitución llama “educación primaria”, a la “*educación común*”, por elemental; no para señalarle un orden determinado. La educación es una; comienza en el hogar y continúa en la escuela común, es decir en la escuela *para todos* los individuos. Por eso se la imparte en la niñez, antes que las necesidades económicas puedan obligar a interrumpirla, por la necesidad de trabajar, de los adolescentes cuyas familias carezcan de recursos, y porque la niñez es el momento oportuno para iniciarla.

Se la impone a los gobiernos locales porque la escuela debe estar lo más próxima que sea posible al hogar del niño. Tanto es así que en algunos países y, entre nosotros, en algunas provincias, se la pone en manos de los municipios y de consejos escolares de elección popular, lo cual equivale a ponerla en manos de los padres. *La educación no tiene nada que ver con la instrucción*; ésta, como ya lo dijo Alberdi, nace de semilla —el libro—; la educación, en cambio, prende de gajo: el hogar y la maestra elemental.

Si nos atreviéramos a ensayar una definición, diríamos que la educación consiste en “inducir lenta y progresivamente al niño a familiarizarse con la naturaleza que lo rodea; a darse cuenta de lo que significan padre, madre y hermanos; a conocer y distinguir los animales, las plantas y las cosas inanimadas; a adquirir las nociones más elementales de los conocimientos, con el objeto de favorecer el desarrollo gradual de su personalidad física y moral. Dicho con alguna reciedumbre, a saber que la razón lo diferencia de los otros animales.

La educación modera los instintos y coloca al niño en condiciones de alternar con sus semejantes en la comunidad. Si las circunstancias le impiden aspirar a instruirse, el niño debe contentarse con ella y seguir cultivándose con la *educación de las cosas*, que proporciona la escuela sin aulas de la vida.

La educación comienza en el hogar; la madre es la primera maestra de sus hijos. Pero el Estado tiene la obligación de crear escuelas y reemplazar a la madre en la tarea. El *deber* del Estado es una consecuencia del *derecho* del niño, por el solo hecho de ser una criatura humana. Ese deber existe desde que existe la civilización; ha sido

aceptado, de diversas maneras, por todos los Estados, en todas las épocas y, finalmente, ha sido reconocido como uno de los *derechos individuales*, concretados en la *Declaración de los derechos humanos*, aprobada por las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948, que la Argentina ha ratificado y que yo tuve el honor de suscribir en su nombre.

La *instrucción* es cosa muy diferente. Consiste en “procurar a los adolescentes la adquisición de los conocimientos alcanzados por la civilización, a través de las edades”. Por eso la Constitución la llama “instrucción general”. Requiere libros; buenos libros; leer mucho; pero, principalmente, requiere buenos profesores que orienten al adolescente en sus lecturas y le enseñen a separar la paja del grano.

La instrucción *no es obligatoria* como la educación; pero el Estado debe fomentarla para favorecer la formación de la *élite*, indispensable, para cumplir sus fines, promover el comercio, la industria, la técnica y la cultura general, comprendidas las ciencias, las artes y las letras. En esa *élite* el Estado encontrará los funcionarios que le son indispensables para manejar los organismos creados para su administración.

Pero la burocracia ha hecho de la educación y la instrucción una sola cosa; esta última es la segunda etapa y por eso la llama *secundaria*, con un barbarismo cuyo uso persiste, no obstante que la instrucción general es la principal y fundamental fuente de cultura del país. Algunos han conseguido atenuar este disparate, llamándola segunda enseñanza, con lo cual no se pronuncian sobre su im-

portancia, pero persisten en el error de vincularla a la educación común que, de esta manera, se convierte en su primera etapa.

Es evidente que si no se sabe leer, escribir y contar, no se puede iniciar la instrucción general que exige, fundamentalmente, el uso del libro; pero también es evidente que no todos los niños que se han educado, se encuentran en condiciones de iniciar su instrucción general. Por eso la manera de pensar a que me vengo refiriendo, importa crear un privilegio de los menos, en perjuicio de los más y de la lucha contra el analfabetismo, o sea, contra la ineducación que, sin embargo, el Estado tiene el *deber* de combatir.

Por lo menos el 5º y 6º grados de las escuelas comunes —ahora 5º, 6º y 7º— no corresponden a la educación común y constituyen el privilegio a que me acabo de referir. Esos grados son de instrucción y como consecuencia no debieran funcionar en las escuelas comunes; con más precisión, en la mayoría de las escuelas comunes.

Hay todavía en el país muchos analfabetos, ineducados, que sólo han contado con la escuela del hogar, por precaria que haya sido, o que se han incorporado a la comunidad, sin escuela alguna. Gobernados por sus instintos, no han desarrollado su personalidad moral, de la manera que actualmente exige el grado de civilización que hemos alcanzado. Son inadaptados que, felizmente, con muchas excepciones, aumentan la delincuencia. El Estado es responsable de esta aberración que debiera corregirse gastando menos en quintos y sextos grados, en Colegios y en Universidades y aumentando aulas de dos o tres grados en las villas, en los pueblos pequeños y en nuestros extensos

medios rurales. La innovación favorecería, al propio tiempo, grandemente la economía agropecuaria.

Completo mi pensamiento. Mientras esas escuelas elementales, con dos o tres grados y maestros diplomados, o *no diplomados, deben ser gratuitas*, con sujeción a la *Declaración de los derechos humanos*, que la Argentina ha ratificado y que es ley suprema de la nación, el Estado no está obligado, ni tiene porqué soportar todo el costo de los actuales grados superiores que corresponden a la instrucción general y no a la educación común. La instrucción general no debe ser totalmente gratuita, concepto difícil de defender, actualmente, porque el Estado, desde hace algunos años, se ha hecho cargo del sostenimiento total de los Colegios y de las Universidades, aceptando un criterio impuesto por la demagogia y que tanto perjudica al progreso de la cultura y los intereses económicos sociales del país.

Para concluir con lo que se refiere a la educación común y a la instrucción general diré: *a)* que es un grave error llamar instrucción primaria a la educación común, porque no es instrucción, sino educación y porque está demás el calificativo de primaria, desde que no hay otro grado de educación; *b)* que se incurre en un barbarismo inaceptable cuando se llama instrucción o enseñanza *secundaria* a la *fundamentalísima* instrucción general; *c)* que se incurre en error al llamar *segunda enseñanza*, a la instrucción general, porque en ésta no hay ni primera, ni tercera enseñanza; *d)* que se incurre en error al llamar *enseñanza media* a la instrucción general, porque el calificativo "media" supone que hay una instrucción general por debajo y otra por encima; *e)* que no es posible hablar de ciclos primarios y secun-

darios en la enseñanza, porque ni la educación común, ni la instrucción general no son ciclos una de la otra, desde que ambas constituyen, por sí mismas, dos formas diferentes de la cultura.

En síntesis; que es necesario distinguir entre educación común e instrucción general, porque se trata de formas culturales diferentes y porque esa distinción está correcta y concretamente establecida en los artículos 5º y 67, inciso 16, de la Constitución.

En lo referente a las Universidades la confusión es aún mayor.

Las Universidades son instituciones de *estudios especiales*: medicina, derecho, ingeniería, agrimensura, química, agronomía, veterinaria, lechería, etc., etc. En ellas se adquieren profesiones que, en sí mismas, representan una modalidad de la cultura, pero que no agregan un ápice a la que se adquiere en la instrucción general. Sin olvidar que hay profesionales graduados en las Universidades, que leen mal, que escriben con faltas de ortografía por falta de instrucción general, y tienen una caligrafía horrorosa. La de los médicos ha sido citada siempre como un ejemplo.

Las únicas disciplinas que se cultivan en algunas Universidades y que podrían vincularse a la instrucción general, son las que se refieren a la filosofía y a las letras, circunstancia que ha dado nombre a algunas Facultades, que sería mejor llamar de "Humanidades". Por eso dije, alguna vez, que estas Facultades constituían el *balcón de la Universidad*, desde el cual, ésta puede hablar a la comunidad cuyos intereses sirve, como que la filosofía es la madre de la sabiduría y en ella encuadran todos los conocimientos.

Hasta ahora no he conocido filósofos o literatos que ejerzan una profesión como tales.

A propósito. Este es el motivo por el cual la instrucción general debe ser *integral*. La polifurcación, para servir las diferentes *vocaciones*, es un grave error que sólo sirve para disminuir el provecho que de la instrucción general puedan obtener quienes la cursan, sin provecho alguno para los estudios especiales que se tienen en vista y en beneficio de los cuales se la pretende establecer. En todo caso, los estudios especiales que se siguen en la polifurcación no sirven a la instrucción general, sino a las Facultades a las cuales se piensa ingresar y, como consecuencia, pertenecen al ámbito de la Universidad, y no al de la instrucción general. Esta es y *debe ser*, siempre, *integral*, como que está dedicada a la adquisición de *todos* los conocimientos, con similar intensidad.

Por eso creo que es un dislate hablar de instrucción superior. ¿Superior a qué? ¿A la instrucción general? ¡De ninguna manera! Ya he dicho porqué, antes de ahora, y me he referido a doctores que leen de manera detestable y que escriben con faltas de ortografía.

Por eso no se debe hablar de “casas de altos estudios”, porque los estudios especiales no son *altos* ni *bajos*, por el solo hecho de realizarse en el ámbito universitario. Alguna vez alguien preguntó —supongo que sería un chusco— si los universitarios estaban obligados a estudiar en “casas de altos”.

Por otra parte, en las universidades estatales —ahora totalmente gratuitas— se adquieren títulos que habilitan para ejercer profesiones y ganar honorarios, a veces cuantiosos. Como consecuencia es un error que sean gratuitas.

Esos recursos del Estado estarían mejor empleados en abrir escuelas comunes para nuestros analfabetos; el gasto constituye un privilegio inexplicable e inaceptable.

Es un error, por no decir un dislate, hablar de *instrucción superior* y de *casas de altos estudios*. El error se hace más irritante todavía cuando se comprueba que de cien presuntos aspirantes a grados universitarios suelen graduarse solamente, trece, catorce o quince; mientras tanto el 85 por ciento restante ha gravitado *sobre todos los contribuyentes*, sin más resultado que aumentar el número de los fracasados, desperdiciados para el trabajo útil que, actualmente, nos es tan indispensable. Para colmo de males suelen buscar refugio en la burocracia y agravan los problemas que nos impone el presupuesto general de la administración, con evidente perjuicio para la economía de la República y recargo de los contribuyentes.

¡Basta de barbarismos; basta de malas figuras literarias; basta de expresiones erróneas! La educación común, la instrucción general y los estudios especiales tienen vida propia y no se relacionan entre sí, como no sea porque nadie puede instruirse si no se ha educado previamente, ni nadie puede adquirir capacitación profesional, sino ha adquirido, con antelación, algunos conocimientos generales.

Buena faena para la "Revolución Argentina", que han realizado las fuerzas armadas, sería la de suprimir estos barbarismos y estas expresiones inadecuadas. La cultura del país progresaría notablemente y su economía también.

JOSÉ ARCE.

A PROPÓSITO DEL VERBO *VERTER* Y LA VARIANTE *VERTIR*

El "Diccionario" (18ª edición, de 1956) de la Real Academia Española transcribe la primera de las voces verbales del epígrafe con las siguientes acepciones:

Verter. (del lat. *vertere*). tr. Derramar o vaciar líquidos y también cosas menudas; como sal, harina, etc. Ú. t. c. r. || 2. Inclinar una vasija o volverla boca abajo, para vaciar su contenido. Ú. t. c. r. || 3. Traducir, 1ª acepción (tr. Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra). || 4. fig. Tratándose de máximas, especies, conceptos, etc., decirlos con determinado objeto y por lo común con fin siniestro. || 5. intr. Correr un líquido por una pendiente.

La casi totalidad de los diccionarios, sean de la lengua o enciclopédicos, anotan únicamente esta voz verbal, con idénticas o parecidas acepciones. Los pocos que registran la variante *vertir*, lo hacen para censurarla. Entre los tratadistas, adoptan este mismo criterio Cuervo, Calandrelli, Selva, Ragucci, Garrigós, Restrepo, Santamaría, Díaz-Retg, etc. *.

* Véanse, en la nómina bibliográfica que va al final del ensayo, las obras de cada uno de los autores citados en éste como en los demás párrafos del texto.

Lisandro Segovia, en su *Diccionario de argentinismos* (pág. 615), refiriéndose a la variante *vertir*, manifiesta que “aunque existen los verbos *advertir*, *convertir*, *divertir*, *invertir*, *pervertir* y *revertir*, la Academia Española no inserta este vocablo, siquiera como una forma de *verter*, al modo que coexisten *cerner* y *cernir*”.

Berta Elena Vidal de Battini, la escritora que más se ha ocupado del uso de esta variante en nuestro país, en su obra *El habla rural de San Luis*, en el capítulo IV, donde analiza el aspecto morfológico del habla, al considerar el tema de los verbos, manifiesta (párrafo 71), bajo el subtítulo de “Algunos casos de preferencia por la 3ª conjugación”:

“En San Luis se usan únicamente en la 3ª conjugación los siguientes verbos: *cernir* (cerner), *vertir* (verter), *hendir* (hender). Esto se observa en todas las clases sociales y es general en toda la Argentina”. Y a continuación sentencia: “*Cerner* y *vertir* mantienen en toda la conjugación la alternancia vocálica; son ejemplos antiguos actualmente vulgares en América”. Y acerca del tercero de los verbos citados, agrega: “De *hendir* se usa particularmente el infinitivo, y fuera de éste alguna que otra forma”.

No están distantes de nuestro recuerdo aquellas clásicas “cartillas” de la escuela primaria, de principios del 1900, en cuyos tratados de química, y aún de física, veíamos alternar las formas *vertir*, *vertimos*, *virtamos* como sinónimas de *echar*, *colocar*, *volcar*; *echamos*, *colocamos*, *volcamos*; *echemos*, *coloquemos*, *volquemos*; etc.

Si se consideran los verbos derivados de *verter*, pronto se reparará que todos ellos, sin excepción alguna, truecan la *e* del infinitivo por la *i*:

A los verbos indicados por Segovia —*advertir* (fijar en

alguno la atención, reparar, observar), *convertir* (mudar, volver), *divertir* (apartar, desviar, alejar; entretener, recrear), *invertir* (alterar, trastornar; emplear, colocar, cambiar), *pervertir* (perturbar, viciar) y *revertir* (volver una cosa al estado o condición que tuvo antes; venir a parar una cosa en otra), pueden agregarse los siguientes, anotados en la 18ª edición del "Diccionario" académico:

controvertir. intr. Discutir extensa y detenidamente sobre una materia. Ú. t. c. tr.

desadvertir. tr. No reparar, no advertir una cosa.

subvertir. tr. Trastornar, resolver, desturir. Ú. más en sentido moral.

Existen otros dos verbos neológicos, formados por contraposición a los verbos *advertir* y *controvertir*, y afines a las voces oficiales *inadvertencia*, *inadvertidamente*, *inadvertida*, *incontrovertible*, que no han tenido aún entrada en el "Diccionario" académico:

inadvertir. Dejar de advertir o reparar en las cosas que se debiera. No advertir.

incontrovertir. No admitir duda ni disputa sobre alguna cosa. No controvertir.

Los doce verbos que acaban de citarse, terminados en *tir*, derivan todos ellos del verbo *verter*, procedentes de su equivalente latino *vertere*:

advertir (ad + verter o vertere).

avertir (a + verter o vertere).

controvertir (contra + verter o vertere).

convertir (con + verter o vertere).

desadvertir (des + ad + verter o vertere).

divertir (di + verter o vertere).

inadvertir (in + ad + verter o vertere).

incontroversir (in + contra + verter o vertere).

invertir (in + verter o vertere).

pervertir (per + verter o vertere).

revertir (re + verter o vertere).

subvertir (sub + verter o vertere).

En nuestro idioma existen verbos biformes, procedentes de una misma raíz, con trueque de *e* en *i*:

cerner o *cernir*. (Del lat. *cernere*, separar). tr. Separar con el cedazo la harina del salvado, u otra cualquiera materia reducida a polvo, de suerte que lo más grueso quede sobre la tela, y lo útil caiga al sitio destinado para recogerlo. || 2. fig. Atalayar, observar, examinar. || 3. fig. Depurar, afinar los pensamientos y las acciones. || 4. intr. Hablando de la vid, del olivo, del trigo y de otras plantas, estar fecundándose la flor. || 5. fig. Llover suave y menudo. || 6. r. Andar o menearse moviendo el cuerpo a uno y otro lado, como quien cierne. || 7. Mover las aves sus alas, manteniéndose en el aire sin apartarse del sitio en que están. || 8. fig. Amenazar de cerca algún mal.

compeler o *compelir*, ant. (Del lat. *compellere*; de *cum*, con, y *pellere*, arrojar). tr. Obligar a uno, con fuerza o por autoridad, a que haga lo que no quiere.

converger o *convergir*. (Del lat. *convergere*). intr. Dirigirse dos o más líneas a unirse en un punto. || 2. fig. Concurrir al mismo fin los dictámenes, opiniones o ideas de dos o más personas.

discerner, ant., o *discernir*. (Del lat. *discernere*). tr.

Distinguir una cosa de otra, señalando la diferencia que hay entre ellas. Comúnmente se refiere a operaciones del ánimo. || 2. *For.* Encargar de oficio el juez a uno la tutela de un menor, u otro cargo.

hender o *hendir*, p. us. (Del lat. *findere*). tr. Hacer o causar una hendidura. Ú. t. c. r. || 2. fig. Atravesar o cortar un fluido; como una flecha el aire o un buque el agua. || 3. fig. Abrirse paso rompiendo por entre una muchedumbre de gente o de otra cosa.

Aunque con distintas acepciones, son de un común origen:

competere. (Del lat. *competere*, concordar, corresponder). intr. Pertener, tocar o incumbir a uno alguna cosa. || 2. ant. *Competir*.

competir. (Del lat. *competere*; de *cum*, con y *petere*, demandar). intr. Contender dos o más personas entre sí, aspirando unas y otras con empeño a una misma cosa. Ú. t. c. recíproco. || 2. Igualar una cosa a otra análoga, en la perfección o en las propiedades.

revertere. (Del lat. *revertere*). intr. Rebosar o salir una cosa de sus términos o límites.

revertir. (Del lat. *reverti*, volver; o, según Joan Grominas, de *reversus*, vuelto del revés). intr. Volver una cosa al estado o condición que tuvo antes. || 2. Venir a parar una cosa en otra. || 3. *For.* Volver una cosa a la propiedad que tuvo antes, o pasar a un nuevo dueño.

Competere, como se advierte, se usó antiguamente como forma equivalente a *competir*.

Excluidas las voces que la Academia Española conceptúa como anticuadas o caídas en desuso, encontramos en su "Diccionario" unos mil quinientos pares de términos que con una pequeña variante ortográfica poseen idénticos significados.

Este número de voces —a las que, además del calificativo de *biformes*, puede adjudicarse el de *homólogos máximos*, porque a la identidad del significado agregan la particularidad de poseer el máximo de semejanza gráfica—, viene a demostrar que en nuestro idioma la señalada particularidad de la variante ortográfica es cosa corriente, determinada, en muchísimos casos, por ley del mínimo esfuerzo fonético, para evitar las articulaciones duras o disonantes.

De aquellos mil quinientos pares de voces se transcriben a continuación, con fines puramente ilustrativos, algunos de ellos y, principalmente, los de carácter verbal:

agilizar = agilitar	furriel = furrier
almóndiga = albóndiga	gamuza = camuza
arborecer = arbolecer	grosura = grasura
bituminoso = betuminoso	hendir = hender
bóraj = hórax	híadas = híades
brujir = grujir	inhestar = enhestar
canturriar = canturrear	jaca = haca
cavial = caviar	jolgorio = holgorio
contonearse = cantonearse	lanteja = lenteja
chapuzar = zapuzar	legaña = lagaña
descolorir = descolorar	llovioso = lluvioso
descontinuar = discontinuar	majorca = mazorca
dintel = lintel	misturar = mixturar
enjertar = injertar	mormullar = murmurar
entorchar = antorchar	norueste = noroeste
entrometer = entremeter	ondular = undular
espurriar = espurrear	osear = oxear
forcejear = forcejar	podrir = podrir
fragante = fragante	polvorizar = pulverizar

rasguñar = rascuñar	tamborilear = tamboritear
ruano = roano	trompicar = trompillar
salpullir = sarpullir	ujier = usier
somormujar = somorgujar	varraco = verraco
soportar = suportar	verosímil = verisímil

En los ejemplos del período anteclásico citados por Cuerdo —según Emiliano Isaza, en su “Diccionario de la conjugación castellana”, voz *convertir*—, se hallan las formas *convirtió, convirtieron, convertiera, convirtiése, convertiere* y *convirtiendo* [en lugar de las actuales *convirtió, convirtieron, convirtiera, convirtiese, convirtiere* y *convirtiendo*]; “luego queda probado que este verbo pasó de la II clase de irregulares” [que conservan la *e*], “a la IX” [que cambian la *e* por *i*]. Las II y IX clases indicadas por Isaza en este párrafo corresponden, respectivamente, a las actuales clases I y VIII de la Academia Española.

Agrega Isaza en el referido artículo: “Es difícil saber cuando uno oye usar algunas de estas inflexiones, como sucede con frecuencia en América, si ello se debe a ignorancia de las actuales reglas gramaticales, o a *influencia inconsciente del arcaísmo*”.

Estas mismas reflexiones formula Isaza —remitiendo a *convertir* al considerar la conjugación de los verbos *advertir, advertir, controvertir* y *divertir*.

¿A qué atribuir el paso de estos verbos de la conjugación que mantiene la *e* a la conjugación que trueca la *e* por la *i*? *A la ley del mínimo esfuerzo fonético, al natural deseo de cambiar la prosodia de formas verbales de dura o disonante articulación (advertió, advertieron, pervirtiera, revertiese, subvertieres, etc.) por otras más suaves y gratas al oído (advirtió, advirtieron, pervirtiera, revirtiese, subvirtieses, etc.).*

De esta observación se colige que las formas de *verter*, que conservan la *e*, representan en realidad, *una influencia inconsciente del arcaísmo*:

Modo indicativo. Presente: *vertemos, vertéis*. Pretérito indefinido: *vertió, vertieron*. Futuro imperfecto: *verteré, verterás, verterá, verteremos, verteréis, verterán*. Modo potencial. Simple o imperfecto: *vertería, verterías, verteríamos, verteríais, verterían*. Modo subjuntivo. Presente: *vertamos, vertáis*. Pretérito imperfecto: *vertiera o vertiese, vertieras o vertieses, vertiéramos o vertiésemos, vertierais o vertieseis, vertieran o vertiesen*. Futuro imperfecto: *vertiere, vertieres, vertiéremos, vertiereis, vertieren*. Modo imperativo. Presente: *vertamos, verted*. Gerundio: *vertiendo*.

Adviértase cómo con las formas prohibidas, al satisfacerse la ley del mínimo esfuerzo, la prosodia de dura o disonante articulación queda sustituida por otra más suave y grata al oído:

Modo indicativo. Presente: *vertimos, vertís*. Pretérito indefinido: *virtió, virtieron*. Futuro imperfecto: *vertiré, virtirás, virtirá, vertiremos, virtiréis, virtirán*. Modo potencial. Simple o imperfecto: *vertiría, virtirías, virtiríamos, virtiríais, virtirían*. Modo subjuntivo. Presente: *virtamos, virtáis*. Pretérito imperfecto: *virtiera o virtiese, virtieras o virtieses, virtiéramos o virtiésemos, virtierais o virtiescis, virtieran o virtiesen*. Futuro imperfecto: *virtiere, virtieres, virtiéremos, virtiereis, virtieren*. Modo imperativo. Presente: *virtamos, vertid*. Gerundio: *virtiendo*.

Para que tal sustitución fuera legítima bastaría dar a *vertir* como forma equivalente del verbo *verter*. Lo autorizarían no solamente los 12 derivados — *advertir, advertir, controuvertir, desadvertir, divertir, inadvertir, incontrovertir, in-*

vertir, pervertir, revertir y subvertir— sino, asimismo, los verbos biformes o equivalentes, como *cerner* y *cernir*, *compeler* y *compelir*, *converger* y *convergir*, *discerner* y *discernir*, *hender* y *hendir*.

Lo contrario sería negar al progenitor la gracia de que usufructan sus propios descendientes.

Al considerar la evolución de las formas verbales en nuestro idioma, Menéndez y Pidal, en su *Manual de gramática histórica española* (párrafo 111), después de analizar las conjugaciones latinas en *are* y *ere*, expresa refiriéndose a la terminación en *ire*: “La conjugación *ire* es la segunda en riqueza después de la *-are*”. Y añade más adelante, tras un análisis de este tema: “En otros casos la lengua vaciló entre las formas *-er* e *-ir*, prevaleciendo con el tiempo las en *-ir*, más afectas al castellano que a los otros dialectos; por ejemplo: *recorrer* y *recurrir*; *verter* y *convertir*, *herver* (en el Diccionario de Nebrija, y vulgar en España y América) y *hervir* (literario); *decender* y *decendir* (ambos en Nébrija); *cerner*, *verter* (literarios), y *cernir*, *vertir* (vulgares en América)”.

Las referencias que anteceden confirman la teoría de Isaza en cuanto a la influencia inconsciente del arcaísmo.

Rufino José Cuervo, al discurrir acerca de “los principales hechos que se refieren al estado actual del castellano en esta parte de la América española”, tomando como base la primera edición del “Diccionario de barbarismos y provincialismos de Costa Rica”, del filólogo Carlos Gagini, en el párrafo que alude a la conjugación de los verbos, mani-

fiesta: “Un paradigma influye sobre otro: *hender, impeler, verter*, pasan de la 2ª a la 3ª conjugación, convirtiéndose en *hendir, impelir, vertir*; lo que en la lengua literaria se ha verificado con *cerner, discernir, herver* (usado todavía en Costa Rica y en otras partes). En las Antillas: *vertir* es semiculto y *cerner, herver*, son populares”. (“El español en Costa Rica”, capítulo de páginas 235 a 276, en la obra “El español en Méjico, los Estados Unidos y la América Central”, tomo IV de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana).

Andrés Bello, en sus *Advertencias sobre el uso de la lengua castellana, dirigidas a los padres de familia, profesores de los colegios y maestros de escuela*, advierte que “no hay verbo *vertir*, sino *verter*, que se conjuga en todo como *defender*, por lo que se peca contra la gramática diciendo *nosotros vertimos* (presente), *vosotros vertís, él virtió, ellos virtieron, yo vertiré, yo vertiría, yo virtiera, yo virtiese, yo vertiere, nosotros estamos vertiendo* y, generalmente, siempre que se muda *ver* en *vir*, pues el buen uso pide que se diga *nosotros vertemos* (presente) y *nosotros vertimos* (pretérito), *vosotros vertéis, él vertió, ellos vertieron, yo verteré, vertería, vertiera, vertiese, vertiere* y *nosotros estamos vertiendo*”. (*El español en Chile*, tomo VI, de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, pág. 67).

Pedro Henríquez Ureña, por su parte, en *El español en Santo Domingo*, en el párrafo 21, dedicado al estudio de los “Arcaísmos morfológicos y fonéticos”, señala que el uso de *vertir* por *verter* persiste “entre la gente culta”. (Pág. 76, del tomo V de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana”).

Un paciente rastreo de los verbos biformes *cerner* o *cernir*, *compeler* o *compelir*, *converger* o *convergir*, *discerner* o *discernir* y *bender* o *bendir*, a través de los Diccionarios de la Academia Española (*Diccionario de Autoridades*, 1726 a 1739; y las 18 ediciones “comunes”, “vulgares” o “mayores”, de 1780 a 1956), nos revela, con respecto a cada uno de estos cinco pares de verbos:

cerner o *cernir*. Aparecen ambos en el *Diccionario de Autoridades*. La forma *cernir* como equivalente a la de *cerner*, voz a la que se remite la primera de ellas. En la 2ª edición (1783), en *cernir*, a la aclaración de que esta voz equivale a *cerner*, se agrega la advertencia de que la misma “es como hoy se dice”. De la 3ª edición (1791) hasta la 5ª (1817), suprime este último agregado, y establece para *cernir* una acepción que le es privativa: “Met. (figurado), ant. Examinar, purificar”. A partir de la 6ª edición (1822) y hasta la 11ª (1869), inclusive, la forma *cernir* desaparece. En la 12ª (1884), vuelve a aparecer, y así hasta la última, 18ª (1956), en que figura con remisión a *cerner*. *Conclusión*: De acuerdo con la interpretación moderna, cuando el Diccionario registra una voz con dos variantes ortográficas, la forma definida se considera como más corriente en el uso actual, debiendo entenderse, no obstante, que la voz remitida es tan autorizada y correcta como la primera. La expresión “que es como hoy se dice”, transcripta al referirnos a la 2ª edición es, sin embargo, válida para el presente. *Cernir* es de uso más corriente que *cerner*, tanto en el habla popular como en la culta.

compeler o *compelir*. En el *Diccionario de Autoridades* sólo se registra la forma primera. En la 2ª edición (1783), y así hasta la 5ª (1817), se incluye la forma *compelir* como equivalente a la de *compeler*, pero con el agregado de forma *anticuada* *. En la 6ª edición (1822) y 7ª edición (1823), figura con simple remisión, más sin el calificativo de "anticuada". Por último, desde la 8ª edición (1837) hasta la 18ª (1956), queda incorporada con remisión a *compeler*, nuevamente con el agregado de forma "anticuada". *Conclusión*: No obstante el criterio académico, *compelir* ha dejado de conceptuársela como forma anticuada y posee uso preferente sobre su equivalente *compeler*.

converger o *convergir*. Ambas formas aparecen recién en la 11ª edición (1869), figurando *converger* con remisión a *convergir*. En esta misma forma figuran hasta la última edición, 18ª (1956). *Conclusión*: Prevalece, pues, la forma terminada en *ir*.

* De las 18 ediciones del *Diccionario académico* sólo no nos ha sido posible consultar la primera de ellas, de 1780. Esta edición falta en los anaqueles de las bibliotecas públicas más importantes de nuestra Capital. A pesar de ello, aun en el caso de que la inclusión del verbo *compelir* y la exclusión del verbo *discernir* se haya efectuado en la 1ª edición en lugar de la 2ª, esta circunstancia en nada invalida las conclusiones formuladas en sus respectivos párrafos. Nuestro noble amigo, el historiador ingeniero don Augusto Fernández Díaz, en carta suya del 25 de abril, precisa sus dudas acerca de la utilidad que puede prestarnos la 1ª edición si se tiene en cuenta el número de páginas con que esta obra figura en la 2ª edición del *Manual del librero hispanoamericano*, de Antonio Palau y Dulcet: 1ª edición: 313 páginas; 2ª: 968; 3ª: 867. La 1ª edición, ¿será una obra incompleta?

discerner o *discernir*. En el *Diccionario de autoridades* sólo aparece transcrita la forma *discernir*, la cual desaparece en la 2ª edición (1783)*, volviendo a ser registrada en la edición siguiente (1791), juntamente con la de *discerner*, que lleva este agregado: “v.a. ant. Lo mismo que *discernir*”. Y así prosigue el registro hasta la actual edición (1956). *Conclusión*: Prevalece la forma terminada en *ir*: *discernir*.

bender o *bendir*. En el *Diccionario de autoridades* — y así hasta la 14ª edición (1914)—, sólo se anota la forma *bender*. En las ediciones siguientes, 15ª (1925) hasta la 18ª (1956), se agrega *bendir*, con la especificación de que se trata de un verbo “poco usado”, y con remisión a *bender*. *Conclusión*: No obstante este criterio, lo cierto es que *bendir* cuenta con preferente uso tanto en la lengua popular como en la culta.

Síntesis general. A pesar de las preferencias que la Academia muestra por las formas *cerner*, *compeler* y *bender*, debe admitirse que las terminadas en *ir* — *cernir*, *compelir* y *bendir* — gozan del mismo favor público que las variantes *convergir* y *discernir*.

Resumiendo las distintas consideraciones que ilustran los párrafos anteriores, puede decirse que abonan en favor de la aceptación de la variante *vertir*, las siguientes razones:

1ª) Su uso general y corriente en todas las clases sociales de la Argentina. (Berta Elena Vidal de Battini, *El habla rural de San Luis*).

2ª) La semejanza prosódica que esta variante guarda con respecto a las formas verbales que de ella derivan: *advertir*,

advertir, controvertir, convertir, desadvertir, divertir, inadvertir, incontrovertir, invertir, pervertir, revertir, subvertir (Lisandro Segovia, *Diccionario de argentinismos*).

3ª) La existencia de otras formas verbales equivalentes, con trueque de *e* en *i*: *cerner* = *cernir*, *compeler* = *compe-
lir*, *converger* = *convergir*, *discerner* = *discernir*, *hender* = *hendir*.

4ª) La presencia, en nuestro idioma, de gran número —unas mil quinientas— de pares de voces que con una pequeña variante ortográfica poseen idénticos significados (voces biformes u homólogos máximos): *agilizar* = *agilitar*, *almóndiga* = *albóndiga*, *arborecer* = *arbolecer*, *bituminoso* = *betuminoso*, *bóraj* = *bórax*, *brujir* = *grujir*, *canturriar* = *canturrear*, etc., etc.

5ª) Las personas verbales que en algunas partes de América conservan todavía la *e*, y que representan una influencia inconsciente del arcaísmo: *convirtió*, *convirtiera*, *convirtiese*, *convirtiere*, *convirtiendo*, etc. (Emiliano Isaza, *Diccionario de la conjugación castellana*).

6ª) El imperio de la ley del mínimo esfuerzo fonético, es decir, la natural tendencia de cambiar la prosodia de formas verbales de dura o disonante articulación: *virtió* por *vertió*, *virtieron* por *vertieron*, *virtiera* por *vertiera*, *virtiese* por *vertiese*, etc.

7ª) El fenómeno prosódico de contaminación de los tiempos pertenecientes a las formas derivadas de *advertir*, *convertir*, *controvertir*, *inadvertir*, *invertir*, *pervertir*, *subvertir*, etc.: *advertimos* (*vertemos*), *convertís* (*vertéis*), *controvertí* (*vertió*), *divertiré* (*verteré*), *inadvertiría* (*vertería*), *invirtamos* (*vertamos*), *pervirtiera* o *pervirtiese* (*vertiera* o *vertiese*), *subvertid* (*verted*), etc.

8ª) La prevalencia que en los verbos, al pasar del latín al castellano, muestran las formas terminadas en *ir* sobre las formas terminadas en *er*. (Ramón Menéndez y Pidal, *Manual de gramática histórica española*).

9ª) El uso predominante —a pesar de las reconvenções de algunos autores— de la forma *vertir* tanto en las clases cultas como semicultas de América. (Rufino José Cuervo, *El español en Costa Rica*; Pedro Henríquez Ureña, *El español en Santo Domingo*).

10ª) La evolución histórica que las formas equivalentes, terminadas en *er* e *ir* —como *cerner* o *cernir*, *compeler* o *compelir*, *converger* o *convergir*, *discerner* o *discernir*, *hender* o *hendir*— revelan a través de todas las ediciones del Diccionario de la Academia, desde el *Diccionario de autoridades* (1726) hasta la última edición (18ª, de 1956).

Todas estas razones autorizan la inclusión de *vertir* como una variante del verbo *verter* en la próxima edición del *Diccionario* de la Real Academia Española o, al menos, su incorporación al léxico como una forma verbal de uso común en América.

Conjugación completa del verbo “verter” y la variante
“vertir”

Las personas que van con letra corriente o blanquita son formas comunes, tanto para la conjugación del verbo *verter* como para la de *vertir*. De las que aparecen con dos variantes, las que van con letra corriente pertenecen a *verter*; las que se indican con letra *bastardilla*, corresponden a *vertir*. Para estas últimas pueden servir de guía, entre otras, las inflexiones del verbo *convertir*.

Gerundio: vertiendo
virtiendo

Participio: vertido

INDICATIVO

Presente

vierto	vertemos <i>vertimos</i>
viertes	vertéis <i>vertís</i>
vierte	vierten

Pretérito imperfecto

vertía	vertíamos
vertías	vertíais
vertía	vertían

Pretérito indefinido

vertí	vertimos
vertiste	vertisteis
vertió	vertieron
<i>virtió</i>	<i>virtieron</i>

Futuro imperfecto

verteré	verteremos
<i>vertiré</i>	<i>vertiremos</i>
verterás	verteréis
<i>vertirás</i>	<i>vertiréis</i>
verterá	verterán
<i>vertirá</i>	<i>vertirán</i>

POTENCIAL

Simple o imperfecto

vertería	verteríamos
<i>vertiría</i>	<i>vertiríamos</i>
verterías	verteríais
<i>vertirías</i>	<i>vertiríais</i>
vertería	verterían
<i>vertiría</i>	<i>vertirían</i>

SUBJUNTIVO

Presente

vierta	vertamos <i>virtamos</i>
viertas	vertáis <i>virtáis</i>
vierta	viertan

Pretérito imperfecto

vertiera o vertiese
<i>virtiera o virtiese</i>
vertieras o vertieses
<i>virtieras o virtieses</i>
vertiera o vertiese
<i>virtiera o virtiese</i>
vertiéramos o vertiésemos
<i>virtiéramos o virtiésemos</i>
vertierais o vertieseis
<i>virtierais o virtieseis</i>
vertieran o vertiesen
<i>virtieran o virtiesen</i>

Futuro imperfecto

vertiere	vertiéremos
<i>virtiere</i>	<i>virtiéremos</i>
vertiereis	vertiereis
<i>virtieres</i>	<i>virtiereis</i>
vertiere	vertieren
<i>virtiere</i>	<i>virtieren</i>

IMPERATIVO

Presente

.....	vertamos <i>virtamos</i>
vierte	verted <i>vertid</i>
vierta	viertan

BIBLIOGRAFIA.

- Academia Española, Real*: Diccionario de Autoridades. Madrid, 1726-1739.
- Academia Española, Real*: Diccionario de la lengua castellana. Ediciones 2ª a 14ª. Madrid, 1783 a 1914.
- Academia Española, Real*: Diccionario de la lengua española. Ediciones 15ª a 18ª. Madrid, 1925 a 1956.
- Academia Española, Real*: Gramática de la lengua española. 36ª edición. Madrid, 1959.
- Áuge, Claude y Paul; Toro y Gisbert, Miguel de*: Nuevo Pequeño Larousse Ilustrado. 21ª edición. París, 1955.
- Amunátegui Reyes, Miguel*: Observaciones y enmiendas a un Diccionario, aplicables también a otros (3 tomos). Santiago de Chile, 1925-27.
- Battini, Berta Elena Vidal de*: El habla rural de San Luis. (Tomo VII de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana). Buenos Aires, 1949.
- Bayo, Cirio*: Manual del lenguaje criollo de Centro y Sudamérica. Madrid, 1931.
- Bello, Andrés*: Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos. París, 1911.
- Bello, Andrés*: Advertencias sobre el uso de la lengua castellana, dirigidas a los padres de familia, profesores de los colegios y maestros de escuela, con notas de los profesores Rodolfo Oroz y Yolando Pino Saavedra. (En el tomo VI de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana: *El español en Chile*). Buenos Aires, 1940.
- Boué, Wilfredo*: Mecanismo de los verbos castellanos, conforme con la Gramática de la Real Academia Española. Barcelona, 1916.
- Calandrelli, Matías*: Informaciones gramaticales y filológicas de "La Prensa". Buenos Aires, 1919.
- Corominas, Joan*: Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Madrid, 1961.
- Cuervo, Rufino José*: Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano, con frecuentes referencias al de los países de Hispano-América. Bogotá, 1939.
- Díaz-Regt, Enrique*: Diccionario de dificultades de la lengua española. Barcelona, 1963.

- Diez de la Cortina, R.*: Verbos españoles. Diccionario de la conjugación española. Nueva York, 1898.
- Echegaray, Eduardo de*: Diccionario general etimológico de la lengua española. Madrid, s/d.
- Elizaga, Lorenzo*: Los 10.000 verbos castellanos conjugados en todos sus modos, tiempos y personas. París, 1898.
- Gagini, Carlos*: El español en Costa Rica. Breve tratado de Rufino José Cuervo, en que toma por base la obra del señor Gagini. (En *El español en Méjico, los Estados Unidos y la América Central*, tomo IV de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana). Buenos Aires, 1938.
- García Decarrete, Salvador*: Diccionario de verbos irregulares y defectivos españoles. Ávila, 1906.
- García de Diego, Vicente*: Temas gramaticales. I. Verbos irregulares. Burgos, 1910.
- García Elorrio, Aurelio*: Diccionario de la conjugación. Los 12.500 verbos castellanos. Lista de verbos construidos con preposición. Buenos Aires, 1961.
- García Icazbalceta, Joaquín*: Vocabulario de mexicanismos. México, 1899.
- Garrigós, Florencio*: Gramaticales y filológicas de "La Prensa". Buenos Aires, 1945.
- Gómez de Salazar, Fernando*: Conjugación completa de todos los verbos irregulares castellanos y de los defectivos en los tiempos y personas que están en uso. Madrid, 1873.
- Henríquez Ureña, Pedro*: El español en Santo Domingo. (Tomo V de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana). Buenos Aires, 1940.
- Lanchetas, Rufino*: Morfología de los verbos castellanos. Madrid, 1897.
- Lazzati, Santiago*: Diccionario completo de verbos castellanos. (Cómo se conjugan todos los verbos españoles y americanos). Buenos Aires, 1962.
- Malaret, Augusto*: Diccionario de americanismos. Buenos Aires, 1946.
- Malaret, Augusto*: Diccionario de americanismos. Suplemento. (2 tomos). Buenos Aires, 1942-44.
- Menéndez y Pidal, Ramón*: Manual de gramática histórica española. Madrid, 1966.
- Meza T., Julio*: La conjugación de los verbos castellanos. Santiago de Chile, 1944.

- Morínigo, Marcos Augusto*: Diccionario de americanismos. Buenos Aires, 1966.
- Ochoa, Carlos*: Novísimo diccionario de la lengua castellana. París, 1906.
- Ortiz de Lanzagorta, Laureano España*: Procedimiento sencillo para aprender a conjugar los verbos irregulares castellanos. Barcelona, 1918.
- Palau y Dulcet, Antonio*: Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispano-americana, desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos, con el valor comercial de los impresos descritos. Segunda edición (15 tomos). Barcelona, 1948-63. (Incompleto, hasta la letra R).
- Ragucci, Rodolfo M.*: Palabras enfermas y bárbaras. Buenos Aires, 1947.
- Ragucci, Rodolfo M.*: El habla de mi tierra. 23ª edición. Buenos Aires, 1960.
- Restrepo, Roberto*: Apuntaciones idiomáticas y correcciones de lenguaje. Bogotá, 1943.
- Rosález Yáñez, Claudio*: Clasificación de los verbos irregulares. Santiago de Chile, 1938.
- Sánchez Mariano*: Los diez mil verbos castellanos. Prontuario de conjugación de los verbos de la lengua castellana. París, 1908.
- Santamaría, Andrés*: Diccionario de incorrecciones de lenguaje. Madrid, 1956.
- Segovia, Lisandro*: Diccionario de argentinismos. Buenos Aires, 1911.
- Selva, Juan B.*: Guía del buen decir. Estudio de las trasgresiones gramaticales más comunes. Buenos Aires, 1925.
- Selva, Leopoldo de*: Novísima gramática de la lengua española, escrita especialmente para el perfeccionamiento de la lengua castellana en España y en los países hispanoamericanos. Verbos (Colección y conjugación completa de los verbos irregulares, defectivos e impersonales). Madrid, s/d.
- Toro y Gisbert, Miguel de*: Americanismos. París, s/d.
- Toro y Gisbert, Miguel de; García-Pelayo y Gross, Ramón*: Pequeño Larousse ilustrado. París, 1964.
- Urdaneta, Amadoro*: Catálogo de los verbos irregulares. Caracas, 1877.

BELISARIO FERNÁNDEZ

LA POESÍA DE LA INDEPENDENCIA

“Dar la vida por la patria / es hazaña de más fama /
que llevado del amor / dar la vida por su dama.”¹ Así can-
taba después de la Revolución un anónimo trovador. Y
otro, cuyo nombre tampoco se consignaba entonces —co-
mo si no hiciera, igual que el anterior, más que dar voz a
un sentimiento colectivo—, coincidía así, rindiendo home-
naje a los que habían muerto en la lucha por la libertad:

Juremos por sus nombres respetables
que vivirá la patria independiente
mientras la sangre en nuestras venas corra,
o toda derramada
antes será que verla subyugada².

Por algo escribiría fray Cayetano Rodríguez, uno de los
poetas más celebrados de la época, en carta del 10 de junio
de 1814 dirigida a su amigo, también poeta, el obispo tu-
cumano José Agustín Molina, esa frase cuya mención pare-
ce inevitable cada vez que se considera el tema: “La patria

¹ “Cuartetas arrojadas al pueblo entre flores”, en Angel Justiniano Carranza, *Composiciones poéticas de la epopeya argentina*, Buenos Aires, 1910, pág. 98.

² Vicente López y Planes, “Loa”, *La lira argentina*, Buenos Aires, 1824, pág. 232.

es una nueva musa que influye divinamente”³. La patria recién nacida se había convertido, en efecto, en el motivo poético por excelencia.

El destinatario de aquella carta, a su vez, expresaba, en el “Canto al vencedor de Tucumán y Salta”:

Canto las grandes, célebres victorias
del setiembre famoso y del febrero;
el invencible acero,
la energía, el valor canto, y las glorias
del alma americano,
el ínclito, inmortal, bravo Belgrano⁴.

Y agregaba, en una de las octavas de “La jornada de Maipo”:

Las armas de mi patria alegre canto,
sus combates, sus triunfos, sus victorias,
sus esfuerzos, su celo ardiente y santo
por romper las cadenas vejatorias
que la han ajado y oprimido tanto⁵.

De igual modo, Juan Cruz Varela, tan inclinado en su juventud a la poesía galante y erótica, ahora abandona esos temas. En la oda “Sobre la invención y libertad de la imprenta”, de 1822, explica su actitud:

Amor que sobre todas las deidades
mereces sólo adoraciones mías,
tu dulce poderío y tus bondades

³ Fray Pacífico Otero, *Estudio biográfico sobre fray Cayetano José Rodríguez y recopilación de sus producciones literarias*, Córdoba, 1899, pág. 226.

⁴ Angel Justiniano Carranza, *Composiciones poéticas de la epopeya argentina*, Buenos Aires, 1910, pág. 34.

⁵ *La lira argentina*, pág. 211.

ya celebró mi canto
 en lo florido de mis bellos días,
 y regué tus altares con mi llanto.
 Canté lo que sentí. Después mi rima
 a la voz del deber plegarse supo;
 y a cuanto Febo anima
 los nombres enseñé de los varones
 al ibero funestos
 que de sus huestes los deshechos restos
 con vengadora mano aniquilaron
 y el suelo de mi patria libertaron.
 Canté lo que debí⁶.

Y en la "Profecía de la grandeza de Buenos Aires", del mismo año:

Los hombres que a mi patria tantos bienes
 supieron prodigar, asunto digno
 de mi verso serán, y a las estrellas
 llevaré en mis loores su renombre;
 y de Colón los venerables manes
 se gozarán entre la tumba helada,
 al ver al cabo que en la tierra suya
 hay un país que fortunado goza
 de paz, de libertad y de abundancia⁷.

Esteban de Luca, en la carta con que enviaba su "Canto lírico a la libertad de Lima", solicitado por el gobierno, escribía a Rivadavia: "El dichoso porvenir del nuevo mundo, fruto de nuestras vigiliass, de nuestras privaciones, de nuestra sangre, es lo que debe inflamar a los poetas del Parnaso americano. Y, a la verdad, ¿qué imaginación bas-

⁶ *El Centinela*, N° 16, 10 de noviembre de 1822; aparece con el título de "Sobre la libertad de la prensa". Con el título definitivo y algunas modificaciones figura en *Poesías* de Juan Cruz Varela, Buenos Aires, 1875, pág. 165.

⁷ *El Centinela*, N° 22, 22 de diciembre de 1822.

tará a representar las nuevas formas, el grado de felicidad a que llegará la América bajo el influjo de la libertad, de la tolerancia y recíproco interés que formarán los vínculos de la gran asociación americana?"⁸

Testigos de la lucha por la independencia, los poetas —Vicente López y Planes, Juan Crisóstomo Lafinur, Juan Ramón Rojas, Bartolomé Hidalgo, y otros de menor entonación, además de los ya mencionados— incitan a combatir la dominación española, exaltan a los próceres revolucionarios y cantan las victorias de las fuerzas patriotas. Pero, aunque sus versos eran también un arma, no quisieron ser sólo testigos y cantores. En alguno de los varios frentes de la lucha revolucionaria ocuparon puestos de primera fila. Pues aquella lucha, "aquel celo ardiente y santo por romper las cadenas vejatorias..." tenía tres principales frentes: el militar, el político y el cultural. Los temas poéticos reflejan el conflicto en esos tres ámbitos: no se encarecen solamente los triunfos guerreros sino también el esfuerzo civil de gobernantes progresistas como Moreno y Rivadavia y el empeño ideológico por superar la ignorancia y los prejuicios de la mentalidad colonial. Los poetas participaron activamente. Fueron también soldados —Esteban de Luca, Juan Ramón Rojas—, estadistas —Vicente López y Planes—, educadores —Juan Crisóstomo Lafinur, Juan Cruz Varela—. Sea cual fuere el terreno en que les cupo actuar, su gran preocupación fue la defensa de la libertad recién conquistada y la exaltación del esfuerzo y coraje patrióticos. Merecen, pues, el calificativo de "poetas próceres", o si se prefiere, de "próceres poetas".

⁸ Juan María Gutiérrez, *Los poetas de la Revolución*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1941, pág. 72.

Durante todo el período de la Revolución y de la lucha por la Independencia —de 1810 a 1824— esas composiciones que loan la libertad, celebran los triunfos guerreros y elogian a los héroes militares o civiles, aparecen en los periódicos de entonces: *La Gaceta*, *El Censor*, *El Grito del Sud*, *La Prensa Argentina*, *El Curioso*, *La Abeja Argentina*, *El Centinela*, etc. Ellas son el eco emocional de los más importantes acontecimientos ocurridos en esa crítica etapa de nuestra historia. Por tal razón constituyen, en muchos aspectos, un valioso testimonio del espíritu colectivo de la época⁹.

La lira argentina, impresa en París y publicada en Bue-

⁹ “Desde las invasiones inglesas la poesía había sido la expresión vehemente o elegíaca de los sentimientos bélicos del pueblo en armas para conquistar su independencia”. Roberto F. Giusti, “Las letras durante la Revolución y el período de la Independencia”, en *Historia de la literatura argentina* dirigida por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, 1958, T. I, pág. 263. Y más adelante, en las páginas 271-272: “La poesía de la Independencia es una forma de periodismo. Al modo de ardorosas proclamas guerreras, celebra el advenimiento de la nueva Nación, la rendición de Montevideo, los triunfos de Belgrano y las victorias de San Martín. Los poetas no siempre hablaban por sí. Lo hacían, respondiendo al sentimiento colectivo, por la Municipalidad, por la secretaría del Soberano Congreso, por el Departamento de Gobierno, por el de Guerra y Marina, por el Estado Mayor General. Sus odas raramente aparecieron firmadas, pues participaban del anonimato de la poesía popular, aunque transmitida por la imprenta en periódicos, hojas sueltas y folletos; o cuando más, llevaban al pie seudónimos orgullosos, como “Un soldado de la libertad”, o tiernos como “Un niño”. Las canciones eran entonadas por los escolares delante de la Pirámide; o bien los versos eran inscriptos en grandes tarjetones puestos al pie de aquélla o en los arcos de la Recova y del Cabildo en las fiestas patrias y en las celebraciones de las grandes victorias, usanza imitada de España.”

nos Aires en 1824, recoge la mayor parte de aquellas piezas. Es un volumen de quinientas veinte páginas, que corresponden a ciento dieciocho composiciones y al prólogo del editor. Incluye, asimismo, al final, en pliego doblado, la música de Blas Parera compuesta para la "Marcha Patriótica" — nuestro Himno Nacional — de Vicente López y Planes, que encabeza la compilación. La cierra otra pieza de López: "El triunfo argentino", el largo canto a la victoria sobre los ingleses, de 1808; ésta y la "Oda al Paraná" de Manuel José de Lavardén, de 1801, son las únicas muestras anteriores a la Revolución incluidas en el conjunto. Las composiciones, con excepción de las tres que hemos mencionado, guardan un orden cronológico y aparecen, casi todas, sin nombre de autor.

¿Quién era el anónimo editor y compilador de *La lira argentina*, el primer libro de poesías publicado en nuestro país? Según los testimonios más fidedignos, don Ramón Díaz, tres veces miembro de la legislatura de Buenos Aires, defensor de pobres y menores y procurador general. Se encargó de vigilar la impresión, en París, el médico argentino Francisco de Paula Almeyra.

En el prefacio, datado en Buenos Aires el 25 de mayo de 1823 y firmado por "El editor", éste se declara autor de la recopilación y explica los motivos que lo indujeron a publicarla: "...no he sido animado de otro deseo que el de redimir del olvido todos los rasgos del arte divino con que nuestros guerreros se animaban en los combates de aquella lucha gloriosa; con que el entusiasmo y el amor de la patria explicaban sus transportes en la marcha que emprendimos hacia la independencencia..."¹⁰. Agrega que

¹⁰ *La lira argentina*, pág. V.

no ha excluido aquellas piezas en las cuales, en ciertas horas difíciles, la sátira zahiere los actos considerados contrarios al ideal histórico perseguido, y señala el placer que le causa perpetuar los nombres de ilustres compatriotas que merecieron la admiración de sus coetáneos.

Sin duda, Ramón Díaz valoraba el libro más como documento histórico que como creación estética: "... las edades que vengan tendrán un derecho a exigir de nosotros la noticia más cierta posible de todo cuanto puede alimentar algún día el espíritu público, que ahora nace. Y es en este respecto puramente histórico mi empeño. Por lo mismo no he querido sujetar las piezas a la revisión de sus autores, ni menos a la elección de algún inteligente, postergando el aliño, o la adopción de lo más bello y hermoso, al deber de entregar a la posteridad lo que ella tiene derecho de saber, es decir lo que realmente ha habido"¹¹. No se trata, pues, de una antología, sino de una colección, como lo indica su título completo: *La lira argentina o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su independencia*.

El tema esencial de estas composiciones es la exaltación de la libertad e independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata y de toda América. Pero sobre esa trama se entretajan tres motivos dominantes: el indianismo, el americanismo y el antiespañolismo.

Con respecto al primero de estos motivos, cabe recordar la distinción que puede hacerse entre los conceptos de indianismo y de indigenismo: simpatía o inclinación más o menos superficial hacia el indígena, e identificación pro-

¹¹ *Ibidem*, pág. VI.

funda con él, respectivamente. En casi todos los poetas nombrados, la frecuente invocación de los incas y araucanos, el sentido antiespañol de tales invocaciones y el empleo repetido de vocablos derivados de *indio* o de *las Indias* —tales como *indiano* e *indo*, ambos en una acepción lata de *americanos*— revelan, en nuestra opinión, la primera de aquellas actitudes. El indigenismo asoma en uno solo, el más personal y popular: Bartolomé Hidalgo. En uno de los *cielitos* que se le atribuyen, el dedicado al triunfo de Maipú, aparecido en abril de 1818, hallamos estos versos que muestran hasta qué punto la actitud es en él fraternal y afectuosa:

Pero ¡bien *ayga* los indios!
Ni por el diablo aflojaron,
mueran todos los gallegos,
viva la Patria, gritaron¹².

Porque los “indios” no son otros que los soldados patriotas: la palabra ha perdido su significación étnica primigenia para convertirse en una expresión cálida y ponderativa, de modo semejante a lo que ocurriría, por ejemplo, con el término *gaucho*.

Casi dos años después, en los últimos días de 1819, Hidalgo escribe otro *cielito*: aquel que satiriza la misión diplomática enviada a Buenos Aires por Fernando VII para negociar la paz con las provincias del antiguo virreinato. En él se burla de las proposiciones y promesas del rey y refirma la resolución de seguir luchando por la independencia:

¹² Martíniano Leguizamón, *El primer poeta criollo del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1917, pág. 53 (separata de la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, T. XXXV, 1917).

Cielito, cielo que sí,
guárdense su chocolate,
aquí somos puros Indios
y sólo tomamos mate ¹².

El vocablo, henchido otra vez de una fuerte sobrecarga valorativa, expresa un cálido sentimiento de solidaridad e identificación con el indígena. La actitud se prolonga en versos irónicos e intencionados en los cuales el indio, aun sin ser mencionado, deja sentir su presencia:

Cielito, digo que no,
Cielito, digo que sí,
Reciba, mi D. Fernando,
Memorias de Potosí ¹³.

E inmediatamente, en tono severo de acusación:

Ya se acabaron los tiempos
en que seres racionales
adentro de aquellas minas
morían como animales ¹⁴.

En seguida reaparece la identificación afectiva, pues el poeta vuelve a hablar como si él mismo fuera un indio:

Cielo, los reyes de España
¡la puta que eran traviesos!
nos cristianaban al grito
y nos robaban los pesos ¹⁵.

¹² "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", *La lira argentina*, pág. 253.

¹³ *Ibidem*, pág. 254.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

En otro *cielito* en que festeja el triunfo de San Martín sobre las fuerzas de O'Reilly, en el Perú, Hidalgo reitera la cita con el mismo acento afectuoso, aludiendo de nuevo, como en el *Cielito de Maipú*, a los soldados patriotas:

En Pasco, O'Reilly y los suyos
 las avenidas cubrieron,
 pero los indios *amargos*
 bajo el humo se metieron¹⁶.

El americanismo se manifiesta en un fuerte sentimiento de unidad con todos los pueblos del continente que habían estado o aún permanecían bajo dominio español. Sentimiento tan auténtico e intenso que transfigura vivamente la expresión. Esteban de Luca, por ejemplo, alcanza uno de sus momentos de más alta inspiración, de más cálido arrebató, en un pasaje del "Canto lírico a la libertad de Lima" en que se dirige a América —la "gran Colombia" o la "inocente Colombia"— para anunciarle que surgirá ante el mundo como el continente de la libertad:

Tu prole venturosa
 subirá a la alta cima
 de los nevados Andes; allí el genio
 inflamará su audacia hasta que imprima
 gigante humana forma y asombrosa
 al mayor de los montes; en la estatua
 de la divina Libertad la tierra
 lo verá convertido;
 estatua que resista el gran torrente
 de los siglos y triunfo del olvido:
 estatua colosal, nuevo portento,
 que domine las tierras y los mares.

¹⁶ "Cielito patriótico del gaucho Ramón Contreras, compuesto en honor del ejército libertador del Alto Perú", Martiniano Leguizamón, *obra citada*, pág. 70.

Así los navegantes
 que osados dejan los paternos lares,
 así los fatigados caminantes
 al ver de un horizonte más lejano
 tan alto monumento,
 saludarán con alma reverente
 a la deidad, al numen soberano
 que por siempre será de gente en gente
 invocado en el mundo americano¹⁷.

Otro de sus mejores logros es, sin duda, el comienzo del canto "La Secretaría de Estado en el Departamento de Gobierno al vencedor de Maipo", donde América es personificada por una hermosa mujer sentada en una cima de los Andes:

Allá en la cumbre de los altos Andes,
 sobre región de nieve sempiterna,
 donde más brilla el luminoso Febo,
 la América inocente colocada
 domina el orbe; asiento majestuoso
 le da la cima de elevados montes.
 Hoy es su trono mole tan soberbia
 que servir pudo en el osado intento
 de escalar el Olimpo a los Titanes;
 trono que incontrastable simboliza
 el que firme sus hijos le han alzado
 sobre la base de justicia santa.

.....

Por todas partes a sus dignos hijos
 rompiendo mira el yugo del Hispano;
 el grito universal de la venganza
 contra tres siglos de opresión indigna,
 el ronco son del bélico instrumento,
 el horrísono estruendo de las armas
 que los ecos dilatan y repiten,

¹⁷ *La lira argentina*, pág. 399.

en confuso rumor resonar hacen
 la bóveda celeste; el patrio suelo
 retumba todo: "¡Libertad o muerte!"¹⁸.

En cuanto al antiespañolismo, se transparenta con muy diversos matices: desde la simple censura al empeño de los peninsulares por conservar el antiguo dominio, hasta los más virulentos apóstrofes contra su crueldad e injusticia. Entre esos extremos suele haber lugar para la distinción entre el monarca, responsable del despotismo, y el pueblo español, libre de culpa y hasta víctima él también, en su propio suelo, de igual tiranía. Y, consiguientemente, hay lugar también para el sereno y hasta cordial llamado a la paz y a la amistad, sobre la base del reconocimiento de la libertad americana y del respeto mutuo. Así, en el "Canto lírico a la libertad de Lima" leemos:

Y tú, España, que largo tiempo esclava
 del poder más fanático y sangriento
 con sangre y fanatismo esclavizaste
 al Nuevo Mundo, empieza ya a ser justa.
 Si es verdad que respiras hoy el aura
 de libertad augusta,
 de esta eterna deidad que el orbe adora,
 no quieras por más tiempo ser señora
 de Colombia inocente;
 reconócela libre, independiente
 del trono de tus reyes.
 Si hoy al fin olvidada
 de tus sangrientas leyes
 aceptares la paz que te ofrecemos,
 con fervor sacro y en un mismo idioma
 la libertad del mundo cantaremos¹⁹.

¹⁸ *Ibidem*, págs. 163, 164 y 165.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 398.

Y en el “Cielito a la venida de la expedición española al Río de la Plata”, de Bartolomé Hidalgo:

Saquen del trono, españoles,
a un rey tan bruto y tan flojo,
y para que se entretenga
que vaya a plantar abrojo.

Cielito, cielo que sí,
por él habéis trabajado,
y grillos, afrenta y muerte
es el premio que os da dado.

Si de paz queréis venir,
amigos aquí hallaréis,
y comiendo carne gorda
con nosotros viviréis²⁰.

El valor poético de estas composiciones ha suscitado juicios diversos y contrapuestos. Según algunos —ciegamente ditirámicos—, sus autores son verdaderos genios. Según otros, son tan pobres que la obra de cualquiera de ellos bastaría por sí sola para hacer odiar a la poesía. Resultaría fácil replicar a tan categórico desdén. Bastaría citar, por ejemplo, algunas estrofas de la “Oda a la oración fúnebre pronunciada por el prebendado Dr. Valentín Gómez en las exequias de don Manuel Belgrano”, de Juan Crisóstomo Lafinur. Encontramos en ella una honda y sobria emoción, y, sobre todo al comienzo, una gravedad que tiene resonancias de sinfonía:

Era la hora: el coro majestuoso
dio a la endecha una tregua; y el silencio,
antiguo amigo de la tumba triste,
sucedió a la armonía amarga y dulce:
la urna solitaria presidía
la escena que canta hoy la musa mía.

²⁰ Martiniano Leguizamón, *obra citada*, pág. 62.

Que las virtudes que en su torno andaban
 velando su tesoro, y dando al cielo
 su llanto, su esperanza y sus amores,
 al púlpito volaron: sus acentos
 dulcísimos sonaron; los oyeron
 los hombres... y de serlo se dolieron.

¡Cuándo más dulce la verdad fue oída?
 ¡Cuándo sus rayos más apetecidos?
 ¡Y cuándo más acerba nuestra pena?
 ¡Y cuándo nuestra pena menos dura?
 Milagros tuyos, ¡orador divino!
 Del corazón tu lengua halló el camino.²¹

Y más adelante:

El pueblo suspiraba hasta tu frente;
 un canal misterioso se veía
 desde tu boca hasta él. Avara el alma
 se guarda tus palabras, cual si fuesen
 las reliquias del héroe que encarecen.

.....

Tú nos dejaste al fin, pero dejando
 en nuestras almas la virtud hermosa;
 así oscurece el sol, por que a otros climas
 vaya el torrente de su lumbre pura;
 así la rosa, cuando dulce expira,
 descarga su fragancia en quien la mira.²²

Esteban de Luca también dedicó a la memoria de Belgrano unas sentidas "Octavas":

.....

Quien patrio amor no sienta al ver la losa
 que las cenizas cubre de Belgrano,
 Quien no se inflame y con la faz llorosa
 no invoque su heroísmo sobrehumano,

²¹ *La lira argentina*, págs. 312 y 313.

²² *Ibidem*, págs. 313 y 314.

hijo es de servidumbre vergonzosa,
esclavo triste del poder tirano,
que en medio de la rabia y del espanto
oye de libertad el himno santo.

Bravos guerreros, hijos de la gloria,
llegad todos al t́mulo elevado
de vuestro jefe ilustre a la memoria;
no os intimide el triunfo que ha logrado
la Parca atroz: si en vida a la victoria
él os llevó mil veces denodado,
muerto aún os habla en este santo templo
con su noble virtud y heroico ejemplo.

Ved a la Patria en tan aciago día
triste, eclipsada la apacible frente
que antes con gloria y majestad lucía;
vedla sobre el sepulcro, amargamente
de Belgrano llorar sensible y pía;
llorad todos, sentid como ella siente,
mientras admiran todas las naciones
del héroe más virtuoso las acciones²³.

Sólo debe interesarnos, pues, la opinión de quienes los han estudiado con amor y seriedad. Alberdi, severo, vio en el aspecto formal de esa poesía el signo de nuestra dependencia cultural y artística: "...Los poetas mantenían como reliquias sagradas las tradiciones literarias de una poesía que había sido la expresión de una sociedad que caía bajo nuestros golpes: la libertad era la palabra de orden en todo, menos en las formas del idioma y del arte; la democracia en las leyes, la aristocracia en las letras; independientes en política, colonos en literatura..."²⁴. El juicio —no del todo justo, en verdad: la falta de perspec-

²³ *Ibidem*, pág. 294.

²⁴ *Certamen poético*, Montevideo, 1841. Reproducido en Juan Bautista Alberdi, *Obras completas*, Buenos Aires, 1886, T. II, pág. 56.

tiva histórica impidió a su autor una más profunda comprensión de los procesos culturales— era aplicable, de todos modos, a los poetas de la corriente cultista o europeísta; pero había también una corriente americanista, popular, original, representada por Bartolomé Hidalgo. Por otra parte, el propio crítico lo atenúa —aunque, al parecer, sin mucha convicción— en una nota en que señala: “Aquí se caracteriza la generalidad de las obras de entonces, y de ningún modo las tres o cuatro excepciones admirables que todo el mundo conoce”²⁵.

Juan María Gutiérrez, que con noble dedicación recopiló y estudió esa poesía, ha tenido para ella palabras de encomio: un encomio ya entusiasta, ya moderado. En lo que a su originalidad se refiere, la juzga “esencialmente original, si se la estudia en sus entrañas, considerando como accesorio el ropaje bajo el cual se manifiesta”²⁶.

Ricardo Rojas fue el primero que señaló la necesidad de juzgar a estos poetas con un criterio estético y no con veneración patriótica. Reaccionaba así contra el error en que habían incurrido muchos apologistas, incluso, a veces, el propio Juan María Gutiérrez. Tras afirmar que todos los sucesos importantes de la época tuvieron sus rapsodas en los poetas de Mayo, agrega: “El relato épico y la verdad histórica se identifican así en la efusión de sus poemas, que si en todo instante resplandecen con la belleza cívica del asunto, no se hallan tan privados de inspiración que no alcancen, con algún fragmento de Luca o de Varela, el

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Juan María Gutiérrez, *Los poetas de la Revolución*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires, 1941, pág. 355.

color y el acento de la belleza literaria”²⁷. Como Juan María Gutiérrez, Ricardo Rojas sostiene que esas composiciones “tomaron color americano en los temas y los sentimientos políticos, pues en cuanto a la forma literaria, muy poco hubo en ellas que las diferenciara del canonseudoclásico”²⁸.

Roberto F. Giusti, uno de los pocos críticos contemporáneos que ha tratado el tema con profundidad y amplitud, las considera un “fruto en agraz”²⁹, aunque las estudia con interés y simpatía.

Por nuestra parte, hemos hallado en ellas —si no alienato sostenido y pareja calidad— aciertos dignos de ser rescatados del desconocimiento y del olvido, y algunas notables anticipaciones románticas, como éstas de Juan Cruz Varela, pertenecientes a “Elvira”, un poema erótico de juventud:

Tiemble la hermosa cuando sola al lado
de su querido el corazón le lata;
que contra el ruego de su amante amado
es imposible que el rubor combata.
El primer beso a la modestia hurtado
el primer nudo del pudor desata,
y arrancada a la flor la primer hoja
el hálito del aire la deshoja³⁰.

.....
Entreabierto su labio y encendido,
en la nieve del rostro así lucía
como el botón de rosa más subido
entre blanca azucena luciría.

²⁷ Ricardo Rojas, “Los coloniales”, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, 1918, T. II, pág. 579.

²⁸ *Ibidem*, pág. 585.

²⁹ Roberto F. Giusti, *obra citada*, pág. 272.

³⁰ Juan Cruz Varela, *Poesías*, Buenos Aires, 1875, pág. 35.

Toda su alma a su boca había salido,
 cual si saliera por buscar la mía,
 y toda su alma que en su labio erraba,
 al beso, al primer beso convidaba³¹.

En verdad, ni en el "Canto a la victoria de Ituzaingó", ni siquiera en su composición última, tan estremecida de pasión antirrosista, "Al 25 de Mayo de 1838 en Buenos Aires", alcanza Varela la precisión e intensidad de las estrofas transcriptas. Y Lafinur, sin duda el más cálido, el más lírico de los poetas de su generación, logra también un insólito y sorprendente fulgor al plasmar así el transporte amoroso en su poema narrativo juvenil "La obligación y el amor":

.....
 Empapados de amor y de deleite,
 el Dios nos contemplaba, que oficioso
 descende, de mil Gracias rodeado,
 y derrama amapola en nuestros ojos.³²

Hemos hallado, asimismo, aun en los frecuentes momentos en que el torrente discursivo apaga el fulgor poético, no pocos rasgos de nobleza y austeridad conceptual. Vaya como ejemplo este pasaje del "Canto elegíaco a la muerte del general D. Manuel Belgrano", también de Lafinur:

¿Quién puede
 describir su piedad inmaculada,
 su corazón de fuego, su ferviente
 anhelo por el bien? ¡Sólo a ti es dado,
 historia de los hombres: a ti que eres

³¹ *Ibidem*, pág. 37.

³² Juan María Gutiérrez, *Colección de poesías americanas antiguas y modernas, impresas, manuscritas y autógrafas*, pág. 638.

la maestra de los tiempos! El arca de oro
de los hechos ilustres de mi héroe
en ti se deposita: recogedla
y al mundo dadla en signos indelebles.³³

O este otro, tomado de la "Loa" de Vicente López y Planes, singular combinación de auténtico fervor e inocentes imperfecciones, cuyos últimos versos hemos citado anteriormente:

¡Patriotas! Presenté a vuestra memoria
un bosquejo ligero
de los timbres marciales que engrandecen
de nuestra patria la brillante historia.
Mas no olvidéis que fueron arrancados
de en medio de los riesgos y la sangre.
¡Oh, cuántos compañeros denodados
en la flor de sus días pericieron
por darnos la alegría
de que tanto gozamos este día!
¡Quién sus vidas preservar pudiera!
Mas ya que no es posible
libertarlos del hado y de la muerte,
sus nombres arranquemos al olvido.
Vivan continuo en nuestros gratos pechos,
y de estímulo sirvan que nos hagan
contestar al tesón de los tiranos.
Juremos por sus nombres respetables
que vivirá la Patria independiente
mientras la sang`re en nuestras venas corta,
o toda derramada
antes será que verla subyugada.³⁴

Y, finalmente, este del canto "Al general D. Manuel Belgrano, vencedor en Tucumán y Salta", del obispo José Agustín Molina, que expresa, grave como un responso, un sentimiento parecido al anterior:

³³ *La lira argentina*, pág. 311.

³⁴ *Ibidem*, pág. 232.

Rara vez en el campo de la guerra
 se cortan de laurel ramos deseados
 que no estén salpicados
 del carmín que el humano cuerpo encierra;
 los nuestros lo estuvieron
 con el que algunas víctimas vertieron.
 Recójense estos cuerpos inmortales,
 que la madre común hasta hoy lamenta
 y entre sus héroes cuenta,
 para hacerles honores funerales.
 Gocen de Dios sus almas,
 mientras aquí gozamos de sus palmas³⁵.

Mas, para que no se crea que en la búsqueda de logros más o menos discretos sólo podemos apelar a fugaces fragmentos, transcribamos, por último, íntegramente, uno de los dos sonetos de fray Cayetano Rodríguez unidos por el título común de "Al que desmaya en nuestro sistema por los contrastes que ha padecido":

¿Tú, lleno de pavor pasas el día
 los males de tu patria contemplando,
 y huyendo de un amigo al ruego blando
 buscas ansioso la melancolía?

¿Qué hiciste, infeliz hombre, tu alegría,
 los grillos al romper? ¿Adónde temblando
 llevas la planta con tu sombra hablando?
 ¡Infeliz patria si de ti confía!

¡Húndete, miserable! A tus hermanos
 devuélveles tu mal ceñida espada;
 no la profanen tan cobardes manos.

La augusta Libertad con faz airada
 te apartará de sus Americanos,
 y en su templo jamás tendrás entrada.

FERNANDO ROSENBERG.

³⁵ Angel Justiniano Carranza, *obra citada*, pág. 36.

³⁶ *La lira argentina*, págs. 67-68.

La Academia de la Crusca y su vocabulario

En la sesión ordinaria del 27 de abril el académico don Angel J. Battistessa se refirió al tema del epígrafe. Recordó su nueva estadà en Florencia en el pasado mes de enero, y la visita que efectuó al doctor Giacomo Devoto, Presidente de la Academia de la Crusca, a quien hizo entrega del oficio en que la Academia Argentina de Letras le comunicaba la designación de miembro correspondiente. El académico Battistessa destacó el recibimiento que le brindaron los colegas florentinos, en particular el Presidente Devoto y el Canciller Pagliai. Se refirió luego a los dos artículos "Las palabras en el Arca" (Suplemento literario del diario La Nación, 9 y 16 de abril de 1967) en los que historió la total renovación de la referida Academia italiana y dio noticia del Vocabulario que actualmente ella prepara. "La antigua actitud conservadora y arcaizante de la Crusca ha desaparecido por completo. Sin renegar de su pasado glorioso, la secular institución practica hoy los más modernos métodos de la lingüística, en especial de la lexicografía. En su recinto, la Crusca ha conservado felizmente los evocadores elementos ornamentales de su primera época. Con sano sentido de la tradición sus miembros sue-

len reunirse, como antaño, en amistosas coincidencias con-vivales. Por eso —agregó el disertante— buen número de expresiones relacionadas con la Crusca sólo tienen en la actualidad un alcance meramente histórico y no siempre es lícito cargarlas con la intención peyorativa con que se las empleó en otro tiempo. Es el caso de *cruscaio*, por purista ridículo; *cruscante*, por hablador rebuscado; *cruscata*, por discurso verbalmente heteróclito; *cruscheggiare*, por meterse en gramatiquerías o cansarse y cansar al prójimo con largos y cargosos argumentos. Se halla sobre todo en dicho caso la expresión *leggere in Crusca*, hoy usada con intención sólo humorística. Esta misma expresión facilita un risueño recurso expresivo útil para disculparse de ciertas pedanterías, no siempre evitables cada vez que al hablar de cuestiones idiomáticas se procura hacerlo con el debido rigor técnico”.

Luego de estas observaciones, el académico Battistessa prosiguió en los términos que a continuación se reproducen: *

Dunque, leggiamo in Crusca...

Sin olvido de otras tareas, singularmente la edición de documentos lingüísticos y textos literarios traídos con oportunidad a la luz y esclarecidos y comentados, el empeño mayor de la Academia de la Crusca se orienta hoy, cual

* El disertante recordó además la visita a nuestro país cumplida por el profesor Devoto en 1964. Entonces, al ser recibido por la Academia Argentina de Letras, luego de las palabras de bienvenida a cargo del académico Battistessa, el eminente lingüista y filólogo italiano se refirió por su parte a la orientación doctrinaria de la Academia de la Crusca. (Véase *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo XXIX, números 112-113, 1964, pág. 197).

se ha dicho, a la elaboración de un nuevo gran *Vocabulario histórico* de la lengua de Italia. La experiencia de lo hecho para la confección de la abandonada obra del antiguo Vocabulario habrá de servir (está sirviendo ya) para la obra del nuevo. Con una diferencia fundamental, ciertamente. Mientras el antiguo Vocabulario propendió a constituirse a manera de "Tesoro", o repertorio selectivo de la lengua, en particular de la lengua literaria según la práctica de los mayores escritores de la Península, el diccionario en curso aspira a configurarse como léxico italiano total. Cada palabra concluirá por tener en él una especie de biografía sintética pero exhaustiva, con registro, a través del tiempo, de todas las cuestiones fonéticas, morfológicas, semánticas, etimológicas e históricas conexas. Profusos ejemplos habrán de constituirlo en un diccionario de "autoridades" antiguas y modernas.

La obra del Vocabulario de la Crusca es esencialmente italiana, pero, sin caer en las peligrosas generalizaciones de la lingüística general y de la gramática comparada, perceptibles son las coincidencias que en el plano de lo lexicográfico pueden encontrarse aun en las peculiaridades de los más diversos idiomas. De ahí la abarcadora ejemplaridad de estos trabajos.

Estamos aquí en una Academia de la lengua, y lo que se labora en otras puede proporcionarnos, si no para hoy para mañana, saludables sugerencias o provechosas enseñanzas, unas veces para hacer, para no hacer, otras.

Las indicaciones que siguen, tan apretadas en atención a los minutos, se apoyan en lo oído y visto hace poco en Florencia, en el mismo Palacio de la Crusca. Con lo que pude observar por vía directa, el material gráfico amable-

mente facilitado por el profesor Devoto me allana esta comunicación sumaria ¹.

Desde 1964 se comenzó a trabajar en el edificio de la Plaza de los Jueces con miras a este nuevo diccionario. Cabe, en primer término, una referencia pecuniaria sin la cual en los tiempos que corren todo idealismo suele volverse inoperante. Financia la obra el *Consiglio Nazionale delle Ricerche*. Para llevar a buen término la empresa — los académicos proponen pero el Vocabulario dispone —, el plazo previsto va calculado en... cincuenta años. A nosotros, tan acostumbrados a prisas e interrupciones, ese plazo puede parecernos excesivo. Los hasta ayer regocijados académicos de la Crusca no ignoran gracias a su buen juicio que la elaboración de un diccionario es cosa seria e incluso menester técnico. Aquí cuadra lo que puede decirse acerca de la experiencia. No hay nada mejor que escarmentar en cabeza propia. Por muy laboriosos y altamente especializados que sean, los actuales académicos de la Crusca guardan saludable memoria de que a vuelta de siglos, y de varias ediciones y *refacimenti*, el viejo Vocabulario hubo de quedar interrumpido, con tajante brusquedad, en la rotunda letra O.

Principio quieren las cosas. Antes de pensar en ajustes de redacción o en alardes y primores de imprenta, el punto inicial del programa prevé la constitución de lo que los

¹ Destacamos en primer término: *L'Accademia della Crusca*. Florencia, Stabilimento Tipografico già G. Sivelli, 1965; *L'Accademia della Crusca e l'Opera del Vocabolario*. Album ilustrado con noticia introductoria de Giacomo Devoto y compuesto según la guía artística de Enzo Crea. Roma, Instituto Gráfico Tiberino, 1966.

propios miembros de la Crusca denominan “un inmenso fichero de citas”. En pulquérico álbum, en que figuran muestras de los tipos de cédulas o papeletas, los *crusconi* asientan una intrépida proposición de trabajos, algo insólita si se piensa que de su natural, aparte espaciadas excepciones, casi no hay académico que no sea apacible persona. ¡Cuánta compostura no va implícita en dichos como éstos: *estilo académico, circunspección académica, ceremonia académica, maneras académicas* y otros semejantes!

Pero veamos el proyecto, en parte ya realidad, de nuestros colegas florentinos así que se ponen a dar cuerpo — cuerpo y alma— a un vocabulario histórico:

Cien millones de fichas, acopiadas en poco más de diez años, es la autoproposición de aquellos denodados colegas.

De estas fichas, previenen, para la redacción del Vocabulario sólo será utilizada la décima parte. El resto —lo expreso con palabras de los individuos de la misma Crusca— formará un imponente archivo, no estático pero capaz de un enriquecimiento continuo, el que documentará toda la historia viva del sistema elocutivo estudiado. *Viva*, aunque el módulo guiador será siempre la lengua literaria.

Para mudar en realidad ese tan vasto programa en tan breve tiempo, con desconcertante modestia los *crusconi* reconocen que antes les fue necesario planear despaciosamente la entera labor propuesta. Así lo han hecho, según los apartados que siguen:

- 1) adecuada organización y subdivisión del trabajo con personas científicamente y moralmente preparadas, dispuestas a sujetarse, por voluntad propia, a la libre disciplina de una obra colectiva.

2) empleo de las técnicas más modernas para la producción y reproducción de fichas. Lejos de pretender sustituir la máquina a la inteligencia del hombre, tales técnicas sólo adoptan la máquina como instrumento para facilitar, acelerar y perfeccionar el trabajo. Así orientado y entendido el trabajo, una atinada aceptación de las máquinas no riñe con ningún humanismo.

En líneas esenciales, la organización se articula en esta forma:

Un DEPARTAMENTO FILOLÓGICO (*Ufficio*, dicen los de la Crusca), que actúa paralelamente, escoge las ediciones en las cuales debe efectuarse la extracción o esquilmo de las palabras, y luego transmite periódicamente el repertorio acopiado a la COMISIÓN CIENTÍFICA. A su vez esta Comisión subdivide las obras en varios grupos según su importancia lingüística. La llamada DIRECCIÓN TÉCNICA DEL VOCABULARIO destina luego cada grupo al tipo de fichaje (excuso el término, los italianos dicen *schedatura*) que más se adapta: manual, xerográfico, esto es impreso en seco y electrónico.

A riesgo de pecar de aburrido, o de abstruso, o de que en adelante aún aquí esta exposición pueda parecer una *cruscata*, conviene dar noticia de algunos detalles de entre casa. Todos debemos conllevarlos con benevolencia hogareña.

FICHAJE (perdón, papeleteo) MANUAL:

Está reservado para los textos sometidos a un despojo poco intenso, de los cuales textos se obtiene el término medio de uno o dos ejemplos por página. Se actúa según el método tradicional:

- 1) *lectura cuidada de un texto para la selección de los ejemplos.*
- 2) *transcripción de los ejemplos en fichas, a mano o bien a máquina.* Con una gran innovación, sin embargo: en lugar de las tradicionales papeletas, por razones que diré más adelante se ha adoptado un tipo único de ficha, la ficha mecanográfica.

Paciencia, y sigamos.

FICHAJE O PAPELETEO XEROGRÁFICO:

Está reservado a las obras que se desea someter a un despojo efectivo a fondo. Se aspira recabar así un término medio de tres a diez ejemplos por página. Se ejecuta a través de una serie de operaciones, en parte fotomecánicas, en parte manuales. Este es el esquema:

- 1) *microfilmación del volumen:* se fotografían en principio no páginas enteras sino secciones horizontales de páginas (de dos a cinco secciones, según que la página sea más o menos grande, y el carácter impreso más o menos pequeño).

- 2) *fijación del microfilm:* (con aparato Copysto de la Rank Xerox) en hoja continua, que luego se corta de modo que pueda ofrecer la lectura página por página.

- 3) *lectura del texto impreso sobre la xerocopia para subrayar las palabras lexicográficamente notables.*

- 4) *corte de los folios correspondientes a los recuadros particulares, y reproducción* (con aparato Rank Xerox 914) *sobre fichas que son también de formato o tamaño mecanográfico.* De cada sección de páginas se hacen tantas reproducciones cuántas son las palabras subrayadas en ellas.

5) *intitulación* (es decir, encabezamiento) *de las fichas obtenidas*: sobre cada ficha se exhibe en lo alto, de modo bien evidente, la palabra elegida; si ésta es una palabra sujeta a flexión (declinación o conjugación), se la transcribe no en la forma en que se encuentra en el contexto del ejemplo, sino en la forma en que usualmente se la registra en los vocabularios (infinitivo si es verbo, masculino singular si es adjetivo, etc.).

Con este método se tiene la ventaja de abreviar notablemente el tiempo de la lectura. De igual manera y de un modo absoluto se evitan los errores de transcripción.

FICHAJE ELECTRÓNICO:

(Aquí vuelvo a excusarme: aun basando mi explicación en datos directos, también procedentes de la Crusca, para ser claro y menos engorroso, después de las arideces que anteceden, debería apoyar mis indicaciones en ejemplos concretos. Tendría que hacer funcionar ante los señores académicos los correspondientes aparatos mecánicos. Si no lo hago, ello es por razones de fuerza mayor. No tengo a mano tales aparatos, y de tenerlos no acertaría a ponerlos en marcha).

Puedo añadir en cambio que el fichaje electrónico es el sistema al cual se recurre para las obras lingüísticamente más importantes, a las que por ello se somete a un despojo integral y cada palabra de estas obras da motivo para una ficha. Entran en este grupo los grandes autores de la literatura italiana de cualquier siglo y todos los textos de los orígenes hasta el año 1375 (fecha de la muerte de Boccaccio, en el punto más o menos en que la lengua italiana puede estimarse estructuralmente constituida).

De nuevo debo excusarme. En la ocasión, como diría mi hoy anciana maestra de primeras letras (¡no de lexicografía!), sólo vale, sólo puede valer, la llamada "lección de cosas". Advierto esto porque para verificar, o simplemente para ver la perforación de las fichas y observar la lectura de las fichas perforadas por parte del calculador electrónico, ni siquiera valdría estarnos todos en el Palacio de la Crusca, como tan gratamente me sucedió a mi hace pocas semanas. Sucedería lo mismo si se tratase de verificar como el calculador electrónico guarda en su inconsciente "memoria" el contenido de las fichas y lo transmite luego a una cinta magnetofónica. (Dijérase que la efectiva memoria que pierde el pobre hombre contemporáneo siquiera en parte se salva en las máquinas. En el orden del símbolo, he aquí a Jacob que una vez más vende su derecho a progenitura. Es lástima). Para cumplir tales tareas, de marcación y registro, ya en 1966 a los *crusconi* les fue forzoso recurrir al Centro de perforaciones en Gallerate, y desde enero de ese año a la filial florentina de la I.B.M. - Italia. De estas operaciones, personalmente sólo tengo noticias a través de algunas fotos facilitadas en elegante cuaderno con sobrias cubiertas color ocre etrusco editado por la Academia casi en los mismos días en que con renovada profusión bíblica las aguas del Arno anegaban la ciudad del encarnado lirio heráldico. Sucede lo mismo por lo que se refiere a las varias fases de elaboración y selección de los datos acopiados por el calculador, destinados a obtener, a su tiempo, una ajustada lista de concordancias. Para esto la Crusca recurre al Centro Nacional Universitario de Cálculo Electrónico de Pisa.

Aunque gravosas, a simple título informativo parece evidente que estas referencias son en extremo atendibles, has-

ta se diría aleccionadoras. Cuando se habla de entidades académicas grande es el número de los que todavía hoy dan en asociarlas a demorados rituales arcaizantes. He aquí sin embargo una secular academia, no pocas veces tachada de estar sólo vuelta al pasado, que da espléndidas pruebas de mostrarse actualizada y que, aun para indagar el pasado, no desdeña arbitrios que en los días que corren ni siquiera han adoptado muchedumbre de instituciones sólo pragmáticamente atentas a lo gruesamente rendidor e inmediato.

A fin de no hacer peserosa esta involuntaria *cruscata* portaña, digamos por último que, para poder fundir en un determinado orden la enorme masa de fichas obtenidas, luego se hace forzoso recurrir a la ayuda de otros medios automáticos, en particular a las máquinas seleccionadoras, intercaladoras y coordinadoras.

Para este propósito se vuelve a perforar, una vez más, en cada una de las fichas finales (ficha-contexto), no menos de dos datos: el exponente o lema, es decir, la palabra para la cual la ficha ha sido confeccionada, y la fecha del ejemplo. Sea la perforación, sea la sucesiva selección e inserción igualmente automática, estas operaciones sólo pueden realizarse debidamente si se dispone de fichas del formato llamado "mecanográfico". En términos precisos, fichas de 189 mm por 83 mm. O, dicho más precisamente, *cruscheggiando*, fichas de 189 mm por 83 mm y 5 décimos de mm. Este es también el motivo por el cual se debió adoptar fichas del referido tipo no sólo para el fichaje electrónico sino también para el fichaje manual y xerográfico. Las ceremoniosas y casi monumentales papeletas a modo de folio para oficio en que se inscribían inicialmente las palabras elegidas para el viejo Vocabulario son hoy sólo un pálido

recuerdo aposentado en algún venerable rincón del fornido pero airoso Palacio de la tan florentina Plaza de los Jueces.

Cumplida esta etapa del fichaje electrónico, las máquinas — ¡loado sea el cielo, las máquinas todavía vigiladas por el hombre! — proceden a fundir y a ordenar los muchos millones de fichas, disponiéndolo todo según sucesión alfabética y, dentro del orden alfabético, en orden cronológico. De este modo, luego de la hora de la redacción, de la consecuente impresión y la lectura, en cada entrada del diccionario, fijada ya la enunciación gráfica de los vocablos, tras la definición de éstos y de su conjunta caracterización morfológica y semántica, ante el consultor atento irá concretándose, asimismo en sucesiva y matizada serie temporal, la historia, la entera historia de las palabras. De ellas y de sus irisaciones expresivas habrán de ser testimonio ilustrativo unos textos, a veces seculares y de noble prosapia, a veces todavía recientes y de extracción no tan apuesta pero válida.

Con el andar de los días así será preparado, así se está preparando, pormenorizadamente, el material documental indispensable para la construcción orgánica de cada una de las “voces” del *Vocabolario Storico della Lingua Italiana*. Esta es la tarea más empeñosa, de naturaleza científica y no solamente técnica, asignada a la Academia de la Crusca. Parece honesto envidiarla.

Aunque nadie, salvo Dios, es dueño del futuro, un plazo de medio siglo no resulta abusivo para este quehacer de una academia que como la de la Crusca cuenta ya no menos de trescientos ochenta y cuatro años. Acaso algunos de los actuales académicos todavía jóvenes alcancen a ver, impre-

sas, las páginas del Vocabulario. Supuesto que esto no le acaezca a ninguno de los de ahora, ya serán muchos los que en el futuro, académicos o no, se beneficien con los resultados de tan laborioso empeño. Es esta una paradoja que en verdad tonifica. Bien se ve que las academias, de hecho necesarias y justas celadoras de los valores realmente tales del pasado, no desdeñan emplear su presente para mejorar el futuro, ilustrándolo, cuando menos, en el orden del idioma. En esto radica, también, otra aleccionante paradoja; aun persistiendo siglos pueden tales academias, como la de la Crusca, y a vuelta de algunas alternativas desfavorables, mantenerse sostenida y fructuosamente jóvenes. Nadie diga, ¡cuán largo me lo fiáis! Yo hago votos para que dentro de trescientos ochenta y cuatro años, o algunos menos si ello urge, igual consenso, aparte sus actuales excelencias, quede afirmado, por entero, en lo que toca a nuestra Academia. Deseo también que para entonces, gustosa ventaja para nuestros remotos y hoy imprevisibles colegas, el simpático té ornamentado con pastas que inaugura confortativamente nuestras cordiales sesiones de los jueves, se complemente luego, al terminar las académicas jornadas, con una reparadora y amistosa comida al modo de los tradicionales *stravizzi* en que los académicos de la Crusca, desde hace precisamente trescientos ochenta y cuatro años, tienen dados siglos muy sostenidos de entrañable y paladeada competencia.

ÁNGEL J. BATTISTESSA

UNA SEMBLANZA DE ROBERTO J. PAYRÓ

Roberto J. Payró es figura prócer de las letras argentinas. Nacido en 1867 (en Mercedes, provincia de Buenos Aires), su formación cultural corresponde al período realista de la segunda mitad del siglo pasado. El realismo en ese entonces dominante en Europa y en los países satélites de la cultura europea, está en el aire y él, Payró, lo respira. No extrañe, por tanto, que su obra, toda su obra, pues no era voluble, o proteico a lo Lugones, responda a esa orientación estética (salvo en los balbuceos de la adolescencia-tenidos del romanticismo de la edad.

Circula por sus venas sangre española. Su padre, un catalán; su madre, una castellana, Losada. Tiene del catalán la virtud del trabajo, y de la castellana el quijotismo. Huérfano de madre cuando apenas frisaba en los cinco años, la vida lo roza antes de sazón y este roce viriliza su carácter.

No hay en sus años escolares influencia religiosa, Es uno de los alumnos insumisos del colegio San José de Buenos Aires; y fuera del colegio lo envuelve el liberalismo de su tiempo. Ya mozo, tuvo veleidades masónicas. No cambió con la madurez esa su posición liberal: cuando en Bélgica la policía teutona, creyéndolo un espía, le preguntó por su religión, declaró: soy libre pensador.

Impaciente por introducirse en el torbellino de la vida, terminado el bachillerato, abandona los estudios regulares y se convierte, como tantos ilustres varones entre nosotros, en un autodidacto, en un lector sin guía, o sin otra guía que el azar, el placer o la curiosidad. Lee de todo, como lo hiciera Cervantes, lo bueno y lo malo, y todo deja su enseñanza.

En la edad del romanticismo biológico, del que se lleva en la sangre, escribe versos; versos que denuncian lecturas españolas, tal vez lecturas de estudiante secundario. Y empieza a manifestarse una de esas vocaciones que son consuelo y martirio de la vida. En efecto, desde su adolescencia, desde esos versos primerizos hasta su muerte, acaecida en 1928, muerte que lo sorprendió —esa es la palabra— en plena labor, fue esclavo de esa insobornable vocación. Vivió enlutando cuartillas, unas veces como periodista y otras como novelista, cuentista o autor dramático.

Ronda los veinte años cuando pierde a su padre, radicado en Bahía Blanca, y esta pérdida precipita su casamiento, en esa misma ciudad, con María Ana Bettini, una chica entonces de diecisiete años. Ahora está frente a la vida sin el apoyo paterno, con la responsabilidad de un hogar y sin otra arma para la lucha que se avecina que su pluma todavía bisoña.

Pletórico de vida y de empuje juvenil, se siente hombre de milicia, e invierte unos pesos que heredara del padre, en la compra de una imprentita; y funda en Bahía Blanca el diario "La Tribuna", que escribe de punta a cabo usando varios seudónimos. Y funde los pesos. Sufre las consecuencias de militar en la oposición. Lo mismo va a ocurrirle a Viera, el periodista de *Pago Chico*. Los *Cuentos de Pago*

Chico que borroneó en ese entonces y que aparecieron formando libro en 1908, fueron su desahogo, su catarsis.

Después intervino --aparece de nuevo el quirote-- como combatiente anónimo, en la Revolución del 90. Regresó a Bahía Blanca un tanto desilusionado, liquidó los restos de su naufragio y se vino a Buenos Aires con su mujer, sus sueños y su pobreza.

Había en este muchacho de poco más de veinte años, un escritor en potencia. Y bien: ¿qué podía hacer un escritor en potencia en el Buenos Aires de fines del siglo pasado, un Buenos Aires materialista e indiferente a las actividades del espíritu? Sólo periodismo. En ese Buenos Aires no había ambiente para el escritor. "Y un escritor sin ambiente se hace periodista", dice Alvaro Yunque prologando el libro *Payró* de Raúl Larra, rico en información, del que ha tomado algunos datos.

Lo atrapa el periodismo, de cuyas garras jamás podrá escapar, de cuya órbita jamás podrá salir. Y le brinda sus ventajas y también sus desventajas para el escritor. Gracias al periodismo, al oficio de reportero con que se inicia en la prensa grande, se pone en contacto con el vivir argentino: viaja y conoce su tierra palmo a palmo, como Galdós, a quien tanto se parece, la suya; y penetra en el alma de su pueblo, en lo que este pueblo tiene de más entrañable.

De esa cantera, de esas "vivencias", como se dice ahora, saldrán sus libros: *La Australia Argentina, En las tierras del Inti* (artículos sobre la Patagonia y el Noroeste argentino), y saldrá un volumen denominado *Crónicas*. Nunca dejó de ser cronista. Muchedumbre de crónica, de artículos y gacetillas, se han perdido en las páginas percederas de los diarios. Salvó del anónimo sus crónicas postreras

firmándolas con un seudónimo: "Magister Prunum". También crónicas extraídas de la propia experiencia fueron sus novelas, sus cuentos, sus dramas.

El periodismo le afloja la mano y hace de él un repentista. Casi todos los escritores argentinos del siglo pasado, hijos del periodismo, fueron repentistas. El desaliño, fruto de ese repentismo, de esa urgencia en el producir, maleó muchas páginas de nuestro autor. Pero, igual que Galdós —sigue el paralelismo—, a medida que maduraba, y podía trabajar menos acuciado, fue aquilatando su prosa, y llegó a escribir trozos dignos de una antología. En *Las divertidas aventuras* ya luce un estilo cuidado, retocado, elaborado. Y también en *El Capitán Vergara*, novelas ambas escritas lejos de la vorágine periodística, en la casita de Bruselas que le sirvió de retiro. Igual esmero en *El mar dulce*, novela de su otoño.

Su atracción personal (era un hombre bien plantado, sin empaque, cordial, campechano y de mirada dulce y asombradiza), le granjeó muchas y buenas amistades. Una de las primeras fue la de José S. Alvarez —fray Mocho—, a quien conoció en la redacción de "La Patria Argentina", el diario de los hermanos Gutiérrez. Ingresó en "La Nación" en 1892, y allí se anudaron amistades que durarían toda la vida. En la mesa bohemia de Monti, de Luzio, del Aue's Keller, cervecerías y cafés frecuentados por literatos y literatoides, y donde la charla vagabunda (política, literatura, alacraneo) era un descanso de la agobiadora fatiga diaria, se encontraba con Piquet, Martel (José Miró), Darío, Lugones, Gerchunoff, Bécher y otros que no pertenecían al diario de Mitre, pero sí a la misma cofradía de soñadores, de enfermos del "mal metafísico", como diría Gálvez.

Rubén Darío era de su misma edad. Don Roberto fue uno de los primeros en apreciar y calibrar las innovaciones del mestizo genial, de la nueva escuela que amanecía, y en defenderla de los ataques de la incomprensión de mucha gente madura pero impermeable. Y, sin embargo, no recibió la menor influencia de Darío: fueron siempre antípodas en el orbe estético. No hacían miga la llaneza de Payró y el lujo expresivo del poeta nicaragüense.

La pobreza, inseparable compañera de tantos artistas, lo tuvo amarrado durante años a la mesa de redacción. Mas la pobreza lo libró de la frivolidad y sembró en su alma ansias de redención humana, las cuales se tradujeron en una breve actuación política: primero en la Unión Cívica, agrupación surgida de la Revolución del 90, y más tarde en el Partido Socialista, en esos días naciente en Buenos Aites.

Felizmente, el escritor venció al político. La dura lucha por la vida, y el contacto diario con el privilegio hicieron de él un escritor sociólogo, un escritor para quien la palabra era arma de combate. Ni en el teatro ni en la novela disimuló su intención de prédica, su deseo de corregir, mostrándolas a pleno sol, lacras sociales como el cacicazgo y su despreciable fruto: la politiquería; fallas propias de un pueblo en plena crisis de crecimiento, ahogado por el latifundio y de vida complicada por lo heterogéneo de su población, mosaico étnico que el país no ha tenido tiempo de digerir del todo.

Este contenido pragmático, utilitario, pedagógico de su arte, rimaba bien con el arte de realistas y naturalistas, también interesado, dominante en la Europa de ese momento, arte pródigo en obras de tesis. Payró, como Flo-

rencio Sánchez, escribió teatro de tesis. Obras de tesis fueron los dramas de la primera época, sombríos y amargos: *Sobre las ruinas*, *Marcos Severi*, *El triunfo de los otros*. En el primero muestra Payró el ocaso del gaucho, rutinario más que conservador, vencido por el progreso encarnado en el nuevo habitante, en el forastero venido "de las Uropas", tema que explotaría Sánchez en *La Gringa* y en *Barranca abajo*. . . *Marcos Severi* es un drama construido pensando en un hecho transitorio, como es la vigencia de una ley: es un ataque a la "ley de residencia" que acababa de promulgarse. (Como lo fue *El delincuente honrado* de Jovellanos, drama escrito contra otra ley: una pragmática de Carlos III que prohibía el duelo bajo pena de muerte). *El triunfo de los otros* es la historia, ¡tan frecuente en el mundo político!, del hombre que se empina y pelea apropiándose del esfuerzo y el talento de colaboradores anónimos.

Años adelante, atemperada la sangre por el mucho vivir, su teatro perdió esa militancia, el tono polémico, y derivó hacia la comedia amable. Es el teatro de su segunda época, la época de las comedias: *Vivir quiero conmigo*, *Fuego en el rastrojo*, *Alegria* (obra póstuma) y del sainete *Mientras traiga*.

Un día Payró tuvo un respiro: una providencial herencia lo liberó de la tarea de Sisifo de las redacciones y pudo realizar su sueño: visitar Europa y educar en ella a sus hijos. Esto sucedió a fines de 1907. Su sangre catalana lo condujo primero a Barcelona, donde se detuvo casi un par de años. Después recorrió como turista Francia y Alemania, y, finalmente, ancló en Bruselas, exilio voluntario que duraría década y media.

En la tranquila capital belga dio cima a una novela que

venía gestando de tiempo atrás, y de la cual *Pago Chico* y *El casamiento de Laucha* eran embriones, casi podría decirse: borradores. Esa novela, en la que puso su máximo esfuerzo y su más alta esperanza y que resultó su obra de mayor enjundia, es la titulada *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Tales obras forman el trío de sus novelas realistas y reflejan la vida argentina de ese momento. Las que siguen son "históricas": encierran una realidad pretérita y conjeturada.

Allí, en Bruselas, lo sorprendió la primera guerra mundial. Pudo haberse alejado, pero no quiso. No quiso por devoción al pueblo que lo había acogido. Allí, en Bruselas, fue víctima del sadismo desatado por la guerra: sufrió vicisitudes, persecución, hambre, peligro constante, y la amargura de permanecer meses y años totalmente aislado de su patria. En ese clima de violencia, de zozobra, de sufrimiento físico y moral (el mayor de todos: la pérdida de su hijo primogénito), en ese clima compuso su primera novela histórica, *El Capitán Vergara*, biografía romancesca de don Domingo Martínez de Irala. Los originales corrieron grave riesgo de perderse: los alemanes los requisaron creyendo que el argentino era un espía y que esos papeles eran documentos comprometedores. Los enviaron a Berlín para su examen y fue milagro el recuperarlos.)

Era don Roberto hombre de buena salud y de ahí el equilibrio que trasciende de toda su obra, su ponderación, su bonhomía. Espectador de la vida, narra lo que ve y lo hace a la manera cervantina o galdosiana: sin acritud, sin malhumor, sin ahuecar la voz, sin caer en el apóstrofe de los redentores histéricos. Se adivina en él un corazón henchido de bondad, un espíritu serenado por la reflexión

filosófica, un optimista a pesar de todo el mal que exhibe a plena luz. Su vida amorosa debió ser apacible, sin accidentes: un afecto hondo y único, pues el erotismo exacerbado o patológico está ausente de sus novelas. Es manifiesta su simpatía hacia la mujer. Las mujeres de su mundo estético valen más que los hombres, lo que, por otra parte, no es difícil, pues sus hombres casi siempre valen muy poco.

Todo escritor ha tenido maestros: sus autores admirados. En esta elección suele haber razones de afinidad temperamental. Payró se inclinaba, por esas razones, no hacia el arte lírico, confesional, personal, sino hacia el épico o impersonal. Por eso sus maestros fueron los grandes novelistas épicos: Cervantes, Voltaire, Balzac, Dickens, Galdós, Zola, Gorki, Tolstoy, Dostoievsky... Naturalmente, al margen de la novela tiene también sus devociones: Lope, Calderón, Quevedo, Shakespeare, Ibsen... De todas estas figuras, las que más hondo calaron en su espíritu fueron Cervantes y Galdós. El sueño de Payró sería —se me antoja— convertirse en el Galdós argentino.

Nuestro escritor, a pesar de sus abundantes lecturas, no fue un erudito, un hombre que mirase el mundo a través de los libros. No buscó en la página impresa materia novelable o dramatizable, sino en la vida, en esa realidad bullidora, hirviente, que le tocó ver bien de cerca en sus andanzas de periodista. Lo que él noveliza o dramatiza lo ha vivido o lo ha visto vivir. La invención se reduce a canalizar dentro de un plan ese capital de experiencias, a darle interés novelesco o dramático, merced a una hábil disposición de esas vivencias. Es la técnica de la novela realista. En las históricas —reconstrucción imaginada de un pasa-

do— el procedimiento es distinto: la fuente literaria o documental predomina sobre la observación directa.

El periodismo hizo de Payró, ante todo, un narrador, como queda dicho, un cronista que a menudo dio forma de cuento a sus crónicas. Escribió muchos, que luego compiló en volúmenes. *Pago Chico* más que una novela es una serie de cuentos con un tema común. El mismo autor les dio esa designación: *Cuentos de Pago Chico*. Como obra póstuma aparecieron: *Nuevos cuentos de Pago Chico* (1929), *Cuentos del otro barrio* (1931) y *Charlas de un optimista* (1931). Una vieja colección lleva el sugestivo título de *Violines y toneles* (1908), como si dijéramos: quijotismo y sanchismo.

La descripción del contorno, la pintura del proscenio, era, como en Cervantes, negocio secundario. De ahí que apenas localice los hechos. Pago Chico es Bahía Blanca, pero no lo dice. Lo sospechamos por algunas referencias geográficas que afloran aquí y allá. Es Bahía Blanca en su estado de crisálida, la Bahía Blanca de 1886, un villorrio nacido de un fortín, de uno de los tantos que demarcaban la frontera con la tierra del salvaje. En esos años todavía estaba fresco el recuerdo de los últimos malones.

La famosa pulpería de *El casamiento de Laucha*, ¿dónde estaba? Lo inferimos también por datos dispersos: estaría en los andurriales de Bahía Blanca. La misma gente de avería puebla las dos novelas y hasta es el mismo el comisario: un tal Barrabás, un Barrabás de tomo y lomo. Y es presumible que “Los Sunchos”, poblacho donde nace y vive su infancia Mauricio Gómez Herrera, el protagonista de las *Divertidas aventuras*, sea también esta Bahía Blanca larval.

Lo que a Payró le interesaba fundamentalmente no es, como se ha visto, la ubicación geográfica de los hechos sino la presentación, no delimitada por fronteras, de la realidad argentina de sus días y de las gentes que tejieron esa realidad. Sus novelas —las realistas— son una galería de retratos y crónica de sucesos reales. No inventa personajes, no fabrica muñecos. Sus personajes, son criaturas que ha extraído con sus pinzas de la vida misma; criaturas como todas: (compendio de cualidades y defectos.

Pero hay una especie de hombre cuyos rastros siguió con una pertinacia de pesquisante. Lo estudió a fondo como nadie en el país y le dio jerarquía estética de “tipo”, como Hernández al gaucho. Me refiero al pícaro criollo, réplica del pícaro español, del “avivato” italiano, del malandrín internacional.

Este “vivo” es personaje que aparece en casi todas sus novelas, a veces con estatura de protagonista, y que se va perfilando cada vez mejor. Pulula en *Pago Chico*, su primera novela. En ella, los episodios parecen una partida de truco: todos ocultan su juego para engañar al contrario; ninguno es trigo limpio. En ese pueblo chico, en ese infierno grande, el hombre decente no es la regla sino la excepción.

Pago Chico —insisto— es la historia de los primeros pasos de una ciudad argentina, un fortín fronterizo convertido en pueblo y, finalmente, en ciudad próspera, rica, dinámica. Gentes de toda laya, conviven en el villorio: milicos aindiados, chinas, indios mansos y desechos humanos venidos de todas las latitudes: aventureros, advenedizos, náufragos de la vida; y también hombres trabajadores, codiciosos y ambiciosos, punta de lanza del aluvión inmigratorio. Apare-

cen en la novela apellidos gringos que revelan el aporte de esa "legión extranjera": Cármine, Fillipini, Mussio, Guerrini, Torterano, Castellone, Kitcher, Grandenfant, etc. Alternan con apellidos de fonética española.

Era "Pago Chico" en sus comienzos un caserío chato, disperso en la pampa, desparramado. Su trazado hecho a la bartola había dejado "sobrantes" en cada manzana, con los cuales los acomodados hacían pingües negocios. De las cuatro plazas que figuraban en el plano, tres se malvendieron en un remate de "ñanga-pichanga", como dice el autor. La sobreviviente era un baldío de dos manzanas "sin un árbol, sin una planta, sin una matita de pasto". Todo esto denuncia la calidad de la gente que gobernaba el villorrio.

La modorra de ese poblacho fue interrumpida por el furor especulativo que Buenos Aires contagiaba a todo el país y que hizo crisis en el noventa. Los solares cambiaban de dueño constantemente y todos ganaban en las reventas. Nadie pensaba en el final catastrófico de esa inflación, ni el peligro de ser el último mono que atraviesa el río, el mono que se ahoga.

Como en *La Bolsa* de Julián Martel, espejo del Buenos Aires del noventa, todos en Pago Chico querían enriquecerse pronto y sin trabajar. Para ese fin, además del agio, de la especulación — ¡qué parecido todo a nuestros días! — existían otros medios: la coima, el fraude, el peculado, el negocio ilícito. Como en otras partes del país, la coima fue motor oculto de mucha obra pública, origen sucio y bastardo de cosas útiles: caminos, puentes, edificios... Se dan estas paradojas.

El cuadro que exhibe Payró resulta desolador: apetitos desenfrenados, prepotencia de mandones, sibaritismo de en-

riquecidos, malas artes y desparpajo de cínicos y avivados. Triunfaban los hombres de presa y fracasaban los honrados, los ingenuos, los puros de corazón. Es novela sin mujeres que pongan en el cuadro sombrío una nota de ternura o de poesía.

Veamos unos casos: el comisario se “comía” a los vigilantes y era el cuatrero número uno de la zona; además, socio de casas públicas y apañador interesado de reñideros de gallos y de timbas. El médico del hospital traficaba con los medicamentos y las ropas de cama. En el hospital, el enfermo era la última carta de la baraja: nadie lo atendía. La enfermera se iba a dormir todas las noches a su casa y el ecónomo poco a poco, acarreaaba a la suya todo cuanto podía. La presidenta de la Sociedad de Damas de Beneficencia se vestía con el dinero de las donaciones. El juez de paz “tragaba” —es término del autor— administrando justicia. El intendente se enriquecía “mojando” —es término del autor— en todos los negociados. Tales autoridades, cofradía, como se ve, de Monipodio, se repartían en “santa paz” —palabras del autor— las gruesas sumas que se les giraba “destinadas a obras públicas o de fomento”.

En ese mundo de truhanería impune y satisfecha, el pecado mayor era ser zonzo. Se decía ante un fracaso o una caída: eso le pasó por zonzo. Y era zonzo el ingenuo, el honrado, el limpio de corazón. Fácil “comida de las fieras”, llevaba todas las de perder. A uno que se metió a zonzo escribiendo un diario de oposición, lo sitiaron por hambre y le hicieron la vida imposible. Payró atribuye a Viera ese periodista, lo que le sucedió a él mismo.

Semejante subversión de valores tenía su mejor caldo de cultivo en la política, en la “política criolla” como decía

Justo; dirigida por un caudillejo local. Aduñarse del gobierno comunal significaba tener en las manos la máquina más eficaz de enriquecimiento acelerado. Por otra parte, era "lindo" ejercer autoridad, poder decir: ¡aquí mando yo, canejo!... aquí se hace lo que a mí se me antoja. Por eso en Pago Chico la política era ocupación y preocupación de todos: de los que estaban arriba para mantenerse en el candelero; de los que estaban abajo para reemplazarlos y hacer exactamente lo mismo aplicando la misma ley del embudo. Todos los ardidés de la picaresca, todas las agachadas del paisano ladino, toda la habilidad maquiavélica de los truchimanes de comité, servían para madregar al rival y ganar elecciones. En Pago Chico no se andaba con chicas. Era corriente hacer votar a los muertos o mandar a la mesa electoral a los mismos votantes con distinta indumentaria, a veces sólo con distinto pañuelo al cuello. ¿Pero a qué tanto engorro? Había procedimientos más cómodos y expeditivos: dispersar a balazos a los votantes del otro bando, no dejarlos arrimar al atrio y, finalmente, volcar los padrones.

El periodismo, trasunto de ese medio, era apasquinado, bravo y venal. Ningún plumífero empleaba los amortiguadores del eufemismo. Se mentía a sabiendas y se atacaba a mansalva. La vida social corría pareja con la vida política: circulaban a sus anchas, dice el autor, "embustes, habladurías y calumnias". A juzgar por esas habladurías no quedaba en Pago Chico "ni hombre decente ni mujer honrada". Demás está decirlo: no se concebía la menor fineza espiritual.

Se llega a las páginas postreras con el corazón oprimido. Y surge esta pregunta angustiada: ¿qué patria puede hacerse

con un material humano como éste, con un conglomerado heterogéneo en el que triunfan el servilismo, la codicia desatada, el latrocinio, la obsecuencia, el engaño y la mentira como sistema? Sin embargo, Payró era optimista. Pago Chico, dice como epílogo de la novela, se ha convertido en Pago Grande, en una ciudad laboriosa, progresista, confortable, bien pavimentada, bien iluminada y rica. Quiere decir que toda aquella basura humana sirvió de abono. De aquel fango nacieron flores y frutos.

El milagro pudo realizarse porque debajo de esa escoria humana yacían reservas morales que obraron como anticuerpos. Una prueba: cuando un hombre de bien, el periodista Viera, se encontró acorralado por la jauría oficialista y a pique, por tanto, de cerrar su diario, no faltaron gentes que le tendieron la mano.

Este proceso hacia la civilidad se ha repetido, *mutatis mutandi*, en todo el país, se ha repetido en los caseríos nacidos como hongos y de población aluvional. La ley del *far west*, eso que llamaba un personaje de Aldous Huxley "simbiosis hostil", ley que regía en los albores de Pago Chico, se fue moderando hasta desembocar en un equilibrio de egoísmos.

El filósofo inglés, Bentham, escribió: "ningún hombre levantará por otro la punta de un dedo *si no tiene interés en ello*. La moral no es más que la regularización del egoísmo". El progreso social sería entonces la resultante de un equilibrio de egoísmo. Parafraseando al filósofo podríamos decir: nadie planta árboles, ni edifica, ni instala industrias, ni agranda su comercio, ni embellece su casa, pensando en el beneficio ajeno. Pero a ese beneficio se llega por vía indirecta: haciendo todo éso.

De este modo, sumando egoísmos, sumando esfuerzos individuales, crecen los pueblos y prosperan. Y eso, cabalmente, sucedió en Pago Chico. Creció “a pesar de los gobiernos”, como suele suceder entre nosotros. Creció por impulso de la iniciativa privada, fecundo y sano egoísmo. Por eso es grave error ponerle grillos, estorbarla como hace el estatismo burocrático. La misión del Estado — se ha postulado muchas veces— debe limitarse a regular esa fuerza de la iniciativa privada, evitando sus excesos y desbordes. Y nada más.

De todo hay en la viña del Señor. De ahí que existieran en Pago Chico las reservas morales que dije. No todos eran bellacos y pescadores en río revuelto. Lo que sucede es que los bellacos —tropa, diría don Quijote, soez y ensoberbecida— hacen más ruido que los honestos y pacíficos y parecen mayoría. En Pago Chico, como en todas partes, yacían virtudes en estado difuso que servían de contrapeso a la maldad difusa. En todas partes, al lado del irresponsable que tala un árbol, a veces centenario, para recibir unos pesos que le durarán una guiñada, o para sembrar lechuga, aparece el hombre que los planta, los riega, los cuida con amor. Unos tejen, otros destejen; unos construyen, otros destruyen. Junto al parásito que se enriquece especulando o viviendo del trabajo ajeno, está el hombre que suda o que piensa, el hombre útil que crea riquezas materiales o espirituales. Junto al mozalbete que mata las horas en el café, o jugando a los dados, o las “picadas”, está el muchacho que se perfecciona en un oficio, o que sigue una carrera, o que alienta y sufre inquietudes artísticas.

Al hablar de Pago Chico no pensemos en ninguna ciudad determinada. En el país abundan los Pagos Chicos. Se lo

puede tomar como un símbolo y seguir su proceso ascensional hasta convertirse en Pago Grande, en ciudad floreciente y de economía holgada. Naturalmente, no bastan los bienes materiales. Pago Grande no podrá llamarse lugar civilizado hasta que no entren en sus hogares, tan bien provistos de aparatos eléctricos, el libro, el cuadro, el instrumento musical; y hasta que no se valoren, tanto como al deportista, y al hombre enriquecido, a los trabajadores del espíritu: a los sabios, a los pensadores, a los artistas.

Retomemos el hilo: el pícaro es también personaje central de la segunda novela de Payró, *El casamiento de Laucha* (1906), novela picaresca de ascendencia cervantina, si bien de tipos y atmósfera muy nuestros. Como se sabe, la acción se desenvuelve en una pulpería de la época brava (por eso el despacho está protegido por rejas). La pulpera, una gringa de buenas carnes, trabajadora y animada por el espíritu práctico y la avidéz materialista de los primeros inmigrantes, cae en una celada y se casa —ella así lo cree— con Laucha.

Laucha es el muchacho apicarado por la vida de lance, vida que lo hizo haragán, inescrupuloso, desaprensivo, jugador y amigo de prendérsele al “chifle”. Intervienen, además, un cura poco evangélico y un comisario pagochiquense: tramposo y coimero. Es el hombre que administra justicia. Laucha en la pulpería, de la que se ha adueñado merced a un casamiento falso, se halla como el sapo en la charca. Las actividades en esa “esquina” son fáciles de sospechar: entre copa y copa se enmugrecen los naipes, brinca la taba y se apuesta de lo lindo en las cuadreras, en medio de risotadas guarangas, estimuladas por la caña o la ginebra.

Payró exhibe a este sujeto sin animosidad, tal como lo ha encontrado en la vida. Por eso la novelita no es agria, como no lo es la picaresca. Laucha, como sus congéneres: Lázaro, Pablillos, Guzmán. . . es el bribón simpático. Hay en él más travesura que maldad y eso lo redime ante el lector, quien acaba por tomarle simpatía.

Novela vivida por una fauna humana inferior, no aflora en ella ningún sentimiento elevado, como el amor o la amistad, sino egoísmo y sensualismo elemental. Arquitectónicamente, superior a *Pago Chico*: mayor ajuste en la trabazón de los episodios. Como en los modelos españoles, domina la forma narrativa. Apenas contiene pinceladas descriptivas. El habla un acierto: no es la del paisano sino la del orillero que hace vida de campo. No escasean los diminutivos, los modismos, las palabras rurales.

El análisis del pícaro se afina en la novela más enjundiosa de Payró, ya citada: *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Ahora el pícaro se llama Mauricio Gómez Herrera y es la personificación más lograda de la viveza criolla. Más que nieto de Moreira, un matón, es nieto bien vestido y urbanizado del Viejo Vizcacha.

Mauricio rebasa los estrechos términos del retrato: no es pintura de fulano o de mengano, sino lo que en lenguaje aristotélico se llama "paradigma": la pintura en cifra de toda una familia de seres humanos. Mauricio no es *un* vivo sino *el* vivo por antonomasia. Se trata de un individuo más listo que inteligente. Bachiller en la ciencia de la vida, considera como grillos para trepar la bondad, el pundonor, la buena fe, la confianza, el estoicismo, el desinterés. . . El novelista muestra cómo va escalando posiciones, con qué habilidad se empina y desaloja a los demás. Lo va siguiendo

desde el humilde pueblo de su nacimiento, teatro de sus primeras fechorías, hasta la capital de la República, escenario de su triunfo espectacular. Es el pícaro de alta escuela, bien trajeado, como dije; es el "distinguido ciudadano" que se mueve cómodo en el mundo de la política; es el inescrupuloso que medra en el comercio, en la industria, en las profesiones liberales; es el exitista que llega reptando a los altos puestos en la administración, en la judicatura y hasta en la Universidad Egoísta, egocéntrico, narcisista, vanidoso como un mulato, ambicioso como un advenedizo. No tiene "clase". Vive como espoleado por la urgencia de "llegar" y entonces atropella obstáculos, asalta posiciones, procura forzar el tiempo. Conoce para ese fin todas las artes del mimetismo: el acomodo, el arrimarse al árbol de mayor copa. Practica el consejo cínico: "hacete amigo del juez". Y sabe disimular con una oratoria hueca y palabarrera su ignorancia fundamental. Mas si las circunstancias lo apuran, no desdeña la violencia agresiva del malevo: reaparece el matón que hacía frente a la "partida".

La obsesión del pícaro dura en Payró toda la vida. Hasta en su última novela, *El mar dulce*, asoma este personaje: es Paquillo, un chaval avisado como Laucha, despabilado a moquetes, endurecido por la intemperie, madurado precozmente por la vida sin ataduras familiares y las zozobras de la maravillosa aventura que está viviendo como integrante de la expedición de Juan Díaz de Solís. Buen muchacho en el fondo como la mayoría de los pícaros... literarios.

El pícaro bien vestido, el trepador, el "mauricio", es personaje universal. Pero entre nosotros proliferó después del ochenta, cuando una población de origen aluvional trastrocó todos los valores e hizo del éxito material el norte

de la vida. La caudalosa corriente inmigratoria de fines del siglo pasado trajo de todo: oro y ganga, hombres sanos de cuerpo y alma y aventureros de la peor calaña. Y bien: sobre los brotes criollos de esos aventureros afinó la puntería el patriotismo incontaminado de este claro varón de nuestras letras.

El mar dulce, la segunda novela histórica de Payró, es, dice su autor, “una crónica romancesca del descubrimiento del Río de la Plata”, una epopeya en prosa y, como toda epopeya, centrada en un héroe. El héroe es Juan Díaz de Solís, un héroe de cantar de gesta: valiente, generoso, leal, sufrido, enérgico y también ambicioso y lleno de sí mismo. Los demás personajes carecen de relieve o son de extracción literaria: así Buenaventura, el cura clásico de la novela española: bondadoso, llanote, simpático; y así Paquillo, el chaval que ya conocemos y que parece escapado de la picaresca. Como corresponde a una novela “histórica”, domina la fuente documental. El autor se ha empapado del asunto leyendo crónicas de la famosa expedición, sobre todo la de Oviedo, cronista que aparece en el primer capítulo; y ha tomado de la literatura clásica léxico y giros de la época, material lingüístico que utiliza en los diálogos, *pastiche* del habla viva española del siglo XVI. Además, debió consultar libros de náutica para munirse de vocabulario marino. Como siempre, Cervantes fue su guía. El cuadro sevillano de Payró se asemeja al de *Rinconete* y *Cortadillo*. Y en el estilo llano y sabroso es perceptible la impregnación cervantina.

Dada la naturaleza de esta novela: objetiva, impersonal, épica, el autor no ha trasvasado su propia intimidad a ninguno de los personajes. Por eso, cavando, no ha llegado

hasta el agua, quiero decir hasta las entretelas de las almas. El estado afectivo de esos hombre que iban a la ventura, a lo incierto, que habían cortado lazos familiares, que viajaban sin mujeres, debía ser un enjambre revuelto de pasiones, de apetitos frustrados, sobre todo en la esfera sexual. El autor no penetra en este subsuelo del alma humana. Sólo hace referencia a un sentimiento colectivo. Lo diré con sus palabras: “la pasión romancesca que dominaba a españoles y portugueses” la cual “cundía entre grandes y pequeños. Hasta los chiquillos soñaban con ser otros tantos Colones, Corteses o Balboas”.

Payró, escritor realista, logró dar a esta ficción, a ese mundo imaginado, semblante de realidad, ajustándose, en lo posible, a la verdad histórica y pintando escenarios que conocería *de visu* y a los cuales el paso de los siglos no debió alterar de modo fundamental: Logroño, Lepe, Sevilla. . . ciudades ricas en rastros de una pasada grandeza; y las costas de las Canarias, de Río de Janeiro, de Maldonado, del Río Santa Lucía, de Martín García, supuesto lugar de la trágica muerte de Solís. . . Resumiendo: es *El mar dulce* novela bien planeada, bien escrita. No ha tenido la difusión que merece.

CARMELO M. BONET

TEXTOS Y DOCUMENTOS

Rubén Darío

A Des Esseintes

Me habían hablado de él mucho y bien. Tenía grandes deseos de conocerlo. Conocer a un hombre de letras no es conocerlo. No es cierto que el estilo sea el hombre. En muchos casos no es más que el estado del temperamento. El estilo es solo una refracción, un rayo tenue de lo de adentro. La palabra tiene más animación, más vida, aunque sea sobria o poco vibrante. Lo de afuera y el estilo son manifestaciones fenomenales diferentes. Suelen estar en abierta y visible contradicción.

Ahí está Saint-Beuve, por ejemplo, para solo citar un tipo clásico con su cabeza como un cucurucho, feo hasta dar rabia haberlo visto y “escandalizar a las mujeres honestas”. Yo aconsejaría a los curiosos de documentos humanos abundantes que procurasen no verles nunca la facha. Son raros los que dejan una impresión satisfactoria. No hay tal armonía entre el yo íntimo y el yo externo. Para mí por un Chateaubriand hay mil Horacios rechonchos. Hablo ponderativamente, que Horacio no hay más que uno. Tolstoi — un moderno actual — es sublime divisado desde *La guerra y la paz*.

Visto con su traje burdo y los hábitos de mougik; ay, ¡*horrresco referens!*

Un hombre que no se peina, que apenas se lava, al que la mujer tiene que cuidarlo...; y Rubén Darío, ese decidor breve, de pensamiento esmaltado, que hace con frases, mosaicos florentinos y retratos como camafeos, cincelados a la romana, qué efecto me hizo el día en que un amigo joven, de los infinitos que tengo, el autor de "*La Bolsa*" me dijo, paseando por la calle de Florida, era un domingo, ¡qué coincidencia!: —"Ahí viene Darío".

¿Qué efecto me hizo, repito, cosa que él no hace, pues nunca se repite si no que se renueva?... ¡Asómbrense Uds., me hizo un efecto inesperado, excepcional, algo parecido a esta reflexión: qué andar tan tranquilo y qué placidez en el conjunto, debe haber en sus abismos tesoros de sensibilidad ingénita y de dulzura: Ved un hombre forrado en un poeta y un poeta disfrazado de caminante. ¡Eso es un efecto. Qué suavidad en la mirada; qué expresión en la fisonomía; qué contornos lineales tan puros.

Cuánta *morbidezza* a pesar de la acentuación prematura de esas como desazones angustiosas que casi hablan. En otras palabras: ¡qué concordancia entre el alma y el cuerpo! ¡Y luego qué arte excepcional para hablar, sin decir; qué decir escuchando y qué escuchar tan difícil! Procuren Uds. verlo. A éste sí. No experimentarán una decepción. A mí me dejó encantado; a mí, que sólo me quedo con la boca abierta cuando veo la silueta de una mujer hermosa. ¿O hay algo más atrayente, con más gancho, más inmantado que unos ojos negros, pardos, azules, de cualquier matiz, si son de mujer bella?

¿Mujer he dicho? ¿Por qué no podemos asegurar, al

mismo tiempo su corazón y su lealtad? He pensado en el porqué de tanta seducción en Rubén Darío, y he pensado mucho reflexionando que hay diversos modos de pensar; y he arribado a esta conclusión final: Si todo me lo hablo yo. Y, ¿qué le dije? . . . Venga Vd. conmigo a la Plaza de la Victoria (para mi así se llamará siempre la de la Pirámide) voy a explicarle el país con ella, para que no se moleste mucho en otras averiguaciones. Hay monumentos que hablan.

Las pirámides de Egipto y la Esfinge están preñadas de historia. . . ¿Y qué le dije? Que nos falta *ideal*.

Por eso hay algunos que no entienden al poeta, a él. ¿Y cómo se prueba una afirmación de sabio callejero? ¡Ah! eso no es para hoy. Hoy concluyo observando que Rubén Darío no confirma el dicho de Labruyère, “la cortesía no hace aparecer al hombre por fuera como debiera ser por dentro”. ¡No! Este mi amigo no fingió, es así. Después hemos comido juntos. Todavía hay qué comer después de tantas calamidades. . . públicas. En la mesa, si se finge no se oculta. Giusti, el gran lírico italiano, ha escrito: “*la tosse e l'amore non si cela*”. No se oculta la tos ni el amor, ni la bondad, agregó yo.

Apenas se oculta con éxito lo que algunos solemos llevar en el alma, unas tristezas como para hacer llorar las piedras. Si yo supiese cantar cantarías las de Rubén Darío, pidiéndole a David su profundo decir. Desearía estar equivocado.

Un vagabundo, un solitario, en medio de este pandemium, tiene que padecer mucho. *Noblesse oblige* —y de esta manera— más no sé si puedo, es como devuelvo la dedicatoria con que me ha favorecido, dándome el simpático

viajero, después del néctar, un cigarro. Yo soy ante todo fumador. El humo inspira.

¿Será por eso que a la Gloria se la ha comparado con él?...

LUCIO V. MANSILLA ¹.

¹David Peña refiere en "Un recuerdo" cómo el general Lucio V. Mansilla, que "sabía hacer las cosas", reunió en su casa —Charcas 1051— y en una comida, a un núcleo de escritores con el propósito de presentarles a Rubén Darío, recién llegado a Buenos Aires. (*Nosotros*, n° 82).

ACUERDOS

En la sesión del 27 de abril el señor Presidente, con acuerdo del Cuerpo Académico, designó a los señores Académicos don Enrique Banchs, don Angel J. Battistessa y don Arturo Marasso para integrar la Comisión de Argentinismos, que estará destinada a estudiar los vocablos de ese carácter.

Las consultas aprobadas por la Academia después de considerar los informes presentados por el señor Asesor Técnico Profesor Carlos A. Ronchi March, corresponden a las sesiones ordinarias indicadas al margen.

479^a, 27 de abril.

Motel

La Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si en nuestro país se emplea la palabra *motel*, y, en caso afirmativo, qué sentido se le da.

La palabra *motel*, de uso internacional, ha empezado a difundirse en la Argentina desde hace poco más de una década debido, principalmente, a la influencia de la televisión y del cine. Compuesta con las sílabas inicial y final, respectivamente, de la expresión *motorists hotel*, es uno de esos casos extremos de contaminación que Migliorini ha denominado "parola-macedonia" (ingl. *telescoping*, fr. *télescopage*), como el esp. *fantaciencia* o el ital. *metronotte* y *netturbino*.

El *motel* es un hotel situado generalmente junto a las grandes carreteras, y provisto de recursos para ofrecer descanso a los viaje-

ros y adecuada atención a sus automóviles: alojamiento con baño, restaurante o bar, estación de servicio para reparaciones comunes, etc.

Como lo señalaba un artículo titulado precisamente "Motel" que publicó la revista *Autoclub* del Automóvil Club Argentino (año III, n° 10, abril de 1963, p. 70-71), la necesidad que hizo surgir los moteles no es precisamente nueva: es la misma que desde antiguos tiempos dio origen a las postas en que se mudaban las caballerías, se reparaban las diligencias y se daba hospedaje a viajeros y correos. Por este mismo motivo, el lugar en que ha de constituirse un motel no se elige tanto por la belleza del paisaje circundante, como ocurre a menudo con los hoteles, sino por razones prácticas: regularidad del tránsito automovilístico en las distintas estaciones, cálculo de la distancia que media entre los moteles anteriores y siguientes de la misma ruta para evitar excesiva fatiga a los viajeros, etc. Como consecuencia de esto mismo, y de la continua renovación de huéspedes, los moteles del Automóvil Club Argentino no permiten a estos últimos una permanencia mayor de dieciséis horas, tiempo que se considera sobradamente suficiente para comer, dormir y hacer reparar las eventuales averías de los automóviles.

Los moteles están surgiendo hoy en nuestro país de modo muy rápido. En abril de 1967 el nombrado Automóvil Club Argentino posee uno en la provincia de La Pampa y cuatro en la de Neuquén, pero tiene ya prácticamente terminada la construcción de otros veinte en distintos lugares del país, y los prevé incluso en Tierra del Fuego. Por otra parte, aunque no dependientes de esta institución, existen ya no menos de siete en la provincia de Buenos Aires, cuatro en la de Córdoba, dos en la de Mendoza, cuatro en la de Jujuy y diez en la de Santa Cruz, en la zona turística denominada Lago Argentino.

La palabra *motel* se ha difundido a partir del inglés de los Estados Unidos, y nada hay que aconseje su rechazo, no sólo por estar ya tan extendido su uso —casi todos los edificios mencionados la ostentan en sus carteles a lo largo del territorio argentino—, sino porque los elementos que la forman son, ya directamente, ya a través de un viejo préstamo francés, del más puro origen latino.

Aunque en italiano alterna la palabra *motel* (también en esa lengua acentuada como aguda) con la adaptación *autostello*, la forma *autotel*, que intentó difundir en un principio el Automóvil Club Argentino, ha fracasado. Por otra parte, diccionarios bilingües

muy frecuentados hoy por quienes estudian inglés, dan en castellano, en sus últimas ediciones, la forma *motel* como equivalente de la voz inglesa; así, por ejemplo, el *Nuevo Diccionario Cuyás de Appleton*, 6ª ed., revisada, N. York, 1966, s.v. Del mismo modo, el término es usado ya corrientemente, sin comillas ni letra cursiva, en el periodismo argentino; un ejemplo entre muchos puede verse en *La Nación* del 10 de marzo de 1967, p. 8, al comentar el estreno de la película "52 millas de terror" ("52 miles to fear"). Ricardo Alfaro, en su *Diccionario de anglicismos*, 2ª ed., Madrid, 1964, no registra la palabra.

Pega

La Comisión Permanente de Academias de la Lengua Española consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si en nuestro país se usa la palabra *pega* con el valor de "empleo lucrativo y de poco trabajo".

La palabra *pega* no se usa con ese valor en la Argentina.

Pinchaflores

La Comisión Permanente de Academias de la Lengua Española consulta a la Academia Argentina de Letras sobre el nombre que se da o ha de darse a las piezas de plomo, con clavos o pinchos de acero o latón, que se emplean para sujetar flores y formar con ellas ramos de fantasía. Los fabricantes holandeses, en sus catálogos, las anuncian como *blomsterholderen*, *blumensteckigel*, *pique-fleurs*, *picaflores*, *reggifiiori*, etc.

En la Argentina se conoce a estas piezas con el nombre de *pinchaflores*.

Grabador, grabadora, magnetófono

La Comisión Permanente de Academias consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se denomina *grabador*, *grabadora* o *magnetófono* el aparato que sirve para grabar el sonido, y en particular la voz humana, y si se emplea con preferencia una de ellas o se usan las tres denominaciones indistintamente.

En la Argentina se usa de modo prácticamente exclusivo la forma masculina *grabador*; *grabadora* no se oye ni se lee nunca, y *magnetófono*, casi totalmente desusada en la lengua oral, se encuentra a veces en la escrita.

La última edición de la Guía Telefónica de la ciudad de Buenos Aires, en su sección clasificada, incluye a estos aparatos bajo el título general de *Grabadores de cinta magnética*; no existe en esa sección un rubro magnetófonos. Una de las importantes firmas importadoras de tales aparatos, la *Philipps Argentina S.A.*, ha dispuesto que la forma *magnetófono* sea sustituida en sus anuncios publicitarios por *grabador*, en vista del uso que hoy prevalece entre el público.

Banana y plátano

La Comisión Permanente de Academias de la Lengua Española consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si en nuestro país se establecen diferencias entre las voces *banana* y *plátano*, y, en caso afirmativo, en qué consisten esas diferencias.

Es un hecho harto conocido que las palabras *banana* y *bancno*, de origen africano y difundidas principalmente por influjo portugués y francés, han desplazado casi totalmente en la Argentina a la voz *plátano*, que es la tradicional en España y en países de Hispanoamérica (en algunos de estos alternando con *guineo*, *cambur*, etc.) para denominar a la planta herbácea cuya especie más conocida es la *Musa paradisiaca* L.

No obstante este predominio del término *banana* en la Argentina, que Corominas y otros han atribuido verosímilmente a influencia brasileña, la forma *plátano* no ha desaparecido totalmente en nuestro país. Es sabido que el conflicto entre las dos formas ha dado como resultado que en varias regiones se llame aún hoy *plátano* a la planta y *banana* al fruto. Garzón, *Diccionario argent.*, 1910, p. 48, daba este fenómeno como característico de nuestro país; para Salta lo documenta Solá, *Dicc. de regional.*, 1950, p. 268, y el fenómeno se da al menos en Tucumán, Mendoza, Santiago del Estero y Neuquén.

En cambio *plátano*, como denominación del árbol de la familia de las platanáceas que se suele plantar en calles y paseos (*Platanus*

orientalis), es sumamente común en Buenos Aires y en el litoral rioplatense, pero prácticamente desconocida en otras provincias del interior, como por ejemplo Neuquén, Chaco o Formosa.

Selenia

Aunque los testimonios latinos son escasos, la forma masculina de este nombre, *Selen(n)ius*, se da en una inscripción de Brindis (CIL, IX, 3891), y en otra de Roma (CIL, VI, 38883).

En cuanto a la forma femenina que es precisamente objeto de esta consulta, se encuentra en una inscripción de *Clusium* (CIL, XI, 2428), que dice: *MI. SELENIA*. Aunque Schulze, *Zur Geschichte lat. Eigennamen*, 1904, 227, veía aquí "etruskischer in lateinischer Schrift", lo cierto es que este nombre se aplica a una mujer probablemente consagrada al culto de Diana, y que la divinidad está aludida bajo su advocación griega, Σεληνια (cf. Fabretti, *Appendice al Corpus Inscript. Lat.*, Firenze, 1880, p. 45, n° 529). Por otra parte, el primer elemento (*MI.*) de esta inscripción puede muy bien ser la forma abreviada de un *praenomen* femenino: *Mi(nor)*.

A pesar de que no parece haber otros testimonios del nombre en la antigüedad, según la verificación que han tenido la gentileza de hacer dos eminentes especialistas, el Prof. Iiro Kajanto, de la Univ. de Helsinki, y el Dr. Anton Szantyr, de la Univ. de Munich, redactor del *Thesaurus Linguae Latinae*, lo expuesto basta para afirmar que el nombre femenino *Selenia* resulta aceptable en castellano, tanto por su antiquísima documentación en la tradición romana como —lo que es más importante— porque su forma se adapta perfectamente a la estructura de nuestra lengua.

Yudo

La palabra japonesa *jūdō* está compuesta por dos morfemas de origen chino, que en la usual trascripción Hepburn moderna son *ju* 'flexible, suave' y *dō* 'manera'. En la grafía romanizada que muchos japoneses utilizaron en su país antes de la segunda Guerra Mundial (*Nippon-siki*), la palabra se escribe *zyūdo*. En la trascripción difundida por el profesor Bernard Bloch, de la Universidad de Yale, y que es la usada hoy por casi todos los lingüistas norteamericanos

(cf. B. Bloch, *Studies in colloquial Japanese, IV: Phonemics*, en *Language*, vol. 26, n° 1, enero-marzo 1950), la grafía resulta ser *júudoo*, con tilde que indica acento musical agudo en la penúltima sílaba. Debe advertirse que esa *j* inicial es en japonés [d͡ʒ] o [z̞], en variación libre.

Por todo ello, la Real Academia de Madrid, en gran parte como resultado de la Resolución 43 del IV Congreso de Academias de la Lengua Española (Buenos Aires, 1964), ha incorporado en 1965 a su *Diccionario* la palabra *yudo* con la siguiente grafía y definición:

"*Yudo* (Del japonés *yū*, blando, y *dō*, modo.) m. Antiguo sistema de lucha japonés, que hoy se practica como deporte y que tiene por objeto principalmente defenderse sin armas. Supone el triunfo de la destreza contra la fuerza mediante llaves y golpes aplicados en los puntos más vulnerables del cuerpo".

En consecuencia, la grafía *yudo* utilizada por la Federación de Yudo Metropolitana y de la Provincia de Buenos Aires, autora de la presente consulta, lo mismo que por la Federación Argentina de Yudo y otras instituciones similares, es la forma correcta. La grafía castellana *judo*, que todavía usan algunos tratadistas y periodistas en España y en Hispanoamérica, proviene de una adopción mecánica de la que se usa en inglés; como en esta lengua la *j* representa otro fonema, de ello resulta una confusión que conviene desterrar antes de que sea demasiado tarde.

Satelismo

La palabra *satelismo*, que tiene hoy cierto uso en el lenguaje periodístico y político, no está mal formada, como se da a entender en la consulta que ha sido formulada a esta Academia.

El término latino *satelles*, *-itis* significó primitivamente, como es sabido, guardia de corps, miembro de una escolta, servidor, e incluso cómplice y esbirro. Kepler, en 1610, le dio el valor astronómico con que hoy también lo usamos, punto de partida para el significado que ha asumido en astronáutica, telecomunicaciones, etc. En urbanística, a su vez, se usa desde tiempos recientes para designar a las poblaciones con fisonomía propia pero dependientes de una ciudad mayor (*pueblo satélite*, *ciudad satélite*), como ocurre con el caso típico de Farsta, cerca de Estocolmo, entre otros innumerables ejem-

plos que podrían citarse. Por otra parte, desde el primer cuarto del siglo xx adquirió en geopolítica otro sentido que se dio acaso por primera vez en el libro *Mitteleuropa* (1915), de Friedrich Naumann, para referirse a los estados política y económicamente dependientes de una gran potencia mundial: *estados satélites*.

Con el sufijo *-ismo*, que entre otros muchos valores posee el de sugerir la noción de actitud, tendencia, comportamiento (*patriotismo*, *heroísmo*, *obstruccionismo*, *derrotismo*, etc.) se ha formado el derivado *satelismo*, en el cual la base del sustantivo *satélite* se simplificó automáticamente al sumársele el sufijo, en virtud del fenómeno que ya Grammont había llamado en su tiempo "superposición silábica" (cf., por ej., su *Traité de phonétique*, Paris, 1946, p. 330 sgs., donde se citan muchísimos casos que ocurren en lenguas antiguas y modernas). En otras palabras, se trata del fenómeno denominado también haplogía, o sea la simplificación de dos o más secuencias similares de fonemas, en virtud del cual se dice hoy *idolatría* en lugar de *idololatría* y *tragicómico* en lugar de *tragicocómico*. Debido a igual causa se dijo en latín *nutrix* 'nodriza' en vez de **nutritrix*, y en alemán el femenino de *Zauber* 'hechicero' es *Zauberin* y no **Zaubererin*.

El motivo por el cual se dice *satelismo* y no *satelitismo* es, en consecuencia, el mismo por el cual se denomina *sateloide* y no *satelitoide* a un conocido tipo de satélite artificial usado en las investigaciones espaciales.

Criptocenobio

El nombre *criptocenobios* ha sido propuesto para designar a ciertos animales del "phylum" *Nemertinea* que se presentan en la naturaleza asociados, constituyendo lo que a primera vista parece una población; pero aunque muy semejantes externamente, difieren en su anatomía, lo cual los coloca en grupos supraespecíficos y transforma, así, tal asociación en comunidad.

Si la conclusión del consultante es correcta desde el punto de vista biológico —cuestión que está fuera de la competencia de esta Academia—, la denominación resulta aceptable, pues está constituida sobre la base de las palabras griegas *κρυπτός* 'oculto', secreto, disimulado', y *κοινότητα* 'vida común, comunidad', término este último que a menudo se usa en biología para designar a agrupaciones de organismos.

480º, 11 de mayo.

Ingredientes

La Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española consulta a la Academia Argentina de Letras acerca del nombre que se da en nuestro país a los alimentos o pequeños trozos de alimentos que en los bares, confiterías, etc., suelen servirse junto con bebidas alcohólicas, a fin de abrir o aumentar el apetito.

El Departamento de Investigaciones Filológicas de la Academia ha realizado una encuesta en una gran cantidad de confiterías y bares de Buenos Aires y sus alrededores, elegidos en zonas distintas por el tipo de población y el nivel social medio de los clientes.

De acuerdo con las respuestas obtenidas, que al parecer valen también para muchas ciudades del interior del país, *ingredientes* (o *ingredientes de copetín*) es la denominación usada de modo prácticamente exclusivo por el personal que atiende al público en dichos bares y confiterías. Según la información que ese mismo personal ha brindado, el público, a su vez, pide tales complementos de las bebidas alcohólicas con las expresiones *ingredientes*, *picada*, *picadita*, *algo para picar*, *menudencias*, *guarnición*, *batería*, etc.

Puede ser útil, para una valoración más precisa del término fuera de nuestro país, consignar que los principales entre esos *ingredientes*, de acuerdo con las listas impresas que suelen poseer las casas del ramo para efectuar sus pedidos a los proveedores, son —según las denominaciones argentinas— los llamados palitos malteados y salados, las papas fritas, los trocitos de queso, de jamón y de embutidos, la ensaladita de papas con salsa, las galletitas saladas, los maníes, los choricitos, las aceitunas, los berberechos y otros mariscos, etc.

Por último, acaso sea oportuno señalar que aunque la etimología de la palabra *ingrediente* hace suficientemente legítimo su uso con los valores que se han indicado, los argentinos de clase media o alta y de cierta cultura la sienten un tanto inapropiada, insatisfactoria e incluso torpe, en cuanto tradicionalmente se la ha aplicado solo a los elementos que entran en la composición de recetas culinarias. De ahí que a menudo la eviten o la sustituyan por alguna de las expresiones que se han mencionado más arriba.

Nailon

La palabra inglesa *nylon* es el nombre facticio de una clase de materias plásticas sintéticas —en química poliamidas— con la que se hacen filamentos muy resistentes que se emplean como fibra textil para la fabricación de géneros de punto y tejidos diversos.

Este tipo de materia plástica surgió como consecuencia de los estudios del químico W. H. Carothers y sus colaboradores en los grandes establecimientos de la firma norteamericana Du Pont de Nemours. Los primeros resultados prácticos se obtuvieron en 1928, pero la materia no fue presentada al público hasta 1938, después de diez años de investigaciones y ensayos.

No se conoce con absoluta certeza el origen de la denominación *nylon*, elegida como marca de fábrica entre otras doscientas cincuenta que se sometieron a examen; parece probable que la primera sílaba esté vinculada con *nitrogen* 'nitrógeno', y la segunda provenga de la asociación consciente o inconsciente con *rayon* 'rayón' o con *cotton* 'algodón'. El lexicógrafo inglés Partridge ha pensado que la última sílaba era el elemento final del nombre Babylon, que es también el de una pequeña ciudad de Estados Unidos. Hay otras explicaciones anecdóticas menos verosímiles.

La Real Academia Española decidió en un principio incorporar la palabra con la forma *nilón*, por los motivos que expuso Julio Casares (*BRAE*, XLII, 338 y *Novedades en el Diccionario académico*, 2ª ed., Madrid, 1965, 139): "Por cierto que al castellanizar esta última voz, alguien propuso que se adoptara la forma 'nailon'. Es verdad que lo que suele verse 'escrito' en anuncios, catálogos, revistas de modas, etc., es 'nylon', lo que incita a los que saben inglés a pronunciar 'nailon'; pero en el lenguaje corriente, 'hablado', lo que se oye es *nilón* por la atracción, sin duda, de otros tejidos de la misma terminación, como 'rayón', 'perlón' y 'orlón'; nombres que por ahora permanecen en la antesala del Diccionario en espera de que acrediten su vitalidad y difusión".

No obstante lo dicho, y como ya lo observa el mismo Casares, la forma *nailon* se consideró casi desde el principio como una posibilidad, y muchos escritores contribuyeron a difundirla; así, entre otros, el novelista español Juan Goytisolo en su obra *Fin de fiesta*, Barcelona, 1962, 68, donde dice: "Soldados, chicas de servicio, andalu-

ces de bigote fino y camisa de nailon" (cit. por M. Seco, *Dicc. de dudas*, 2ª ed., Madrid, 1964, 247).

Por último, la R. Academia Española se ha decidido definitivamente por la forma *nailon*, como lo han hecho para el italiano algunos de los mejores lexicógrafos de esa lengua.

Sobre el régimen de 'sustituir'

El verbo *sustituir* y sus derivados son cultismos latinos que aunque aparecen ya en el *Vocabulario* de Nebrija, de 1492, y en otros léxicos posteriores, como el de Covarrubias, no comenzaron a difundirse en forma apreciable hasta mucho más tarde: Cervantes no los emplea nunca; Góngora, casi nunca; Corominas cita como una de las primeras autoridades con que se documenta su uso al orador culterano Paravicino, muerto en 1633.

Los principales regímenes que *substituere* tuvo en latín (s. *aliquem in locum alicuius*, s. *aliquem alicui*, s. *aliquem pro aliquo*) fueron imitados en castellano. Así, el segundo de estos tipos de rección dio lugar a la construcción de *sustituir* con *a* que fue común todavía en el siglo XIX, como se ve, por ejemplo, en este pasaje de Leandro F. de Moratín: "El gobierno puso término a estos abusos, substituyendo coches de alquiere a las sillas antiguas" (*Obras póstumas*, I, Madrid, Rivadeneyra, 1867, pág. 96). Hoy el empleo de la preposición *a* en casos como este ha caído prácticamente en desuso, para dar lugar al empleo de *con* y *por*. Esta última, en particular, es la más frecuente, porque es la que de modo más típico indica cambio, trueque o reemplazo.

Las consideraciones que anteceden dan pie para juzgar el texto sobre cuya redacción se ha solicitado el parecer de esta Academia: "Sabemos, desde luego, que el señor Presidente conoce perfectamente las exigencias de la empresa apropecuaria moderna, donde la incorporación de una tecnología avanzada y exigente en el aprovechamiento de los insumos ha provocado *la creciente sustitución de capital por mano de obra*, y por lo tanto, puesto en primer plano a los recursos financieros".

Si lo que se ha querido decir con las palabras impresas es bastarda es, según se aclara en la consulta, que la incorporación de una tecnología avanzada ha traído como consecuencia que la impor-

tancia del capital sea cada vez mayor que la de la mano de obra, la redacción debe ser invertida: "ha provocado la creciente sustitución de mano de obra por capital".

481ª, 1º de junio.

Queroseno, querosén

Es sabido que el primer pozo petrolífero del mundo fue resultado de la perforación efectuada por el norteamericano Edwin L. Drake en Titusville, poblado de Pennsylvania, el 27 de agosto de 1859. Antes de este acontecimiento se conocía sólo el petróleo que exudaba a la superficie o que se recogía en filones o en pozos de agua.

Sin embargo, ya en 1850 el escocés James Young había patentado un sistema para extraer un hidrocarburo líquido del carbón y de las pizarras bituminosas; entre los productos de destilación obtenidos en esa forma se contaba un combustible que pronto se mostró utilísimo para el alumbrado, y comenzó a sustituir al aceite de ballena utilizado hasta entonces. Ese combustible, que en España se le llamó y se ha seguido llamando petróleo, fue patentado en Estados Unidos, en 1854, con el nombre de *kerosene* (del gr. *κέρως* 'cera' y el sufijo *-ene*, común en nombres de hidrocarburos). El neologismo se difundió pronto por las diversas lenguas de Europa (fr. *kerosène*, alem. *kerosin*, etc.). En Hispanoamérica se propagó asimismo la denominación desde el siglo pasado, ya en su forma primitiva, ya con algunas variantes: *kerosene*, *kerosín*, *kerosina*, *kerosén*, *querosén*. Trascurrió largo tiempo sin que la R. Academia Española incorporara el término a su *Diccionario mayor*, aunque lo registró como barbarismo, con el valor de 'nafta', en su *Diccionario manual*. Todavía en 1964 y 1965, Alfaro en su *Diccionario de anglicismos* (s.v. *kerosín*, *kerosina*) y Toscano (*Hablemos del lenguaje*, s.v. *querosén*) insistían en la conveniencia de incorporar la palabra. Así ocurrió por fin, y en 1965 la R. Academia Española decidió incluir esta voz en su *Diccionario* con la siguiente grafía y definición:

"*queroseno* (del gr. *κέρως*, cera, y *-eno*, sufijo usual en nombres técnicos de hidrocarburos) m. Una de las fracciones del petróleo natural, obtenida por refinación y destilación, que se destina al alumbrado y se usa como combustible en los propulsores de chorro".

Ahora bien: este derivado del petróleo se introdujo en Buenos Aires para el alumbrado público, como sustituto del aceite, hacia 1850, y faroles alimentados con él coexistieron con los de gas durante casi medio siglo; constituyeron la base del alumbrado urbano hasta 1896, en que se inauguró la iluminación eléctrica, y el último de dichos faroles fue apagado simbólicamente por el intendente municipal don José Guerrico el 19 de marzo de 1931.

El combustible y la palabra para designarlo se difundieron en la Argentina, pues, desde mediados del siglo XIX. Pero la forma escrita *kerosene* y la forma oral *querosén* han marchado de modo paralelo prácticamente desde los orígenes, a veces utilizadas también con el valor de petróleo. En la ciudad de Jujuy se fundó en 1865 una "Compañía Jujeña de *Kerosene*". El periodismo y la literatura usaron generalmente la forma *kerosene*, que respondía a la grafía inglesa. Tenemos antiguos testimonios de ello: el diario *El Río de la Plata*, dirigido por José Hernández, anuncia el 21 de agosto de 1869 (pág. 3, col. 2) que el importador Rummchard ofrece "3 lámparas de *kerosene*, bombas", etc. *La Nación* del 8 de junio de 1880, en la sección *Importación* (pág. 2, col. 5), dice: "*Kerosene*. Entraron por S: B. Halle y Caleb, 3450 cajones". Iguales ejemplos se pueden aducir de innumerables obras literarias e históricas. José María Cantilo, en su relato *La familia Quillango* (incluido en su obra *Un libro más*, Bs. As., 1887) dice (ed. 1929, p. 329): "Encima de la mesa una lámpara de *kerosene* con pantalla de flores de papel". Manuel Bilbao, en su libro *Buenos Aires, desde su fundación hasta nuestros días*, 1902, p. 534, expresa: "Los barrios apartados que no gozan del gas y de la luz eléctrica se alumbran a *kerosene*". Como queda dicho, se podrían multiplicar los ejemplos. Pero lo que importa señalar, según antes se ha advertido, es que probablemente desde la segunda mitad del siglo pasado, sin duda por influjo de la pronunciación original inglesa y norteamericana, y acaso también por influencia del francés, en Buenos Aires y en el resto del país se dijo siempre *querosén*. Tenemos de ello testimonios escritos.

Francisco Soto y Calvo, en su poema *Nostalgia*, París, 1901, p. 182, describe a un grotesco personaje popular con las siguientes palabras, en las que la forma aguda está asegurada por el metro: "...muñer facha de furia, / que inválida del vino y la lujuria en un cajón de *kerosén* se sienta": Enrique García Velloso, en el glosario final de su libro *Idioma castellano. Prosa selecta*, 8ª ed., Buenos Aires, 1905, dice: "*Querosén*: sólo en América se le da este nombre al petróleo... ", etc.

Y en su obra teatral *Maleva*, de 1920, advierte uno de los personajes: "¡Mercedes! ¡No echés *querosén* en las llamas!". Casi diez años antes, Diego Díaz Salazar, en su *Vocabulario Argentino*, Buenos Aires-Barcelona, 1911, p. 39, decía: "*Kerosene*. s.m. Petróleo, aceite mineral. La voz *petróleo* es también conocida en la Argentina; pero no tan corriente como la palabra esencialmente americana *kerosene*. Muchos pronuncian *querosén*". Es oportuno agregar, por otra parte —según pertinente advertencia del señor Académico D. José A. Oría— que las letras de tango, o sea la literatura popular más difundida en Buenos Aires y luego en todo el país desde el primer cuarto de este siglo, exigen casi invariablemente la pronunciación *querosén*, como lo atestigua el metro, aunque la ortografía a veces vacile; así, para citar un solo ejemplo, en los versos del célebre tango *Margot*, de C. Flores y C. Gardel: "¡En un triste conventillo / alumbrado a *querosén*!". Existe asimismo otro antiguo documento de distinto carácter; el célebre telegrama del 13 de diciembre de 1907, en el que Beghin y Fuchs anunciaron al gobierno la perforación del primer pozo petrolífero argentino, concluía con estas palabras: "Garantimos que es *kerosen* [sic] de la mejor calidad".

Tales testimonios, unidos al de la lengua viva actual, bastan para afirmar que la forma coloquial (y también crecientemente escrita) *querosén* tiene en nuestro país arraigo prácticamente unánime desde hace por lo menos sesenta años, y no da muestra alguna de estar por sufrir modificación próxima.

En vista de ello, se puede prever con seguridad que la forma *queroseno*, adoptada por la R. Academia Española, no va a prosperar en la Argentina, y la adhesión que tal vez le presten parte del periodismo y algunos escritores será fuente de perturbación, pues no logrará desterrar el uso antiguo y unánime. Por otra parte, entrará también en conflicto con la forma escrita *kerosene* que esos mismos escritores y periodistas, ahondando sin utilidad alguna la cscisión entre la lengua escrita y la oral, han sostenido artificialmente durante años.

En tal situación —que es semejante a la de muchos países hispanoamericanos—, sería muy de desear que la R. Academia Española incorporara en el futuro a su *Diccionario*, como variantes regionales aceptables, la forma argentina *querosén* y las otras —no más de una o dos— que tienen mayor difusión en el continente.

No mueve a solicitarlo un estrecho sentimiento localista —tan opuesto al anhelo de unidad del idioma que esta Academia com-

parte totalmente—, sino, en este caso particular, el respeto a una realidad inmodificable: puesto que la palabra no se ha incorporado al *Diccionario* de la Real Academia Española hasta un siglo después de haberse comenzado a usar en América del Sur, parece tardío y peligroso darle entrada ahora con una forma que, además de no haberse usado nunca en España, resultará artificial en todos los países hispanoamericanos.

482ª, 22 de junio.

Mercenario

La Academia Argentina de Letras ha sido consultada sobre si el adjetivo *mercenario* entraña necesariamente alusión despectiva u ofensiva a quien combate por la paga y no por ideales, de acuerdo con la definición del *Diccionario* de la Real Academia Española, según el cual se denomina así a “la tropa que sirve en la guerra a un príncipe extranjero por cierto estipendio”.

Si bien ésta ha sido y es aún hoy la más común acepción del término, como lo hace prever su etimología (lat. *mercenarius*, de *merces* ‘salario, paga’), la historia de la valoración social de esta palabra a través del tiempo es más compleja que lo que puede sugerir la definición del diccionario oficial.

Ya en la antigüedad la existencia de los mercenarios no se debió en todos los casos a que los soberanos o los cuerpos gobernantes no contaran con ciudadanos dispuestos a luchar por ideales patrióticos, sino a que esos ciudadanos generalmente carecían de los conocimientos especializados que exigió más y más el arte de la guerra, y, además, se mostraban renuentes a emprender expediciones hacia tierras lejanas.

Por ese motivo, participaron muchas veces mercenarios en empresas de alto sentido espiritual, como fueron en la Edad Media las Cruzadas, y sin duda también por parecidas razones habló de ellos con tan profunda piedad Alfred E. Housman, el poeta y filólogo de Cambridge, en su *Epitaph on an army of mercenaries: These, in the day when heaven was falling, / The hour when earth's foundations fléd, / Follow'd their mercenary calling / And took their wages and are dead. / Their shoulders held the sky suspended; / They stood, and earth's foundations stay; / What God abandon'd, these defended, / And saved the sum of things for pay. /*

Más tarde, cuando a fines del siglo XVI Mauricio de Orange comienza a organizar ejércitos permanentes verdaderamente estatales, la tropa mercenaria se va trasformando en tropa de cuartel, profesional. Por último, como consecuencia de los reclutamientos en masa de la Revolución Francesa y de las reformas en la organización militar prusiana, se extingue la tropa mercenaria como institución y nacen los ejércitos nacionales, pero en éstos subsisten dos rasgos típicos de aquélla: la retribución por el gobierno de los servicios prestados, que son ahora permanentes, y el carácter especializado o profesional de estos servicios.

Como se ve, la connotación del término no ha sido la misma en todos los momentos históricos. De hecho, ya no era tampoco la misma en otros casos especiales, como cuando, por ejemplo, desde los tiempos modernos las tropas suizas eran cedidas en masa por el propio gobierno federal a un estado amigo. De ahí que muchos diccionarios castellanos recientes, al definir la palabra *mercenario*, no hablan ya, como el de la Academia Española, de tropa que sirve a un príncipe extranjero, lo cual sugiere cierta idea de vasallaje a un autócrata, sino de tropa al servicio de un *país* o de un *gobierno* extranjero. Que luego la palabra pueda ser usada con propósito despectivo u ofensivo, como dice la consulta que se ha formulado, es cosa que habría que examinar en cada caso, pues depende del contexto en que se emplee y de la intención polémica o simplemente descriptiva que en él asuma. No debe olvidarse que así como la palabra *soldado*, que etimológicamente significa 'guerreiro a sueldo', no comporta hoy ningún valor peyorativo, del mismo modo en una lengua romance próxima a nuestro idioma, como es el italiano, el adjetivo *mercenario* puede usarse en expresiones como *Infermiera mercenaria* (por oposición con las hermanas de caridad) o *allattamento mercenario* (o sea el de la nodriza, a diferencia del de la madre), sin que en ninguno de esos casos la calificación sea desdeñosa por el hecho de que los servicios prestados se retribuyan con dinero.

Quasar

La palabra inglesa *quasar* es la reducción (ingl. *telescoping*) de la expresión *quasi-stellar (radio source)*, creada para denominar objetos astronómicos que emiten prodigiosa cantidad de energía radial y óptica. Su descubrimiento, confirmado en la década de

1960, constituye uno de los hallazgos astronómicos fundamentales en lo que va del siglo xx.

Puede decirse que los antecedentes del acontecimiento se remontan a 1951, cuando el astrónomo F. G. Smith, de Cambridge (Inglaterra), logró determinar la posición de Cygnus Δ , la más potente y pequeña fuente de radio conocida hasta entonces, y comunicó el hallazgo a W. Baade y R. Minkowski, de los observatorios de Monte Wilson y Monte Palomar, quienes comprobaron el descubrimiento con el gran telescopio Hale, de 200 pulgadas.

A comienzos de 1960, la identificación de estos objetos por medio de radiotelescopios se tornó cada vez más rápida y precisa. En general, se comprobó que estas fuentes de radio producían emisiones de dos clases, débiles y potentes, y que las causantes de las últimas eran por lo común de muy pequeño tamaño. A fines de 1960, el gran astrónomo Allan R. Sandage (nac. 1926), uno de los mayores estudiosos que trabajaron desde el comienzo en este campo, investigando en colaboración con T. A. Mathews, comprobó en fotografías tomadas con el telescopio de 200 pulgadas que el denominado 3C 48 era un objeto estelar de 16^a magnitud.

Los descubrimientos progresaron aún más en 1961 y 1962. En ese último año, a partir de las mediciones que aprovechando un eclipse de luna efectuó Cyril Hazard en Australia, otro gran astrónomo de Monte Palomar, Maarten Schmidt, efectuó el importante descubrimiento de la llamada 3C 273, que según los datos del espectroscopio parecía hallarse a 1500 millones de años luz de distancia, y no podía ser ni una estrella ni una galaxia. Era la comprobación definitiva de la existencia de las *quasars*. Desde entonces se han identificado decenas de estos objetos, algunos a distancias al parecer extraordinarias; así, en diciembre de 1965, la astrónoma Margaret E. Burbidge anunció en la conferencia de Miami el descubrimiento del objeto visible que se presume más lejano entre los hallados hasta esa fecha en el universo, una *quasar* que se alejaba de la tierra a 242.500 kilómetros por segundo.

El descubrimiento de estos extraordinarios objetos cósmicos, sobre todo por las discusiones a que ha dado lugar su verdadera distancia (medida por el desplazamiento hacia el rojo), puede aportar un nuevo y fundamental elemento de juicio en el debate entre las mayores teorías que pretenden hoy explicar el origen y naturaleza del universo: la hipótesis de la "gran explosión" y la del "estado estacionario", la de un universo en evolución y la de un universo que no se modifica.

Debido a ello, la palabra *quasar* va a tener creciente difusión en la cultura contemporánea, y es por tanto oportuno resolver qué forma ha de dársele en nuestro idioma.

En primer término, es evidente, teniendo en cuenta la evolución que el grupo inicial latino *qu-* ha sufrido en castellano, que conviene escribir *cuasar*, según se ha hecho en su momento con cultismos como *cuanto* (de *quantum*). Por lo que toca al acento, parece conveniente pronunciarla como aguda, a pesar de que en inglés el acento cae en la penúltima sílaba, pues una razón de analogía hará que el hablante medio la asimile antes a las muchas agudas que en nuestra lengua terminan en *-ar* (sustantivos como *azar*, *altar*, *ajuar*, *collar*, *luminar*, *centenar*, *paladar*, *lugar*, etc.; adjetivos como *estelar*, *lunar*, *popular*, *familiar*, *regular*, etc.; y los centenares de infinitivos de la primera conjugación) que a las relativamente pocas palabras graves de igual terminación (*ámbar*, *alcázar*, *ánsar*, *alféizar*, etc.). Existe, además, un precedente prácticamente decisivo en este aspecto: ante un neologismo algo semejante —pues está constituido por una sigla— que se pronuncia como grave en inglés, la Real Academia Española ha optado en nuestra lengua por la forma aguda: *radar*. La acentuación aguda, finalmente, está abonada ya, al menos en la Argentina, por la incipiente práctica de los principales especialistas, quienes han manifestado que tanto ellos como la mayoría de sus colegas y los estudiantes de estas disciplinas tienden a castellanizar el término en la forma *cuasar*, con acento en la última sílaba, y a decir en plural *cuasares*.

En cuanto al género de la palabra, si bien un justificado hábito lleva a traducir como 'fuente' el término *source* que está implícito en este adjetivo sustantivado, y por tanto a considerarlo como femenino (*la cuasar*, según se ha dicho ya en artículos periodísticos: *La Nación*, 4-VII-1965, pág. 36; 2-I-1966, pág. 30; 3-I-1966, pág. 22; *La Prensa*, 4-VI-1967, pág. 29), lo cierto es que este argumento resulta débil o forzado frente a las razones de analogía que sugieren más bien el artículo masculino, pues prácticamente todas las palabras terminadas en *-ar* son en castellano de este género.

En vista de cuanto se ha expuesto, sería conveniente que la Real Academia Española considerara la posibilidad de incorporar este término a las futuras ediciones de sus diccionarios, y adoptara una decisión respecto de su grafía, su acentuación y su género.

Gramática transformacional

Es un hecho natural, según lo ha señalado Milka Ivic¹, que la sintaxis, como disciplina lingüística, sólo haya comenzado a desarrollarse en forma sistemática en el siglo xx. El motivo de esta tardía maduración fue en gran parte la debilidad de la metodología con que se la estudió, mucho menos elaborada que la que se aplicó a la fonémica y la morfología. Las primeras innovaciones importantes comenzaron a aparecer a partir de la década de 1930, cuando estudiosos como K. Bühler, A. Gardiner y A. de Groot utilizaron para el estudio de la oración criterios menos imprecisos y subjetivos. Pero el paso decisivo se dio cuando empezó a aplicarse al examen del problema el método estructural que a inspiración de Bloomfield fue formulado por la escuela de Yale, uno de cuyos mayores representantes, Zellig Harris, publicó en 1951 su libro fundamental *Methods in structural linguistics*. En esta obra se intenta aplicar hasta sus últimas consecuencias (Lepschy, 1960, 169) uno de los

¹ Puede encontrarse una primera orientación sencilla sobre la gramática transformacional, acerca de la cual ha sido consultada la Academia, en las obras de Milka Ivic, *Trends in linguistics*, The Hague, 1965; de Giulio C. Lepschy, *La linguistica strutturale*, Torino, 1966 y de Bertil Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, Paris, 1966; en castellano, en el libro *Tendencias actuales de la gramática*, de Ofelia Kovacci, Buenos Aires, 1966. Una introducción más amplia, en la reseña de R. B. Lees a *Syntactic Structures*, de Chomsky, en *Language*, 33 (1957), 375-408, y sobre todo en Emmon Bach, *An introduction to transformational grammars*, New York, 1964. Una presentación de los diversos aspectos y desarrollos de la teoría, aparte de *Syntactic Structures* y otros libros de Chomsky que se citarán más adelante, en R. B. Lees, *The grammar of english nominalizations*, Bloomington, 1960; en M. Halle, *Phonology in a generative grammar* (*Word*, 18, 1962, 54-72); en J. Fodor - J. Katz (eds.), *The Structure of language*, Englewood Cliffs, N. J., 1964. Conviene ver asimismo el libro de J. Katz - P. M. Postal, *An integrated theory of linguistic descriptions*, Cambridge, Mass., 1964. Una útil exposición de su teoría por el propio Chomsky, acompañada de una respuesta a las principales objeciones, en el artículo *Topics in the theory of generative grammar*, en *Current trends in linguistics*, vol. III, The Hague, 1966, 1-60.

ideales de la lingüística de Bloomfield: la renuncia a todo lo que no sea diferencia formal o distribucional de los elementos lingüísticos; es decir, la más importante tentativa de organizar los métodos de análisis lingüístico sobre la base de procedimientos de segmentación de la cadena hablada y de clasificación de las unidades lingüísticas en función de su capacidad de presentarse entre dos puntos de segmentación. Es el análisis que se suele llamar "taxonómico". Desarrollando tal método con la mayor coherencia posible, "Harris fue el primero que llegó a advertir sus límites, y a proponer las innovaciones que han llegado a la formulación de la teoría transformacional".

Tal formulación, casi en forma de manifiesto revolucionario, ha sido obra de Noam Avram Chomsky, discípulo de Harris. Chomsky, nacido en 1928, ha actuado principalmente en el Massachusetts Institute of Technology, donde es actualmente profesor del Departamento de Lenguas Modernas y Lingüística, y en el Laboratorio de Investigaciones Electrónicas, lo mismo que en la Universidad de Harvard.

Es sabido que la lingüística de los últimos treinta años se ha singularizado por su carácter estructuralista, como ha ocurrido, por otra parte, con casi todas las disciplinas científicas contemporáneas. Los rasgos que principalmente caracterizan a la descripción lingüística estructural son su *abstracción* y su *generalidad*, es decir, su oposición a la busca de lo concreto y de lo particular que dio fisonomía a la lingüística tradicional hasta el primer cuarto de este siglo.

Es asimismo sabido que la lingüística estructural contemporánea, aunque coincide en varios aspectos fundamentales respecto del modo de considerar el hecho lingüístico, se divide no obstante en varias tendencias. Para decirlo con la cómoda simplificación de Lepschy (1966, 38): La escuela de Praga, lo mismo que la teoría del lingüista francés A. Martinet, insiste en los valores *funcionales* de la estructura lingüística y de los distintos elementos que la componen. La escuela de Copenhague, y en especial la glosemática de Hjelmslev, subraya el carácter *abstracto* del sistema lingüístico, y sobre esa base interpreta las manifestaciones materiales particulares. La corriente norteamericana, que en su línea hasta ahora más importante se remonta al gran lingüista Leonard Bloomfield, se singulariza por el carácter taxonómico de que antes se ha hablado, es decir, por basarse en criterios de *segmentación* (del "continuum"

del enunciado en elementos menores que lo componen) y en criterios de clasificación de tales elementos sobre la base de sus propiedades *distribucionales* (es decir, sobre la base de la posibilidad que poseen tales elementos de combinarse entre sí, formando unidades de orden superior cada vez más complejas). El propio Chomsky ha caracterizado bien los dos modelos contrastantes de gramática generativa: "El primero —que llamaré el *modelo taxonómico*— es fruto directo de la lingüística estructural moderna. El segundo —que llamaré el *modelo transformacional*— está mucho más estrechamente vinculado a la gramática tradicional". "El modelo taxonómico es mucho más simple, más *concreto* y más *atomístico* que el modelo transformacional". (N. Chomsky, *Current issues in linguistic theory*, The Hague, 1964, 11). Precisamente, al desarrollar con coherencia extrema el método taxonómico, llegó a percibir sus límites y a convertirse en precursor de la teoría transformacional, como queda dicho, el lingüista Zellig S. Harris (*From morpheme to utterance*, en *Language*, 1946, 161-183; *Discourse analysis*, ibíd., 1952, 18-23; *Co-occurrence and transformation in linguistic structure*, ibíd., 1957, 293-340). Pero la doctrina encontró su máximo expositor en el ya citado Chomsky, lingüista de mente aguda y original, movido por intereses filosóficos y psicológicos y capaz de manejar de la manera más rigurosa el formalismo de la lógica matemática. Además de reconocer, como es obvio, su deuda con Harris, el cual luego ha contribuido al movimiento con nuevos y penetrantes estudios (p. ej. *Transformational theory*, en *Language*, 1965, 363-401), Chomsky ha declarado repetidamente que reconoce como precedentes de su doctrina a las investigaciones sobre las lenguas universales típicas del siglo XVII, a Descartes y los cartesianos (cf. su libro *Cartesian linguistics*, 1966), a la escuela francesa de Port-Royal y a Guillermo de Humboldt. "El aspecto creativo del uso del lenguaje —dice Chomsky (*Cartes. ling.*, 72)— ha vuelto a ser asunto principal de la lingüística, y las teorías de la gramática universal que fueron bosquejadas en los siglos XVII y XVIII han sido reasumidas y elaboradas en la teoría de la gramática transformacional generativa". Y sobre Humboldt agrega (ibíd., 28): "El concepto de gramática generativa, en el sentido moderno, es un desarrollo de la noción de Humboldt sobre la *forma del lenguaje*, solo, si ésta se entiende como forma en el sentido de *posesión de conocimiento*, más bien que como *real ejercicio del conocimiento* en términos aristotélicos".

De este modo, frente a los postulados de la lingüística de tradición bloomfieldiana, que parecían incommovibles y se consideraban casi canónicos en los Estados Unidos, surgió un movimiento que, sin negar varios de sus aspectos, los ha colocado en muy distinta perspectiva, y al mismo tiempo ha revalorado importantes problemas de la lingüística tradicional que parecían obsoletos.

Las ideas capitales de esta gramática transformacional y generativa han sido expuestas por Chomsky en numerosos artículos y, hasta ahora, en tres importantes libros: *Syntactic structures* (1957, reimpr. 1962 con adiciones bibliográficas), *Current issues in linguistic theory* (1964) y *Aspects of the theory of syntax* (1965). Al mismo tiempo, sus principios cuentan hoy con la adhesión de importantes estudiosos que forman un movimiento coherente (Halle, Katz, Fodor, Postal); han provocado una copiosa bibliografía, a menudo polémica, que en 1965 llegaba ya a casi mil estudios (W. O. Dingwall, *Transformational generative grammar: a bibliography*, 1965), y se han convertido en una de las corrientes centrales de la lingüística moderna.

No es posible describir aquí los procedimientos de la gramática transformacional, que por otra parte están extensamente expuestos, con abundantes ejemplos, en los libros citados y en introducciones como la de Bach. Uno de los aspectos que interesa señalar, como lo ha hecho Garvin (*Lang.*, 1963, 670-671), es que detrás de la polémica a que ha dado lugar la aparición de la gramática transformacional se esconde un conflicto de principios epistemológicos: Chomsky y su escuela procuran reemplazar los principios comportamentistas (*behaviorist*) de la tradición de Bloomfield por un sistema de valores que Garvin denomina "logicistas", pensando en el apoyo que los transformacionalistas han recibido de lógicos formales como Bar-Hillel. De aquí también el creciente interés por el problema de la *universalidad* de la gramática, que revivido hacia 1948 por antropólogos como Burt y Etel Aginsky y poco después por psicólogos como John B. Carroll, ha llegado a provocar en 1961 la primera "Conferencia Internacional sobre Universales en el Lenguaje" (cf. J. H. Greenberg, edit. *Universals of Language*, 2nd. ed., Cambridge, Mass., 1966).

Para decirlo nuevamente con Lepschy (1966, 179), uno de los aspectos centrales de la teoría de Chomsky consiste en el estudio riguroso de las relaciones de *conexión*, que con un término de origen matemático se denominan *transformaciones*, y pueden ser for-

malizadas de manera precisa. De este modo, se puede dar cuenta de la capacidad del hablante para cumplir ciertas operaciones gramaticales; p. ej., de cómo construye, a partir de un enunciado como *Pedro ama a María*, otros nuevos, como *Pedro no ama a María*, *María es amada por Pedro*, *que Pedro ame a María*, *si Pedro amara a María*, *el amor de Pedro por María*, etc. De ahí la definición del propio Chomsky: "Una gramática generativa es un sistema de reglas explícitas que asignan a cada secuencia de fonos, ya sea del *corpus* observado o no, una descripción estructural que contiene todas las informaciones respecto del modo como esta secuencia de fonos está representada en cada uno de los distintos niveles lingüísticos; en particular, informaciones conducentes a establecer si esta secuencia de fonos es una frase correctamente formada, o sea, *gramatical*, y si no lo es, en qué aspectos se aparta de la formación correcta". (*Some methodological remarks on generative grammar*, en *Word*, 17, 1961, 220). En términos más simplificados todavía, la gramática de una lengua consiste en la estructura misma de la frase junto con una adecuada e indispensable lista de reglas de transformación que deberá hacer posible la génesis o *generación* de todas y cada una de las oraciones que pueden integrar una lengua; una gramática de este tipo se puede denominar, por lo tanto, *generativa*.

Las doctrinas de Chomsky, aunque controvertidas por estudiosos como Uhlenbeck, Reichling o Jakobson, han tenido influencia muy profunda en la lingüística de nuestros días, según se advierte en campos como el de la fonología, los estudios semánticos, la historia del lenguaje, etc. Sus conclusiones han sido sometidas a prueba en el estudio de la estilística (Ohmann, 1964), de la afasia (Goodglass-Hunt, 1958), de las lenguas indígenas (Gudschinsky, 1959) y de otros idiomas modernos, como el ruso (Worth, 1958; Halle, 1959). Precisamente en la Unión Soviética los principios de la gramática transformacional han sido recibidos con entusiasmo, sobre todo por su posible aplicación al problema de la traducción automática.

En cuanto a si es preferible decir gramática "transformacional" o "transformativa", la cuestión es de importancia secundaria. Como el sufijo *-al* se usa a menudo en castellano para indicar que una noción "incluye, supone o comporta" a otra (*intencional, condicional, funcional*, etc.), no hay inconveniente en emplearlo para denominar a este tipo de gramática.

La forma *transformacional* tiene la ventaja de que no produce un

molesto sonsonete cuando es preciso hablar de “gramática generativa transformacional” (frente al que ocurriría si se dijera “generativa transformativa”), y por último, es la forma que ya prácticamente ha triunfado en castellano, lo mismo que en italiano (*grammatica trasformazionale*) y en francés (*grammaire transformationelle*).

NOTICIAS

En el mes de enero otorgaron en la ciudad de Milán al señor Académico don Jorge Luis Borges, el premio de literatura "Madurina".

El señor Secretario General, Académico don Leonidas de Vedia fue invitado especialmente, en su carácter de Presidente de la Academia Internacional Rubén Darío, rama argentina, a asistir a los actos que honrarán la memoria del poeta en Nicaragua.

Con motivo de cumplir 80 años el señor Académico don Bernardo A. Houssay, y el 20º aniversario de la fecha en que le fue otorgado el Premio Nobel de Medicina, se realizó por iniciativa de la Academia Nacional de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, una demostración en su honor, a la que se adhirió en forma especial la Academia Argentina de Letras.

Fallecimiento del señor Académico don Pedro Miguel Obligado

El 25 de marzo falleció el señor Académico don Pedro Miguel Obligado. Con tal motivo el señor Presidente dictó una resolución en la que se dispuso:

- 1º Expresar a la familia de don Pedro Miguel Obligado el pésame de la Academia.
- 2º Enviar una corona de laurel a la capilla ardiente.
- 3º Invitar a los miembros de número y correspondientes para que concurren al velatorio y al acto del entierro.
- 4º Designar para que en nombre de la Corporación despida los restos del Académico fallecido al señor Secretario General, Académico don Leonidas de Vedia.

Fallecimiento del señor Académico correspondiente don Fidelino de Figueiredo

El 20 de marzo falleció el señor Académico correspondiente en Portugal, don Fidelino de Figueiredo.

En la sesión del 13 de abril el Cuerpo Académico le rindió homenaje y el señor Académico de número don Roberto F. Giusti pronunció unas palabras de recordación al señor Académico fallecido.

El 12 de abril el Rotary Club local agasajó a los doctores Académicos don Bernardo A. Houssay en oportunidad de cumplir sus 80 años, y don Atilio Dell'Oro Maini, con motivo de su elección como Presidente del Consejo Ejecutivo de la UNESCO.

Fallecimiento del señor Académico don Augusto Malaret

La Corporación argentina recibió con mucho pesar la noticia del fallecimiento del señor Académico correspondiente en el Ecuador, don Augusto Malaret.

Licencia solicitada por el señor Académico don Arturo Capdevila

El señor Académico don Arturo Capdevila solicitó licencia por todo el año por no encontrarse bien de salud.

Recepciones Académicas

Se acordó celebrar el 19 de octubre la recepción del señor Académico de número don Alfonso de Laferrère. Lo recibirá en nombre de la Corporación, el señor miembro de número don Ricardo Sáenz-Hayes.

Pedido de licencia presentado por el señor Académico don Miguel Ángel Cárcano

El señor Académico don Miguel Ángel Cárcano solicitó licencia, por ausentarse del país con destino a Europa.

30º aniversario de la Academia Brasileña de Letras

Con motivo de cumplir 80 años de su creación la Academia Brasileña de Letras, hizo llegar a la Corporación, por intermedio de nuestra Cancillería, la invitación para que en esos actos estuviera representada por uno de los miembros de la Corporación argentina. Con ese motivo viajó al Brasil el señor Académico don Manuel Mujica Lainez.

Licencia

El señor Académico don Fermín Estrella Gutiérrez solicitó licencia con motivo de ausentarse fuera del país.

Designación

El señor Académico correspondiente en el Paraguay, don Julio César Chaves fue designado presidente de la Academia Paraguaya de la Lengua. Con este motivo la Academia Argentina de Letras le hizo llegar los plácemes por su designación, así como el deseo de que transmitiera al señor Académico correspondiente y ex Presidente de esa Corporación, don Luis de Gásperi, el deseo cordial de su pronto restablecimiento.

Designación del señor Académico don Miguel Ángel Cárcano

El señor Académico don Miguel Ángel Cárcano, fue designado Presidente de la Academia Nacional de la Historia.

El señor Académico don Jorge Max Rhode leyó en la sesión del 1º de junio un trabajo titulado *Croce y Vossler en su epistolario*, contemplando una amistad de medio siglo de estos ilustres polígrafos.

Premio

Al señor Académico don Roberto F. Giusti le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura que le fuera conferido por su libro *Visto y Vivido*.

Jurados

Para los Jurados Municipales de literatura y teatro que deberán premiar las obras de poesía, ensayo o crítica, novela o imaginación y teatro fueron designados respectivamente los siguientes señores Académicos: don Arturo Marasso, don Carmelo M. Bonet y don Alfredo de la Guardia para los dos últimos.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 28 DE DICIEMBRE DE 1967

EN LA IMPRENTA Y CASA EDITORA « GONI »

CALLE PERÚ 684, BUENOS AIRES

