

BOLETÍN

DE LA

ACADEMIA ARGENTINA

DE LETRAS

---

TOMO XXXV. — N° 137-138

Julio-Diciembre de 1970

---



BUENOS AIRES

1970

C O N I

BUENOS AIRES

# BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Director : FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ

## SUMARIO

### *Homenaje a académicos fallecidos :*

BONET, CARMELO M., <i>Elogio de Rafael Alberto Arrieta</i> . . . . .	151
BATTISTESSA, ÁNGEL J., <i>Arturo Capdevila</i> . . . . .	166
BORGES, JORGE LUIS, <i>Enrique Banchs</i> . . . . .	179
DE LA GUARDIA, ALFREDO, <i>Gloria póstuma de Gustavo Adolfo Bécquer (1870-1970)</i> . . . . .	183
CARILLA, EMILIO, <i>Introducción al «Lazarillo de Ciegos Caminantes»</i>	203
FURT, JORGE M., <i>Éscolio a Bembo</i> . . . . .	227
MAZZEI, ÁNGEL, <i>Las alusiones literarias en la obra de Banchs</i> . . . . .	233
URQUIZA, JUAN JOSÉ DE, <i>Una época del teatro argentino</i> . . . . .	251

### **Textos y Documentos :**

* <i>Enmiendas y adiciones a los Diccionarios de la Real Academia Española</i> . . . . .	289
<b>Acuerdos</b> . . . . .	321
<b>Noticias</b> . . . . .	347
<i>Libros y folletos recibidos</i> . . . . .	359
<i>Índice del tomo XXXV</i> . . . . .	365

BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

---

TOMO XXXV

JULIO-DICIEMBRE DE 1970

Nº 137-138

---

HOMENAJE A ACADEMICOS FALLECIDOS \*

---

ELOGIO DE RAFAEL ALBERTO ARRIETA

Es un tanto embarazoso transitar por donde anduvo nuestro Roberto Giusti, pluma ágil, saber decantado en seis décadas de constante ejercicio de esa pluma, información exhaustiva como decimos ahora, y certería en sus juicios, meditados y valientes. Giusti escribió sobre Rafael Alberto Arrieta, todavía viviente, un extenso estudio como prólogo de una selección antológica, y en ese estudio resaltan las cualidades que dije. Posteriormente, otro cofrade, Osvaldo Loudet —peregrina conjunción de médico, poeta y ensayista— dijo palabras emocionadas y elocuentes sobre el poeta, ya desaparecido, en el Instituto Popular de Conferencias. Entonces, si está todo dicho y bien, ¿a qué, de mi parte, volver sobre el mismo tema? No lo sé con claridad.

Voy a retomarlo porque he sentido como una necesidad del corazón de rendir un homenaje público a quien fue com-

\* Discursos pronunciados en la sesión pública del 17 de diciembre en homenaje a los académicos Rafael Alberto Arrieta, Arturo Capdevila y Enrique Banchs.

pañero de ruta durante medio siglo y a quien admiré siempre por sus virtudes como persona y como escritor. Pero tomé mis precauciones, las que suelo tomar cuando me veo en el trance de escribir sobre autores ya analizados por críticos responsables. Consisten en leer a esos críticos no "antes" sino "después" de realizado mi trabajo, recordando, como lo había hecho Giusti, una confesión de Musset: "mi vaso es pequeño, pero bebo en mi vaso". Si escrita mi versión noto que he coincidido en su enfoque con estudiosos cuya autoridad respeto, encantado. Y si no coincidido, paciencia. Siempre se aprende algo de los que están en la vereda de enfrente. En este caso, la coincidencia con Giusti y con Loudet es total. Pertenece, con Arrieta, a la misma generación. Hemos saciado la sed en las mismas fuentes y hay un algo impalpable que nos une y transmite "aire de familia".

Fue Arrieta uno de nuestros "claros varones" y eso hay que decirlo en alta voz, pues el *pecus humanum* nos rodea y nos asfixia y estos islotes de humanidad superior nos reconcilian con la especie en una época como ésta de truculencias, de locura colectiva, de estupidez colectiva, que nos hace avergonzar de pertenecer a la especie.

Fue nuestro amigo el hombre de la línea recta. Tenía la tozudez del vasco y cuando tomaba un camino lo seguía hasta el final, sin blanduras, sin cálculos, aunque le doliera, porque creía que era el correcto, el de la línea recta. Pulcro y mesurado en todo: en su atuendo, de una distinción británica, y en su decir, pues jamás descendía a la palabrota, al chiste procaz, al vulgarismo popular. Era el académico perfecto. Conocía su idioma como pocos y sabía usarlo con el decoro y la fluencia que da la cátedra

en los bien dotados. Era envidiable la precisión de su palabra y la elegancia de su frase. Recuerdo ahora el discurso que pronunció, en 1935, en la sala magna de la Biblioteca Nacional con motivo de su recepción como académico de número. Lo era desde 1932, pero faltaba este requisito reglamentario. Se lo oí desde una butaca anónima. Fue una delicia por lo que dijo y por la manera de decirlo. Era, sin duda, todo un maestro.

Y lo fue en muchas cosas. Lo fue como catedrático en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata y en la de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y también en el Instituto del Profesorado Secundario. En las primeras —la asistencia era libre— el aula se le llenaba con “las adoratrices” como decía con su buen humor habitual el inolvidable “Pepe” Oría, otro maestro y su amigo de siempre. Enseñaba literatura de la Europa Meridional (la italiana y la francesa), y finalmente, recaló en la inglesa, uno de sus amores. Gustó la miel de sus líricos, que aprendió a libar en sus exposiciones de cátedra, y se impuso la difícil y comprometida tarea de traducir a algunos de sus más puros exponentes, todos ellos románticos. Ya se sabe: para traducir a un poeta se necesita ser también poeta y de la misma cuerda. Y él lo era. Y de ese amor nacieron versiones excelentes de Shelley, de Keats, de Wordsworth, de Longfellow... faena en que hizo pareja con Carlos Obligado, entrañable amigo, y ejemplo que siguieron en nuestros días Battistessa, Borges, Girri...

Mas su saber literario no tenía fronteras y nunca descuidó lo que se hizo y se hacía en su patria. Por eso una editorial importante, la casa Peuser, le encargó la direc-

ción y compaginación de una nueva Historia de la Literatura Argentina, que compuso en compañía de un equipo de especialistas. Fue, en parte, prolongación y actualización de la insuperada de Ricardo Rojas. En esa aventura, realizada en tiempos difíciles para la expresión libre del pensamiento, volcó todo su esfuerzo y su capacidad de sacrificio y reveló entonces lo mucho que conocía el hacer literario de sus compatriotas.

No era un hombre frío como podría suponerse por su atildada tiesura y su falta de gestos meridionales, pues había en su alma una fuerte dosis de calidez humana. Cultivaba la amistad, una amistad seleccionada y nada campechana. La cultivaba como una apetencia de su espíritu y de su corazón. Y esa amistad cordial y sonriente (“tengo la risa fácil”, dijo por ahí) fue correspondida con creces. Todos los que lo trataron lo querían y respetaban. Algunas de esas amistades se traslucen en su libro de estampas literarias, de memorias, de recuerdos, libro rebosante de simpatía hacia hombres que admiró y conoció de cerca, muchos de ellos eminentes: Marco M. Avellaneda, Joaquín V. González, Calixto Oyuela, Juan P. Ramos, Leopoldo Lugones, José Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Ezequiel Martínez Estrada y otros de pareja relevancia intelectual. En ese elenco figuran también camaradas de juventud en la aventura lírica que nombraré en seguida.

La Plata, la ciudad de Dardo Rocha, la de Joaquín V. González, la ciudad de los tilos, “La ciudad del bosque”, título de uno de sus libros, fue su residencia durante muchos años y en ella se sentía a gusto. Aunque nacido en Rauch, provincia de Buenos Aires (1889), fue platense de corazón. En La Plata hizo sus primeras armas como poeta

y allí inició su labor docente, a la que dedicaría lo mejor de su vida. La inició en su Colegio Nacional, en el que enseñaba literatura española y del cual llegó a ser rector antes de que lo absorbiera la enseñanza universitaria.

Como en todo poeta el escribir versos es desahogo, es catarsis, es goce íntimo. Se comienza cuando apenas asoma el bozo, y se insiste cada vez que el corazón lo pide. En 1923 colecciona Arrieta un buen ramillete extrayéndolo antológicamente de los cuatro libros que había dado a la estampa hasta ese momento. La colección lleva este título: *Sus mejores poemas*, elegido probablemente por el editor. Se trata de composiciones breves, delicadas, de tono menor, algunas con anécdota o con algún aporte metafórico y todas sin el menor retorcimiento formal. Son versos, dice, "escritos en lejanas horas de amor, de pena, de ensueño, de nostalgia, de júbilo, de encanto", versos con todo eso que viene con la mujer presentida y esperada; versos de un hombre joven (todavía soltero cuando los escribió), de vida sin grandes problemas, sin grandes dolores, sin torturadoras pasiones. En ellos la reminiscencia española es evidente, la de poetas del siglo XIX, citados y tal vez recitados en la cátedra del Nacional. No hay metafisiqueos, no hay trascendencia, no hay tuteo con la muerte. Eso viene fatalmente más tarde en poetas y en no poetas; viene con las arrugas, las canas, la calvicie, con la caducidad inevitable.

Fueron sus amigos de juventud y de aventura lírica, como dije, una brillante pléyade de muchachos románticos que nacieron con el don de la poesía y el signo del infortunio. En una ciudad como La Plata, luminosa y arbolada, con avenidas amplias y un bosque metido en sus entrañas, aquellos románticos rezagados, enfermos de literatura y de tisis, fueron muriendo en plena mocedad.

¡Cuánta inteligencia y cuánta fina sensibilidad perdidas! Fueron cayendo Francisco López Meriño, Pedro Mario Delheye, Héctor Ripa Alberdi, todos platenses y un tucumano formado en La Plata, en su Universidad, Alberto Mendióroz. Uno de estos elegidos por los dioses, López Merino, se despidió de la vida con el recurso trágico de Larra.

Arrieta era demasiado vasco, demasiado fuerte, a pesar de su delgadez, como para entregarse a ese romanticismo crepuscular, y naufragar en las delicuescencias erótico sentimentales de un modernismo enfermizo, verleniano, pasado por Herrera y Reissing y por el Lugones de *Los crepúsculos del jardín*. Le sobraba carácter para superar abatimientos y aflojadas y, además... además estaba enamorado, galvanizado por el intenso deseo de vivir y de triunfar que la mujer puede transmitir al hombre que ama. Arrieta ha expresado esa beatitud y esa euforia en páginas temblorosas de ternura y devoción.

Su novia era una hermosa muchacha de ojos claros y serenos, como los del famoso madrigal, de sangre vasca como él, y dueña de un dulce nombre sespiriano: Ofelia.

Fue el gran amor de su vida y, sin duda, la mujer que él merecía. "Con ella no puedo equivocarme", me dijo en vísperas de casarse. Y no se equivocó. Se casaron en 1922. Poco después le dedicó un libro de poemas, *Estío serrano*, ("A Ofelia, bajo el cielo de Córdoba"). Son, en general, pequeñas estampas de naturaleza en las que se fusionan el poeta y el pintor. Uno lo imagina en esos días venturosos vagando embelesado frente a aquel paisaje de ensueño, frente a las cosas, chicas o grandes, de belleza eterna: el hilito de agua que viborea entre las piedras, o yace "dormida y especular"; la mata de poleo que perfuma la suela

que la pisa; el rumor “soñoliento de las vertientes”; la nube ligera y nacarada que se va disolviendo en el azul purísimo; la hormiguita que va tambaleando “con su blanco pétalo como una vela sola por el mar”; los crepúsculos como telones de teatro, de una policromía indecible; el “almendro nupcial”... y los burritos con su carga de leña guiados por un chango de chocolate, y la proyección sentimental de todo eso, de lo que entra por los sentidos. Después vendrá lo onírico, lo soñado cuando esas presencias se esfumen en el recuerdo.

Como al delicioso marqués, aquel de las “serranillas”, como al Lugones de los *Romances de Río Seco* (para citar dos extremos), lo humano rústico lo atrae y así presenta en eglógicos poemitas a la “cojitranca”, a la “aguaterita”, a los “calcheros” y en una joya de antología al “pastor serrano”. Los versos de este pequeño volumen son la cosecha lírica de un veraneo y se publicaron en 1927. La presencia de la joven esposa lo embellecía todo.

“Noche de enero quieta y luminosa,  
junto al río, entre piedras y a tu lado”...

Había paz en su alma y salud en sus arterias. Por eso rezuman felicidad, plenitud vital y la belleza sedante del paisaje. Al componerlos no pensaría en recetas, en la retórica de cenáculos o capillas. ¿Clásicos, románticos, parnasianos, simbolistas, modernistas? Había un poco de todo. ¿Y qué más da? Así brotaron de su corazón y así, sin mayores retoques, pasaron a las páginas del libro.

Ofelia falleció el último día del año cincuenta. Era todavía lozana y hermosa. Desde entonces su retrato nunca faltó en la mesa de trabajo de nuestro amigo y desde allí

lo acompañaba en sus horas de soledad y de melancolía pensativa. En una composición onírica, muy hermosa, "La visitante", aparece la querida ausente. Espectral ha ido a acompañarlo y le murmura:

"Tú no me sientes. Penetré en la estancia  
familiar, como un pájaro, atraída  
por la luz de tu lámpara, ¡la nuestra!  
Y aquí estoy a tu lado...  
Mas tú no ves mi mano que se posa,  
tímida, en el papel donde mi nombre,  
sólo mi nombre escribes|. . . ¡Oh, me llamas!  
¡Y no me sientes! ¡Y a tu lado he vuelto!"

Tenía el poeta el pudor de sus sentimientos, como es común en las gentes de su raza, que se traga las lágrimas y no afemina su dolor. Por eso, desaparecida la amada, nunca petrarquizó, nunca hizo público su dolor, nunca lo explotó literariamente. Lo guardó para sí, como una reliquia, en lo más escondido de su alma.

Y se entregó entonces, como evasión, a otro amor: el de los libros. El bibliófilo que yacía en él en potencia desde su juventud, maduró del todo. Por otra parte, no eran incompatibles los dos amores: el de la mujer y el de los libros. Fue un bibliófilo de alma, o un bibliómano, como prefería llamarse. En *El encantamiento de las sombras*, libro encantador publicado en 1926, señala una distinción entre bibliófilo y bibliómano y él se declara esto último, un "enfermo de bibliomanía". Aclara: "Bibliófilo no, señora. Me han faltado recursos para serlo. El amor a los libros, desde la infancia, se ha desarrollado en mí como una selva. En mi biblioteca no han regido jamás un plan metódico, una selección despiadada. Llámeme usted bibliómano, concediendo a la palabra una elasticidad que abarque la

libertad y la esclavitud, el fanatismo y la tolerancia, la clarividencia y la pasión”.

Por ahí sospechamos que este amor a los libros, casi sensual, puede compararse con el amor a la mujer. Arrieta formula ese paralelismo entre los dos amores (que ninguna mujer, naturalmente ha de aceptar) diciendo: “Y no hay gozador que analice y describa su gozo con más lenta, graduada y deleitosa minuciosidad que el bibliófilo cuando se trata de sus libros; ni seductor que le iguale en acariciar cuando, con sus manos sabias, recorre la tersura de su lomo, o vuelve suavemente las páginas, rozándolas apenas como si estremeciese con aleteo fugaz los cabellos de su amada”.

Así es: el bibliófilo de raza acaricia sus libros como si tuvieran epidermis de mujer, y se embriaga con su perfume, con su olor a imprenta, a cuero fino, a pergamino, a papel envejecido. Pero los libros, además de cuerpo, de lo que se capta con los sentidos, tienen alma y forman un mundo distinto del corriente, un mundo que no engaña sino que consuela, enseña y brinda lo mejor de los mejores espíritus. El bibliófilo se encuentra bien en esa compañía, con las obras “bienamadas”, porque es un solitario y muchas veces un tímido. Esas obras, aclara nuestro amigo, “conocen mi soledad”.

La biblioteca — la propia, no la pública ni la ajena — su “bibliopolis” (título de uno de sus libros), era su refugio. Amaba su placidez y su silencio y el comercio mano a mano con las sombras ilustres encapsuladas por la letra impresa. Lo imaginamos en ese “clima de ensueño”, la pipa en la boca, arrellanado en un diván, lejos de las frivolidades y de las necedades del “siglo”, gozando del en-

cantamiento de esas sombras ilustres; lo imaginamos hojeando con sus dedos largos, cuidados, descarnados, libros dilectos salpicados de apostillas, de signos cabalísticos, de “pespuntos críticos”, expresión feliz de Ortega y Gasset que utilicé como título de una de mis obras. Respetaba los libros como algo sagrado. Nada de groserías al abrirlos por primera vez, pues un bibliómano que se respete no desperdicia “la exquisita, la embriagadora voluptuosidad de abrir suavemente las hojas del libro y lo hace con un instrumento plano, cortante sin filiosidad, espada de marfil para combates de ideas”.

El pequeño volumen que comento, *El encantamiento de las sombras*, en el que no hay pasiones humanas, ni amores de mujer, sino el inocente al papel impreso, a las viejas páginas, a las viejas encuadernaciones, a libros que se recuerdan, algunos, a través de dedicatorias honrosas —vida vivida— es un buen ejemplo de prosa hecha poesía, de frases límpidas y musicales, acuñadas con morosa delectación y a través de las cuales puede entreverse un ideal de estilo: “Hay palabras amorosamente esculpidas, convólvulos febriles, tachaduras que revelan una renunciación repentina, extensas y profundas como tajos de vigorosa espada”. Un ideal de estilo y secretos del oficio.

Volviendo a los carneros (como se dice en el *Quijote*), cuando escribió *Estío serrano* ya era un maestro de “la gaya ciencia”, un artífice del verso, un conocedor de todas las posibilidades que brinda la retórica. En su retorta se habían mezclado ingredientes de todos los orígenes, de todas las escuelas, reminiscencias de todas sus lecturas y lecciones de cátedra.

En lo temperamental era un romántico, a pesar de su

diplomática tiesura; un romántico frenado como Andrés Chénier, aquel francés que encerraba en moldes clásicos, en versos “antiguos”, su efervescencia romántica. Era un romántico, pero nada en él de énfasis, o desbordes, o trompetería victorhugueana. Y nada en lo formal de “bizarrrías” —admitido el galicismo semántico—, nada de las extravagancias a que son tan proclives poetas sin talento que buscan la originalidad por esa vía.

En poeta de cultura literaria tan vasta y heterogénea, ¿quién puede desentrañar raíces, influencias, antecedentes? Ni hay para qué. Lo que importa es el resultado, el fruto de tan misteriosa alquimia. Además, el espíritu del poeta es azogado, cambiante como la forma y el color de una nube. Y la nube es desencanto si transformada en agua.

Arrieta fue, como todos, hijo de su época y gustó, también él, de lo que estaba de moda a principios del siglo en la grey de los poetas; gustó de lo gris e impreciso, del matiz, de lo alusivo, de lo etéreo, de lo asordinado, de lo “tenue, sutil y frágil” para usar sus adjetivos, de lo “nefelibal” —título de un poemario de Martínez Estrada—. Eran gasas verbales que nacieron con el simbolismo de Verlaine, de Samain, de Juan Ramón; y con las filigranas y el ñandutí de Rubén Darío. Mas en el fondo de todo eso, que es literatura, reminiscencia de lo leído, vivía latente en Arrieta, lo humano esencial: vagas nostalgias, vagas ansiedades, ensueños, tristezas de poeta joven: todo el rescoldo afectivo del solitario romántico, fomentado por lecturas que hacían juego con esos estados de ánimo: el licor amargo de Leopardi, elegíaco y trascendente, y el dulce de los líricos ingleses citados más arriba, y Heine con la hondura y transparencia de sus *lieder*.

Todo este caudal poético de tan diversas vertientes está aprisionado en cuatro libros de versos: *Alma y momento*, *El espejo de la fuente*, *Las noches de oro*, *Fugacidad*. Después vino *Estío serrano*, ya distinto: menos literatura, menos devaneo, más contacto con la naturaleza, más calor humano, el calor que trasmite al arte la presencia de una mujer.

En sus días, la poesía lírica tuvo entre nosotros cultores de jerarquía: el proteico y ciclópeo Lugones, el uruguayo Herrera y Reissig, con su intrepidez metafórica, tan cercana a la alienación; Enrique Banchs, diáfano, hondo y sabio, Evaristo Carriego, con su prosaismo pegadizo penetrado de simpatía hacia los humildes; Arturo Capdevila, un prodigio de facilidad y donaire; Fernández Moreno con un sencillísimo inimitable; Bufano y Antonio de la Torre, altas voces de Cuyo... y tantos más. Todo eso estaba en el aire y Arrieta lo respiró e hizo suyo, y añadió lo español y europeo asimilado en su actividad profesoral. Y de esa fontana fueron naciendo desde 1922 hasta sus postrimerías, versos que eran en él, como lo anticipé, desahogo, catarsis, consuelo y mandato de una vocación nunca declinante.

Años y años colaboró en "La Prensa" de Buenos Aires. No era en sentido estricto un periodista: un repentista, un improvisador, sino un fino escritor incorporado al periodismo, como tantos talentosos fragmentarios y ensayistas nuestros. Escribía sobre lo que le gustaba, sobre lo que había sido siempre la pasión de su vida: sobre cuestiones estéticas y literarias, sin descuidar, cuando era preciso, su fondo histórico. Escribía sobre autores, sobre libros, sobre amistades intelectuales. Los graves problemas

económicos, políticos, religiosos, no eran de su vitrina: los soslayaba, los dejaba en manos de los escritores que toman partido en la inagotable querrela, casi siempre parciales, dogmatizados y amigos de "mensajes", de catilinarias, de un mesianismo palabrero expresado con frases categóricas, cortantes, lapidarias. Nuestro amigo era un espectador más que un militante, espectador comprensivo y sereno, como lo fue el maestro de todos: Ortega y Gasset. Tampoco puede catalogarse como crítico en el sentido riguroso de la palabra, mas no le eran desconocidas las exigencias de ese *métier*. En su comentario sobre autores y libros se adivina el magisterio de los críticos franceses que a la sazón señalaban rumbos entre nosotros: Madame de Staël, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Anatole France; y el magisterio en lengua española de don Marcelino.

Sainte-Beuve fue el dominante con su crítica "biográfica". Arrieta la aplicó en su libro *Las hermanas tutelares*, en el que examina la influencia que tuvieron en escritores de máxima categoría algunas hermanas, sin duda excepcionales, con su "amorosa protección": Dorotea Wordsworth, Eugenia de Guérin, Paulina Leopardi, Enriqueta Renán, Isabel Rimbaud, María Pascoli. . . Son páginas, las de todas ellas, que destilan conmovedora ternura, sacrificio maternal, admiración y abnegación ilimitadas. Arrieta, el hombre de aparente tiesura, sintió todo eso y logró transmitir a su glosa su propio temblor lírico.

En las notaciones críticas de Arrieta, escritas, al parecer, sin el menor esfuerzo, resalta, como en la poesía, la pureza de su estilo, un estilo sosegado, transparente, sin interjecciones, sin énfasis, sin "afectación", como aconsejaba hace siglos, don Juan de Valdés en su sabroso *Diálogo de la lengua*, espejo siempre vigente del bien escribir.

En este aspecto del estilo, era nuestro autor un cabal exponente del gastado y gustado por su generación, pues hubo, sin duda, entre nosotros, un estilo "generacional" entre los prosistas del posmodernismo, en las primeras décadas del siglo: directo, desbrozado de abalorios retóricos y ya liberado de la cargazón metafórica del modernismo. Con ese estilo escribían, salvando el acento personal de cada uno, Juan Pablo Echagüe, Alberto Gerchunoff, José Ingenieros, Álvaro Melián Latinur, Juan P. Ramos, Carlos Alberto Leumann, Roberto Giusti y los novelistas entonces más difundidos: Roberto J. Payró, Hugo Wast y Manuel Gálvez. Y hay que agregar (*last, but not least*), a nuestro Rafael Alberto Arrieta.

Ya retirado de la actividad docente (había perdido sus cátedras, como tantos, durante la segunda tiranía, las que recuperó terminada la pesadilla), pudo realizar el sueño de todo intelectual argentino: visitar Europa, a la que tanto conocía a través de libros, de contactos epistolares, de referencias de todo orden; visitar Francia, Italia, Alemania, España y la Inglaterra de sus lecciones de cátedra. Viajó en 1958, en compañía de familiares y fue para él, como lo es para todos los que pueden disfrutar de esa experiencia, un remozamiento, un volver a vivir. Lástima que no pudo hacerlo con la compañera de los días felices!

En sus años postreros, serenos y penetrados de la melancolía de todos los ocasos, abandonada la docencia (su misión estaba hartamente cumplida), encontró en esta Academia, que conocía a fondo, la amistad y la admiración que su vida limpia y su obra literaria — toda ella de alta calidad — le habían granjeado. La conocía a fondo pues

fue académico de número desde los primeros pasos de la Corporación, desde 1932. Finalmente, en 1964, fue elegido su presidente, y nadie mejor elegido. No quería esa presidencia. Ya se sentía cansado y enfermo, pero una vez en ella le dedicó todos sus desvelos, su diligencia, su saber y su rectitud insobornable.

Y entretuvo esas postrimerías (renacía el bibliófilo) en la compañía de sus libros —amigos que no fallan y enseñan incansables—, y escribiendo asiduamente en “La Prensa”, como desde los años mozos, sobre “libros y autores”

Así era nuestro Arrieta. Lo vemos enhiesto en su enjutez de hidalgo, con sus ojos todavía vivaces y la sonrisa triste y la palabra mansa, como masticada, y la dicción perfecta y el atuendo impecable, con el infaltable pañuelo de bolsillo bien planchado a la vista, y los movimientos medidos —ya en él segunda naturaleza— de hombre que supo reprimirse y a quien podría aplicarse lo que él escribiera sobre el chileno Pedro Prado: “La naturalidad es su aspecto permanente, la naturalidad de un espíritu que se vigila sin coartarse, hábito social que oculta las entregas de su intimidad sin deformar las espontaneidades de la comunicación”.

Así era nuestro Arrieta. Vida bien vivida: tuvo hijos, escribió libros y para completar la conocida consigna, acaso plantó algún árbol en su refugio familiar de Bella Vista. Nos dejó el 2 de abril de 1968.

CARMELO M. BONET

## ARTURO CAPDEVILA

---

No parezca impertinencia si antes de referirme al escritor evocado aludo, como al sesgo, a mi persona; lo hago, precisamente, con una expresión de Arturo Capdevila: una muestra más, entre las expresiones que fueron suyas, de su facundia y generosidad no tasadas. En la hoja de guarda de uno de sus libros, hubo él de escribir, en 1959, estas palabras: “A Ángel J. Battistessa que tanto sabe de todo lo terrestre y también de los ángeles”. A la verdad que restado el catecismo y lo que se trata en la *Suma Teológica*, en cuestiones de ángeles mi doctrina viene a simplificarse en la noción accesible a cada cual desde niño: “los ángeles vuelan”.

De la alígera posibilidad de sobrevolarlo todo quisiera yo disponer ahora. Improvisando, con el acoso de los minutos, por encargo de la Academia Argentina de Letras debo recordarle al auditorio, como quien indica desde arriba, a vuelo de pájaro — ¡lástima que no a vuelo de ángel! —, la profusa, la prodigada actividad literaria de Arturo Capdevila.

En el orden de las modalidades expresivas, ni el verso ni la prosa le fueron ajenos. Por lo que concierne a los asuntos, o a los géneros y los temas, nunca titubeó en enfrentarlos con decisión y sin tregua. Fue por eso poeta, narrador, historiógrafo, curioso del teatro, ensayista y esclarece-

dor de vocablos. Frecuentó el rito de la disertación académica, dio parte de sus jornadas a la cátedra y muchas horas gustosas al diálogo. Aún se hizo tiempo, sobre todo en sus lustros finales, para allegarse a las preocupaciones científicas.

Antes de la somera mención de las tareas de Capdevila, en dos trazos cuadra escorzar lo que fue, en presencia, la imagen de don Arturo. Por cierto que en él se prolongaban, con lozanía y a despecho de un leve toque de arcaísmo, los merecimientos del argentino de vieja estampa. Quiero significar las del caballero afable, discreto y bien razonado; las del colega amistoso, que nunca niega la connotación semántica que cabe en ese designativo. Deferente, disertador, no se situaba Capdevila en la línea de los muchos que entre nosotros suelen confundir el señorío con el empaque, la seriedad con el aburrimiento y el brillo del prestigio con los retumbrones de la farolería. Siempre estaba dispuesto para el coloquio y lo practicaba como un arte indiviso: el de hablar sin premura, el de escuchar con diligencia.

Generoso en obras de palabra, por parecida manera lo fue en quehaceres de pluma. De ahí la cuantía de sus escritos. Luego se comprende que no me corresponde ni abarcarlos ni esencialmente justipreciarlos. El juicio inapelable, la "ardua sentencia" según la aserción manzoniana, más que a los contemporáneos le incumbe a la posteridad cernedora. Por suerte no faltan figuras de escritores cuya validez —supuesto que no su perduración— puede percibirse desde la primera etapa. En este registro, en nuestro medio, la "situación" de Capdevila se diseña inequívoca. En lo que va del siglo, su lugar junto a los escritores locales descuella entre los más destacados y junto a los delanteros. Ello en

prosa, ello en verso, según lo dicho. En la medida en que el contraste entre contenido y forma lo permite, no cabe duda que la prosa de Capdevila se abrió cauce hasta manifestarse como una de las venas elocutivas aquí más fluentes y corredoras: prosa correcta pero sin tiesura, nunca envarada; prosa atenta a la tradición pero no ajena a las solicitudes de lo cotidiano inmediato; cursiva, sí, a veces hasta demasiado, pero nunca trivial, nunca chabacana.

En el registro del verso Capdevila consiguió mostrarse suelto y parecidamente fluido. En los últimos tiempos fue uno de nuestros escritores menos abstrusos. En estas horas del galimatías y el criptograma premiados convengamos que un poco de llaneza no le cae mal a nadie. En la historia de la lírica la aceptable cuota de oscuridad y hermetismo se encuentra ya palmariamente saldada: Píndaro, Licofrón, Góngora, Maurice Scève, Hölderlin, Novalis, Nerval, Rilke, Stefan George, Valéry o T. S. Eliot —dejemos a los superrealistas— lo comprueban.

Nada me toca descubrir del Capdevila estudioso de la materia jurídica. Su acierto frente a alguna disciplina hipocrática tampoco se me alcanza; además, aunque expuestos con ajuste, los planteos dietéticos de la por él llamada "prandeología" se zafan de lo literario. Confieso sin encogimiento que otros aspectos de la actividad de nuestro cofrade me parecen menos opinables. Aludo a las preocupaciones, tan sostenidamente desveladas, que con el andar de los años lo hicieron miembro de número de esta Academia, titular de la de la Historia y correspondiente de la Española. En parecido nivel pueden situarse los viajes por Europa y América, los que con la espiritual trashumancia tanto favorecieron su desempeño en los congresos internacionales preocupados por los destinos del idioma.

Trabajos de índole varia alternaron en el programa de su labor sin asueto. Curioso de lo nuevo, el pasado, y en primer término el argentino, a Capdevila le apasionó ahincadamente. En este registro sus producciones son muchas y vivaces. Su cautela heurística, en ocasiones no alcanzó el ápice de afinado rigor propio de los expertos del método, pero su cardinal acierto evocador compensa casi siempre el olvido, no permitido a otros, de este o aquel resguardo erudito. Obras como *Las vísperas de Caseros* y *El padre Castañeda* aproximan una visión, colorida, de seres y acontecimientos de nuestro ayer todavía no excesivamente remoto. Lo evidencian las evocaciones, en otros libros, de su nativa Córdoba: *su Córdoba del recuerdo*, *su Córdoba "azul"*. Cabe subrayar el posesivo y poner enternecido énfasis en el epíteto. Parejo posesivo —enamorado, no prepotente— lo proyecta, con goce, a la patria entera: en *Tierra mía*, otro de sus cuadernos de impresiones viajeras, Capdevila nos lo confiesa con rotundez sin reservas. En el friso de tales evocaciones resaltan también, siempre con sugestión poemática, cuadros y panoramas de España y Portugal: *Mis tierras nobles* lo muestran.

Pero debe insistirse: esta es una sencilla ceremonia casi hogareña, no una minuciosa revisión crítica. Hablo pues de lo que se me acuerda, y según se me acuerda.

*Arbaces, maestro de amor*, se brinda como una novela densa y sugeridora. En otro plano, en lo que puede servir de pretexto escénico, en ocasiones Capdevila supo espaciarse con holgura, desde los parlamentos de corte bíblico de *La Sulamita*, o los vistosamente ornamentales de *El amor de Schebrazada*, a los discreteos de la comedia de época: los cuadritos dialogados de *Cuando el vals y los lanceros*

compaginan un entretenido álbum de nuestra sociabilidad hoy ya algo empalidecida. Unciosamente lo tentó también la exégesis escrituraria, tan espinosa: *El Cantar de los Cantares* y *El Apocalipsis de San Juan* son títulos indicativos. Otros títulos —¿cómo retenerlos siquiera sea en cuanto títulos?— lucen en la portada de obras de linajes literarios distintos. La lista es pródiga y conocida: aun sin enunciarla por extenso conviene destacar algunas de sus contribuciones relevantes.

*Babel y el castellano*, libro de 1928, marca un hito en la historia del desasosiego idiomático de los argentinos: de algunos argentinos, cuando menos. Es una obra admonitora pero amable, merecimiento infrecuente en un libro que no esquiva las previsibles arideces de la gramática. Es además, y sobre todo, un libro que amonesta con el ejemplo. Sus páginas vuelven patente en qué medida a todos nos corresponde ser veladores, cuando no de la belleza, sí por lo menos de la salud del idioma. Médico muy de confiar en achaques de flaquezas elocutivas fue Capdevila: remediador oportuno de los que sin mucha mudanza de sentido pueden llamarse nuestros “males de boca”. No extraña entonces que él alcanzase a constituirse, en especial desde la tribuna de *La Prensa*, en un curador bienhumorado de nuestras nanas lexicográficas y sintácticas. Me atrevería a declarar que esa restauradora cruzada constituyó una parte particularmente apreciable de la labor de Capdevila. El cuerpo tiene sus morbos; mas no son menores los que aviesamente nos anemian las energías espirituales profundas. ¿En qué se muestra el vigor o el apocamiento de nuestra entidad de individuos sensibles, arrebatados y pacatos, o racionales e imaginativos, si no en el aliento mismo del alma, el

habla, que por providencial designio nos promueve a la dignidad de personas? Cuando Unamuno decía que la lengua es la sangre del espíritu no propalaba una de sus muchas metáforas osadamente ibéricas; reconocía una evidencia entrañable.

Si se cualifica con estrictez (y el elogiar con recato es la más atendible justificación del encomio), Capdevila no fue ni un lingüista ni un filólogo, pero para adelantar el afán educativo que libremente se había impuesto es obvio que en su sentido de lo patrio, sustentado en las seculares motivaciones hispánicas, encontró impulso para llevar adelante su tan laudable propósito. Sólo una limitación tuvo: la que en mal punto le jalonó la enfermedad y luego la muerte. Su vigilado empleo de la lengua coloquial aprendida en los usos de tierra adentro lo libró de esta triple y temerosa celada: el abigarrado cosmopolitismo porteño, la irrisoria continencia doctoral y los deslices de la guaranguería sin pauta. La suya fue una prédica gallardamente orientada y necesaria; útil frente a los desafueros de cuantos por ignorancia, pereza u osadía, a vuelta quizá de otras excelencias, en lo que toca al decir suelen comportarse como el vulgo y aun hacen alarde de ese desmaño. En esta materia el concepto que del vulgo y de lo vulgar tuvo Capdevila no implicaba esquinados prejuicios de boba jerarquía mundana. Tal concepto se acogía al ponderado criterio cervantino: "Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en el número de vulgo". Capdevila propugnaba, pues, no las palabras caliginosas, y sí las "claras", las "llanas", las "significantes". Ajeno a las rigideces profesionales y a la jerga pseudo-técni-

ca, el atareado escritor acertó a ser ameno, atento en esto, de añadidura, a la recomendación, también cervantina —u horaciana, si se prefiere—, de “enseñar y deleitar juntamente”.

Con su más y su menos cual le acaece a cuantos regentean una pluma, bajo estos rasgos se nos configura Capdevila: poeta de buen estro, explícito narrador, crítico, historiador, hombre de teatro, hablista. Se inició como lírico, y a la verdad que por encima de la establecida distinción de los géneros, él nunca dejó de ser poeta. Su misma prosa trasluce, casi de continuo, el desapoderado retozo de la expresión suelta y naturalmente cantarina. En el registro de lo suyo a Capdevila no le faltó la nota melancólica; tampoco le fue negado la vibración de lo patético y en ocasiones el estremecimiento de lo trágico. *Melpómene*, poema inspirado en la luctuosa ocasión de la muerte de su madre, no desdice este aserto.

Poeta, cuando menos a su manera, Capdevila mostró serlo incluso más allá de los versos. Lo fue, insisto, por esa espontaneidad y esa fruición elocutivas muy suyas. Lícito que otros pretendan reservarse un sentido de lo poético presuntivamente más levantado y hasta exclusivo. Las ideas generales importan, y la estética, pero no según una instancia absoluta. “Cada uno estornuda como Dios le ayuda”, prevenía Góngora. Lo lírico, a la postre, trasmana de fuentes singulares y subjetivas; de esto se sigue que a cada criatura inspirada concluye por serle permitido asumir la poética que a ella le cuadre. Lo mismo o poco menos puede aseverarse de la prosa de cada prosista. En proposición que he rescatado antes de ahora, en su siglo XVIII Joubert se representaba al escritor completo atribuyéndole una doble eficiencia, paradójica pero no contradictoria: le requería en

primer término una facilidad natural, pero no dejaba de encarecerle, muy luego, una dificultad adquirida. Justo es decir que la primera de esas eficiencias — ¿quién se animaría a negarlo? — Capdevila la disfrutó en grado sumo. Si no señoreó parejamente sobre la segunda, ello ha de atribuirse, en no poca parte, al ritmo repentista de su Musa. Sabemos que tal confianza comporta posibles riesgos, pero ya es mucho que Capdevila, él que nunca se avino con los ahora festejados gestores del desaliño, no revistara en el número de los aficionados al melindre.

En este punto quisiera insinuar conclusivamente un deseable juicio de valor, siquiera mínimo. En cuanto al poeta poeta, al autor de *Jardines solos* puede llamárselo modernista, o si se prefiere post-modernista. Como no sea en clase, en los rutinarios resúmenes didascálicos, poco urge atenerse a estas clasificaciones. De ellas no se preocupaba mucho Capdevila. Un día, conversando con él, tuve ocasión de ganar su asentimiento con una frase de Federico García Lorca a Gerardo Diego, que lo cuestionaba sobre estos temas: “Pero, ¿qué voy a decir yo de la poesía?, ¿qué voy a decir yo de estas nubes?, ¿de este cielo?, mirar, mirar, mirarlas, mirarle y nada más. Comprenderás que un poeta no puede decir *nada* de la Poesía. Eso déjaselo a los críticos y profesores. Pero ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es la Poesía”.

No nos corramos al otro extremo, sin embargo. Por sobre toda mortificada modestia no está mal ser profesor, para después alzarse, cuando la Providencia ayuda, a la ardua dignidad de crítico. Algo sabemos, sí, de la Poesía; en este caso de la del propio Capdevila. Fue el suyo un estro accesible, ni intrincado ni apartadizo, abierto al sentimien-

to, la limpia sensibilidad y la elocución decorosa. Aunque empezó a actuar cuando aún persistía el auge de Rubén Darío, aparte lo imprescindible —lo que podría llamarse el salvoconducto de época— poco es lo que Capdevila le tomó en préstamo al magno “liróforo” de América. Otro signo, si no de su originalidad, sí de su independencia, fue el siguiente: la textura de las frases del mismo Capdevila —coetáneo y amigo de Lugones— no muestra la dura marca que la perentoriedad oracular lugoniana impuso, poco antes o poco después del año 20, a muchos escritores nuestros, jóvenes en ese entonces. Me refiero a los mismos que en un conato de detonante rebeldía pronto se concitaron frente al inevitable pero no superado modelo. Algunos de ellos cantan ahora la palinodia y por lo que toca al mismo Lugones entonan un ditirambo acaso no menos abusivo que el inoperante y desproporcionado anatema de antaño. Capdevila, que trató con firme estima al autor de *Lunario sentimental*, del que era comprovinciano, casi no lo “recuerda” en sus versos. En estos, si algún eco repercute, es resonancia que procede de Villaespesa y Marquina; más señaladamente, de las gratas aunque cuestionables apuntes orientalistas de Amado Nervo.

Hemos vuelto al poeta.

Largo, y no para este sitio, sería detenerse ante los diversos poemarios de Capdevila. Su *Primera antología de mis versos*, de 1946, lo representa sin menoscabo. Ahí se lo puede apreciar en su variedad y su destreza. Lo propio podría decirse de otros libros suyos igualmente integrados por versos. La lista es densa. Sin desmedro de lo esencialmente lírico, a Capdevila no le faltó el arte de contar un suceso risueño o una travesura graciosa: entre nosotros —con

excepción de los humoristas que se ayudan con dibujos — rasgo poco habitual después de la etapa de los autores gauchescos y de los hombres del 80. “El romancillo de doña Anastasia y el cura” da probatoria muestra de ello. Importa no olvidar, con ser un libro entre otros, el de los *Romances argentinos*. En esas composiciones la tradición española aparece retomada, localizada y en ocasiones actualizada. Algunos se han difundido —tratándose de romances es un mérito— en el ámbito de la más fresca escolaridad: así el de Mariquita Sánchez de Thompson, el de la boda de Remedios de Escalada o el de la muerte del General San Martín. Ocioso menudear las citas. En Capdevila, si a veces el historiador actuaba como poeta, el poeta puso siempre celoso recaudo para allegar a sus versos o las mejores o las más lindas nostalgias que merece nuestro pasado. Desde su apacible socarronería provinciana, a lo emotivo Capdevila no dejó de adicionarle, *cum grano salis*, un toque de irónica simpatía. Baste un ejemplo. En el “Romance mayor del señor Rivadavia”, a tono con la prestigiosa tiesura del aludido prohombre civil, el popular octosílabo se le trueca en levantado verso de arte mayor. En zonas importantes de la poesía de estos tiempos, a veces con grave peligro de los supuestos fundamentales, fuerte es la racha empeñada en conturbar cuanto suponga la presencia de un tema, la infusión de un sentimiento o la declaración de una idea. Por poco que tenga alguna noción de ella, a nadie puede escapársele, ciertamente, que la poesía radica ante todo en la plasticidad de las imágenes o en el sortilegio de la música, y no en los asuntos o en los motivos propiamente dichos. Después de la ráfaga ventiladora, conviene llevar cuenta, con todo, de algo que en lo presente se nos olvida: muchos

notorios poetas, príncipes del exento sortilegio verbal, hasta en sus composiciones “puras”, nunca desdeñaron la anécdota, la descripción y el relato. Las menciones demostrativas huelgan.

Huelga también proponerse dar cabo en estos párrafos al entero inventario de los escritos de Capdevila. Por lo demás el académico que ahora habla sólo tiene familiaridad con una porción, abarcadora pero no exhaustiva, de las muchas realizaciones del colega que hoy evocamos. La muerte de Capdevila, me refiero a su mero anonadamiento físico, es trance todavía reciente. Si meditamos sobre él, que la meditación sea sincera, pero no melancólica. Mal podría serlo puesto que ahí queda la obra. En perceptible número de sus páginas se cifra algún momento amargo de la vida del poeta. Pero por dicha una lección de optimismo trasciende del conjunto. La aludida lección se nos propone, cuando menos, en los términos de esa laboriosidad infatigable. Ciudadano, experto de muchos verbos fue Capdevila; hasta la divagación lírica supo brindarla a sus lectores —desde temprano halagüeñamente numerosos— en la especie del *otium occupatum*.

Nadie debe compungirse, pues, en las consabidas morosidades elegíacas.

Cuando don Francisco Giner de los Ríos hubo de cumplir sus días, Antonio Machado compuso estos versos, dolidos pero sin aditamento de crespones retóricos:

¿Murió? —Sólo sabemos  
que se nos fue por una senda clara  
diciéndonos: “Hacedme  
un duelo del amor y la esperanza...”

Y añadía Machado:

Vivid; la vida sigue;  
Los muertos mueren y las sombras pasan.  
Lleva quien deja y vive el que ha vivido.  
Yunques, sonad; enmudeced, campanas.

A salvo las personas y las circunstancias, estos imperativos vuelven a ser valederos. Idealmente con una variación o un reparo. En buena hora los yunques, pero con ellos, y aun sobre ellos, ¿por qué no las campanas? No es del todo forzoso, por otra parte, que las campanas sólo se hagan oír cuando doblan. Lo atañadero a las campanas es el balanceado, el sonoro repique: el que celebra la gloria de Dios y las fiestas de sus santos; el que delimita, con el sol, los trabajos del hombre. Allá en la Córdoba todavía casi levítica de sus mocedades, quizá en secreta contradicción con algún desfallecimiento agnóstico, no pocas veces así atinó a escucharlas Capdevila. Sepamos oírlas, también nosotros, en este su musicalizado recuerdo. Para la memoria del escritor, ¿qué mayor homenaje?

Eran unas dulces,  
claras notas finas.  
Eran las campanas  
de las Catalinas.

Era un canto alado  
como de promesa.  
Eran las campanas  
de Santa Teresa.

Era una voz docta  
diciendo un distingo.  
Eran las campanas  
de Santo Domingo.

Era una voz mansa  
llamando al aprisco. //  
Llamaban a misa  
las de San Francisco.

Eran unas voces  
de amor hecho sed.  
A misa llamaban  
las de la Merced.

Era una voz llena  
diciendo María.  
Eran las campanas  
de la Compañía.

Eran otras notas  
de bronce y cristal  
con altos acentos  
ahuyentando el mal.

O gloria diciendo  
con claro metal. . .  
¡Eran las campanas  
de la Catedral!

Y eran como risas  
cuando ríen dos,  
repiques del Huerto  
y del Niño Dios.<sup>1</sup>

¡Suaves, recias campanas de Córdoba, una y otra vez  
“argentinas”, excelsas en el azul ya célico añorado por el  
poeta! Ellas le valgan.

ÁNGEL J. BATTISTESSA

<sup>1</sup> Cf. ARTURO CAPDEVILA, *Córdoba azul*. Editorial Guillermo Kraft Ltda. 2ª Ed., Buenos Aires, 1941, pág. 15-16.

## ENRIQUE BANCHS

---

Señoras, señores:

De Enrique Banchs podemos afirmar, tergiversando, como es de uso, el recto sentido de la frase, que fue un *homo unius libri*. Notoriamente, ese libro único es *La urna*. Es fama que publicó otros tres —*Las barcas*, *El libro de los elogios*, *El cascabel del balcón*—, pero esos bien ejecutados y algo intrascendentes volúmenes no valen mucho más que sus títulos, nada memorables por cierto. Al igual de todos ustedes, no he examinado los tenaces artículos que *El monitor de la educación común* atesora y que llevan, creo, su firma. Al conjunto de los sonetos que integran *La urna* podríamos agregar, sin desmedro, algunas piezas ulteriores que Pedro Henríquez Ureña, buen juez, había aprendido de memoria, sin proponérselo.

Sin otros datos que los que las estrofas nos dan, podemos reconstruir la trivial y trágica historia cuyo fruto sería el libro impar, uno de los más admirables de nuestro idioma y que las generaciones humanas, según la sentencia de Milton, no se resignarán a dejar morir. Hacia 1910 ó 1911 —la precisa fecha no importa—, una mujer dejó a Enrique Banchs o lo rechazó o, lo que puede ser más doloroso, no se percató de él. El hecho corresponde a la biografía de

todos los hombres que han sido, pero esa frecuencia no atenúa (ya Heine inmortalmente lo há' dicho) su carácter atroz. Abandonar o ser abandonado —lo mismo da— es común a todo destino. Lo que importa es el uso particular que damos a esa anécdota cotidiana. En el ilustre caso de Enrique Banchs, el uso fue *La urna*.

Hace medio siglo, Banchs no pudo haber sospechado que aquella desventura amorosa, que tal vez lo acercó a la tentación del suicidio, sería con los años lo mejor que podía acontecerle. La felicidad es un fin; la desventura es trasmutable, si los propicios astros lo quieren, en poesía o en música.

Alguien ha computado que *La urna* consta de cien sonetos. Soy insensible a los encantos de la estadística, fidedigna o errónea; más significativo es el hecho de que los sonetos de Banchs son incomparables. No admiten otro rasgo diferencial que la trémula perfección. Es harto fácil parodiar a Lugones, a Darío, a Quevedo, a los Argensola o a Góngora; ellos mismos lo han hecho más de una vez, involuntariamente. Esa facilidad se debe a que su labor está hecha, no sólo de emoción, sino del uso o del abuso de determinados procedimientos. En sus líneas hay hábitos sintácticos que recurren, hay palabras y metáforas preferidas. No así en el caso de Enrique Banchs. Apenas si advertimos que el modernismo —esa amplia libertad que, inspirada por Hugo, por los simbolistas y por Walt Whitman, renovó las letras de nuestra América y luego las de España— ha pasado por ahí. Lo demás, lo esencial, es Enrique Banchs. Las piezas de *La urna* no suelen atenerse al arquetipo itálico que importaron Garcilaso y Boscán; hay muchas (acaso las mejores) cuya estructura —tres cuartetos de rimas variables y

un dístico pareado para concluir— es la de Shakespeare. Verbigracia, el soneto del espejo:

Hospitalario y fiel en su reflejo  
donde a ser apariencia se acostumbra  
el material vivir, está el espejo  
como un claro de luna en la penumbra.

Pompa le da en las noches la flotante  
claridad de la lámpara, y tristeza  
la rosa que en el vaso agonizante  
también en él inclina la cabeza.

Si hace doble al dolor, también repite  
las cosas que me son jardín del alma.  
Y acaso espera que algún día habite

en la ilusión de su azulada calma  
el Huésped que le deje reflejadas  
frentes juntas y manos enlazadas.

Salvo algún arcaísmo o hispanismo, el vocabulario carece de connotación geográfica o temporal; las imágenes de la aurora, de los dos crepúsculos del día, de la luna, de la selva y del ruiseñor son las tradicionales de la lírica.

La poesía española propende a la efusión y a la interjección, cuando no al brusco grito; la que nos ha legado Enrique Banchs es reservada, íntima y, casi a su pesar, conmovida.

No ha dejado discípulos, no ha modificado el curso de la literatura argentina. Si no hubiera existido, faltaría una sola cosa, una estrella.

JORGE LUIS BORGES



# GLORIA PÓSTUMA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

(1870 - 1970)

---

Dos niños de diez y once años, llamados Gustavo Adolfo Domínguez y Narciso Campillo, alternaban sus iniciales estudios náuticos en el Colegio de San Telmo, en Sevilla, con sus precoces ensueños dramáticos y líricos. Terminadas las clases en las vetustas aulas, corrían, a casa de uno o de otro, para llenar con sus plumas vacilantes unas cuartillas, tituladas *Los Conjurados*. Componían un drama, sin duda a la manera de Rivas o García Gutiérrez, de Hartzenbusch o Zorrilla, autores de obras tan celebradas, a la sazón, como *Don Álvaro y El Trovador*, *Los amantes de Teruel* y *Don Juan Tenorio*. Transcurría el año 1846 cuando el teatro romántico alcanzaba su culminación en España. La pieza infantil fue representada en la escuela por un conjunto de párvulos, a quienes las madres solícitas recortarían prendas de adultos para sus estaturas infantiles y pegarían bigotes de sus propios cabellos para los tiernos labios, temblorosos ante el estreno. *Los Conjurados* tuvo su fin en algún canasto de papeles rotos. Pero la afición dramática perduró

en sus autores, quienes, algunos lustros después, escribieron obras teatrales —las examinaremos en otras páginas— o crónicas escénicas. Desde luego, el entusiasmo lírico se acrecentó en ambos. Gustavo Adolfo llegaría a ser el poeta de las *Rimas*; Narciso compuso *Poesías* y *Florilegio español*<sup>1</sup>. Vinieron años de estudios muy diversos para aquél, pues iniciaba el curso de pilotos en aquella escuela y frecuentaba el taller del pintor Cabral Vejarano. La literatura era, sin embargo, su vocación esencial y editar en Madrid un libro de versos, la suma de sus aspiraciones. Para lograrlo reuniéronse, en 1854, tres amigos: los dos nombrados y Julio Nombela, quien ha narrado varios episodios de aquella empresa juvenil<sup>2</sup>. Decidieron los tres poetas encontrarse todas las noches en un desván de la casa de Campillo y leer en alta voz los poemas escritos durante el día, criticarlos rigurosamente y, una vez aprobados, guardar la selección en una arquilla hasta el momento de marchar a la capital del reino, en busca de la fama. Gustavo Adolfo, tímido y reconcentrado, también benévolo, aprobaba todo cuanto presentaban sus colaboradores. Narciso era el aristarco severo. Julio contemporizaba. Cuando consideraron que el volumen estaba completo, calcularon su rendimiento pecuniario. ¿Dos mil duros? ¿Doscientos setenta mil rea-

<sup>1</sup> NARCISO CAMPILLO (1835-1900) compuso obra diversa, frecuentemente festiva: *Poesías*, *Memoria y teoría del estilo*, *Historia de la corte celestial*, *Florilegio español*, *Historia del periodismo*, crónicas, una resumida biografía de Bécquer.

<sup>2</sup> JULIO NOMBELA (1836-1919) escribió numerosas y populares novelas por entregas: *La maldición de una madre*, *La pasión de una reina*, *La villana de Alcalá*. *Poesías*, *Teatro*. En su libro *Impresiones y recuerdos* (cuatro tomos). "La Última Moda", Madrid (1909-1911), abunda en datos sobre escritores y costumbres de la época.

les? Sí, esta era la cantidad requerida y merecida. Gustavo Adolfo trazó, inmediatamente, la lista de los gastos previstos: 30.000 para la casa, 60.000 para vestir, 20.000 para viajes, 40.000 para comidas, 40.000 para criados y carruajes, 20.000 para amores. Total, 210.000 reales. Sobraban, pues, 60.000. Y Nombela recuerda: ¿En qué emplearemos lo que sobra? —inquirió Gustavo—. “Su pregunta nos pareció un problema insoluble. ¡Dios mío! ¿En qué gastaríamos aquel sobrante? Eramos poetas y no sabíamos dar empleo a aquella cantidad. Permanecimos algunos momentos perplejos; nos mirábamos, mirábamos al techo, escudriñábamos nuestra experiencia y nada. —Ya sé en qué vamos a gastar lo que sobra! —dijo Bécquer, de pronto. Y trazó en la parte superior del papel en que se ordenaba la cuenta: 60.000 para obras de caridad.”

Mientras llegaba el día de marchar a Madrid, los tres amigos paseaban, dando libre curso a sus imaginaciones, por los alrededores de Sevilla. En el Guadalquivir navegaban lentamente los pequeños navíos que subían el río desde Sanlúcar de Barrameda en procura del puerto. En la orilla opuesta brillaban las primeras luces del arrabal de Triana. Volvían para internarse en las Delicias. Cruzaban las calles del barrio de Santa Cruz. Pasaban ante el Alcázar, frente a la Giralda, que evocaban los tiempos en que el rey Motámid ritmaba sus versos árabes a la luna de Andalucía: *Se la hubiera creído alguna reina de soberbia y magnífica hermosura*. Gustavo Adolfo, ensimismado, melancólico, soñador, aparecía como desconcertado en aquella ciudad del júbilo y de la risa, de la alegría de vivir. Desde la niñez su vida había sido triste. Sus padres, José Domínguez Insausti y Bécquer y Joaquina Bastida y Vargas le habían

dejado huérfano en la infancia, a los cinco años. El futuro poeta llamábase, en realidad, Gustavó Adolfo Domínguez Bastida Insausti y Vargas; Bécquer era su quinto apellido, pero toda la familia era conocida por éste en el círculo de sus relaciones. Con su hermano Valeriano —eran ocho—, Gustavo fue recogido por su madrina, Da. Manuela Monahay, cuyos bienes le hubieran librado de penurias, andando el tiempo, si el muchacho hubiese quedado en aquella casa. Para aprender las primeras letras fue al colegio de San Antonio Abad y, después, ingresó en la ya mencionada Escuela de pilotos de altura de San Telmo. Adolescente, se sumergía en aquella antigua residencia de Da. Manuela, de salas enrejadas y oscuros corredores, pero su consuelo era la nutrida biblioteca, donde se entusiasmó con Horacio y Zorrilla —según Campillo—, lecturas por cierto diferentes; luego con Chateaubriand y Balzac, en la novela; Byron, Espronceda, Hugo y Musset en la poesía; Hoffmann en los cuentos —como dice Nombela.

La inicial afición a la pintura fue cediendo —aun cuando no desapareció del todo— ante la vocación literaria. No olvidaría que su ciudad natal había dado un poeta denominado “el Divino”, aquel Fernando Herrera, que dedicaba sus cantos al emperador y rey Carlos V, vencedor en Mühlberg, y a la Condesa Leonor de Gelves, de quien se enamoró y a quien llamaba *Luz* en sus poesías. Había surgido en Andalucía un grupo de dramaturgos —Vélez de Guevara, Cubillo de Aragón— que había contribuido a forjar el teatro del Siglo de Oro. Era, pues, región donde imperaba la *Poesía*, y debía ser cuna de grandes poetas. Pero todos irían a Castilla. El joven Gustavo Adolfo también quería viajar a la Corte. Su tío Joaquín Domínguez le regaló trein-

ta duros. Era una fortuna, mas cuando se dio cuenta de que había gastado ya doce al llegar a Madrid comprendió que su capital distaba mucho de aquellos noventa mil reales que le hubieran correspondido en el reparto de los doscientos setenta mil con Nombela y Campillo. De la colaboración no quedaban rastros.

Alojóse en malas pensiones de estudiantes en las calles de Hortaleza y de la Paz; "casas de pupilos", como él mismo dice, de las que salía para recorrer la ciudad populosa y desconocida. "El mundo era un desierto para mí", escribiría en una de sus *Rimas*. Por fin, un amigo, Francisco Alcega, le dio hospitalidad en su hogar, desnutrido, enfermo, con amagos de tuberculosis. No sabemos si fue este generoso compañero o Ramón Rodríguez Correa, que recuerda el episodio, quien le proporcionó, para aliviar su indigencia, un modestísimo empleo de supernumerario en la Dirección de Bienes Nacionales, con tres mil reales de sueldo. Allí Gustavo Adolfo se entretenía en leer "alguna escena de Shakespeare o bien la dibujada con la pluma". Sorprendido en esa tarea *extraoficial*, se decretó inmediatamente su cesantía. Hízose de otras amistades: Luis García Luna, Díaz Cendrera, Eusebio Blasco, Federico Balart, estos dos últimos, poetas que ya empezaban a ser estimados. Frecuentaba, siguiendo la tradición romántica y bohemia, los cafés literarios, el del Príncipe, el antiguo *Parnasillo*, en decadencia ya; el Suizo, el de los Ángeles; y en sus mesas de mármol compuso trabajos diversos y trazó improvisados dibujos. El periodismo fue abriéndole sus puertas y de él vivió ya toda su vida. Le fueron aceptados artículos sobre temas varios, sin duda algunos de los que aparecen en *Páginas desconocidas*, recopiladas por F. Igle-

sias Figueroa: *La ridiculez*, *Escenas de Madrid*, etc. Poco a poco fue ganando la atención de los más inteligentes. En el curso de escasos años —breve lapso, el de su vida— su firma apareció en “El Museo Universal”, “La Ilustración Española y Americana”, “El Contemporáneo”, diario que le contó entre sus fundadores. Fundó él mismo alguna revista de arte y letras, como la “Gaceta Literaria”, “cuya breve, pero provechosa existencia —dice Campillo— bastó para darnos a conocer excelentes artículos y poesías”. Esos trabajos no daban para una vida holgada. Comprendiéndolo así, Luis González Bravo —político revoltoso, quien terminó en jefe del gobierno reaccionario que arrastró a Isabel II al destronamiento, en 1868— le ofreció el cargo de “censor de novelas”, bien dotado económicamente, aunque poco grato por su función fiscalizadora. Desterrado aquél, el poeta volvió a las tareas periodísticas y organizó “La Ilustración de Madrid”, fundada por Eduardo Gasset y Artime. Allí realizó sus últimas labores en la prensa, el mismo año de su muerte. Tal había sido la que llamaremos vida pública de Gustavo Adolfo Bécquer.

\* \* \*

¿Cómo había sido su existencia íntima? Los biógrafos del poeta y los escritores que reflejaron en páginas más breves la personalidad y los sucesos vividos por el autor de las *Rimas* —Campillo, Nombela, Blasco, Rodríguez Correa, Julia Bécquer, Giménez Pastor, los Alvarez Quintero, Salaverría, Jarnés, Gerardo Diego, Díaz, Carpintero, etcétera— no están de acuerdo en sus opiniones. Física-mente, era un hombre apuesto. El retrato dibujado por su hermano Valeriano cuando él contaba veinticuatro años, lo

muestra con un rostro atrayente, cabello largo y rizado, ojos soñadores, bigote y perilla recortados con finura; un tipo genuinamente romántico. Otra efígie lo presenta, ya de más edad, con la melena peinada, la frente extensa, la barba corrida, la misma lejanía en la mirada triste. Según Eusebio Blasco, era “muy moreno”, pero no aparece con esa tonalidad en aquellas copias. Sus amigos lo consideraron tímido, noble, generoso, estoico para sufrir penas y penalidades —señala Nombela—; mudo como un “trapense”— dice Eusebio Blasco—. En cambio su sobrina Julia lo recuerda como “un sevillano bastante alegre”. Hay quienes lo pintan como enamorado voluble de mujeres inalcanzables: “Yo soy un sueño, un imposible, / Vano fantasma de niebla y luz; / Soy incorpórea, soy intangible; / No puedo amarte. ¡Oh, ven; ven tú!” En las *Rimas* hay versos dedicados a mujeres de ojos verdes, azules, negros, claros (respectivamente, las XII, XIII, XV y XXXIV). Parece que en su intimidad resonaron varios nombres: Alejandra, Carmen, Elena, Elvira. Desde luego, estuvo enamorado de Julia Espí, a quien vio, en uno de sus paseos por los barrios matritenses, asomada a un balcón de una casa de la calle de la Justa

El poeta volvió a pasar por allí, uno y otro día, y aquella muchacha rubia tornaba a estar presente. Cruzábanse las miradas, primero, los saludos callados, después. “Hoy la he visto y me ha mirado... / ¡Hoy creo en Dios!” No sabemos si frente a ese balcón revoloteaban las “oscuras golondrinas”... Nombela se ofreció para hacer la presentación y Gustavo Adolfo no quiso. Habíase forjado una “bella historia” sobre aquella mujer y no deseaba que “la realidad la destruyese”, rompiera el “encanto de la ima-

ginación”. “Había visto en ella la encarnación de la *Ofelia* y la *Julieta* de Shakespeare, la *Carlota* de Goethe, y sobre todo la mujer ideal de las leyendas que bullían en su mente”<sup>3</sup>. En su recuerdo, llamó Julia a su sobrina predilecta y ahijada. Para otros resultaba un amor escéptico y se apoyaban en ciertos poemas: “¿Quieres que conservemos una dulce / Memoria de este amor? / Pues amémonos hoy mucho, y mañana / Digámonos ¡adiós!” Amó, sin embargo a una Elisa, que fue, acaso, su pasión más honda. “Estaba ya ciegamente enamorado de una hermosura que no debo nombrar y tiene ya legal y legítimo dueño” (Blasco). En 1861, Bécquer contrajo matrimonio con una vistosa joven, Casta Esteban, hija de un médico del pueblo de Noviercas, en Soria. “Está bien claro que la atracción hacia Casta fue impulsada por un reciente desengaño. Creía Gustavo que su corazón había muerto para el amor”<sup>4</sup>. ¿Era despecho? ¿Era necesidad de olvido? “Nada más difícil que explicar con probabilidades de acierto la verdadera causa de su enlace” (Nombela). El poeta tuvo dos hijos, Gregorio Gustavo y Jorge Luis, que fundamentaron, al parecer, la felicidad de la pareja. El año 68, la esposa dio a luz un tercer vástago, Emilio Eusebio, a quien el marido, según se asevera, consideró espurio. “Lo que debió ser fruto de paz y bendición resultó todo lo contrario”<sup>5</sup>. Durante una ausencia prolongada, Casta había mantenido relaciones con un paisano apodado *el Rubio*, lo cual parece comprobado.

<sup>3</sup> NOMBELA, T. II, pág. 428.

<sup>4</sup> GERARDO DIEGO, “La Nación”, VI-42.

<sup>5</sup> H. CARPINTERO, *Bécquer de par en par*, Insula, Madrid, 1957, pág. 71.

“Cuando me lo contaron sentí el frío / De una hoja de acero en las entrañas. . . ¡Y entonces comprendí por qué se llora, /Y entonces comprendí por qué se mata!” Prodújose la separación. “Sólo recuerdo que lloré y maldije, / Y que en aquella noche envejecí!” El poeta quiere que se le lleven con ellas “las olas gigantes que os rompéis bramando / En las playas desiertas y remotas” . . . “las ráfagas del huracán” . . . “las nubes de tempestad” . . . “¡Por piedad! . . . ¡Tengo miedo de quedarme / Con mi dolor a solas!” Los intentos de reconciliación no fueron posibles. “Tú eras el huracán y yo la alta /Torre que desafía su poder: / Tenías que estrellarte o abatirme! . . . ¡No pudo ser!” Unicamente, ya en la agonía de Bécquer, llegó Casta hasta su último lecho. La vida de Gustavo Adolfo se había convertido en “un erial”. Deseaba la muerte. “¡Cuándo podré dormir con ese sueño / En que acaba el soñar!” Su débil salud declinó rápidamente, minada por la tuberculosis. Acaso no procuró guarecerse del intenso frío en aquella noche invernal en que regresaba a su casa de la calle Claudio Coello n° 7 —hoy, 25, con una lápida en la fachada—, sentado en la imperial de un ómnibus, a la intemperie. Cayó, en seguida, gravemente enfermo y murió el día 22 de diciembre de 1870. Su pesadumbre, sus decepciones, su pesimismo, le hicieron equivocarse. “¿A dónde voy? El más sombrío y triste / De los páramos cruza, / Valle de eternas nieves y de eternas / Melancólicas brumas. / En donde esté una piedra solitaria / Sin inscripción alguna, /Donde habite el olvido, / Allí estará mi tumba.”

Gustavo Adolfo Bécquer no sospechaba que iría a dormir “el sueño de oro de la inmortalidad” —frase de los hermanos Álvarez Quintero—. Su obra quedaba desperdigada y en el olvido, como tantas páginas —a veces, importantes; a veces, bellas— dadas a la prensa diaria o periódica. Poco antes de la revolución de 1868 había entregado un manuscrito de sus poesías a González Bravo, que se comprometía a imprimirlo, y que éste perdió en la fuga a Francia. Gracias a la solidaridad de algunos de sus amigos congregados por el pintor José Casado del Alisal, que abrieron una suscripción —tres mil reales cada uno— logróse publicar dos tomos con las *leyendas*, las *cartas*, las *rimas* y unos cuantos artículos, en el año 71. En ellos, la prosa de este poeta es mucho más extensa, como se sabe, que su labor lírica. Si bien, el lirismo está presente en todos sus trabajos. Las *leyendas* lo son muy especialmente. En *Los ojos verdes* cautiva al viajero una ondina o náyade, que surge de aguas lagunares, para premiarle con su amor “extraño y misterioso”, para arrastrarlo al seno lacustre, para ahogarle entre sus brazos y sus algas. En *El rayo de luna* se vierte la imposibilidad de alcanzar a la mujer soñada, sólo reflejo astral. *La cueva de la mora* repite el tema, tan romántico, de los amores mortales entre un guerrero cristiano y una mujer musulmana, bautizada ésta por aquél para entregar sus almas a un mismo Dios. Influencia, sin duda, de Tasso. En *La promesa* se glosa la seducción de una doncella humilde por el Conde de Gómara, capitán en las huestes del rey de Castilla, Fernando III, el santo. “—¡Ay de mí, que se va el conde / y se lleva la honra mía!” Olvidada, muere la joven de pena; pero Gómara, arrepentido, casará con la difunta, para cumplir el falso compromiso.

Estas y otras leyendas se enlazan con algunas de las cartas literarias, tituladas *Desde mi celda*, escritas para "El Contemporáneo" en el Monasterio de la Orden del Císter, Santa María de Veruela. "Figúrese usted una iglesia tan grande y tan imponente como la más imponente y más grande de nuestras catedrales" <sup>6</sup>. El edificio está abandonado y ruinoso. "No hay vidrios en las ojivas que dan paso a la luz; no hay altares en las capillas; el coro está hecho pedazos; el aire, que penetra sin dificultad por todas partes, gime por los ángulos del templo, y los pasos resuenan de un modo tan particular que parece que se anda por el interior de una inmensa tumba". Allí se ha refugiado Bécquer, para recobrase de una de sus crisis de salud y de ánimo. "¡Cuántas tempestadas silenciosas no han pasado por mi frente!" — anota en la carta tercera —. El poeta recorre el "escondido valle", las hísticas laderas del Moncayo, las aldehuelas del contorno, y recoge los cuentos fabulosos de boca de los pastores, como el del castillo mágico, del tiempo morisco, en la cima de Trasmoz; las consejas de brujas, como la de aquella tía Casca y la de esa hechizada Dorotea, sobrina de Mosén Gil. Reposa y medita en los sepulcros del agreste camposanto. Cuando caiga definitivamente, desea que "una piedra blanca con una cruz y mi nombre sean todo el monumento". La idea de la muerte, de su muerte, torna y retorna, pero con una esperanza de supervivencia espiritual: "Ello es que cada día voy creyendo más que de lo que vale, de lo que es algo, no ha de quedar un átomo aquí". En estas cartas podemos encontrar algunas frases que expresan muy resumidamente las ideas políticas

<sup>6</sup> *Desde mi celda*. Carta novena, pág. 130. Cito por mi edición Príncipe. Imprenta T. Fortanet, Madrid, 1871.

y sociales del autor. Es amante de las tradiciones: "En el fondo de mi alma consagro como una especie de culto, una veneración profunda por todo lo que pertenece al pasado". Parece creer que la civilización lo arrasa y uniforma todo. Y, sin embargo, aclara: "Yo tengo fe en el porvenir: me complazco en asistir mentalmente a esa inmensa e irresistible invasión de las nuevas ideas que van transformando poco a poco la faz de la humanidad" . . . "Lo que ha sido no tiene razón de ser nuevamente, y no será" (carta cuarta). Lo pretérito presenta para él "un indefinible encanto, esa vaguedad misteriosa de una puesta de sol". Pero acusa una evidente curiosidad intelectual por lo que vendrá. La misma oscilación vemos en sus referencias políticas. Cuando escribe ya se advierten los prolegómenos del *pronunciamiento* del año 68, y anota: "Al decir de los revolucionarios furibundos ha llegado la hora final de las dinastías seculares". Su amistad con González Bravo le hace fiel al gobierno reaccionario que heredó aquél del difunto general Narváez. Mas no se le escapan las condiciones injustas de la sociedad. "Francamente hablando, hay en este mundo desigualdades que asustan" (cartas quinta y novena). En uno de sus artículos sueltos, *La picota de Ocaña*, recuerda las crueldades del feudalismo: "¡Cuántos dolores, cuántas infamias, cuántas ignominias se han atado a esos pilares de piedra que aún puede ver el viajero en la mayor parte de nuestras pequeñas poblaciones! ¡Cuánta sangre ha chorreado a lo largo de esos oscuros postes por donde hoy trepan los tallos de las enredaderas silvestres!"

Acaso en su momento, no se advirtió lo que significa el estilo de Bécquer dentro de la prosa española de mediados del siglo pasado. Recargada ésta, por lo general, destácase

de ella la forma sencilla, nítida, dúctil, suavemente armónica de la compuesta por el autor de *El gnomo*. El mismo estro de su poesía —“sin retórica”, dijo Antonio Machado— aparece elevando y haciendo fluir esas páginas donde se refleja un espíritu acendrado, a veces sombrío, a veces escéptico y siempre atormentado. “¡Ay! en la noche oscura de mi alma, / ¿Cuándo amanecerá?”. La de Gustavo Adolfo Bécquer es una prosa que, basada en un discreto casticismo, posee el sentido directo, la línea flexible, el colorido atemperado, que vienen a renovar la expresión literaria más común y característica de los escritores de la centuria décimonona. Posromántica, no cae, sin embargo, en la pesadez de los extensos períodos tan frecuentes en las obras de su época y de la anterior. Todo en ella es animación, movimiento y, a veces, se hace pictórica, porque, recordando su primitiva vocación, Bécquer dibuja verdaderas estampas, como en los artículos *Tipos de Ávila* y *Tipos de Soria*: “El sencillo jubón negro sobre el cual campea el pañuelo bordado y guarnecido de encaje; el airoso guardapiés amarillo franjado de rojo; la media encarnada o negra, según que la dueña sea casada o moza; el zapatito bajo con moño de colorines o hebillas de plata”. No falta la sátira en *El ridículo*, que “mata y regocija”, y en *La pereza*, “esa deidad celeste, primera amiga del hombre feliz” —y entonces, recuerda a Larra. Ni está ausente en *El aderezo de esmeraldas* la nota jocoso-sentimental. Y es visible la prueba de que pudo ser novelista en *La venta de los gatos*, con sus vivaces descripciones, su narración de conmovido sentimiento, sus personajes vitales.

Aun cuando la fama, la inmortalidad de Gustavo Adolfo Bécquer se base en su poesía, lo cierto es que su obra en prosa fue mucho más extensa y toda publicada, si bien en la hoja volandera del periódico, durante su corta existencia. En cambio, pocos de sus ochenta poemas —casi todos muy breves— fueron dados a la imprenta en los días de su vida. Solamente diez y ocho. El poeta los escribía y los guardaba, como temeroso por considerarlos demasiado reveladores de su intimidad. No sabemos cuántos figuraban en el manuscrito perdido por González Bravo y recompuesto por Bécquer. “Con ímprobo trabajo consiguió el poeta ir recordando y reconstruyendo sus composiciones” (Campillo). Ninguna tiene fecha. La misma de la publicación no prueba que sea aquella en que la escribió. El orden en que aparecen en las páginas del libro editado por los amigos en 1871, es, probablemente, el dispuesto por el compilador, pues no corresponde al de las publicaciones. La primera aparecida en 1859 es la XIII del volumen. Por todo ello es, únicamente, un juego literario hacer coincidir tales o cuáles *rimas* con estos o aquellos sucesos vividos por el autor. Algunas pueden ser recuerdos, otras intuiciones. Poca importancia tiene eso. “Lo importante es la grandeza y la belleza de la obra”<sup>7</sup>. Esta obra, que no fue enteramente original, apartábase de la poesía española sobresaliente a mediados del siglo pasado —Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce— y venía a culminar un intento de reacción de ciertos poetas menores, como Vicente Sáinz Pardo y José María Larrea; y coincidió, a veces, con versos de

<sup>7</sup> DÁMASO ALONSO. “Originalidad de Bécquer” en *Ensayos sobre poesía española*. Rev. de Occidente, Madrid, 1944, pág. 266.

José Selgas y Antonio de Trueba, según ha estudiado preferentemente J. P. Díaz<sup>8</sup>. Todos los críticos de Bécquer han señalado la influencia de Enrique Heine, particularmente del *Intermezzo*, en traducciones de Eulogio Florencio Sanz y de Augusto Ferrán, o bien francesas. Con todo, esta poesía renovaba, aún más que la prosa, la lírica española del siglo. Por cierto que era romántica, mejor dicho, posromántica, pues ya no pertenece a la escuela propiamente dicha del Romanticismo. Tenía, evidentemente, algunos ecos de la desesperación y los sarcasmos de Espronceda, y, según se ha reconocido tantas veces, de la melancolía irónica de Heine. Por eso, Núñez de Arce la motejó de “suspirillos germánicos”, en frase despectiva. Es verdad que por la procedencia del apellido Bécquer —proveniente de Flandes—, se inclinaba hacia lo nórdico. En alguna ocasión traduce directamente a Byron, como en la *rima* XIII: “Tu pupila es azul, y cuando lloras”. Sin embargo, creó una poesía peculiar, inconfundible.

¿Cómo entendía Gustavo Adolfo Bécquer la poesía? ¿Qué era poesía para él? El sentimiento, mas también la razón. Todos sus poemas son profundamente emotivos —“accesos de alegría, deseos de llorar”—, pero su forma, cincelada no obstante la espontaneidad, revela el dominio técnico, apuntalado por N. Campillo. Su pasión, su escepticismo, su lamento, su rebeldía, que respiran ímpetu y franqueza, están, sin embargo, contenidos por la sobriedad, por una moderación varonil. La *inspiración* está equilibrada por la reflexión. “Con ambas siempre en lucha / Y de ambas ven-

<sup>8</sup> JOSÉ P. DÍAZ. *Gustavo Adolfo Bécquer*, Gredos, Madrid, 1958, págs. 127 y ss.

cedor, / Tan sólo el genio puede / A un yugo atar las dos". Para sujetarlas le resulta "rebelde, mézquino el idioma", y tendría que expresarlas en "un himno gigante y extraño", cuyas palabras fueran a un tiempo "suspiros y risas, colores y notas". Para Bécquer, la poesía es el arcano, lo pretérito, el amor, la mujer, la dicha de un instante, la decepción de años, las fuentes de la vida, la incertidumbre del destino. "Mientras haya un misterio para el hombre, / Habrá poesía". No concebía él que la poesía se extinguiera en el mundo. "Podrá no haber poetas; pero siempre / Habrá poesía". ¿Cómo imaginar que llegase un tiempo en que desapareciera la poesía habiendo, según parece, tantos poetas?... ¿Es que la mujer llegaría a perder sus enigmas, sus encantos, sus pudores, sus ensueños? Entonces, acaso, no podría ya declararse: "¿Qué es poesía? / Dices mientras clavas / En mi pupila tu pupila azul; / ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía... eres tú!" Sumido en su mundo interior, Bécquer se lanza desde ese hondón de su espíritu hasta las más etéreas ilusiones. La mujer es, ciertamente, poesía para él. Si, por un tiempo breve puede encarnarla en una mujer determinada, mucho más la dibuja en un ser inalcanzable. La idealización de la mujer es, esencialmente, romántica. El poeta responde a ese idealismo. "¿Cómo vive esa rosa que has prendido / Junto a tu corazón? / Nunca hasta ahora contemplé en la tierra / Sobre el volcán la flor". Juega con la metáfora. "Por una mirada: un mundo; / Por una sonrisa, un cielo; / Por un beso... ¡yo no sé / Qué te diera por un beso!"<sup>9</sup> Plena comunión. "Dos ideas que al par brotan, / Dos besos que

<sup>9</sup> *J' aime et pour un baiser je donne mon génie* Alfred de Musset.

a un tiempo estallan, / Dos ecos que se confunden. . . / Eso son nuestras dos almas”. Es un deliquio amoroso. Pero ¿qué pasa cuando la mujer se individualiza, palpita, habla, muestra su carácter, en fin no es un *rayo de luna*? . . . La poesía es, entonces, un delirio doloroso. La traición parece irremediable. “Asomaba a sus ojos una lágrima / Y a mi labio una frase de perdón; / Habló el orgullo y se enjugó su llanto, / Y la frase en mis labios espiró”. La pasión se ha convertido en “un trágico sainete”. ¿Quién podría comprenderlo? “¡No me admiró tu olvido! Aunque de un día / Me admiró tu cariño mucho más; / Porque lo que hay en mí que vale algo, / Eso. . . ni lo pudiste sospechar!” La mujer —aquella poesía. . . — mata el amor. ¿O la proximidad? . . . “Callad; que por mi parte / Lo he olvidado todo: / Y ella. . . ella. . . ¡no hay máscara / Semejante a su rostro!” La decepción es total. “Mas ¡ay! de un corazón llegué al abismo, / Y me incliné por verlo, / Y mi alma y mis ojos se turbaron: / ¡Tan hondo era y tan negro!” Ha pasado el amor, ha pasado la amada. La poesía, ahora, es solamente pesadumbre y, ni aún eso, porque las penas se alivian, dejan su melancolía, se diluyen casi en la indiferencia. “¡Ay! a veces me acuerdo suspirando / Del antiguo sufrir. . . / Amargo es el dolor; pero siquiera, / Padecer es vivir!” Ha caído en un pirronismo sin remedio. Ni el *amor*, ni la *mujer*, ni la *gloria*, ni la *libertad* pueden seducirle. A las voces de los remeros que le invitan a embarcarse en esas naves simbólicas, les responde: “Ha tiempo lo hice; por cierto que aún tengo / La ropa en la playa tendida a secar”. La decepción le dicta una filosofía calderoniana: “La gloria y el amor tras que corremos, / Sombras de un sueño son que perseguimos: / ¡Despertar es morir!” La poe-

sía de Bécquer llega a su punto mortal: “Cuando la muerte vidrie / De mis ojos el cristal, / Mis párpados abiertos, / ¿Quién los cerrará?” Y, también recuerda a Hamlet: “¡Oh, qué amor tan callado el de la muerte! / ¡Qué sueño el del sepulcro tan tranquilo!”.

En el prólogo que Gustavo Adolfo Bécquer escribió para el libro *Soledad*, de Augusto Ferrán, escribió: “Hay una poesía magnífica y sonora . . . que se engalana con todas las pompas de la lengua, que se mueve con una cadenciosa majestad . . . Es la poesía de todo el mundo”. De este modo señalaba que los poemas de su amigo y los suyos propios pertenecían a otra clase de poesía, sin relumbrón, sin estridores, sin galas lingüísticas, sin ritmos poderosos. Poesía sutil, de una simplicidad profunda, interior, sin ningún alarde retórico, esencial, expresión de un espíritu solitario y depurado. “El gran regalo del autor de las *Rimas* a la poesía española consiste en el descubrimiento de esta nueva manera, que con sólo un roce de ala despierta un acorde en lo más entrañado del corazón, y la voz ya extinguida le deja —dulce diapasón conmovido— lleno de resonancias” (D. Alonso). Muy aficionado a la música, Bécquer compuso su poesía con un sentido armonioso, con una música recóndita y suavísima, como se escucha, por ejemplo, en los versos ya citados: “Suspiros y risas, colores y notas”. Es una poesía asonantada en general, pues solamente encontramos en la *rima* IX una octava real, algunas consonantes en las XI, XV, XX, XXVIII y LIV; totalmente consonantados son los poemas LVII, LX —una quintilla—, LXIX, LXXIII y LXXX. Poesía que llamaríamos de tono confidencial en ella las asonancias, muy naturales, muy coherentes, son más valiosas que las consonancias. En esa llane-

za, en esa sinceridad, el sonido asonantado conviene mejor que el engarce ajustado del consonante exacto. Es, también, una poesía desnuda de adjetivos, substantivada y verbal, alejada siempre de todo artificio. En ciertas fases de la obra lírica de Bécquer y especialmente en las últimas estrofas que escribió, se advierte una consubstanciación del poeta con el cosmos. Mientras su corazón y su cabeza “bata-llando prosigan”, permanecerá absorto en el seno de la poesía, identificado con el sentido único de la vida eterna. Allí se formula las preguntas perennes: “¿De dónde vengo? . . . ¿A dónde voy?” . . . “Al brillar un relámpago nacemos, / Y aún dura su fulgor cuando morimos: / ¡Tan corto es el vivir!” Y sigue: “El ansia de esa vida de la muerte, / Para la que un instante son los siglos”. Y concluye: “El umbral de esa puerta / Sólo Dios lo traspasa!” La poesía becqueriana expresa el amor, el dolor y la muerte, los tres grandes dramas humanos, que agitan la mente y el corazón del hombre, dramas de todos los tiempos y de todos los seres, intemporales, universales, eviternos. Por eso subsiste esta poesía, que es la española más esencial, más íntima y más pura del siglo XIX.

“No se puede empezar nada contemporáneo en el verso y en la prosa españoles sin empezar por Bécquer y Larra” (Juan Ramón Jiménez). Aquella labor lírica había comenzado con las odas a Lista y a Quintana, y algunos otros poemas que demuestran las iniciales enseñanzas clásicas — su afición a Horacio — de Gustavo Adolfo Bécquer. Luego, el poeta había recogido vagos ecos de procedencia varia hasta forjar un modo superior y enteramente personal que determinó una *escuela* y ejerció una influencia dilatada en España y en Hispanoamérica, imitaciones numerosas que per-

judicaron durante un tiempo largo a la obra original. Rubén Darío no las eludió en sus comienzos. Pero las *Rimas* se salvaron y su autor ha sido el solo poeta de la segunda mitad de la centuria pasada que ha sido respetado y admirado por las generaciones de la actual.

Decepcionado del mundo, destruido en su vida física y espiritual, abandonado en las apariencias de los que fueron su rostro atractivo y su apostura gallarda, a tal punto que semejaba un indigente, abatido por el fallecimiento de su hermano Valeriano, siempre meditabundo, pareció entregarse voluntariamente a una muerte pronta. Nombela dice que, enfermo también, no pudo asistir "al entierro que con la mayor modestia se verificó al día siguiente" (23 de diciembre de 1870). "Tan importante como lastimoso suceso pasó inadvertido o poco menos para el público. *La Correspondencia* ni siquiera insertó la noticia. De los periódicos que entonces existían sólo *La Opinión Nacional* y *La Época* anunciaron el fallecimiento de Bécquer, dedicándole tres o cuatro líneas"<sup>10</sup>. Faltó a Gustavo Adolfo Bécquer un amigo poeta que escribiera en su tumba las mismas palabras que Grillparzer grabó en la de Schubert, caído, asimismo, tan joven: "La muerte ha sepultado aquí un rico tesoro y esperanzas más bellas todavía". . .

ALFREDO DE LA GUARDIA

<sup>10</sup> NOMBELA. *Op. cit.* T. II, pág. 451.

# INTRODUCCION AL “LAZARILLO DE CIEGOS CAMINANTES” \*

---

## I

El largo título que leemos en la portada del *Lazarillo de ciegos caminantes* nos dice que se trata de un itinerario (o itinerarios) desde Buenos Aires hasta Lima, con noticias útiles para los “Nuevos comerciantes que tratan en mulas”. Y nos dice también que está escrita por Don Calixto Bustamante Carlos Inca, alias “Concolorcorvo”, natural de El Cuzco. También se nos dice que éste compuso la obra como extracto de las *Memorias* escritas por Alonso Carrió de la Vandera como comisionado de Correos y ajustador de Postas, entre Montevideo y Lima. (Otras cosas aparecen declaradas en el inusitado título, pero esto es lo que por ahora nos interesa).

Ya en el prólogo —y para ser fiel a la distinción marcada desde el título entre el Comisionado (Alonso Carrió de la Vandera) y el escribiente (Calixto Bustamante)— el relato en primera persona procurará señalar la diferencia entre el narrador (Calixto Bustamante) y el Visitador.

\* Esta Introducción comprende dos breves capítulos, desgajados de un estudio de cierta amplitud dedicado al *Lazarillo* americano. Con esta salvedad, espero que la introducción se justifique.

Las citas del *Lazarillo de ciegos caminantes* corresponden a la 2ª edición de la obra (Buenos Aires, 1908). Tal como espero mostrar, no muy fiel que digamos...

Sin salir del prólogo, algunas referencias autobiográficas parecen insistir en el "autor" Calixto Bustamante: "Yo soy indio neto, salvo las trampas de mi madre, de que no salgo por fiador". Pero estas declaraciones (no interesa, aquí, establecer otras derivaciones) son poco frecuentes, sobre todo hasta bien avanzada la obra. De tal manera, si por un lado sigue el relato en primera persona, por otro, la persona que narra no insiste en su origen o condición, ni procura convencernos mayormente de la autoría del relato. Aun más, hay infinidad de circunstancias en que podía manifestarse claramente la condición racial del narrador, y eso no sucede.

Con otras palabras: no sólo vemos lo sacado de unas posibles "Memorias" de Carrió, sino que es éste (no cabe ya ninguna duda) el verdadero autor, el reconocible padre de tal hijo, más allá de las subrayadas presencias e individualizaciones del amanuense. Baste agregar que, si en algunos momentos Carrió procuró despistar con el primer plano y primera persona de Calixto Bustamante, en muchos otros se olvidó o no tuvo interés en hacerlo, desbordado por el peso del relato o por una meta que —espero mostrar— hace aparecer una buena parte de la obra como pretexto o medio, en relación a ese fin.

Al comenzar su viaje dice el autor que lo que pretende es dar una idea del camino entre Buenos Aires y Lima (más exactamente, entre Montevideo y Lima). Que a las noticias del camino agrega algunas advertencias que pueden ser útiles a los viajeros y a las personas provistas de empleos en el Virreinato del Perú. Entre las noticias, ya en el título destacaba el tema de las mulas. También tiene importancia (y Carrió lo subraya adecuadamente) la parte dedicada a las carretas.

En principio, el relieve de estos aspectos puede llamar la atención. Sin embargo, dentro del cuerpo de la obra, y en las intenciones del autor aparecen completamente justificados. No olvidemos lo que representan carretas y mulas como medios de transportes en la época, en estas regiones. El viaje desde Buenos Aires hasta Salta se hacía en carretas, y desde Salta hasta Lima, en mulas. Pero hay algo más. Y, es, sobre todo, la riqueza que significa el ganado mular y su cría, especialmente en la Gobernación del Tucumán. Tanto, que constituye una reconocida fuente de riqueza del Virreinato. En fin, si carretas y mulas aparecen hoy bastante esfumadas en la lejanía, tal cosa no invalida, como digo, la significación que tienen en la época y en las regiones que Carrió atraviesa.

Además, el texto muestra muchos otros datos de interés: poblaciones, caminos y accidentes del terreno (y manera de superarlos), núcleos sociales, las minas, especies animales y vegetales, enfermedades, climas, etc.

El itinerario de Carrió es poco complicado. Mejor dicho: lo que hace es seguir el camino obligado, y su relato subraya la línea que el itinerario le marca entre Montevideo-Buenos Aires y Lima.

Repito: como el camino que sigue Carrió entre Buenos Aires y el Alto Perú, y de allí a la capital del Virreinato, era el seguido entonces como camino principal, los nombres que señalan sus comentarios principales giran alrededor de los hitos previsibles: Montevideo-Buenos Aires, Córdoba, Santiago del Estero, San Miguel de Tucumán, Salta, Jujuy (aquí se interrumpe para referirse a la ruta entre Buenos Aires y Santiago de Chile). Desde Jujuy hacia el norte-noroeste: Potosí, La Plata, Oruro, La Paz, El Cuzco, Huancavelica y, finalmente, Lima.

En lo que atañe al relato no hay mayores misterios. Se trata de una trayectoria lineal (salvo la inserción Buenos Aires-Santiago de Chile), trayectoria a la que acompañan, paralelamente, noticias de todo tipo vinculadas a los lugares que toca. Las noticias se refieren preferentemente —re-pito— a los tipos humanos que encuentra, a los productos y riquezas de la tierra, a datos históricos y comparativos diversos. . . .

Por supuesto, entraba con alguna importancia en el relato todo lo relativo al servicio de correos y a las postas. No olvidemos que Carrió de la Vandera tenía encomendada esa misión. Pero de sobra sabemos que muchos otros aspectos (sin mencionar aquí los típicamente “literarios”) son los que preocupan al Visitador. Por ejemplo, en sus muchos años de América (en la Nueva España, en el Perú) Carrió se había dedicado al comercio y, no muy lejos de su cargo de Visitador, había sido encomendero en regiones cercanas a El Cuzco. Por lo que el *Lazarillo* muestra, no habían desaparecido en su autor antiguas (o no muy antiguas) aficiones e intereses.

He dicho que el viaje culmina, como estaba proyectado, en la ciudad de Lima. Pero el libro no termina con la llegada a la ciudad de los Virreyes. Aunque ya cerca del final, Carrió distingue, con nombre especial, la clausura de la obra. Clausura que es, en realidad, otra parte importante del *Lazarillo*. Ese final lo señala con el nombre vago de *Apéndice*. Entran en él, en primer término, un segundo itinerario (en dirección inversa del recorrido y detallado; éste segundo, mucho más rápido), comparaciones entre Lima y El Cuzco, y, sobre todo, entre Lima y México. Por último, datos valiosos que se vinculan a la elaboración de la obra (tal como procuraré mostrar).

Volviendo a la mención del segundo itinerario, con el que comienza el *Apéndice*, Carrió lo destaca, explicablemente, porque su origen está en Lima. Desde Lima, marcando etapas, hasta Buenos Aires.

Por lo que sabemos, pues, el viaje pormenorizado, comentado, del *Lazarillo de ciegos caminantes* corresponde, sin sorpresas mayores, al viaje real que Alonso Carrió de la Vandera realizó entre los años 1771 y 1773, entre Montevideo - Buenos Aires y Lima.

A Carrió se le unió, en la ciudad de Córdoba, en calidad de escribiente, Calixto Bustamante. Y en ese cargo, lo acompañó hasta la ciudad de Potosí. Pero esto es lo que nosotros sabemos a través de documentos hallados en nuestro siglo, y no a través del *Lazarillo*<sup>1</sup>. Por el contrario, lo que la obra nos muestra, a través del relato del supuesto Concolorcorvo, es que Calixto Bustamante acompaña al Visitador de un extremo a otro del viaje.

Aceptamos, sí, que Carrió, más allá de la superchería literaria de que se vale (como sabemos, no es el primero, aunque hay diversas variantes en el procedimiento)<sup>2</sup>, acep-

<sup>1</sup> Papeles del Archivo General de Indias. Citados por José J. Real Díaz (*Don Alonso Carrió de la Vandera, autor del "Lazarillo de ciegos caminantes"*. Ver Biblioteca de Autores Españoles [Continuación], n° 122, Madrid, 1959, pág. 270).

<sup>2</sup> Son numerosos los ejemplos. Sin salir de la literatura en lengua española, destaquemos, antes del siglo XVIII, los casos de Cervantes, Cide Hamete Benengeli y el *Quijote*; Lope de Vega y sus numerosos seudónimos (y creo, por mi parte, que la poetisa americana "Amarilis" es una superchería de Lope); Gracián y su anagrama de García de Marlones, en relación al *Criticón*... (Recordemos que Federico F. Monjardín encontró que el nombre de Calixto Bustamante Carlos está muy cerca de ser un anagrama de Alonso Carrió de la Vandera. Hoy está probado que los dos existieron, aunque es posible que Carrió

tamos, digo, que Carrió llegó a utilizar en su obra noticias transmitidas por Calixto Bustamante, sóbre todo vinculadas a cosas que el amanuense podía conocer mejor, así como, sin duda, reflejó momentos, recreó conversaciones mantenidas a lo largo del viaje conjunto. Claro que todo esto, acomodado a la especial perspectiva del Visitador y siempre que no alterara sus ideas esenciales.

Carrió de la Vandera no hizo entonces el viaje entre Buenos Aires y Santiago de Chile (si bien pienso que lo hizo en los años 1748-1749, cuando visitó Santiago y Buenos Aires)<sup>3</sup>. Por lo que muestran los documentos, Carrió encomendó a Juan Moreno Monroy la misión de establecer el servicio de postas entre el Saladillo de Ruy Díaz, cercano a Córdoba, y la ciudad andina<sup>4</sup>. Aclaro que el Saladillo de

haya pensado también en esa semejanza). En fin, Carrió de la Vandera cita en el *Lazarillo de ciegos caminantes* a Cervantes, Lope y Gracián, si bien no establezco con esto ninguna derivación.

El procedimiento —repito, con explicables variantes— se ha seguido utilizando hasta nuestros días. Uno, con más frecuencia utilizado, supone que se trata de un manuscrito ajeno encontrado en circunstancias más o menos extrañas.

<sup>3</sup> No olvidemos un párrafo del *Lazarillo*:

“El Visitador nos dijo que había atravesado tres veces las pampas y una los montes del Tucumán, y que ni él ni todos los de la comitiva habían visto un tigre...” (Capítulo VIII).

Aunque no tengamos documentos a mano, esos viajes caben dentro de lo posible, si tenemos en cuenta su visita a Buenos Aires en 1749. Así, pues, me inclino a pensar que Carrió no recordaba detalles, veinte años después, sobre todo si atendemos a los datos que reúne ya como funcionario. En fin, que el eje de su relato está en el itinerario Buenos Aires-Lima, y no en las vías transversales

<sup>4</sup> Aunque no se menciona en el texto, es seguro que Carrió recogió aquí noticias facilitadas por Moreno Monroy, de vuelta a Lima. No olvidemos que Carrió encomienda a éste el establecimiento de las postas entre el Saladillo de Ruy Díaz y Santiago de Chile.

Ruy Díaz constituía el punto de unión entre el camino al norte y el camino al oeste, en relación a Buenos Aires.

Creo que una prueba indudable de que Carrió no hizo entonces ese itinerario hacia el oeste lo vemos en el desarrollo escueto de los párrafos que le dedica. Muy breves, si atendemos a la extensión considerable de ese camino. En fin, tampoco hizo Carrió el viaje de vuelta entre Lima y Buenos Aires, pero fácilmente se advierte de que resulta simple hacer la inversión. Sobre todo, en la forma escueta y muy profesional en que lo realiza.

Completando estas correspondencias entre aspectos reales y sus reflejos en el *Lazarillo*, entran en la obra, con una base viva, diversas noticias de Europa (especialmente referidas a España), sobre el viaje al Río de la Plata, sobre México. . .

En lugar aparte (y como tal las estudiaré) las abundantes lecturas de Carrió, abundancia y variedad, que proveen al autor de un material nutrido. A veces, Carrió cita la fuente, pero en otras ocasiones no ocurre lo mismo. En fin, como señalo, esto tendremos oportunidad de verlo en forma más detallada, y, en más de una ocasión, con descubrimientos un tanto inesperados.

### *El problema Carrió/Calixto Bustamante y la narración*

Creo que conviene insistir sobre este problema, ahora desde la especial perspectiva del relato.

Sospecho que Carrió de la Vandera comenzó su obra con la intención de escudarse en el "Inca" y de reiterar, de tanto en tanto (aparte de detalles directos) esta falsa paternidad. Sin embargo, al avanzar el itinerario se olvida de insistir en eso y es demasiado evidente que el Visitador habla por su boca, y no a través de la boca de un intérprete.

Es cierto que Calixto Bustamante (o "Concolorcorvo") se individualiza más, y procura ganar consistencia, cuando, bien avanzada la obra, nos acercamos a El Cuzco, es decir, a su lugar de origen. Es cierto también que, por lo menos, su presencia se manifiesta mediante el diálogo con el Visitador. Con todo, conviene observar que allí, de todos modos, es el Visitador el que predomina, aunque el diálogo se enfoque, aparentemente, desde Calixto Bustamante.

A través del desarrollo total del *Lazarillo de ciegos caminantes*, por encima de las declaraciones del supuesto "autor", repugna aceptar, siguiendo al pie de la letra la palabra, que el autor es un "indio neto". Colocándonos en la situación de aceptar a Calixto Bustamante como padre de la obra, al margen de lo que ya he dicho, sorprende la visión que éste nos da de sus hermanos de raza. O, con mayor exactitud, si por un lado sorprenden en labios de un indio, se justifican (o, por lo menos, aparecen de manera más coherente) en labios de un blanco español, peninsular.

Sería ingenuidad pretender deducir siempre la raza de un autor a través de la frase escrita. Pero es evidente que hay temas y manifestaciones que la descubren. Calixto Bustamante, indio, no puede subrayar o dar su conformidad a la pintura que de los indios hace la obra. Sobre todo, por la situación de la población indígena en la época. De más está decir que tampoco se trata de idealizar al indio (o darnos visiones como la que después nos dieron los románticos) sino de revelar una mayor comprensión y simpatía hacia ellos (virtudes y defectos en la balanza).

Reconocemos, sí, que los ataques más duros se colocan en el Visitador, cuando éste dialoga con Calixto Bustamante. De tal manera, podría pensarse que corren por cuenta

de aquél y que el supuesto autor no se adhiere a ellos. Pero, dejando a un lado la débil defensa de éste (cuando esa defensa existe), no deja de extrañar que, a menudo, él también se suma en los ataques a su raza. Lo que pesa y da sello a la obra es la visión negativa de un mundo, la justificación de situaciones, aunque tal cosa no significa, ni mucho menos, que Carrió vea al mundo español como ideal... Pero esto tendremos ocasión de analizarlo más adelante.

Hablar de *complacencia*, de *subordinación* y *acatamiento*, o, simplemente, de *cinismo* (como se ha hecho) no tiene fundamento. Y aquí, agrego, no tiene tampoco sentido hablar de rasgos de humor. En primer lugar, porque si alguna vez aparece dentro de este tema, con mayor frecuencia persiste en la palabra grave, en la acusación directa.

Notemos, al pasar, algunos detalles significativos. Los comentarios que el autor inserta en su libro aparecen claramente unidos a los lugares (región, ciudad, etc.) en que los coloca. Así, la larga defensa que el Visitador hace de la Conquista española responde —creo— a una inequívoca intención de Carrió. En efecto, esta dilatada parte no la vemos al comienzo de la obra, ni como una circunstancia ocasional que le sirva de pretexto. Se desarrolla cuando el itinerario llega a El Cuzco. Curiosamente, si por por un lado puede explicarse por ser la capital del Imperio de los Incas (y motivo apropiado para el tópico), por otro, no deja de sorprender que sea también, precisamente, en la ciudad de origen de Calixto Bustamante. Ámbito que —aceptamos— no es el más propicio para insistir con la visión negativa del mundo indígena.

Veamos otro detalle que tiene alguna importancia, aunque no se le ha dado significación. Como sabemos de sobra,

la obra aparece con la autoría de Calixto Bustamante, alias "Concolorcorvo".

Se ha visto en este seudónimo una nueva prueba del ingenio de quien —para tantos— era el autor del *Lazarillo de ciegos caminantes*. Ahora vemos (por lo menos, procuro mostrarlo) que tal nombre es un juego más en la larga lista que ofrece Carrió de la Vandera. Efectivamente, el nombre "Concolorcorvo" es "sonoro y significativo", como se declara en el texto, remedando a Cervantes. Pero ¿corresponde a la realidad? Notemos que Calixto Bustamante es indio cuzqueño (y no negro). Y cuesta aceptar como hipérbole al compuesto creado —imagino— por Carrió.

En fin, creo que el nombre lo creó Carrió partiendo, sin duda, de un conocido romance de Quevedo. El titulado *Boda de negros*:

Iban los dos de las manos,  
como pudieran dos cuervos;  
otros dicen como grajos,  
porque a grajos van oliendo...

.....  
Echóles la bendición  
un negro veintidoseno,  
con un rostro de azabache  
y manos de terciopelo...<sup>5</sup>

Por supuesto, no hace falta leer estos versos de Quevedo para acordarse del cuervo y de connotaciones a su color. Sin embargo, la sospecha cobra consistencia cuando vemos que el autor del *Lazarillo* aprovechó versos de este romance en otro lugar de su obra, aunque sin citar, en la ocasión, al autor. (Cosa rara, si bien no la única, puesto que Que-

<sup>5</sup> Cf., Quevedo, *Obras completas*, I, ed. de Barcelona 1963, págs. 819-820.

vedo es una de las grandes admiraciones del autor del *Lazarillo*)<sup>6</sup>. Como vemos, hasta en aspectos como éste, que parecen tan tangenciales, el dedo apunta hacia el verdadero autor: para Carrió el seudónimo tenía, al margen del juego, otro significado que el que podía tener en Calixto Bustamante, aplicado a sí mismo.

### *El diálogo*

El diálogo cobra verdadera presencia al aproximarnos al final de la obra. Como si la proximidad de ese final hiciera aflorar una nueva perspectiva en el relato, mantenido hasta entonces en planos poco cambiantes.

El diálogo del *Lazarillo* tiene cierta animación. No tanto porque se trate, en realidad, de un cambio de opiniones que sirve para enfrentar a dos mundos, como por las variantes que la situación aporta.

El diálogo muestra también —en forma rotunda— dónde está el verdadero autor de la obra. Calixto Bustamante es sólo el pie para el pensamiento del Visitador. Mejor dicho: Carrió se sirve de Calixto Bustamante —interlocutor— como personaje que, en lo fundamental, destacará los argumentos suyos. Ni siquiera en motivos tan esenciales como el problema del indio y las encomiendas, como los trabajos en las minas, como la Conquista española, Calixto Bustamante ensaya opiniones firmes. Más bien lo que hace, fuera de algunas débiles protestas, es darle la razón. Con otras palabras: en lugar de un verdadero diálogo —tenso, vibrante, en relación a los puntos debatidos—

<sup>6</sup> Cf., en el *Lazarillo de ciegos caminantes*, con la frase "Peor es negra que huele a grajo" (*Apéndice 2*). No cabe aquí ninguna duda de que Carrió está repitiendo versos del famoso romance de Quevedo.

asistimos al desarrollo de una fuerza. Claro está, la del reconocible autor.

A pesar de tal característica rebajadora, el diálogo se justifica, como digo, porque altera un ritmo uniforme. Además, porque allí también suelen estar presentes rasgos de humor, cuando las circunstancias lo permiten. Y, de nuevo, tanto en boca del Visitador, como en boca de Calixto Bustamante, con las particularidades conocidas.

Cabe, por último, una pregunta, aceptada sin ningún género de dudas la autoría de Carrió de la Vandera: ¿Contó éste con la aprobación de Calixto Bustamante para pintarlo en la forma en que lo hace? ¿Contó con su aprobación para utilizar su nombre? Más bien, me inclino a pensar que Carrió no lo tuvo en cuenta y que, amparado en privilegios o lo que sean, corrió con toda la responsabilidad de su audacia. Como espero mostrar, la meta perseguida por Carrió de la Vandera está por encima de este problema (aunque pueda haber relaciones). Calixto Bustamante es sólo el pretexto o débil encubrimiento de las intenciones verdaderas que dirigen la obra.

## II

*El Lazarillo de ciegos caminantes* muestra la visión de un espíritu observador, de un conocedor de muchas tierras, y de un hombre con amplitud de lecturas pero, fundamentalmente, la visión de un "español europeo", no por eso ajeno a la realidad de estas regiones, que demuestra conocer tan bien y a las cuales, en mucho, se identifica.

Eso sí, en Carrió, español del siglo XVIII, se nota lo americano como propiedad de España. Sátiras y burlas se repar-

ten para todos en su obra, con las características que se verán, si bien tal matiz no cambia la fisonomía que procuro destacar.

En el *Lazarillo de ciegos caminantes* se encuentra un panorama general de la sociedad hispanoamericana del siglo XVIII. Y no sólo esto, también su autor (como era corriente) nos da sus juicios sobre los diferentes grupos y “castas”.

En primer lugar, veamos el cuadro general que refleja Carrió y que rastreamos a lo largo de toda su obra:

1) Blancos, con la distinción en *a*) españoles europeos (chapetones, gachupines, desde la perspectiva americana) y, *b*) españoles americanos o criollos.

2) Indios (distingue, en ocasiones, entre indios “civilizados” e “indios bárbaros”).

3) Mestizos.

4) Negros (distingue entre negros libres y negros esclavos).

5) Mulatos.

6) Otras “castas”.

De acuerdo al peso que tienen en la obra podemos destacar, claro está, cuatro sectores: el español europeo, el español americano o criollo, el indio (y el mestizo) y el negro (y el mulato).

Con respecto al español europeo (después de todo —re-pito— Carrió era uno de ellos, aunque asimilado en mucho a la nueva tierra), el Visitador procura en su obra, más que darnos una semblanza detallada de su tipo, defenderlo de las acusaciones que, sobre todo en Europa, se le hace. Alude, de manera especial, a obras francesas, aunque los reparos a los cuales contesta constituyen en la época las inconfundibles argumentaciones de la “Leyenda negra”.

En respuesta, y de acuerdo a las circunstancias de su relato, Carrió de la Vandra defiende a España —y a los españoles en América— de las acusaciones que se ligan fundamentalmente a los repartimientos, la esclavitud de los indios y los obrajes. De manera especial, estos temas aparecen desarrollados en los capítulos XVII, XVIII y XIX, aunque hay también ramificaciones en buena parte de los capítulos de la obra.

En relación a las Reparticiones o Repartimientos, dice Carrió que fueron creados en regiones poco pobladas y para enjugar los gastos determinados por los indios. Defiende a los Corregidores del nombre de “tiranos”. Finalmente destaca como hecho positivo de los Repartimientos el haber sido un medio importante para mantener a los indios en sus tierras y hogares.

Con respecto a la acusación de que los españoles trataban a los indios como esclavos, Carrió señala ejemplos de la independencia del indio y de las posibilidades que éste tenía para ganarse la vida, si mostraba alguna habilidad manual. Así, dice, en Lima, un albañil, sea negro o indio, gana 5 reales todos los días. Y puede comer con 2. Por último, apunta que las dificultades de los indios provienen más de sus vicios que de la sujeción de los españoles.

En tercer lugar, se refiere Carrió a la que considera la acusación más horrenda: la de los obrajes. Aclara que a los obrajes van los forzados, y distingue entre ellos dos tipos: el de los delincuentes (en particular, ladrones) y los que van a prisión por deudas. Como aspecto positivo, dice Carrió que los que trabajan en los obrajes gozan de algunas comodidades y de comida suficiente y sana. Con todo, la defensa mayor que establece tiene carácter comparativo.

No están mejor —dice— los forzados en Europa, Asia y África.

### *Los criollos*

Con respecto a los criollos, Carrió, por su parte, reconoce la rivalidad que existe entre éstos y los peninsulares. Y, por otra, defiende a los criollos de ambas Américas contra falsos juicios que han circulado en Europa. En relación a la inteligencia, no encuentra superioridad de los españoles europeos sobre los americanos.

Quiero con todo hacer hincapié en el primer aspecto. En forma clara, Carrió destacada lo que, si era visible en el siglo de la Conquista, después no hizo sino acentuarse. (Ver, como testimonios tempranos los que corresponden a México, especialmente los que recoge Baltasar Dorantes de Carranza)<sup>1</sup>. Me refiero, por descontado, a la rivalidad entre españoles europeos y españoles americanos. O, si preferimos, a la rivalidad entre peninsulares y criollos. El testimonio de Carrió tiene un valor especial porque corresponde a la segunda mitad del siglo XVIII y porque, en consecuencia, acentúa y particulariza aspectos del problema. El Visitador, con sus años de América (casado con una limeña y con una hija americana) no tiene —no puede tener— una posición radical en defensa de la metrópoli. En todo

<sup>1</sup> Ver, de manera especial, el tantas veces citado soneto que comienza:

Viene de España por el mar salobre...

(Baltasar Dorantes de Carranza, *Sumaria relación de las cosas de Nueva España* [1604], publicada en México, en 1902). Dorantes de Carranza atribuye el soneto a Mateo Rosas de Oquendo, pero no está probado que sea obra de éste (ver págs. 112-114)

caso, es el testigo de una situación, que, sin duda, se ha agudizado con los años, y que él lleva también a su libro.

Pero — como digo — fuera de este visible sector, en el enfoque individualizador del criollo, su juicio es positivo y, a menudo, justo. Así, aparte del reconocimiento de su capacidad espiritual, los caracteriza como liberales, y aun pródigos. Las palabras de Carrió se suman a muchas parecidas que, explicablemente, resuenan a lo largo del siglo XVIII con cierta persistencia augural<sup>2</sup>.

Como sabemos, además de los matices que suele marcar en relación a su itinerario (el largo itinerario que va de Montevideo a Lima, con alguna ramificación), Carrió establece comparaciones entre el Perú y México. O, más exactamente entre las ciudades de Lima y México. No olvidemos que Carrió estaba en condiciones de hablar con conocimiento propio por haber vivido en las dos ciudades más importantes de la América española. Y en comparación, junto a semejanzas y diferencias que nota en los grupos sociales, repara en el papel que, en una y otra ciudad,

<sup>2</sup> Ver testimonios de Peralta Barnuevo (*Historia de España vindicada*, Lima, 1730, Prólogo); Juan José de Eguiara y Eguren (*Bibliotheca Mexicana*, México, 1755); Juan Martín Félix de Arrate (*Llave del Nuevo Mundo*, obra del siglo XVIII, publicada en 1830); Francisco Javier Clavijero (*Historia antigua de México*, 1780-1781; 1ª trad. española, Londres, 1786); Juan Baltasar Maziel (*Reflexiones sobre la famosa arenga, pronunciada en Lima por un individuo de la Universidad de San Marcos*); P. Manuel de las Casas (Aprobación a la *Opus Theologicum* de Fray Agustín de Quevedo y Villegas, I, Madrid, 1752)...

Los nombres citados sintetizan un más detallado análisis del tema, que desarrollo en el estudio titulado *Ráíces del americanismo literario* (en la revista *Thesaurus*, de Bogotá, 1968, XXIII).

tiene el criollo. En fin, baquianos, chapetones, gachupines, peruleros, etc., contribuyen a mostrar diferentes tipos humanos —generales o locales— dentro de una especial perspectiva americana.

Después de lo dicho, me parece adecuado agregar que lo que resalta en *El Lazarillo de ciegos caminantes* es el sentido de acatamiento a España. Mejor dicho: que, en lo esencial, Carrió es un funcionario español que defiende el progreso y la posibilidad de mejoría en las vastas colonias. En su misión específica (correos y postas) las posibilidades eran amplísimas, y el Visitador tenía un horizonte casi tan amplio como el de aquellas pampas que él vio.

Puede adivinarse que sus reparos a organizaciones, personas, etc., que sus sátiras que descubren y abultan defectos, y, en fin, que sus proyectos y novedades, atienden —como español— a sus ansias de corregir, de mejorar lo existente, cuando esto no lo satisface. Por algo llega también hasta algún párrafo del *Lazarillo* (podemos interpretarlo así) la noticia de las revoluciones de independencia de las colonias inglesas del norte.

Sí, Carrió procede, más bien, como salvaguardia, como defensa. La mejoría, como afirmación y preservación. Carrió es, sobre todo, español, aunque las cosas de América no le sean, claro está, ajenas. . .

En este momento me parece oportuno referirme a algunas interpretaciones recientes, que consideran al *Lazarillo de ciego caminantes* como una obra prerrevolucionaria<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cf. con la interpretación de Arturo Uslar-Pietri:

“Su propósito satírico y subversivo es ostensible. Su verdadero camino es el que lleva a la independencia. Es un alegato

Crec, por el contrario, que lo que hace Carrió es defender un sistema, una dependencia. Si a veces fustiga flaquezas, lo hace con el celo del que quiere vigorizarlo desde dentro; no con el ardor o la desesperación del que quiere cambios radicales o revolucionarios. Y, como he apuntado, si destaca la rivalidad que existe entre peninsulares y criollos, Carrió (como tantos otros en su tiempo) lo que hace es reconocer una situación. Defender a los criollos de ciertas tachas no es, me parece, abrirles crédito de independencia. (No olvidemos, en fin, que un fundamento importante de su defensa lo encuentra en el P. Feijoo).<sup>4</sup>

No, *El lazarillo* no es libro que pueda considerarse (como no se consideró a comienzos del siglo XIX) un acicate nítidamente revolucionario. Y, en efecto, no encontramos testimonios que prueben tal poder de la obra.

Con respecto a diferenciaciones entre lo civil y lo reli-

gioso..." (Ver *Breve historia de la novela hispanoamericana*, ed. de Caracas-Madrid, s. a., pág. 39).

Mucho más fundada aparece la interpretación del Marcel Bataillon, cuando, por el contrario, destaca lo siguiente:

"El colonialismo sin vacilación de nuestro Visitador se basa en una interpretación puramente colonial de la historia de América..." (*Introducción a Concolorcorvo y a su Itinerario de Buenos Aires a Lima*, en *Cuadernos Americanos*, de México, 1960, CXI, 4, pág. 211).

<sup>4</sup> Cf., sobre todo, *Mapa intelectual y cotejo de naciones y Españoles americanos*, en el *Teatro crítico universal*, II, Madrid, 1728; y IV, Madrid 1730, respectivamente.

Sobre el P. Feijoo y su difusión en el Nuevo Mundo ver mi estudio *Feijoo y América* (en Universidad Nacional de la Plata, *Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*, La Plata 1965, págs. 293-310). Cf., también, Agustín Millares Carlo, *Feijoo en América* (en la revista *Cuadernos Americanos*, de México, 1944, XV, 3, págs. 139-160).

gioso, Carrió no ofrece muchas variantes en relación a ideas predominantes en su siglo. Me refiero, sobre todo, a ideas de cuño iluminista.

En Carrió el elemento religioso no tiene mayor peso. Por su obra desfilan personajes religiosos, pero están, más bien, vinculados a episodios fronterizos o anécdotas (como la del Obispo de Durango y el cura rústico). Posiblemente, las disquisiciones más detalladas corresponden a sus juicios sobre los jesuitas. Y aquí Carrió se muestra muy de acuerdo con el comentario adverso que pesaba sobre la Orden, poco después de su expulsión. Aún más, el Visitador tiene ocasión de discutir (como se hacía también entonces, como lo hará poco después Azara) la importancia que los jesuitas se atribuían en la conversión de los indios y en su organización de las misiones.

Lo que resulta evidente es que no aparece en Carrió (aunque algunos no lo consideren así)<sup>5</sup> una visión voltariana o francamente negativa de la religión.

<sup>5</sup> Así, por ejemplo, Richard A. Mazzara se refiere a alguna "evidencia de anticlericalismo" en el *Lazarillo*. (Cf. *Some picaresque elements in Concolorcorvo's "El Lazarillo de ciegos caminantes"*, en la revista *Hispania*, de Appleton, Wisconsin, 1963, XLVI, n° 2, pág. 323).

Por su parte, Arturo Zum Felde se refiere al escepticismo burlón con que el autor del *Lazarillo* alude al clero, así como a la negación de algunas virtudes conventuales y canónicas. Por último, se sorprende de que *El Lazarillo de ciegos caminantes* no haya caído ante la censura y la Inquisición. (Cf. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La ensayística*, México, 1954, págs. 60-66).

Dejando a un lado que el *Lazarillo* se publicó sin "licencia" (a pesar de lo que, en contrario, dice la portada) es evidente que la obra no penetra en aspectos delicados de la religión, y que sólo se circunscribe a algunas anécdotas donde aparecen personajes religiosos. Por último, no hay que olvidar (y esto tiene también su importancia) que *El*

Como digo, anécdotas más o menos inocentes a un lado, sus palabras más severas se centran en los juicios sobre los jesuitas. Claro que esto —hacia 1775— no constituye ninguna novedad ni ningún extremismo. Por el contrario, lo que hace es subrayar el pensamiento oficial después de la expulsión de la Orden.

### *Los indios*

Si bien Carrió de la Vandera separa en algunas ocasiones los indios “civilizados” de los indios “bárbaros”, no siempre se preocupa por establecer esta diferencia, particularmente cuando habla, cosa corriente, de los rasgos negativos de los indios. Antes, pues, de seguir adelante, diré que considera indios civilizados a aquellos sujetos a leyes y magistrados (ejemplo, indios de México y Perú). Por otra parte, considera indios bárbaros a los que viven a su arbitrio, siguiendo siempre sus pasiones (ejemplo, los pampas y los del Chaco).

La pintura que Carrió de la Vandera hace de los indios no es totalmente negativa. Lo que ocurre es que la persistencia en señalar defectos borra, o poco menos, los rasgos positivos que les atribuye.

En la columna negativa los considera holgazanes, simuladores (particularmente en lo vinculado a la religión, con persistencia en la idolatría), crueles y vengativos (sobre todo, las mujeres), cobardes (salvo excepciones como los

*Lazarillo de ciegos caminantes* se publicó en la época de Carlos III, época de libertad ideológica visible. No hagamos de España y sus colonias (durante el siglo XVIII) un extendido centro de libertad, pero tampoco hagamos de ella una inmensa cárcel...

indios de Chile y algunos otros), sin caridad, y viciosos (especialmente, les achaca el vicio de la embriaguez).

En la positiva, los considera dotados de inteligencia, con capacidad de aprender, con habilidad para las artes (y aún para las ciencias), obedientes, capaces de sacrificio (en particular, las mujeres), y sobrios en el comer (pero no en el beber).

Afirmaciones como la que el Visitador dirige a Calixto Bustamante (“... porque usted tuvo la misma crianza fuera de casa que el resto de los españoles comunes serranos...”; Capítulo XVIII) no altera mayormente el perfil predominante. Lo que sí muestran —y hay otros ejemplos que podemos aducir— es que había también puertas abiertas para los indios capaces o con sentido “europeizante”. Y eso se ve bien en las palabras que siguen: “... y siempre sirvió a Europa y no lee otros libros que los que están escritos en castellano...” ¿Era así Calixto Bustamante? ¿O así lo “construye” Carrió? Con todo —insisto— tales declaraciones no borran las generalidades con que Carrió envuelve a los indios.

En otra perspectiva, sitúa a los indios en un nivel superior al de los negros (“son mucho más hábiles”, dice). Pero tal comparación no significa, como es fácil mostrar, mayor elogio para el indio. Baste con recordar cuál es el juicio que el negro le merece, ya sea el negro libre, ya sea el negro esclavo.

En fin, lo que acaba de leerse con respecto al indio en general no cambia cuando se aplica al mestizo. Aún más, podemos agregar que los colores sombríos se acentúan...

*Los negros*

Con los negros ( y los mulatos ) Carrió marca el nivel más bajo en su cuadro de la sociedad americana. Por otro lado, como si evitara referirse a cosas demasiado sabidas o aceptadas sin mayor oposición, el Visitador no se detiene mucho en ellos. Como ya he dicho, los coloca por debajo de los indios, se trate de los negros libres o de los negros esclavos. La semblanza es francamente negativa, subrayada por la barbarie y la grosería. De más está decir que el perfil no se altera al hablar de los mulatos.

*"Ambas Américas"*

Como era entonces corriente, Carrió de la Vandra utiliza con frecuencia la denominación "Ambas Américas". Y como era también usual, Carrió distingue fundamentalmente, de esa manera, la América Septentrional y la América Meridional. Es decir, los dos grandes Virreinos españoles: el de México y el del Perú <sup>6</sup>.

Resulta obvio referirnos a la importancia que tiene dentro de la obra el Virreinato del Perú. Por eso resulta conveniente que nos detengamos ahora en el peso que tiene, aunque con valor comparativo, el mundo mexicano.

Como bien sabemos, el eje de la obra lo constituye el viaje que realiza Carrió entre Montevideo y Lima, y es especialmente después de su llegada a Lima donde se encuentran las alusiones más frecuentes a la Nueva España.

Destaco, pues, el relieve que hacia el final del *Lazarillo* tiene la confrontación de lo mexicano con lo peruano. Por

<sup>6</sup> Cf. con mi estudio titulado *Raíces del americanismo literario*, ya citado.

otra parte, no se trata aquí de un obligado cotejo entre los dos Virreinos más importantes. Aparte de esto, Carrió tenía un conocimiento directo de las cosas de México por haber vivido varios años allí (de acuerdo a lo que nos dice *El Lazarillo*, alrededor de diez años). Tal conocimiento significa, también, un vocabulario rico en mexicanismos, que, en muchos aspectos, constituye un paralelo nutrido al que marca con respecto a los quechuísmos y, en general, americanismos del sur.

Repito: no describe Carrió un viaje por México, ni cuenta en forma minuciosa los años pasados en el norte, pero México está presente, como un rico caudal de experiencias que sirve para ver con mayor claridad su viaje del sur y que, en fin, nos da una visión más integradora de las colonias españolas.

Vinculando ahora esta presencia de México en el libro con los años vividos por Carrió en México, vemos, de nuevo, otro especial indicio de la autoría de la obra. Si bien ya resulta redundante acumular datos para mostrar que Carrió es el autor del *Lazarillo de ciegos caminantes*, no olvidemos que, en última instancia, *El Lazarillo* es el "documento" por excelencia. . .

EMILIO CARILLA



## ESCOLIO A BEMBO

---

Pedro Bembo, patricio véneto, nació hace siglos el 20 de mayo de 1470 y falleció en los últimos días de febrero, el 21, del año 1547 en Roma. “Finó este gran cardenal desgraciadamente —escribió un contemporáneo—, pues mientras andaba en un parque suyo, queriendo pasar a caballo por una puerta, tuvo tan duro golpe en un costado que le sobrevino una lenta fiebre de la cual murió”.

Entre estas dos fechas familiares se desarrolla una tentativa poética de singular repercusión y de eco muy durables. Petrarca, íntimo y auténtico, fundamentó no sólo la interdependencia sino la más estrecha ligadura entre la poesía como estado de vida y el amor como circunstancia de vida. Normatizaba una existencia adolescente pero continente de una adulta eternidad capaz de preservar sus obras y razones indemnes a toda caducidad humana, a todo evento donde obra de arte y ser sensible pudiesen escindirse.

Entre esas fechas en Italia, al comenzar el milquinientos, desaparecían el Policiano y el Pontano con dos aperturas poéticas a una boca de noche que no desapercibió Bembo: el primero había derivado griegamente a una ambivalencia de lo femenino y lo masculino en cuanto a estímulo creador, dilatado como un eco solo en el viejo Miguel Angel,

el segundo con su latinidad acendrada, en nada desembocó: ya el romano circuito decidido y concluído. Pero quedaba siempre emergiendo de ese mundo idealístico Petrarca con sus denodados símbolos de la mujer y de la poesía, y fue ese el punto de partida para que Bembo intentase, con su alta autoridad de cultura, su decisión a la vulgar lengua — en otro plano la latina propia y la véneta materna — la instrumentación de un italiano culto, precursor del más empinado barroco, y el desenvolvimiento de un espíritu lírico basado en la apelación a la mujer como apoyo y compendio de la creación misma. En *Los Asolanos* — siete u ocho ediciones en vida del autor — alegorizó sus pensamientos al respecto, teorizó basándose en una propia experiencia humana, trató de asentar en la juventud temporal, en la gracia femenina y en el ápice de letras exquisitas, la vida ejemplar imaginada como un dechado de belleza, alejada de los muchos, viviente en un ámbito de escogido aislamiento donde, por ejemplo, un anillo de Murano valía más por lo único de su materia casual que por su precio constante. No precioso cristal sino hermoso vidrio simplemente. En los asolanos diálogos y sus *Rimas* tenemos su pensamiento sentimental y estético, el lingüístico en sus *Prosas*. Mas en sus *Cartas*, póstumas pero autorizadas, tenemos su vida o por lo menos la media vida que le pertenece. Tenemos la decisión, bien serenamente tomada por él, de no sustraer al cuerpo de su obra testimonios que él sabía cuánto darían que hablar, en bien y en mal, una vez que la generación suya hubiese desaparecido. De acuerdo a esto nos quedó voluntariamente asentada la pauta sentimental que lo rigió en su existencia, la adhesión a una línea vital abarcante de juventud a senectud sin vacilacio-

nes. La confesión de que en su idealística literaria la conjunción de sus propósitos intelectuales no pudo nunca separarse de la aquiescencia amorosa: el *ars scribendi* del *ars amandi*. Constante no exclusiva suya desde luego, pero por pocos tan abiertamente expuesta y propuesta tan esperanzadamente a su posteridad.

Se sabe lo bastante —y más se sabrá por la humanísima curiosidad en intimidades— sobre estas significativas relaciones del Bembo... Aquella princesa española a quien le escribía versos castellanos y que “nel cor scolpita porto” según escribía al recibir su retrato; aquella M. G. cuyo idilio se interrumpió (1488) tras azarosos peligros; aquella “il cui nome si tace” a quien dejó unas setenta cartas para imprimir (1500); Lucrecia Borgia, ya duquesa de Ferrara (1502); una Benucci muy ariostesca que no se deja ubicar bien; la Berenice de *Los Asolanos* que puede identificarse con Berenice Gámbara (1508); la Morosina romana (1513-1535); aquella final Lisabetta Querini (1540)... Como se advierte, relaciones estables o inestables que permiten afirmar una línea firme y consecuente de vida. Y no limitada a su juventud, como lo quiso establecer el editor del tercer volumen de sus *Lettere* titulándolas “amorosas y juveniles”. En las primeras ya el Bembo andaba en los treinta años, e, interpolada entre dos de 1503 y 1509, debemos trasladar una misiva hacia 1540: una casual comprobación filológica estableció modernamente su fecha. Y a tantos siglos ya es vano ocultarlo. El cardenal mandaba a Lisabetta Querini su retrato escribiéndole: “... Llego a Vuestra Señoría tal cual puedo, ya que no puedo de otro modo. Aunque yo sé que de cualquier manera os veré muy a menudo, desde Roma o desde donde la suerte me encamine;

pero vos no me veréis tan frecuentemente como yo os veré. Y hay gran motivo para que así sea, per ció che meritare molto maggiormente voi d'essere volentieri veduta da ciascuno, che cosí bella et dilicata sete, che non merito io cosí sformato et vizzo. . .” No importa a su edad, claro, más que una galantería pero, en términos de tiempo, y tratándose del Bembo es una significativa galantería.

Se sabía lo bastante, pero persistió siempre la sombra de la discreción: muy poco sabíamos de la contraparte de lo que fue fructuoso diálogo: algunas cartas de Lucrecia Borgia, una sola de la Morosina. . . Cuando un evento reciente<sup>1</sup> nos descubre nada menos que el carteo, el más importante que sepamos por su valencia literaria, de la “*donna il cui nome si tace*”, destinataria de un importante cuerpo de cartas del Bembo. Su publicación tiene gran valor: frente a la reelaboración para la posteridad del monólogo de aquél se contraponen el diálogo con las suyas originales escritas en su dialectal veneciano con una espontaneidad íntima y tocante. Muy pocas faltan, algunos cortes: prudencias del Bembo que las copia (códice de París), pero felizmente conserva originales (códice Vaticano). Las utiliza para el núcleo primero de sus *Prosas*, transporta fragmentos y los inserta vertidos a su lengua culta en sus cartas cuidadas, las vincula a la primera redacción de los dos últimos Asolanos: es, en definitiva, una pasión nacida y discurrida a la sombra de su obra esencial. Dos sonetos inician el carteo, y el amorío también parece iniciado por ella; dura más de un año y un último soneto lo concluye: un adiós con la mano,

<sup>1</sup> MARÍA SAVORGNAN - PIETRO BEMBO, *Carteggio d'amore (1500-1501) a cura di Carlo Dionisotti*, Firenze, 1950. En: *Biblioteca Rara, Collezione di testi inediti o poco noti dei secoli XII-XIX*.

una tocante despedida que no quiere serlo, en el juego de su amor trocado. Y todo misteriosamente inicialado y cifrado: las citas en Venecia, escapadas a Treviso y Ferrara, los mensajes furtivos, los finos obsequios, las contraseñas —“un pezo di charta scritta che agiongendo poi si possa leggere” o sino “un filo di aza o di seda sempre di una sorte” — el hermoso papel timbrado, las cintas para retener los pliegos... Un alarde de finura. Pero el valor persistente de éste, desde ahora, diálogo, hace luz definitiva sobre la tentativa intelectual a la cual Bembo consagró pensamiento y sentimiento. No cabe análisis aquí, en este breve escolio. Basta con destacar, sólo y por lo pronto, el acuerdo de dos espíritus en doble riesgosa aventura, la correspondencia manifestada osadamente y osadamente correspondida: “Faciovi ora questa profecia che, se nostri amori van di pari —escribe ella— nove cose et grande di noi si ará a vedere in breve tempo...” Y él responde: “Quello che dite che se i nostri amori van di pari, nove cose e grandi s’averanno di noi in brieve tempo, m’è si dolce cosa che niuna mi potrebbe essere piú.”

Hasta que, un día, la llama lenta, tan lenta, se apaga, como ella lo escribe en su última *barzulletta*:

Ardo por un fuego lento  
que me abrasa inexorable  
hasta el día en que se apague  
y cesen ardor y fuego.  
¡Tanto mal tanta desdicha:  
mi corazón ya no mío!  
¡Por amor solo he sufrido  
tanta penuria en mi vida!  
Pero cese este dolor  
déjeme el vivir contento.  
Hoy un fuego que tan lento...

Bembo apostilla la carta que la contiene: la fecha, *IIII Augusti MDI, cumibi essem* y copia de su mano el verso primero y último: *Questa fiamma ch'è si lenta...* que debió sonarle, como aún hoy a nosotros, tan convincentemente dulce y persuasivo.

Retornando a lo esencial de estas líneas: esto es un episodio solo que debe ser anudado a los otros episodios que gravitaron sobre un propósito estrictamente literario. El día que los archivos italianos, tan ricos en "materia confidencial" vayan descubriendo otras memorias, otras correspondencias, se integrará no solamente la humanísima figura de este hombre querido y protegido por sus contemporáneos y por su suerte, sino que podrá manifestarse con qué apasionada urdimbre tramó una solución lírica, una solución nueva, a esos empeños dramáticos de amor que el Quattrocento pone en libertad, pero no orienta ni dirige, y que Bembo quiso imponer a su propia obra, a la de escritores que lo siguieron y desde luego a alguna generación venidera.

Hoy sabemos, por ejemplo, hasta qué punto hubo coincidencias y divergencias, aquiescencias y resistencias en el amor de esta Savorgnana de tanta decisión y encanto. Atisbamos bastante en lo que protagonizó Lucrecia Borgia tan poderosa y compleja. Pero, ¿las otras? ¿Llegaron a chocar también con esa zona intelectualizada donde la experiencia cultural, ambiciosa de su propia categoría, hacía un inevitable frente de enfrentamiento? ¿Se asimilaron a la empresa como, en otros extremos, Gaspara Stampa o Vittoria Colonna, se plegaron a aquél esperanzado *hauer compagnia con cui si possa fiorire*, que Blanca d'Este elegía como suprema sapiencia? Estas y otras preguntas, nos depararán respuestas que una obra viva a los tantos siglos por supuesto merece.

## LAS ALUSIONES LITERARIAS EN LA OBRA DE BANCHS

---

Las alusiones literarias en la obra de Banchs asumen un doble carácter y se insertan en dos planos: el de la creación literaria, la propia y la ajena, y la vigencia de lo poético más allá de la vida del autor. A lo largo de diversos poemas, se expresa directamente ya con referencia al instrumental literario o a la obra de los autores o a su presencia circunstancial, ya como preocupación por la supervivencia del mensaje o de la actitud. No hay un coherente planteamiento estético, como en Darío, para citar un caso en la lengua, pero sí una constelación de datos que pueden establecer si no una doctrina, los rasgos más importantes de una posición ante el arte. La reiteración de tales expresiones proponen un camino en lo que puede llamarse *aspecto intelectualizante* del poeta de *La urna*. La realidad se ve, no pocas veces, desde el libro. La tendencia es la culminación de un camino. Aparece inicialmente en *Las barcas*: “Desaliento”.

El tiempo es de miserias. Las liras están mudas  
porque las manos suaves se han vuelto manos rudas.  
Las multitudes fuertes sacrifican sus manes  
y mueren los poetas y renacen los canes.  
Se mueren los poetas... Sus almas son estrellas,  
las gentes venideras no verán cosas bellas  
y cuando necesiten alientos y canciones  
estarán los poetas en las constelaciones.

Ronda en el "Elogio del sutil razonador" del libro siguiente y se multiplica su presencia en *El cascabel del balcón*. En la primera parte, "La muerte del trovador" y "Romance de ciego" reivindican en la elegía funeral la excelencia del don artístico (¡Bendito sea el que escribe!). En la segunda parte, "La mampara" divide como un símbolo el amor y la creación literaria:

Cansada, mas sabiendo lo que vale,  
la pluma está dejando la escritura;  
y desperezándose la frase sale  
como el óleo de un pomo de pintura.

En "Simples palabras" (I), se evoca en una situación de amor a Lope y Quevedo; en el segundo poema así titulado, se dibuja una doctrina estética a la que el propio autor presta variada lealtad:

No trabajes el verso  
con amor prolongado.  
Sea como paloma  
que se va de la mano.

La dulce estrofa siempre  
un poco de alma exhale.  
Más que hoja de libro  
sea gota de sangre.

Pero más a menudo  
sea gota de alegría,  
y próspera reparta  
la cordial sonrisa.

Que no tenga en tu vida  
mucha importancia el verso.  
Tú que los haces, sabes  
qué poco vale eso.

En "Diálogo":

—Alma, si te pudiera perpetuar en un libro...  
 ...Un alma de hombre humilde tiene más de una Iliada.  
 ...El libro es artificio que lo natural veda.

En "Otrosí digo":

Ganancias: mis pupilas  
 vieron mucha belleza;  
 hice libros...

En "Balbuceo" (Tengo una gotas que suben...):

Dicen los libros que vienen  
 por alguna ilusioncilla.

Algunas veces se nombra directamente a los autores; en la primera parte, a Rambaud de Vaqueiras se le dedica un poema. "Serventesio" destaca un nombre recordado constantemente:

Para decirte esto vino ante ti un trovero.  
 Si no oyes, tus huesos no tendrán caridades,  
 y tu alma, la pobre —lo ha escrito el Aliguero—,  
 sembrada de culebras llorará en las edades.

En "Las risas", las menciones son varias: Rabelais, Machiavelo, Hugo. Análogamente en "Cancioncilla" (Manos que Teócrito amaba):

Benditas por la canción  
 de las cigarras doradas,  
 alabadas de Platón,  
 de las Musas muy amadas.  
 ...Que en los prados castellanos  
 vio Lope en dulce lamento...

Y en "Libro", poema que cierra —y no sólo por azar tipográfico— *El cascabel del halcón* se explaya el tema del *non omnis moriar* que va a articularse sostenidamente en *La urna*:

Libro que ha abierto ahora mi mano temblorosa,  
dónde estará la otra que te escribió? . . .  
. . . Existes o no existes, ¡oh, padre que escribiste!  
Pero el sacro minuto que te oía: "estoy triste".  
en la medida humana te hará inmortal. Las voces  
escritas viven tanto como los mismos dioses.  
Oye, vivió en tus tiempos la lumbrera judía,  
—tal vez la conociste: Don Sem Tob— y decía:  
"Non ay lança que pase dotas las armaduras,  
nin que tanto traspase como las escrituras".  
Tu libro te repite más que un hijo. Si acaso  
tiene como los mismos universos su ocaso,  
entonces otro hombre dirá lo que dijiste  
nuevamente y en una lengua que aún no existe:  
igual, antes y ahora, la misma alma se agita.  
El corazón en cuatro cavidades palpita.  
Lo que predijo Calchas junto a las negras naves,  
hoy en los parlamentos lo dicen hombres graves.

. . . Y también hago el libro con mano temblorosa;  
soy el rosal que echa la vida en una rosa.  
Alguien tendrá algún día ese libro en su mano,  
y si ella es de hombre que ha trabajado en vano,  
que en vano ha perseguido su ideal, que ha tenido  
en vano muchas lágrimas y que al fin se ha rendido  
al destino. . . entonces puede ser que reviva  
todo mi ser y cante como una lira viva  
en otras carnes. Cante mi tristeza que pasa,  
mi alegría que vuelve, mi tristeza que pasa,  
mi alegría que vuelve. . . y mi duda que queda.

La vigencia de su preocupación recorre también poemas no incluidos en libros. En "Oda a los padres de la patria" publicada en *Nosotros* n° 30, julio de 1911:

118 Bien vale un verso el que primeramente  
 puso un eje de acero a la carreta.  
 148... más que el idioma que es cincel y norma  
 de las Promesas siempre tremulantes.  
 375 Los que crean no saben detenerse  
 en la alameda vaga de la historia.

Y sobre todo en el final:

400 En buen día y minuto venturoso  
 el pardo Estuario atravesando, aterra  
 la quilla que primera en nuestra tierra  
 trajo un libro de versos... ¡Fiebre santa!  
 que levanta la carne cual se encorva  
 la espalda del león. ¡Arma que canta!  
 y rompe al hombre la potencia torva  
 de la perversidad; desgarrar al Diablo  
 que en la naturaleza humana incuba  
 los huevos de la Ira. Gran venablo  
 cuya punta sutil es el vocablo  
 cargado de sentido que si hiere  
 hiere en el sitio aquel que nunca muere  
 y lo hiere de amor para que suba  
 donde todas las almas se confunden  
 ¡en la Unidad!... Oid: las almas se hunden  
 en tu sombra de oro, Poesía,  
 cual paisaje de pinos y de nieve  
 en la sombra de plata de la luna.  
 Y su esencia inmutable que rocía  
 una flotante claridad de estrella  
 comprende todo y como un ala leve  
 cruza el pavor de una región tan bella  
 que nunca la cruzó presencia alguna  
 conscientemente... Oid, cómo se siente  
 (como el antiguo trípode elocuente),  
 resonar en el pecho de la Musa  
 simbólica, el fatal latido pánico,  
 el del mar, el del campo y el uránico  
 desde una eternidad. Oid, confusa  
 rompiente de una ola de sollozos,

y canciones de cuna y alaridos  
y el fragor de metales laboriosos  
y el fúnebre vagar de los vencidos.  
¡Porque es eterna! Y como Eterna trae  
en pie la altura que en el tiempo cae.  
Su diestra permanente, original,  
fértil como la tierra primordial,  
conduce con firmeza oracular,  
segura como un río que va al mar,  
a un nuevo fin, principio de otro fin...  
¿Quién ignora que existe? Quién ignora  
que se abraza, se espera, que se llora,  
que por diciembre hay flor en el jardín  
Porque Ella es sentimiento. Y es su perla  
la lágrima, la risa su collar  
y la pasión el férvido telar  
que enaltece su mano. Para verla  
la carne transitoria se traspasa  
con los siete puñales de las siete  
virtudes. Se hace templo y se hace casa  
de voluntad que le señala el cielo  
como el ángel de piedra en los sepulcros.  
Mejoramiento espiritual, anhelo  
de admonición constante y excitante  
cual repetido golpe de florete,  
invisibles cinceles, finos, pulcros,  
que tallan, pero a golpes, el diamante  
de esta satisfacción insatisfecha  
que es la Vida, encadenada a todo:  
en la humedad vital unida al lodo,  
en su renovación nunca deshecha  
unida al armonioso movimiento,  
y unida al Tiempo por el pensamiento...  
La poesía es como una punta aleve  
que estéril calma sin cesar conmueve  
en redentora crueldad. Inyecta  
la fiebre por las cosas esenciales;  
encaja un nervio en el vigor dormido  
con la firmeza de una línea recta  
y llena el corazón de los mortales

con el letal terror del negro olvido  
 macizo de mutismo irrevocable.  
 Daimon de luz, el hombre que nos trajo  
 el ligero, sagrado y venerable  
 verso violento de inquietud, que bajo  
 música sirenida vierte envidia  
 ¡emulatriz! ¡Divina en su perfidia!...

En "Prólogo", publicado en *Nosotros*, nº 37, febrero de 1912:

Tan alto ejemplo mereció ser mío;  
 y como el sol y el agua, indiferente  
 la estrofa doy para diversa gente.

En "El pasado", aparecido en *Fray Mocho*, año I, nº 15, agosto de 1912:

Sólo en los libros  
 —que recogen el canto de sirena  
 de las liras ya mudas para siempre—  
 quedan los nueve nombres de las vírgenes  
 que alrededor de la violeta fuente  
 saltan con tirsos en las diestras blancas.

Y en la totalidad de "En los libros" (*Nosotros*, nº 31, enero de 1912) que como "Aulo Gelio" de Captevilla, es una exposición exaltadora del libro esclarecedor, que consuela, arma, destruye, tinieblas:

¿Qué buscas en las libros, frente ardiente,  
 con los dos ojos ávidos prendidos  
 como activas abejas en las flores  
 ilusorias del trazo de la imprenta?  
 ¿por qué inclinas tus horas en el tomo  
 como gavilla grávida de espigas  
 reclinada en un hombro?  
 ¿tan poco vale el tiempo fugitivo,  
 el alado monarca. que lo acuestas

sobre la piedra fría, como un muerto,  
la piedra fría del papel impreso?...

O en "Soneto":

Cuando pienso que tanto he conmovido  
el registro fastuoso de la frase;  
y a la misma tragedia hurté disfraces  
de pompa audaz que el verso me han vestido  
digo que es raro caso porque siendo  
tanto mi amor común, simple y sencillo  
no necesita púrpuras ni brillo  
para que alguien le diga: te cocprendo.

Y en la prosa de "Apuntes", descrece de la obra literaria, o al menos, de la palabra escrita: "Los propósitos humanos son circulares en cuanto, en definitiva, se vuelve al punto de partida. Si abandonamos el amor juvenil para consagrarnos por entero a una obra, la secreta esperanza de recompensa por ella es merecer, al fin, un amor como el que dejamos. ¿Y el perfeccionamiento íntimo a qué tiende sino a retrotraer el corazón a la pureza de la niñez?"

Y, asimismo: "Todo aquel que publica sus ideas tiene en el fondo, espíritu de sobornador. Y convencer es hurtar algo de la personalidad ajena".

Como se ve, no construye una doctrina porque el poeta se reserva el derecho de dar testimonio solamente de sus estados anímicos y en ellos la unidad no tiene porque ser protagonista, pero sí pueden establecerse algunas líneas fundamentales que van desde la actitud moderadamente elogiosa de los dos primeros libros a la alabanza de los poemas publicados con posterioridad a 1911.

*La urna*

Es la obra que concentra mayor cantidad de referencias y que además establece la continuidad de un desarrollo clásico: el *non omnis moriar*. Las alusiones y referencias surgen desde el soneto II:

Se levanta en su noble estampa humana  
de pie sobre la estrofa castellana.

En el IV:

Por la bella mirada que vagaba  
en lo vago... y creí que me miraba  
por la bella mirada  
nace y nace mi estrofa enamorada.

En el VII:

Mientras mi sentimiento tenga asilo  
en la palabra hispana y por emblema  
lágrimas; mientras trace el noble estilo  
la razón de mis horas: el poema.

En el XVI:

Hijo triste y fatal de los sentidos,  
¡oh, amor!, en esto acabas, en canción.

En el XXVI:

Hay quien pide razón porque no llevo  
el diapasón del general clamor,  
y porque no resumo en verso nuevo  
no mi vario dolor, sino el Dolor.

En el XXX:

Cargado tengo de riqueza sorda  
el cerebro confuso y populoso,

que de conocimiento se desborda  
inconsciente en su impulso generoso

En el XXXVI (Homenaje a Petrarca):

Como a tí me ha dejado una confusa  
esperanza materia para el llanto,  
mas no me dio el ingenio asaz excusa  
para hacerla materia de mi canto.

En el XLVI:

Y el ser que de amistad tan noble vive  
honor de mi labor jamás recibe...  
(Tiene mi vida que bien vale un verso)

En el XLVII:

Blanca carilla frente ante a mí vacía  
como escenario abandonado espera  
la pequeña tragedia de mi día.

En el L:

Múltiple vez he visto en la novela

En el LII:

Ciudad nativa, te conozco como  
libro que se ha leído

En el LIII:

No me importa: si el libro ya no tiene  
la maravilla antigua, no me importa.

En el LVI:

Pues poeta cosmógrafo con sabia  
voz quise hablar de su incansable savia

y descubrir sus alas misteriosas  
en la naturaleza de las cosas. . . .

¡Alto designio que el amor destierra!  
que ¡ay! en la cruz de más humilde estado  
tan sólo hablé de mi pasión humana.

### En el LVII:

Y nada bello habrá de nuevo, nada:  
como siempre en mi mesa un libro abierto.

### En el LXX

Si soñar es vivir, viví. Mi propia  
sangre gusté y en verso la celebro.

### En el LXXVI:

Un amigo se ha muerto, un libro, acaso.

### En el LXXX:

Hay quien de su dolor se hace una joya;  
y lo sé, porque canto lo que pierdo.  
Sobre la misma herida del recuerdo  
la mano del artífice se apoya.

### En la totalidad del LXXXIII:

La firme juventud del verso mío,  
como hoy te habla te hablará mañana.  
Pasa la bella edad, pero confío  
a la estrofa tu bella edad lejana.

Y cuando la vejez tranquila y fría  
del color virginal te haga una aureola,  
no sabrá tu vejez mi estrofa sola,  
y te hablará cual pude hablarte un día.

Y cuando pierdas la belleza aquella  
adolescente, el verso en que te llamo,  
te seguirá diciendo que eres bella.

Cuando seas ceniza, amada mía,  
mi verso todavía, todavía  
te dirá que te amo.

En el LXXXVII:

¡Cuánto escribí!... Y sin embargo nada  
ha dicho un poco, un poco de mi ser

En el XCIII:

Porque yo escribo este soneto y siento  
que divido mi vida en dos mitades.

La reiteración de tales expresiones proponen el aspecto de lo que puede llamarse tendencia intelectualizante de *La urna*. La realidad se ve, no pocas veces, desde el libro, y la obra es la culminación de un camino.

#### *El tema del "non omnis moriar"*

Aunque más restringida en su número —no en intensidad— la expresión del canto perdurable, dispone, con tensa urdimbre, la vigencia de lo clásico. En definitiva, es una actitud que parte de Petrarca, el primer poeta moderno que comprendió la importancia del propio canto. En el soneto XLVII, surge así en la versión de Angel J. Battistessa:

Benditas las palabras que yo empleo  
para alabarla en una y otra parte  
y el suspiro y el llanto y el deseo;  
y benditas las hojas en que mi arte  
le gana fama, y cuanto pienso y creo,  
pues ella, y sólo ella, lo comparte.

En Banchs, se eslabona, igual que en el poeta de Valclusa, con toda una tradición. Nace, como casi todo, en Ho-

mero. En el canto VI de la *Iliada* (versos 357-358) según la traducción de Segalá, Helena recuerda que a ella y a Paris, “Zeus les dio mala suerte a fin de que a los venideros les sirvamos de asunto para sus cantos”. Lo conoce Píndaro que en la *Pítica* VI, 6 y ss. (Ver María Rosa Lida de Malkiel: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, pág. 22) proclama la seguridad de lo inmortal. “En el áureo soto de Apolo se ha amurallado y preparado para Jenócrates un alcázar de himnos al que ni la lluvia infernal en su ataque --implacable hueste de la estruendosa nube— ni el viento y su aluvión arrasador, le arrasarán con sus golpes a los sonos del mar. Horacio, que ha recibido, según la Oda 2, 16, una chispa del fuego y que animara a las musas griegas y que sabe “encerrar las palabras en los pies de un verso”. (Sat 2, I, 28) pudo escribir en la Oda 4, 9 I/:

*Ne forte credas intentura quae  
longe sonatum natum ad Aufidam  
non ante volgatas per artis  
verba loquor socianda chordis*

y en la versión de Miguel Antonio Caro:

No pienses, no, que cubrirá el olvido  
los versos que con arte nunca usada  
asocio yo a la lira, yo nacido  
allá donde el Aufido  
hace lejos sonar su onda agitada.

Pero más aún en el comienzo de la Oda III, 30, I-9:

*Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,  
quod non imber edax, non Aquilo impotens  
possit diruere aut innumerabilis  
annorum scries et fuga temporum.*

*Non omnis moriar multaue pars mei.  
Vilabit Libitinam usque ego póstera  
crescam laude recens, dum Capitolium  
scandet cum tacita virgine Pontifex.*

que Caro traduce:

Perenne monumento  
más que los broncees sólido,  
más alto que las Pirámides  
he levantado ya.  
Ni arrasadoras llluvias  
ni aquilones indómitos  
le abatirán, ni el rápido  
tiempo, que años sin número  
tras sí dejando van.

Y de tal modo, se trasvasa a Ovidio en los *Amores*, I, XV:

*Ergo etiam cum me supremus adederit ignis,  
vivam, parque mei multa superstes erit.*

Y en las *Metamorfosis* (libro XV, 871 y ss.):

*Iamque opus exegi quod nec Iovis ira nec ignes  
nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas...  
Pars tamen meliore mei super alta perennis  
astra ferar, nomenque erit indebile nostrum.  
Quaque patet domitis Romana potentia erris terris  
ore legar populi: parque omnia saecula fama  
si quid habent veri vatum presagia, vivam.*

Más que poeta alguno, Ronsard aprovecha en el Renacimiento esta tradición. En el célebre soneto XLIII a Helena, no omite invocarse como dispensador de la fama y en la Oda del libro I, a su vez, sostenía:

*Ne pilier, no terme dorique  
d'histoires vieilles décoré,*

*ne marbre tiré de l'Afrique  
 en colonnes élaboré,  
 ne fer animé sur l'enclume  
 ne feront vivre ton renom  
 comme la pointe de ma plume  
 pourra perpetuer ton nom.*

Probablemente, su concepción, la de Du Bellay y Desportes, son las que recuerda Shakespeare cuando adopta el tema: <sup>1</sup>

*Nor marble, nor the gilded monuments  
 of princes, shall outlive this powerful rhyme,  
 but you shall shine more bright in these contents  
 than unswept stone, besmear'd with sluttish time.*

*When wasteful war shall statues overturn,  
 and broils root out the work of masonry,  
 nor Mars his sword nor war's quick fire shall burn  
 the living record of your memory.*

*Gainst death and all-oblivious enmity  
 shall you pace forth; your praise shall still find room  
 even in the eyes of all posterity  
 that wear this world out to the ending doom.*

*So, till the judgement that yourself arise,  
 you live in this, and dwell in lover's eyes.*

Que ofrezco en esta aproximación:

Ni el mármol ni suntuosos monumentos  
 reales perdurarán como estos versos,  
 pero tú brillarás entre sus ruinas  
 más que las piedras bajo el tiempo turbio.

<sup>1</sup> Interesantes consideraciones pueden leerse en el trabajo de Florinda Friedmann: "La tradición clásica en los sonetos de Shakespeare" en *Cuadernos del Sur*. Año X, N° 6-7.

Cuando la guerra arrase las estatuas  
y el fuego destruya los cimientos  
ni la espada de Marte ni el incendio  
doblegarán tu vívido recuerdo.

Contra la muerte y el artero olvido  
avanzarás y seguirás entonces  
para siempre en los ojos del futuro  
que conduce a su término el mundo.

Y has de ser, como eras, como fuiste  
en los ojos amantes. Y estos versos.

No lo olvida Leopardi en los famosos versos finales del canto "A Italia" ni en la visión de Hölderlin en el bellissimo poema "Priére aux parques" puede soslayarlo:

*Un seul, un seul été... Faites m'en don ¡Toutes Puissantes! (19).  
Un seul automne où le chant en moi vienne a mûrir,  
pour que mon coeur, de ce doux jeu rassasié,  
sache se résigner alors, et meurs.*

En el simbolismo, Rodenbach podía tener como homenaje póstumo en su tumba del cementerio de Père Lachaise los dos versos de "La jeunesse blanche":

*¡Seigneur! Donnez moi donc cet espoir de revivre  
dans la mélancolique éternité du livre!*

Y Gautier lograba expresar en las cinceladas estrofas de "El arte" —la definición es de Díez Canedo, su traductor:

Los dioses mismos parecen  
mas los versos inmortales  
permanecen  
más firmes que los metales.

Los filósofos desde Marco Aurelio a Pascal son más escépticos. Arde la interrogación de aquel: "¿Por ventura te arras-

tra la ambicioncilla y el deseo del aplauso? No obstante dejarás de andar solícito en este punto echando los ojos hacia la prontitud con que viene el olvido de todas las cosas: hacia aquel caos de la eternidad, por una y otra parte interminable; hacia la vanidad del aplauso ruidoso; hacia la inconstancia y falta de juicio en aquellos que al parecer nos favorecen con su aplauso y, finalmente, hacia la estrechez del lugar en que la fama se encierra. Porque además de que toda la Tierra es un punto, dime: ¿Cuán reducido es aquel rinconcito que en ella se habita? y en ésta: ¿Cuántos son y cuáles, al cabo, los que te han de alabar? *Soliloquios*. Libro IV, trad. Jacinto Díaz de Miranda.

La poesía de todos los tiempos mantiene el ritmo pendular: fe ciega en el destino poético, incertidumbre o pesimismo franco en su vigencia ulterior. En la zona de Góngora, que Banchs leyó con cuidado, podía recorrer en la dedicatoria del *Polifemo* el célebre vaticinio: “Tu nombre oirán los términos del mundo” y en el soneto LXVI:

No en bronces que caducan, mortal mano,  
oh católico sol de los Bazanes  
esculpirá tus hechos

Pero Andrew Marwell está en el camino contrario:

“En la tumba de mármol no se oirá el eco de mi canto”, dice en “A la púdica amada”.

Aunque hoy, Spencer en *Without that once clear aim* sostiene su fuerza:

Nunca podrán llegar hasta aquí ni la luz ni el verano.  
La ciudad reconstruye su horror en mi cerebro,  
tan sólo esto que escribo me da alas para huir.

(Trad. Juan Rodolfo Wilcock: *Sur* 153/56).

Banchs participa en el crecido conjunto de pasajes que tienen referencia al tema de esa larga y bien habitada tradición literaria. Por las afinidades de las lecturas que corresponden a la época de elaboración de *La urna*, sus modelos más próximos parecen ser Ronsard y Shakespeare. El sueño — ¿es un sueño? — de la vitalidad inextinguible de la creación literaria lo acompaña sin mayores intermitencias pero con cautela. Se cree en la virtud del libro, mas a condición de que sea el que mejore el destino humano. En lo personal, por otra parte, puede remontarse un doble proceso que, insistimos, no actúa cronológicamente ni tampoco de modo necesario corresponde a una gradación en la estructura del texto: se cree cada vez más en lo perdurable de la obra ajena — el soneto de Petrarca puede ser un ejemplo — y, a su vez, a pesar de las sucesivas oposiciones y los constantes desfallecimientos, también en la propia. En cierto sentido, la fluctuación diagrama el eterno conflicto de fe, esperanza, incertidumbre que promueven los días del hombre.

ÁNGEL MAZZEI

# UNA ÉPOCA DEL TEATRO ARGENTINO

---

*El historiógrafo del movimiento teatral de la República Argentina, dedicará especiales y detenidas páginas a estos dos nombres propios: Enrique García Velloso y Florencio Parravicini. Y allá, cuando la literatura de esta nación sea uno de los elementos que sirva para fundar su civilización, el estudioso y el artista reconocerán en estos dos colaboradores excepcionales de una época de evolución en el gusto y en las letras, al escritor ilustre y al poseedor del cetro de la risa, parte de la vida. En esa lontananza está el disco de la inmortalidad que es como la gloria misma. Pensemos con Schiller que todos los aplausos de las noches reunidas no compensan el bien que producen los autores y los cómicos a las almas que van en busca de luz o de consuelo. . .*

DAVID PEÑA

En una página llena de buen humor y de realismo, narra Florencio Parravicini cómo fue su iniciación teatral. Recuerda que en el café *Varieté* de la calle Rivadavia, entre Talcahuano y Libertad, su propietaria, la bailarina Rosita Tejero, formó, por iniciativa de Carlos Coletti, en 1904, un elenco muy modesto, para representar una obra —la primera de Alberto Novión—, titulada *Tener la vela*. Coletti había conseguido que Novión escribiese, con el compromiso de cobrar tres pesos diarios, en concepto de derechos de autor. Una noche enfermó un actor de apellido Rodríguez, a quien llamaban “el del lunar” y la pieza no se podía hacer sin ese elemento. Fue entonces, cuando Coletti, desesperado, recurrió a Parravicini y le dijo:

—¿Por qué no trabajás?

—¡Yo! ¿Estás loco? . . .

—Vos tenés gracia y condiciones.

—Pero si no sé ni pintarme.

—Yo te pinto.

“Y me maquillé y me largó al escenario. Lo que ocurrió no lo sé”, dice Parravicini. Dos meses después, dirigía la compañía y fue actor y “factotum”, con 250 pesos de sueldo. El éxito de sus actuaciones determinó a Bordeu de Idilact, empresario del *Royal* y del *Parisina*, a contratarlo para que trabajara en sus teatros. Le pagaban 350 pesos, y era un hombre feliz. En 1906 inauguró el *Roma*. Al evocar esos tiempos señala “que las cosas que hacia no son para detallarlas”.

Por aquellos días, se produjo un acontecimiento en la compañía de los hermanos Podestá. Pablo le manifestó a Pepe su resolución de separarse y formar su propio conjunto. Sustituir al creador de don Zoilo, de *Barranca abajo*, no era cosa fácil. El “niño mimado” del público porteño, unía a sus condiciones naturales de simpatía, su prestigio de actor, conquistado con interpretaciones cómicas y dramáticas que lo habían colocado, artísticamente, en un nivel destacado. Pero, como en el teatro se vive siempre de lo inesperado, una noche de septiembre, Ulises Favaro, visitó a Pepe Podestá, en su camarín del *Apolo*, para indicarle el reemplazante de Pablo:

—¿Quién es ese fenómeno?

—Florencio Parravicini.

—¡Nunca lo he visto trabajar! . . .

—Si quiere verlo, vamos al *Roma*, donde actúa, y se convencerá.

Esa misma noche, Pepe Podestá, acompañado por Ulises Favaro, Carlos M. Pacheco y Camilo Vidal, hizo su entrada en el "café concert" de la calle 25 de Mayo, entre Corrientes y Lavalle, en cuyo tablado, Parravicini y Pepita Avellaneda, hacían las delicias de un público heterogéneo, cantando canciones picarescas. Además, improvisaba monólogos, y sus ocurrencias de subido tono eran festejadas con francas carcajadas y aplausos formidables, ante el asombro del inspector municipal.

—Yo creo que éste es mi hombre —le dijo Pepe Podestá a Camilo Vidal.

—Yo también —contestó el secretario del *Apolo*.

—Bueno, vaya, véalo y arregle.

Al finalizar la función se reunieron —recuerda Podestá—, en un café de la calle Artes (hoy Carlos Pellegrini), y quedó firmado el compromiso.

—¿Cuánto quiere usted ganar?

—Cuatrocientos pesos.

—¿Préstamo?

—Un mes.

—Conforme. Y el creador de *Juan Moreira* le dio al futuro actor cuatro billetes de cien pesos.

Así quedó incorporado Parravicini a la compañía del *Apolo*, debutando el 8 de octubre de 1906, con el sainete de Ulises Favaro, titulado *El Panete*. Un éxito de comicidad coronó su iniciación teatral, ratificado, en forma definitiva, al estrenarse el 21 de diciembre de ese año *Los Disfrazados*, de Carlos M. Pacheco, y lograr una creación del personaje Pelagatti.

¿De dónde provenía este artista tan singular?

Había nacido en Buenos Aires el 24 de agosto de 1876, y “derivaba de un hogar ilustre, entroncado, por el lado materno, a una familia bifurcada en apellidos preclaros, que contribuyeron a formar nuestra nacionalidad. Y, por el lado paterno, a una antigua casa de diplomáticos y de soldados heroicos”. Se pregunta García Velloso: “¿Por qué sortilegios del sino, este hombre, mecido en cuna de oro, por una madre aristocrática, cuya niñez transcurriera entre los mimos y halagos de Agustina y Manuelita Rosas, y por un señor de hidalgo continente que sólo soñara en glorias guerreras, fue a buscar su punto de recalada en trance de naufragio, casi trágico, en la revuelta y terrible bahía del teatro? ¿Por qué, serie de conjunciones fantasmagóricas, este hombre, que conviviera en su adolescencia con los íntimos, que eran los Terrero, los Alvear, los Díaz Vélez, los Obarrio, los Rosas, los Crisol, los Madero, los Olaguer, los Vilate, los Saavedra, los Anchorena y los Obligado, tira el lastre de los prejuicios, y, en raptó de locuras fragmentarias, es corsario en el lejano Sur; cazador de lobos en Tierra del Fuego; suerte de nabab criollo en Niza y en París; excéntrico en sórdido café de marineros cosmopolitas, en Tolón; tirador de “music-hall” en Rio de Janeiro y en San Pablo, hasta lanzarse a la aventura de los escenarios, siendo, desde su aparición, la más alta y la más completa de las expresiones cómicas de nuestro teatro contemporáneo”?

Un año permaneció Parravicini en el *Apolo*. Su consagración fue meteórica. Al mes, ganaba 500 pesos; al poco tiempo, 600; “al año pedí —dice— 1.000 y un porcentaje. Pero don Pepe, no opinó igual que yo. El viejo actor, entre indignado y sorprendido, gritó: “¡Mil pesos! De donde saqué ese loco, otro loco sacaré”.

Providencialmente apareció don Esteban Serrador, empresario del *Argentino*, y le constituyó una gran compañía, con la dirección escénica de Ezequiel Soria y la musical del maestro Antonio Reynoso. Figuraron en el elenco, Sara Ortiz, Ada Cornaro, Guillermo Battaglia, Salvador Rosich, Enrique Muiño, Luis Vittone, Segundo Pomar, Eliseo Gutiérrez, Angela Argüelles, Amalia Lamadrid, Rosa Martínez y las hermanas Aída, Fedora y Lucrecia Borda.

Ezequiel Soria, en una declaración dirigida al público, consignó los propósitos de aquella temporada, que se inició el 14 de noviembre de 1907, con el estreno de la comedia *Fruta picada*, de Enrique García Velloso.

Las palabras de Soria encierran, además, aseveraciones acerca del período de transición entre el drama del circo, que tuvo su apogeo y su gloria, y el espectáculo escénico, ceñido a los cánones del teatro relativamente superior. Dice entre otras cosas: "Ansiábamos la casa propia de los autores argentinos. Al logro de este ideal, tendieron todos nuestros entusiasmos, y después de una intentona, fracasada por carencia de medios materiales <sup>1</sup>, dirigimos nuestra actividad hacia el modesto escenario del *Apolo*, donde se nos brindó ampliamente todo lo necesario para la victoria. Esos primeros meses del *Apolo*, resumen la faz más intensa de la historia íntima del teatro nacional, y en día no lejano darán tema, a buen seguro, para páginas brillantes que han de magnificarse a medida que el tiempo pase y entren puramente en el dominio de las cosas que fueron". Y al referirse a la temporada de Parravicini, señala: "Ahora, pues, nos hallamos en

<sup>1</sup> Se refiere a la temporada planeada con Enrique García Velloso, que se realizó en el teatro *Victoria* el año 1901.

condiciones de formular programa. Hemos reunido los mejores elementos artísticos. Se han adherido los autores más significativos que actualmente trabajan en pro de la patriótica idea del teatro nacional. Abrimos esta casa para las voluntades fuertes. Abominamos los grupos. No nos especializaremos en ningún género, ni escuela. Creemos que el único género malo es el aburrido”.

Con tan auspiciosos anhelos, comenzó Parravicini su primera temporada teatral. Enrique García Velloso, autor de la obra del debut, quedó unido a él en forma indisoluble. El personaje de Mister Thurbury de *Fruta picada*, le permitió realizar otra creación, precursora de los distintos tipos que, durante más de treinta años, interpretó extraordinariamente. Nadie puede imaginarse lo que significó su apogeo de actor. En su momento fue el dueño de Buenos Aires. Al respecto, apunta Edmundo Guibourg: “Del fondo de la Patagonia o de las mesetas jujeñas, el pajuerano rico o pobre que llegaba a deslumbrarse a la capital, traía un nombre en los labios: Parravicini. Era el centro del turismo federal. El neófito venido de las lánguidas ciudades del interior y del aburrimiento campesino, se sentaba en las butacas del *Argentino*, desconcertado de pronto ante el espectáculo de los felices porteños cuya masa se movía segundo tras segundo en el incesante oleaje de carcajadas. Acaso la primera vez reía él también por contagio y para no ser menos, pero, a la segunda prueba, entraba de lleno en la convulsión colectiva y cuando partía rumbo a su soledad, se llevaba un recuerdo indeleble. Había compartido un placer que le serviría de permanente rememoración alegre”.

A ese fenómeno de irradiación poderosa, debía agregarse el interés que despertaba “su vida privada, que era pública

con el barniz novelesco de sus episodios; su historia y su leyenda; su brevet de piloto, su arrojo de volante, su puntería de suizo, su seriedad de concejal, su yacht de millonario, su recuerdo, su chiste, su expresión; todo lo que de él emanaba, ponía en el panorama multiforme de la ciudad, su pincelada de anécdota o su mueca de risa”.

Ante personalidad tan excepcional, nuestros autores no permanecieron indiferentes. Los de mayor significación le brindaron sus obras: Sánchez, Payró, García Velloso, Soria, Pacheco, Vacarezza, Roldán, Pagano, Maturana, Sánchez Gardel, Aquino, Discépolo, Saldías, González Castillo, Novión, Iglesias Paz, Defilippis Novoa, Giménez Pastor, Mertens y Hicken. Lo cual prueba que, en medio de la balumba de su repertorio sin valores — como se ha dicho exageradamente —, brilló el ingenio de los comediógrafos que honraron la escena nacional. García Velloso fue su autor predilecto. Se complementaban admirablemente. Desde 1907 a 1927, es decir, desde *Fruta picada* hasta *Una cura de reposo*, veinte fueron las obras que escribió para el gran actor.

Si es ley — lo afirma Mauriac —, que los personajes invadan, en un momento dado, la mansión de sus autores, imaginemos — puestos a imaginar — que aparecieran ante nosotros los personajes creados por García Velloso a los cuales dio vida Parravicini en escena. Sería un prodigioso desfile de figuras, una hueste abigarrada de seres, con una flotante guardarropía, perteneciente a sainetes y comedias, un pasar de pícaros o caballeros, hipócritas o generosos, de diversas nacionalidades. Constituiría ese desfile un espectáculo divertido. Pero, esa cantidad de tipos, llevarían todos una misma etiqueta: Parravicini.

Para evocar las circunstancias en que fueron surgiendo

cada uno de esos personajes, nada mejor que comentar los estrenos de las obras, apoyándonos en juicios críticos, cuyas impresiones establecen jerarquías. Algunas cartas de Parravicini a García Velloso, escritas en diversas ocasiones, cobran vivo interés, no sólo por su valor documental, sino también porque reflejan, siquiera sea fragmentariamente, la amistad, de estas dos figuras que llenaron un largo período del teatro argentino. Ellas aportan, además, detalles acerca de sus vidas íntimas. Por ejemplo, uno desconocido. No teníamos noticias de que García Velloso, a pesar del éxito de *Fruta picada*, le retirara a Parravicini su apoyo como autor durante varios años. La carta, fechada en Rosario el 25 de julio de 1911, evidencia el episodio. Dice así:

“Seguramente, a usted le extrañará, sobremanera, que le escriba esta carta, pero es la única actitud que debo asumir, ante su fina atención, recordándome en sus crónicas durante mi ausencia, y además, porque nunca tuve animosidad alguna en contra de usted; muy por el contrario, fueron siempre grandes simpatías y, sobre todo, no olvido que los aplausos que me tributó el público, muchos de ellos fueron debidos a su pluma de usted, aplausos que repartimos en escena como autor, el uno, y como actor, el otro. Por todos estos motivos y mil otros, estoy en mi perfecto derecho, de avanzar hacia usted con la mano tendida de amigo, para que usted la estreche y olvide si alguna nube de verano empañó por un momento el sol de la amistad y le pido quiera agregar otro laurel más a mi trabajo, dándome para esta nueva temporada la otra gemela de *Fruta picada*. Sólo me resta felicitarlo, lo mismo que a los demás miembros de la Sociedad de Autores, por el triunfo, y que seré un fiel cumplidor de sus reglamentos. Con mi mayor respeto y amistad.”

Tres meses después, volvió Parravicini a escribir a García Velloso. La “nube de verano que empañó por un momento el sol de la amistad”, ha desaparecido, pero, no del todo, según surge al leer su carta del 18 de octubre. *Fruta picada* sería puesta en escena en el *Apolo* por la compañía que dirigía José J. Podestá. Tal decisión obligó a Parra a expresar su punto de vista, en estos términos:

“Mi querido maestro y amigo: Con gran sentimiento me enteré que había estado usted en el teatro y, por encontrarme en escena, no tuve el gusto de estrecharle la mano. Referente a lo que usted me comunica que van a ejecutar *Fruta picada*, en el *Apolo*, antes que nosotros, esto no implica nada; por el contrario, sólo me resta felicitarlo, pues esto demuestra que su obra es de ley, y además esto es conveniente. Habiendo comparaciones, cada cual se esmerará más y, por lo tanto, las obras se cuidan mejor. Ahora, más que nunca, siempre que sea de su agrado, la pondremos en escena, en cuanto usted me envíe el libreto y crea que Mister Thurbury será más inglés y mejor ingeniero. ¿Vamos a ver qué hacen en el *Apolo* con esa obra que es una filigrana? Esperando, querido Velloso, me remita *Fruta picada*, reciba usted el afecto de su amigo. P/D. No se olvide de mí. Alguna obra nueva que la cuidaremos como a una hija.”

A pesar de los gentiles requerimientos, García Velloso no aporta su concurso de autor a Parravicini. Estrena en cambio, con Pablo Podestá y con María Gámez, durante las temporadas de 1911 y 1912, respectivamente. Pero estamos aproximándonos a un acontecimiento extraordinario en las vidas de Enrique García Velloso y Florencio Parravicini. Es el estreno de *Fruta picada*, en Madrid. Fue la primera obra criolla a la que cupo el honor de ser aplaudida por el público español. Marca un hito en el ya largo capítulo de la historia escénica hispanoamericana. Los de-

talles de este hecho transcendental —que sintetizamos—, se encuentran relatados minuciosamente en la correspondencia de Luis Morote, publicada el 13 de abril de 1913 en “La Nación”. Recuerda el eximio periodista que la tarjeta decía así: “El ministro de la República Argentina y la señora de Wilde invitan a usted a la recepción que, en honor de los señores académicos de la Real Academia de la Lengua, tendrá lugar en su casa el sábado 22 de febrero, a las cinco de la tarde”. Esa recepción, en el hotel de la calle Zurbano se convirtió, sin que los dueños de casa se lo propusiesen, en un anticipo, en una preparación de la fiesta hispano-argentino celebrada la noche del 7 de marzo, en el teatro de la *Comedia*. La recepción fue deslumbrante; estuvo allí el Madrid todo de las letras, de la política, de la ciencia, del arte. El doctor Eduardo Wilde, les dijo a García Velloso y a Parravicini:

—Vengan ustedes temprano, y a medida que entren los invitados los conocerán. Eso facilitará las presentaciones.

No se hicieron rogar, y como la fiesta estaba señalada para las cinco de la tarde, a las cuatro y media ya estaban en el palacio de la calle Zurbano. A todos los invitados que iban llegando, les decía el ministro argentino: “Tenemos el honor de contar hoy, entre nosotros, a un ilustre periodista y a un actor famoso, los señores García Velloso y Parravicini”.

Y, naturalmente —puntualiza Morote—, la conversación recaía en lo que habían venido a hacer en Madrid estos dos argentinos y se hablaba de la representación en el teatro de la *Comedia*. Los políticos y personajes españo-

les, querían saber en qué consistiría esa fiesta y prometían acudir a aplaudirlos.

“Se acercaba la fecha del estreno, y como son dos incorregibles bohemios —continúa Morote—, no se podía sacar partido de ellos. Tirso Escudero, que con extraordinaria generosidad puso su teatro a disposición de ellos, no contaba con lo que le harían penar. Señalaba la hora de los ensayos, hacía ir puntualmente a todos los de la compañía, y Parravicini, so pretexto de que sabía de memoria su papel, no aparecía. García Velloso, un poco más formal y con aires de sacrificado, se presentaba por las tardes en el teatro a presidir los ensayos, a dar la opinión de autor. Los ensayos, como era forzoso, pese a todas las dificultades de la obra, avanzaban. Y llegamos a la noche del 7 de marzo. Coches y automóviles sin cesar se detenían ante la puerta del teatro, y de ellos descendían mujeres hermosas y elegantemente ataviadas y caballeros de frac. Adentro, en el foyer, no se podía dar un paso, y la concurrencia no sólo era enorme, sino archidistinguida”.

“A las nueve y media sonaron los timbres anunciando el comienzo de la representación. Todo el mundo corrió a ocupar su asiento, pintándose en todos los semblantes la curiosidad. Algunos Aristarcos se preparaban a poner reparos, a ser corteses, pero despiadados en sus juicios. Y García Velloso, como si estuviera condenado a muerte y hubiera entrado ya en capilla esperaba su sentencia y su ejecución en un rincón del coquetón camarino de Mercedes Pérez de Vargas. ¡Ánimo, no hay temor, el triunfo es indudable!, le gritábamos los amigos; pero Velloso se sonreía con una sonrisa forzada y el susto no le salía del cuerpo. “Es mucho lo que me juego. Estrenar en Madrid

y ante un público como el que hay ésta noche es librar una batalla muy dura”.

“Y no obstante esos legítimos miedos la victoria se respiraba en la atmósfera, estaba en el aire, desde que comenzaron a hablar los personajes de *Fruta picada*. A Parravicini, se le saludó con una salva de aplausos en cuanto hizo su aparición, y al punto justificó él con su gracia de buena ley, con su aplomo de actor consumado, con su naturalidad, con su dominio de las tablas, cuánto de merecida resultaba esa bienvenida y esa salutación. Yo no exagero — afirma Morote —, que hacía mucho tiempo, pero mucho, que no se había escuchado acá a un actor tan de cuerpo entero. La vis cómica le sale por todos los poros. Es gracioso en su ademán; lo es, porque no tiene que recurrir a ningún género de dislocaciones de su figura, ni de palabra. Hace reír y no cae en lo chabacano, ni en lo grotesco. Cuando de ahí, Buenos Aires, me escribieron recomendándomelo, me dijeron que se parecía a Rosell. Y es mucho mejor, porque da la sensación de sobriedad, de justeza en la gracia, que muy pocos saben dar. Por regla general, incluso los actores célebres o que han pasado por tales, derivan en payasos. Parravicini se quedó en el límite preciso que no se debe traspasar, y la risa que provoca no es una mueca, sino una carcajada alegre, fresca, sana, la que resulta del lado ridículo de las situaciones, de las personas y de las cosas. Es un artista magno; tiene el genio de la comedia, el que debía pedir a sus intérpretes un Aristófanes o un Molière. A la hora actual, y sin ofender a nadie, no tenemos en España un actor cómico que lo pueda igualar y, mucho menos, superar. En ese escenario de la *Comedia*, donde desfilaron tan notables actores, Parravicini se lleva

la palma. Para encontrar algo igual o parecido, sería preciso ir a buscarlo al teatro italiano”.

“En el primer acto, se ganó una ovación; en el segundo, la ovación alcanzó grados de entusiasmo estrepitoso; en el tercero, se desbordó y fue clamorosa. Un frenesí de aplausos. Cuando, en el primer acto, refiere a la lindísima señorita Segura su caza de fieras, su carrera sobre el lomo de un león, la gente se desternilló de risa. El éxito, que era ya franco, se desbordó al relatar cómo al ir a matar los patos de la laguna, cae en ella y se da un chapuzón. La manera como imitó a los patos era de un supremo cómico, de una gracia sin igual. Y luego, al retorcerle el cuello a un gallo, que lo fastidia con sus cantos “sinfónicos”; al presentarse con el gallo muerto, al acariciar la botella de whisky — amor de sus amores —, estuvo en todo ello sencillamente admirable”.

“Desde el primer acto, los espectadores llamaron al autor. García Velloso quiso reservarse, verlas venir, y al terminar el primer acto se eclipsó. Pero, desde que finalizó el segundo acto, ya no se pudo abstraer a los insistentes requerimientos del público. Salió dos, tres veces; no sé cuántas veces, y la sala lo aclamaba con entusiasmo. Al finalizar la obra y caer la cortina en el tercer acto, tuvo que hacer infinidad de salidas, para recibir los bravos y los aplausos de la concurrencia. Aquello fue una verdadera apoteosis, en la que se mezclaban con aclamaciones al autor, vítores a la Argentina”.

Al finalizar su crónica — señala Luis Morote —: “El ilustre y simpático García Velloso ha prestado un servicio considerable, ha merecido ser grato a España en tanta me-

dida como lo es en la Argentina, echando los cimientos de una relación intelectual y artística entre los dos pueblos. Con su comedia de anoche probó sus grandes talentos. El crítico de *El Liberal*, dice que sólo media docena de autores dramáticos españoles serían capaces de escribir una obra como *Fruta picada*". Y agrega: "García Velloso y Parravicini son mensajeros de la revolución que se opera en los espíritus. Sintieron el ansia legítima de los aplausos y han visto sus esperanzas colmadas. Cada palmada que ha resonado en su honor ha sido como un latido del corazón español, que se transmite por la telegrafía sin hilo de las almas a la grande, a la insigne República Argentina, la cual después de maravillarnos con los espléndidos prodigios de su progreso material nos viene a asombrar ahora con los frutos sazonados de su progreso espiritual".

Vicente Martínez Cuitiño, testigo eminente, del estreno de *Fruta picada*, en Madrid, ha dejado una página que merece ser recordada, no sólo por su valor documental, sino también por la gracia con que refleja las angustias que vivieron los protagonistas en vísperas del acontecimiento. Dice que Parravicini, "millonario de recursos y de sorprendente desenvoltura y aplomo avasallador, era un niño tímido frente a públicos desconocidos", y señala el hecho que "después del ensayo general de *Fruta picada*, tuvo Parravicini conciencia plena de su enorme responsabilidad no solamente ante el público madrileño, sino también ante su lejano público de Buenos Aires, cuya expectativa por su actuación había suscitado el telégrafo. Trató de eludir el compromiso y simuló una repentina e inesperada dolencia en complicidad con un amigo médico marroquí. Mandó decir al teatro que no podía trabajar. Tirso

Escudero quedóse estupefacto. García Velloso, entre blasfemias geniales y manifestaciones risueñas, me visitó en el hotel y me pidió ayuda para el caso. Concurrí con la angustia de Velloso al hotel de Parra. Entramos en su habitación, en uno de cuyos ángulos palidecía el galeno marroquí, de acuerdo con la consigna, o, tal vez, con el estipendio. Me acerqué al lecho del paciente, a quien gruesas mantas cubrían hasta la mitad de la cabeza. Le coloqué un termómetro, le tomé el pulso, llegue a auscultarlo. Parra no tenía fiebre. Entonces, le dije: —Don Florencio, usted no está enfermo. Lo que tiene usted, es miedo.

—¿Le parece poco? . . . —me contestó.

—Muy poco, le repliqué, para un actor de su prestigio. Pero, sepa usted, que usted hoy no es solamente Florencio Parravicini, es también y, sobre todo, un gran actor argentino que va a interpretar una obra argentina de un comediógrafo argentino. Es un ministro involuntario del teatro argentino y su eclipse personal restará al país un éxito en la capital del idioma. Además, se perderá usted la ovación más grande que haya oído, y hará perder a Enrique, su compañero de tantos triunfos, la consagración y el aplauso del público de Madrid. Tirso Escudero le alfombrará de flores el escenario. Le rendirán un homenaje excepcional. Por otra parte, yo he recibido el encargo de transmitir a la prensa de Buenos Aires la noticia de su victoria.

Fue, entonces, cuando Parra se sentó en la cama, abrió el cajón de la mesa de luz, encendió un cigarrillo y, tras una densa bocanada de humo, se dirigió al marroquí diciéndole:

—Doctor, nos han descubierto. Voy a trabajar.

Parra concurrió al teatro con Velloso, que no lo dejaba, y conmigo. Mientras componía, después, frente al espejo, su famosa caracterización del inglés de la obra, decía: “Esta noche me van a matar”, a lo cual García Velloso —que no las tenía todas consigo— agrega: “A quien van a matar es a mí”. “El que los va a matar a los dos soy yo —aseguraba Escudero—, si no dejan de ser chiquillos”.

“Lo cierto es que —finaliza Martínez Cuitiño—, a los dos minutos de aparecer en escena Parravicini, éste ya se había apoderado del público madrileño, que lo ovacionó al final de cada acto y llegó hasta la apoteosis al término de la comedia. Y así, aquella noche, Parravicini como intérprete, y García Velloso como autor, abrieron a los artistas argentinos la senda del éxito en la Villa del Oso y del Madroño”.

Coronado de laureles regresó Parravicini a la patria, para iniciar su temporada anual en el *Argentino*. García Velloso, en cambio, permaneció varios meses más en Madrid. En sus conferencias pronunciadas en el *Ateneo*, en las recepciones y banquetes que le ofrecieron los artistas e intelectuales, con la adhesión de Rubén Darío, exaltó la conveniencia de que España y la Argentina intensificaran el acercamiento cultural. Retornó a Buenos Aires en el mes de junio. Circunstancias imprevistas lo obligaron a escribir una comedia, urgentemente, pues la temporada de Parravicini no se desenvolvía con el éxito a que estaba acostumbrado. Él mismo lo certifica al dirigirse en agosto a García Velloso, con el propósito de solicitarle —y lo hace dramáticamente—, *El tango en París*.

“Querido Enrique: En esta carta va toda una súplica al amigo. Estoy sin obras; nadie trae nada, me encuentro deses-

perado. Toda mi esperanza está en usted. Creo no dejará naufragar a éste, su amigo, que tanto lo quiere. Espero *El tango en París*, como el pan de cada día. Un esfuerzo, Velloso, y salvará así a éste, su amigo, que le quedará eternamente grato. Un abrazo.”

García Velloso realizó el “esfuerzo” para complacer a Parravicini. El anecdotario, a propósito de los días que precedieron y sucedieron al estreno de *El tango en París*, constituye una serie de episodios divertidos. Desde la lectura del segundo acto —que no estaba escrito y que el autor simuló recitarlo sobre unas cuartillas ininteligibles—, hasta el accidente que sufrió en mitad de una representación la actriz Ada Cornaro encargada del rol de Rebeca, que dio a luz un precioso niño en un entreacto, son innumerables los pasos cómicos que derivaron con esta obra.

*El tango en París*, tuvo un reparto excelente. Crearon los principales personajes, Pierina Dealessi, Ada Cornaro, Olinda Bozán, Esperanza Palomero, Florencio Parravicini, Roberto Casaux, César Ratti, Francisco Ducasse, Eliseo Gutiérrez y Humberto Zurlo. Constituyó un éxito sin precedentes para la época. Estrenada en 29 de octubre de 1913, llegó triunfante al 20 de enero de 1914, sin que disminuyera en cien pesos el total de las entradas de la primera semana, con la última, y continuar tras una breve “relache” veraniega, desde el 1º de abril de 1914 al 9 de julio de ese mismo año. Parravicini aprovechó las vacaciones para viajar a París. Desde la capital francesa, el 19 de febrero, le comunica a García Velloso:

“Se habla aquí del *Tango en París*, como si ya lo conocieran”. Y a continuación, con su buen humor característico, dice: “Encontré a Martínez Cuitiño, con una levita impo-

nente, en el Banco Español; creo es la de cobrar cheques". En tono de broma, señala que Eliseo Gutiérrez y Enrique Serrano, que lo acompañaron en el viaje, están "presos, por no limpiar las escaleras del hotel", y que el actor Julio Lozoya, "ha puesto por vía de precaución un salón de lustrar botas en Barcelona". Sobre sus secretarios anota que Beltrán, ingresó "en el manicomio, por creerse bailarina" y que Coletti, "murió de pulmonía a la cabeza". "A Eliseo San Juan, se le enderezó la boca, pero se le torció una pierna. Con tanta gente, la vuelta va a ser a la vinagreta."

A cincuenta y siete años del estreno de *El tango en París*, podemos afirmar que esa pieza es un documento realista, pintura valiente de un medio y de una época. El crítico Joaquín Linares, en *El Hogar*, con motivo de la "reprise" de la obra de García Velloso que ofreció Parravicini, en 1936, destacó, además, que "marca una fecha memorable en el teatro nacional. Es una anticipación y un vaticinio. En ella, Buenos Aires manifiesta teatralmente su voluntad y su destino de cosmópolis, de urbe universal. En su fábula se anuncian los poetas y cantores del alma porteña que vendrán —Contursi, Gardel—, y los comediógrafos y saineteros hallarán en el conde Chopin, en Rebeca, en Chantilly, en Navacerrada los modelos cómicos, específicos, de los "tipos de emigración" que luego invadirán los escenarios, creando un género al que adaptarán sus extraordinarias cualidades nuestros principales actores. Nótese, además, esta profética intuición: en la comedia de García Velloso el tango no es la canción guaranga ni la danza canalla que todos perciben antes de ser consagrada en París; es el ensueño argentino de universalidad, el impulso lírico de conquista, que realizó luego el tango, fantásticamente, y sin más armas que su misterioso hechizo".

En Chopin, personaje central de la comedia, alcanzó Florencio Parravicini, su máxima interpretación, con las galas de su genuina, penetrante y arrebatadora gracia. Ese ruso argentinizado, ese Chopin, que tiene auténtica filiación de pícaro aventurero y a la vez aires de gran señor, fue una de sus creaciones más regocijadas, haciendo de su caracterización física y fonética, escuela entre los actores nacionales.

Enrique Gómez Carrillo, en su libro *El encanto de Buenos Aires*, ha establecido que Parravicini “desempeñando el mismo papel ciento cincuenta noches seguidas, como acaba de pasarle con *El tango en París*, da, así, sin exagerar, ciento cincuenta matices diferentes al mismo tipo, haciéndolo, a su antojo, rudo o tierno, socarrón o cínico, elegante o chabacano, conservándole siempre un relieve de humanidad que sólo los artistas geniales saben encontrar. Es para mí —dice—, uno de los más prodigiosos actores del mundo”.

Corre el año 1914. El éxito de *El tango en París* continúa, pero Parravicini, precavido, quiere asegurarse otra obra de García Velloso, para que no se “derrumbe” su temporada. El 6 de mayo le escribe, destacando esa posible situación.

“Mi querido y gentil Enrique: Después de darle un fuerte abrazo, tienen por objeto estas líneas, avisarle que recibí su carta, pero no así su deseado retrato que me prometiera en ella. Le ruego no se olvide, y no me abandone en estos momentos, pues sería una pena muy grande, que ahora, en el instante en que el teatro se encuentra en pleno entusiasmo, afloje el muy noble *Tango en París*, y todo se derrumbe por falta de otra obra de mi gran autor y amigo Velloso. Comprendo que usted tiene muchas otras cosas que hacer, y que mis compañeros del *Nacional* me lo tienen secuestrado, y que, sin duda alguna, ellos necesitan más que yo,

el apoyo de su producción. Pero, qué quiere, Velloso; sentimos celos, lo mismo que si se tratara de una amante, que se inclina más a uno de sus pretendientes. Por favor, Enrique, no se olvide de mí, disculpe a éste, su amigo, que mucho lo quiere.”

García Velloso, respondió al pedido. Estrenó ese año en el *Argentino* dos obras. Ellas fueron: *El loco lindo* y *El tango en Buenos Aires*, esta última continuación de *El tango en París*.

*El loco lindo*, es una comedia que se aproxima al “vaudeville”, por lo ligera; a la de costumbre, por lo pintoresco de su ambiente y lo vivaz de sus tipos, y a la novela policial, por la índole del suceso que le sirve de resorte maestro. Parravicini encarnó a un francés que hizo las delicias del público.

En cuanto a *El tango en Buenos Aires*, es preciso advertir que el carácter de la nueva pieza la diferencia fundamentalmente de la inicial. La dificultad fue salvada, no obstante, con sólo una épica transformación. Rodolfo, el irregular personaje de *El tango en París*, que respetaba tan poco la propiedad ajena como el corazón de las mujeres, se enamoró apasionadamente de su ex amante. En torno de esta pasión, que concluye en tragedia una noche de carnaval, García Velloso construye los tres actos de *El tango en Buenos Aires*. Rodolfo es, pues, aquí, la verdadera personificación del tango bonaerense, celoso, pendenciero y sanguinario, como la suave y grácil Mágina encarnaba en *El tango en París* el alma del baile suburbano desarraigado del ambiente propicio y transportado a regiones extrañas y hostiles.

Al finalizar su temporada en Buenos Aires, Parravicini se trasladó a Montevideo. Desde la capital uruguaya, el 13

de noviembre de 1914, le escribe a García Velloso anunciando el próximo estreno de *El loco lindo*. No pierde la oportunidad de hacer humorismo, acerca de algunos de sus colaboradores.

“Mi querido Enrique: No he contestado antes su carta, hasta saber con seguridad el día del estreno de *Loco lindo*, y para rogarle quiera venir a ésta, pues aquí lo esperan los periodistas para darle una comida y organizar algunas fiestas en su honor. Existe mucho interés por la obra, que se estrena el viernes 27. La temporada no puede ser mejor; dada la situación, no me puedo quejar. Beltrán (secretario de Parra), cambió de voz; ahora es tiple, pues a fuerza de discutir con Crodara (empresario del *Solis*), por entradas que no liquidaba en boletería, se produjo ese fenómeno. A Eliseo San Juan (director de la compañía), se le ha ordenado no concurra a la playa, por mandato de la Prefectura Marítima, pues ya van dos veces que lo confunden con una langosta gigante y produce el pánico en la rambla. No puede usted imaginarse el deseo que tengo de verlo por aquí. Sin más, querido Enrique, con saludos a Echagüe y Vedia, reciba un abrazo de su amigo.”

Estamos en 1915. García Velloso había monopolizado el cartel del *Argentino*, durante dos temporadas. Era lógico que se interesara por la futura labor de Parravicini. Teniendo en cuenta la situación económica que atravesaba Buenos Aires ante la primera guerra mundial, trazó planes para contrarrestar aquel momento de la vida teatral porteña. Su proyecto fue postergado, como veremos, pues Parra deseaba cambiar de género, es decir, pasar de la comedia al sainete y a la zarzuela, por secciones. Los hechos le dieron la razón a García Velloso. En una larga carta, desde Rosario, el 10 de enero, informa al autor de *Fruta picada*, sobre su actuación en 1915.

“Mi muy estimado amigo: No se extrañe que no haya contestado a su atenta carta hasta hoy, pues mi idea era entrevistarme con usted, en un viaje, que de escapada hice a ésa. No pude verlo por una serie de cosas inesperadas que me absorbieron completamente el poco tiempo que tenía. Pues bien, mi amigo Enrique: después de pensar muy detenidamente lo que me dice en su carta y prestar toda la atención que me merecen sus consejos, paso a relatarle mi programa decidido para la próxima temporada, programa que sin ser precisamente el que usted me aconseja, no difiere sino en algunos puntos relativos a beneficiar el negocio, por causas que le detallo más adelante. Por otra parte, dichas diferencias no serían inconveniente alguno para poder cumplir también el programa aconsejado por usted. La compañía será lírico-dramática, de comedia y zarzuelas nacionales, siendo compuesta para ello con elementos suficientes para abarcar ambos géneros. Recordará usted mi primera temporada en Buenos Aires, en que hacíamos indistintamente una zarzuela en un acto y una comedia en tres, o cuatro zarzuelas, o una comedia en dos actos y dos sainetes, etc. La casi totalidad del cuadro, que tengo formado y contratado, está hecho con esa base, y no dejará de reconocer usted que ha sido esto acto de previsión mía, teniendo en cuenta que el año anterior no encontrábamos, fuera de sus obras de usted, producción nacional en comedias a que recurrir, y tuvimos que echar mano a obras extranjeras que, además de no ser del todo agradables para el público, parece, a los ojos de los que están fuera de nuestro círculo, un atentado contra el teatro nacional. En cambio, con mi proyecto, el campo de acaparamiento de obras argentinas es más vasto; tenemos más cantidad y más variedad de autores. Es de esperar, pues, que la producción sea más proficua. De manera que tendremos comedias y zarzuelas; y que le conste que al decir comedias, no cuento nada más que con las de García Velloso, pues de ello tengo pruebas muy palpables con la temporada que terminó. De lo de zarzuela hispano-criolla que usted me habla, no hay, no hubo, nunca, tal pensamiento en mí. Sólo tengo en proyecto interpretar una o dos de género chico, cuya elección haremos con usted, a guisa tan sólo de prueba para una posible interpretación de las mismas en nuestro proyecta-

do negocio en España, a fines de esta temporada. Para esto aprovecharía la presencia de algunos elementos en el elenco de mi compañía, a los cuales he tenido que recurrir, porque como usted sabe, entre los nacionales no hay líricos. Ahora bien: teniendo en cuenta todas estas consideraciones ¿aceptaría usted, amigo Velloso, el puesto de asesor literario de mi compañía? No dudo, ante la amistad que nos liga, que me honrará usted, aceptando mi modesta oferta; como también creo que usted estará conmigo en que sería muy oportuno que en la gira que hará la *Compañía Argentina Florencio Parravicini*, por España, finalizada la temporada de 1915, vaya honrada con la presencia de don Enrique García Velloso, como director artístico de ella. Para terminar, querido Velloso: ¿sería aventurado contar con una comedia suya, para principios de temporada? (segunda quincena de marzo). ¿No le parece, asimismo, que usted es capaz de escribir una zarzuela o sainete en uno o más actos, de mucho éxito, máxime partiendo de la base que contaría con toda clase de elementos para ello: compañía, coros numerosísimos, orquesta de 30 profesores, maestro Acevedo, etc., etc.?... Crea que mi mayor satisfacción sería iniciar mi temporada con una obra suya, ya sea comedia o zarzuela, y estoy seguro que usted sabrá llenar la más grande aspiración de este, su amigo."

García Velloso no aceptó los amables ofrecimientos de Parravicini. Se dedicó a escribir la comedia *El zapato de cristal* con destino al debut de la compañía que organizó Alberto Ghirardo, para el teatro *Nacional*, que reunía a figuras relevantes y de promisoria actuación, tales como Camila Quiroga, Elías Alippi, Augusto Zama, Julio Escarsela, Francisco Aranaz, entre otros. Además, se había comprometido con Pablo Podestá a entregarle la pieza *Los páraisos artificiales*, que el inolvidable actor estrenó en el *Nuevo*.

Mientras tanto, Parravicini, desde San Isidro, el 17 de febrero, insiste ante García Velloso para lograr su colaboración:

“Querido Enrique: Después de saludarlo con el cariño de siempre, tendría un gran placer que tanto usted, como la gentil Sapho, me aceptaran un almuerzo o comida, y al no ser ninguna de las dos cosas, al menos un té, en mi rancho holandés de San Isidro. De esta manera, podremos hablar de nuestros negocios, con tranquilidad, pues para que Sapho tenga compañera, estará Angelita, mientras nosotros cambiamos ideas. Le ruego me conteste el día que usted mejor elija, lo mismo que la hora. Lo invito en esta forma porque me consta que tiene usted las horas contadas por sus ocupaciones. Suyo como siempre. Parra.”

La temporada proyectada por Parravicini no alcanzó la magnitud que él esperaba. García Velloso, finalmente, hace su aporte a ella, por cierto que en forma muy significativa. Estrena el 18 de junio el sainete *Un drama vulgar*, que la crítica destaca “como un modelo acabado del género, por la fábula que expone, el lenguaje, los tipos, el ambiente que describe”. Hay además, en ese sainete, “una honda humanidad, una intensa simpatía por casi todos los personajes que desfilan por la escena. García Velloso ha abordado el asunto con elevación artística y nobleza moral”. Al mes, vuelve a estrenar otra pieza breve, *La palomita de la puñalada*, “en cuyos divertidos cuadros adviértense rasgos oportunos y felices, pinceladas que ofrecen una rápida impresión de ambiente”. Parravicini tuvo la oportunidad de encarnar en tales expresiones de nuestro género chico, dos tipos opuestos. El moreno Perfectino, en *Un drama vulgar*, y el Terencio Gorgoño, en *La palomita de la puñalada*. Por el acierto de recursos y de composición sus respectivas caracterizaciones fueron cálidamente festejadas.

Está llegando la hora culminante de García Velloso: el año 1916, tan afortunado para el teatro argentino. Con su espíritu emprendedor y su reconocida autoridad, hizo efec-

tivo un acontecimiento a la sazón extraordinario, como lo fue el de reunir al frente de un mismo elenco a tres figuras descollantes de la escena nacional: Orfila Rico, Pablo Podestá y Florencio Parravicini. Un año antes de concretarse la combinación se dio la noticia. Precisamente, por aquellos días en que Parravicini y García Velloso se reunieron en San Isidro. En *La Nación*, el 25 de febrero de 1915, se informa que “una de las causas principales del fracaso económico del teatro nacional el año pasado ha sido el exceso de compañías que se constituyeron. Los elencos no podían responder, por tal motivo, entre otros, a una orientación artística definitiva. En el cuadro donde había un primer actor faltaba una primera actriz; el que contaba con ellas carecía de galán; otros, no tenían más que actores y actrices de orden subalterno, sin ubicación en los escalafones de las listas. Sólo al final de la temporada, se formó discretamente la compañía de Angelina Pagano, pero, lo avanzado del año y las calamidades de la crisis, empequeñecieron económicamente el negocio”. “En peores circunstancias financieras que el año pasado —proseguía diciendo *La Nación*—, se han constituido este año, como en los tiempos en que el dinero sobraba, cinco compañías nacionales y cuatro de género chico, amén de las que actuarán en los grandes teatros. Hay elementos apreciables en estas compañías, pero les falta unidad y armonía. Pablo Podestá, por ejemplo, trabajará en el *Nuevo* con un cuadro que no puede responder a las exigencias de un buen reparto de papeles en las obras de alguna enjundia; Florencio Parravicini ha tenido que echar mano de artistas españoles para completar las figuras de un elenco de zarzuelas. He aquí dos figuras salientes de nuestra vida teatral condenadas a”

bregar con dificultades para sostener bien sus respectivas temporadas, si no hubiesen tenido la idea de entenderse. Pablo Podestá y Florencio Parravicini firmaron anoche un convenio por el cual trabajarán juntos dos años. La fusión no puede hacerse de inmediato, pues ambos tienen compromisos con sus empresas. Pero, desde mayo, actuarán reunidos en un teatro espacioso y al frente de una importante compañía. Ha sido encargado de la formación del elenco y de la adquisición de obras para esa temporada, don Enrique García Velloso. La noticia ha de ser recibida con agrado”.

De esa jornada memorable comentaremos dos estrenos de García Velloso: el de *Mamá Culepina* y el de *Veinticuatro horas dictador*.

*Mamá Culepina* se ofreció el 4 de abril de 1916. De la crítica de Juan Pablo Echagüe, sobre esta obra, reproducimos un fragmento que establece: “El mérito de la transcripción plástica de la vida en el fortín, que nos abre vastas perspectivas sobre la pampa bravía de aquel entonces, en cuya infinitud acechaban la hostilidad traicionera del pasional, y la sangrienta depredación del bárbaro...”. Para agregar que “el cuadro tiene su belleza, a la vez épica y rústica. Luego, el elemento humano: el choque de pasiones rudas en el medio agreste, dulcificado, por decirlo así, al contacto de la ternura simple e instintiva de la china cuartelera, cuya feminidad providencial atempera los arrabatos soldadescos, templea las rudezas del vivir en los campamentos, cura las heridas del cuerpo y del espíritu, y acaba por arrebatarse al cadalso a un inocente”. Y concluía así: “Aquí, donde los hábitos y los panoramas de ayer se desvanecían día a día, siguiendo el ritmo acelerado del progreso ma-

terial que todo lo transforma, la *Mamá Culepina* de García Velloso ha de quedar como un reflejo de seres, cosas, paisajes y costumbres abolidas, cuando la pieza del teatro en sí haya envejecido bajo el imperio de esa ley fatal que condiciona el género: la renovación constante de las formas”.

En *Veinticuatro horas dictador*, cuadro de evocación histórica “muy completo”, destacóse que, como obra dramática, revelaba extraordinaria habilidad en García Velloso para mover las figuras, y, entre otros atributos, viva fuerza de diálogo. Hay, además, consignaba *La Nación*, “algo que no es frecuente en las piezas nacionales; caracteres bien trazados que se sostienen hasta el final y que conducen la acción lejos de someterse a ella. Así, la figura de Rosas, con su duplicidad anímica, su socarronería feroz, su afectado ruralismo y sus bruscas violencias; así, también, las del general Paz, noble y fielmente tratado en una larga escena del segundo acto; la de don Manuel José Guerrero, cuya situación frente a la tiranía fue la de muchos distinguidos caballeros; la del conspirador Méndez, personaje simpático y jovial, cuya importancia escénica resulta mayor que la histórica, acrecentamiento que el público no ha de lamentar, por cierto; la de Manuelita Rosas, que pasa por la escena tal como en el relato de los contemporáneos... *Veinticuatro horas dictador* evoca la tiranía de Rosas de una manera que hasta la fecha no había sido tratada, mezclando en la obra el momento cómico con el trágico, con predominio del primero, no dejándose en ningún instante de observar la verdad histórica; hasta donde es posible unirla con la ficción escénica”.

Parravicini supo darle al asistente Oyarzábal y a Juan Méndez, una comicidad muy medida, de acuerdo con la

psicología de estos personajes. Brilló en los instantes de ternura o de exaltación patriótica. Cuando él quería —la crítica, aún la más severa, lo ha reconocido—, ponía en evidencia sus cualidades magníficas de actor. En *Mamá Culepina* y en *Veinticuatro horas dictador*, transmitió vida a esas figuras, ajustándose al texto escrito, por el cual, en otras circunstancias, era tan propenso al abandono y a la arbitrariedad.

Año 1917. Al promediar el mes de julio, Parra ofreció el estreno de *El mascotón*. La nueva obra de García Velloso, “tiene una base de observación certera”, y “su argumento resulta en cierto modo una sátira contra la “jettatura”, la cartomancia, el espiritismo y otras supersticiones inquietantes difundidas entre nosotros —anota un crítico—, según lo demuestra la creciente multiplicidad de los consultorios clandestinos, donde bajo el ojo indulgente de la policía se ejerce toda clase de industrias; es el caso de decirlo: ocultistas”. Parravicini, con la dirección de Mariano Galé, “se mostró en uno de sus mejores momentos, y puso su gracia avasallante y desconcertante, al servicio del papel de Ventura, consiguiendo mantener al auditorio en perpetua risa”.

Disímiles son las dos obras que estrenó García Velloso con Parravicini el año 1918.

*La loca del Azul*, constituye una comedia donde más destacó el autor su fibra de gran comediógrafo. Con un asunto de una nimiedad que asombra, desarrollará tres actos, con ligeros tintes sentimentales, jugando con el público una partida a pura maestría, dominándolo, emocionándolo a su antojo, para otorgarle, finalmente, con galantería, la solución que todos anhelan en el quimérico

pleito de doña Brígida Holmes de Hernandarias. Se estableció además que los personajes son fruto de una concepción robusta, traducidos con un humanismo tan real como verdadero, exentos de ficciones, que viven y desarrollan su acción dentro de la naturalidad más absoluta. *La Prensa* dijo que *La loca del Azul*, "puede considerarse como modelo de comedia fina dentro del teatro nacional". Y a continuación, un juicio que es una síntesis sobre la conducta del actor Parravicini: "En los últimos tiempos ha manifestado intenciones de ampliar sus actividades desempeñando papeles serios". En cuanto al de Poliandro, en *La loca del Azul*, "conforme al carácter del personaje no es éste un tipo de comicidad extravagante y desquiciada, como los que los autores han dado en hacer de medida para el señor Parravicini. Es alegre, sin caer en lo caricatural, y el mérito de su intérprete consistió en personificarlo guardando el equilibrio. Al público le fue grato esta manera intermedia de Parravicini, en que el actor debe realizar un doble esfuerzo: contenerse a sí mismo y contener la ya adquirida disposición del público a verlo buscar efectos hilarantes fuera de toda pauta".

*En la tierra de la paz y del amor*, se plantean los conflictos familiares que la guerra había originado en algunos hogares del país, constituidos por personajes de nacionalidad antagónica. Los héroes de García Velloso son un francés y un alemán, unidos en sociedad comercial en el instante de estallar la conflagración. Naturalmente, la pasión patriótica origina el primer choque, y se produce la disolución de la razón social, provocando un verdadero drama de familia. Por sus aciertos teatrales, tanto como por la sinceridad desapasionada con que ha sido escrita la obra,

fue largamente aplaudida, y en el "francés, "noblemente encarnado por Parravicini, se reconoció que a su manera, sin penacho y sin botas de montar, era un hijo espiritual del caballero Bayardo".

Gustaba a Parravicini, de tarde en tarde, matizar su repertorio con piezas dramáticas. Cuando así lo hizo, se valoraron sus interpretaciones, que su público aplaudía, aun cuando no las aceptaba, pues lo querían ver en los tipos caricaturescos, que su gracia los transformaba profundamente para deleite de todos sus admiradores.

Han quedado en el recuerdo de sus contemporáneos sus intervenciones dramáticas en *Guillermo Watson*, de Eugenio Gerardo López; en *Mister Franck*, de Belisario Roldán; en *La tierra de la paz y del amor*, de Enrique García Velloso; en *Alegría*, de Roberto J. Payró; *El inglés de anoche se llama Aguirre*, de José León Pagano; en *La tragedia de un hombre feo*, de Federico Mertens, y en *El pavo de la boda*, de Darthes y Damel.

En las temporadas de 1919 y 1920, García Velloso no aportó su colaboración a la labor de Parravicini. Sólo el 24 de noviembre de 1921, estrenó la comedia *El loco de los inventos*. Con el personaje de Romaguera, le ofreció la oportunidad de hacer reír a los espectadores en su caracterización de un sujeto que tiene la manía de los inventos, manía que a ratos parece ser sincera y a ratos disimulada. Los inventos que más le preocupan son, el de un cohete capaz de iluminar cien leguas a la redonda durante una hora y el de unos guantes hipnóticos que dejen como petrificados a los que le estorban.

Después de *El loco de los inventos*, García Velloso abre un paréntesis de seis años, sin estrenar con Parravi-

cini. En ese lapso, ocurren diversos acontecimientos en la vida del actor. El más fundamental fue su determinación, en noviembre de 1924, de retirarse de la escena. Ello dio motivo, entonces, para que toda la familia teatral y los círculos intelectuales de Buenos Aires, inclusive el Presidente de la República, Marcelo T. de Alvear, le expresaran su homenaje. Dos fueron los actos en los cuales se exteriorizaron el afecto que se le profesaba. Uno de ellos, el banquete que se efectuó en la confitería "Del Molino", en la cabecera de cuya mesa, organizada por Pascual Carcavallo, tuvo Parravicini, a su derecha a Camila Quiroga, a Enrique García Velloso, a Luis Vittone, a María Esther Buschiazzo, a Héctor G. Quiroga, a Alberto Ballerini, a Julio F. Escobar, a Ernesto Vilches y a Francisco Ducasse; y a su izquierda, a Angelina Pagano, a Enrique Muiño, a Blanca Podestá, a César Ratti, a Irene López Heredia, a Julio Sánchez Gardel, a José J. Podestá, a Eliseo Gutiérrez y a Segundo Pomar. Fue una fiesta de buen humor, de alegría y de franca expansión espiritual. La parte oratoria estuvo a cargo de García Velloso, de Quiroga y de Muiño. Vacarezza, a su vez, leyó unas décimas, que comenzaban diciendo:

"Atención pido al silencio  
Y silencio a la atención,  
Pues voy en esta ocasión  
A cantarle al gran Florencio."

Por su parte, el inolvidable intérprete agradeció, con palabras conmovidas. Expresó entre otras cosas: "Mis compañeros saben lo que significa para nuestra alma apartarse del público, aunque sea momentáneamente. Hago un pequeño paréntesis en mis actividades de actor, porque ne-

cesito descansar. Descansar para renóvar fuerzas, no para renovarme en mi manera artística, porque genio y figura. . . Yo seré el mismo de siempre; renovaré fuerzas, pero no cambiaré mis formas de expresión, ya que ello sería traicionarme a mí mismo y defraudar al adorado público, que me ha querido siempre como fui, como soy y como seré”.

Los homenajes a Parravicini culminaron el 28 de noviembre, en el teatro *Argentino*. “A las dos de la tarde se ofrecía en la boletería, pagar treinta pesos —consigna un diario—, por una platea, y resultaba imposible obtenerla. Dos horas después, no se hubiese logrado por el mismo precio ni una localidad para el paraíso. Tal era el entusiasmo popular, por asistir a la función que, a la noche, nuestro cómico máximo, iba a representar: su comedia *Melgarejo*”.

Como es lógico suponer el retiro de Parravicini del teatro fue relativamente breve. Su reaparición se realizó con una obra de García Velloso. Veamos cómo se produce. Pero antes anotemos algunos episodios que ocurrieron en la vida de estas dos figuras señeras del teatro argentino.

El 20 de mayo de 1925, Blanca Podestá, que había estrenado en el *Smart* el drama *Gigoló*, de Enrique García Velloso, celebró con una función las bodas de plata que cumplía el autor con la escena nacional. Florencio Parravicini, que no pudo estar presente, le hizo llegar su adhesión a García Velloso, en una carta fechada cuatro días después.

“Mi querido Enrique: Le escribo con una profunda pena. No me lo perdonaré jamás, el no haber llegado a tiempo, para concurrir al homenaje que le tributó el público y compañeros. Homenaje bien merecido y ganado, palmo a palmo, con su labor, constancia, y por todos los beneficios que

respecto a nuestro teatro y a las letras argentinas usted ha aportado con su inteligencia y sus cualidades personales que son muchas y a cual mejores. Puede creérmelo que al leer las crónicas se me humedecieron mis ojos. ¿Cómo no había de emocionarme, si yo soy un pedazo de su persona y usted un trozo de mi vida y de mis triunfos? Llegué con mi barco con dos días de retraso, tanto que no he podido despedirme del pobre Coletti. Le ruego me perdone, y no piense mal de mí, porque difícil será, que usted, pueda encontrar entre sus amigos, uno que lo quiera tanto como yo. Su hermano que no lo olvida.”

En las elecciones comunales del 21 de noviembre de 1926, Florencio Parravicini, fue elegido concejal por la ciudadanía porteña. Su nombre encabezaba la lista de candidatos del flamante partido *Gente de Teatro*, que en aquellos comicios obtuvo un resonante triunfo. Esa consagración popular determinó que Parra volviera a las tablas. Reapareció en 1927. El 2 de febrero, de ese año, le escribe a García Velloso, confirmando su decisión, en estos términos:

“Mi querido Enrique: No puede imaginarse la alegría que me produjo el anuncio de una obra de usted, para mi próxima temporada. Puede trabajar en ella con entusiasmo, pues de esa manera se la interpretaré. No tengo obra para el debut y, por tal, le pido por su madre y por nuestra amistad, la haga sin precipitación y me entere de ella acto por acto. El sábado cinco me voy a Mar del Plata, desde donde regresaré el diez y ocho para el banquete del *Coliseo*, al cual no podrá usted faltar de ninguna manera. Hasta ese día, pues, y entretanto, reciba un abrazo de su invariable amigo.”

El anuncio del retorno del eminente actor, provocó los más diversos comentarios, especialmente, cuando se dio la noticia de que lo haría con una obra de García Velloso. El suelto, publicado por Hipólito Carambat, en *La Razón*,

con el título de *Una cura de reposo*. . . , sintetiza el interés suscitado. Dice así:

“Acaba de producirse un pequeño acontecimiento en nuestra vida teatral. Don Enrique García Velloso vuelve a estrenar con don Florencio Parravicini. Anoche, en San Isidro, y con el don de animador que directores y comediantes criollos le reconocen y que le permitió “extraer”, más de una vez, una comedia ingeniosa y divertida de las páginas vírgenes de un cuadernillo, el primero leyó al segundo su pieza en tres actos *Una cura de reposo*, que gustó extraordinariamente, y en la cual halló el actor un papel digno de sus grandes facultades cómicas. No debe extrañar el acento ponderativo de esta noticia. La escena de la lectura de *Una cura de reposo*, fue sencillamente conmovedora. Autor e intérprete, un poco descentrados de sí mismos y, sobre todo, un poco extraños, ya, al pasado que los unió en una serie de triunfos escénicos felices, uno y otro, sintiéndose algo extranjeros en el medio teatral porteño de la hora presente, que no es el de siete u ocho años atrás, enfermo de bataclán y de cinematógrafo, como parece estar el público; uno y otro, repetimos, recordaron los carteles centenarios de *Fruta picada*, *El tango en París*, *Mamá Culepina*, *Veinticuatro horas dictador*, *El mascotón* y *La loca del Azul*. En aquellos días, los nombres del señor García Velloso y del señor Parravicini parecían inseparables. El comediante tenía al escritor por el crédito de la casa y no se concebía una temporada del *Argentino*, sin una obra de éste que, muchas veces, fue la obligada para el debut. Día, llegó, sin embargo, en que esa colaboración de comediógrafo y actor, natural, espontánea y, para ellos fruc-

tuosa, cesó. Después de *El loco de los inventos* no volvió a estrenar el señor García Velloso en el *Argentino*. Bien es verdad que no volvió a estrenar nadie, resuelto como se demostró el actor-empresario a echarse por la calle del medio y hacer su cartel, como sus guisos don Juan Palomo. Pero, véase cómo una vez más, 'ont revient toujours aux anciens amours'. El señor Parravicini ha seguido ganando mucho dinero y muchas carcajadas sin obras del señor García Velloso; éste, a su vez, ha continuado estrenando con la buena fortuna de siempre, a pesar de no tenerlo de intérprete al popular actor del *Argentino*. Pero, ni aquellas carcajadas, ni esta buena fortuna, sabían igual que las de tiempos pretéritos. Les faltaba algo, acaso, el punto de sazón que, la voluptuosidad del triunfo, ponía la certeza que tenían el autor y el actor, de que se complementaban el uno al otro. La reconciliación, si así puede llamarse de que damos cuenta, hubiera sacudido otrora nuestro mundillo teatral. Es posible, sin embargo, que no pase inadvertida para el público heterogéneo y como recién llegado, de nuestros días. De cualquier modo, el público hallará este año una novedad en la temporada del señor Parravicini, y en eso irán ganando todos. Porque, bien mirado, después de la tiranía dual que los señores García Velloso y Parravicini ejercieron en la vida dramática porteña de años atrás, un discreto alejamiento, que fuera punto de reposo para la atención del público, venía de perilla. A todos hacía falta en verdad "una cura de reposo"... El debut de la compañía Parravicini se realizará el 2 de abril".

El 2 de abril de 1927, en efecto, reapareció Parra en el *Argentino*. García Velloso, en víspera del estreno, formuló declaraciones acerca de su nueva obra: "Difícilmente

—sostuvo—, la naturaleza volverá a producir un arquetipo de actor como Parravicini. Los habrá más medidos, más dentro de los cánones tradicionales de la estética a que debe ceñirse un intérprete; pero, más brillantes, más personales y multiformes a la vez, más rápidamente contaminadores de la alegría, yo no he conocido ninguno. Y, sin embargo, nada tan difícil como escribir una pieza de teatro, para Parravicini. Lo saben, por experiencia, los autores; lo ha padecido en carne propia el gran actor, que durante tantos años, ha tenido que llenar el cartel con obras de su ingenio”. En cuanto a su nueva comedia, señaló que *Una cura de reposo*, “se ajusta en absoluto a la modalidad humorística de Parravicini. Pero, en ella, no tendrá tan siquiera que “trucarse”, ni falsificar una “machietta”; no tendrá que lograr la risa a traición del idioma, valiéndose de los efectos fonéticos de una prosodia extranjera. Hablará como habla corrientemente en la calle o en su casa y vivirá su personaje a cara limpia, sin afeites, sin pelucas, siendo él mismo. Comedia de risa, comedia de intriga, trufada con una situación fundamental —la escena “a hacer” del segundo acto—, sus episodios se desarrollan a favor de una unidad de tiempo que sería en la vida la misma que dura la comedia en el escenario, esto es, dos horas y media”.

Fue una noche magnífica la del estreno de *Una cura de reposo*. La concurrencia desbordaba la sala del *Argentino*. La presencia del Presidente de la República, doctor Alvear, ponía una nota de alta jerarquía. Al día siguiente la crítica destacó que García Velloso, había “construido tres actos que se mantienen en constante tensión de carcajadas, por la complicación de las situaciones, la multiplicación incesante de las peripecias, la habilidad con que

están unidas sus más hilarantes pasajes y las aristas jocosas del personaje central y atractivo mayor de la comedia". Al referirse a Parravicini, señaló que "estuvo incontenible, gracioso dentro de su personal y libérrima vis cómica. A cara limpia, fue el eje alrededor del cual giró toda la obra y convergió la atención del espectador".

Después de 1927, se sucedieron diversas actuaciones de Parravicini, algunas organizadas sin ningún plan, solamente para explotar su atracción y su popularidad. Cuando el cine nacional hizo su eclosión sorprendente, buscó de inmediato a los mejores intérpretes de nuestra escena. En primer término, tenía, naturalmente, que estar Parravicini. Repitió, entonces, en varias películas, su labor afortunada; hizo estallar en ruidosas y largas carcajadas a las salas penumbrosas, y puso en las palabras, en los gestos, en la flexibilidad de su juego facial que con tanta minuciosidad y tanto relieve registraba la cámara, el manantial inagotable de su gracia peculiarísima.

Su última temporada la realizó en 1940. En agosto de ese año, a causa de su salud quebrantada, se vio obligado a interrumpirla. Los médicos le aconsejaron reposo, pero reanudó su labor para actuar en Montevideo, donde enfermó gravemente. Hasta que el 25 de marzo de 1941, en trágica actitud puso fin a su vida.

La figura de Florencio Parravicini, se perpetúa en el monumento, obra de arte de José Fioravanti, que las instituciones teatrales levantaron, con la contribución del pueblo. Ha sido ubicada en la plaza Lavalle, para que su máscara de gran actor y hombre de mundo, a través del tiempo muestre la expresión permanente del personaje que representó.

En cuanto a Enrique García Velloso, su nombre está consustanciado con los orígenes de nuestro teatro. “Su afanosa aspiración de creador, tan entusiasta y entrañablemente nacional — ha dicho Juan Pablo Echagüe —, marca un rumbo. Y los hombres que en campo del espíritu han marcado rumbos, ni serán olvidados, ni habrán pasado por la tierra en vano. ¡No todo muere! . . . El esfuerzo del sembrador revive en la simiente”.

JUAN JOSÉ DE URQUIZA

# TEXTOS Y DOCUMENTOS

---

## Enmiendas y adiciones a los Diccionarios de la Real Academia Española \*

### I. ENMIENDAS Y ADICIONES AL DICCIONARIO COMÚN.

abocado, da. . . . [*Enmienda a la 2ª acepción: substitúyese jerez por vino.*]

abulandro. . . . // *de abulandro*. loc. adj. *Sto. Dom.* Sin exponer dinero, por puro entretenimiento. Dícese del juego en que no se arriesga dinero. // 2. loc. adj. *Sto. Dom. de mentirijillas. Médico de ABULANDRO, poeta de ABULANDRO.*

aburar. . . . // 2. *Sto. Dom.* Producir escozor la picadura de hormigas, avispas o abejas.

acechadera. . . . // 2. *Sto. Dom.* Acción de acechar reiteradamente.

aceptor. . . . // 2. *Fís.* Átomo de un semiconductor extrínseco, que produce en éste un centro de perturbación para predisponerlo a aceptar un electrón.

\* Aprobadas por la Real Academia Española (Junio-Diciembre 1970).

- acotejar. (De *a-* y *cotejar*.) tr. desus. "Comparar, cotejar, confrontar. // 2. *Col., Cuba, Ecuad. y Sto. Dom.* Arreglar, colocar objetos ordenadamente, acomodar. // 3. *Col.* Estimular, incitar, favorecer. // 4. prnl. *Cuba y Ecuad.* Acomodarse, arreglarse con alguien; ponerse de acuerdo sobre algo. Convivir maritalmente. Obtener un empleo. // 5. *Cuba, Ecuad. y Sto. Dom.* Acomodarse, ponerse cómodo.
- acotejo. m. *Cuba.* Acción y efecto de acotejar. // 2. *Sto. Dom.* Comodidad.
- achuela. f. *Sto. Dom.* *azuela.*
- adaptador, ra. . . . // 2. m. . . . // *de antena.* Artificio que permite adaptar una misma antena a varios receptores.
- adiabático, ca. (De *a-* privativo y *diabático*.) adj. *Fís.* Dícese del proceso que ocurre sin que la substancia afectada por él gane ni pierda calor. // 2. *Fís.* Dícese del recinto entre cuyo interior y el exterior no es posible el intercambio térmico.
- aerosol. . . . [*Nueva acepción 1ª*] m. Dispersión de un sólido o un líquido, finamente dividido, en un gas. // 2. [*La acep. 1ª actual.*]
- áfilo, la. [*Enmienda.*] *afilo, la.*
- aflojar. . . . // 2. [*Enmienda.*] fig. y fam. Hablando de dinero, darlo, soltarlo, entregarlo, generalmente por fuerza. // 2 bis. fig. y fam. Dar o soltar un golpe. *Le AFLOJÓ un palo.* . . . // 5. prnl. *Sto. Dom.* Acobardarse.
- agarrotar. . . . // 6. [*Enmienda.*] Quedar inmovilizado un mecanismo por producirse una unión rígida entre dos de sus piezas.
- agua. . . . // *pesada.* [*Enmienda.*] *Fís.* Aquella en que el

hidrógeno se ha sustituido por el hidrógeno pesado o deuterio. Se emplea en los reactores nucleares para moderar la velocidad de los neutrones. // *salobre*. [*Enmienda*.] La cargada de sales, en general con menor proporción que la de mar, que la hacen impropia para la bebida. // *salina*. La que contiene sales en mayor proporción que las *aguas* normalmente destinadas a usos domésticos, agrícolas o industriales.

aguantar. . . . // 3 bis. *Sto. Dom.* Sustituir temporalmente a una persona en su trabajo.

aguja. . . . // *astática*. La que forma parte de un sistema astático.

agulandro. . . . *Sto. Dom. V. abulandro*.

ajobachado, da. (De *ajobar*.) adj. *Sto. Dom.* Agotado por el calor excesivo o por un trabajo duro.

albedo. . . . [*Añádese Fís. en la 1ª acep.*] // 2. *Fís.* Razón de la corriente neutrónica que sale de un medio, a la que, a través de una superficie límite, entra en el mismo.

alcojolado, da. (De *alcoholado*.) adj. *Sto. Dom.* Dícese de la fruta o de la caña de azúcar raquítica, que no llega a madurar.

alcor. . . . // 2. *Geol.* Paraje situado en la parte alta de una cuesta, desde el que se divisa amplio panorama.

alefato. (Del hebr. *aleph*, primera letra del alfabeto hebreo.) m. Serie de las consonantes hebreas. // 2. *alifato*.

alelo. (Apóc. de *alelomorfo*.) m. Gen. alelomorfo.

alelomorfo, fa. (del gr. ἀλλήλως, uno a otro, unos a otros, y *-morfo*.) adj. *Biol.* Que se presenta bajo diversas formas. // 2. *Biol.* Dícese de los genes que tienen la misma función, pero distintos efectos, y que ocupan el mismo lugar en dos cromosomas homólogos. Ú.t.c.s.

- alfabeto. . . // 2. Conjunto de los símbolos empleados en un sistema de comunicación.
- alfajor. . . // 3. [*Enmienda. Añádese Par. Substitúyese manjar blanco por dulce de leche.*] // 4. [*Añádese Sto. Dom.*]
- alicate. . . 5. *Sto. Dom.* Persona influyente que asegura a otra la estabilidad en su cargo u oficio.
- alifato. (Del ár. *alif*, primera letra del alfabeto árabe.) m. Serie de las consonantes árabes, conforme a un orden tradicional, que discrepa según se trata de países musulmanes orientales u occidentales.
- alucinógeno, na. (De *alucinar* y *-geno.*) adj. que produce alucinación. Dícese en especial de la marihuana y otras drogas. Ú.t.c.s.
- aluminio. . . [*Enmienda a la 1ª acep.*] m. Metal de color y brillo similares a los de la plata, ligero y dúctil, muy maleable, buen conductor del calor y de la electricidad y resistente a la oxidación. Es el metal más abundante en la corteza de la Tierra. Símb.: *Al*. Núm. atómico 13.
- ampolla. . . // 5 bis. Abultamiento producido en la superficie de un metal por la expansión de un gas en él contenido.
- ampollar<sup>2</sup>. . . // 2. [*Enmienda.*] Producir abultamientos en una superficie. Ú.t.c.p.rnl.
- ancuditano, na. adj. Natural de Ancud, capital de la provincia chilena de Chiloé. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad.
- anchura. . . [*Enmienda a la 1ª acep.: pase aquí la 1ª acep. de latitud.*] // 2. [*Enmienda.*] En una superficie, su dimensión considerada de derecha a izquierda o de izquierda a derecha, en contraposición a la considerada de

- arriba abajo o de abajo arriba. // 3. En objetos de tres dimensiones, la segunda en magnitud. // 4. Amplitud, extensión o capacidad grandes. // 5. Holgura, espacio suficiente para que pase, quepa o se mueva dentro alguna cosa. // 6. [La actual acep. 2ª.]
- anglicanizado**, da. [Adiciones.] (De *anglicano*.) ... o por su lengua.
- anglicanizante**. (De *anglicano*.) adj. Dícese del léxico, semántico o sintaxis influidos por los de la lengua inglesa.
- anglicano**, na. ... // 3. *inglés*.
- anglicista**. (De *ánglico*.) adj. Que emplea anglicismos. Ú. t.c.s. // 2. com. *anglista*.
- anglista**. (De *anglo*.) com. Persona que profesa la anglística o está versada en ella.
- anglístico**, ca. (De *anglista*.) adj. Dícese de los estudios referentes a la lengua inglesa o a la cultura de los países anglohablantes. // 2. f. Estudio de esta lengua o cultura.
- anglófilo**, la. ... [Enmienda.] adj. Que simpatiza con Inglaterra, con los ingleses o con lo inglés. Ú.t.c.s.
- anglófobo**, ba. ... [Enmienda.] adj. Desafecto a Inglaterra, a los ingleses o a lo inglés. Ú.t.c.s.
- anglohablante**. (De *anglo* y *hablante*.) adj. Dícese de la persona, comunidad o país que tiene como lengua materna el inglés. Ú.t.c.s.
- anglomanía**. ... // 2. Afectación en emplear anglicismos.
- angloparlante**. [Enmienda.] (De *anglo* y *parlante*.) adj. *anglohablante*.
- ángulo**. ... // de incidencia. [Enmienda.] Fís. ... // de reflexión. [Enmienda.] Fís.

- antena. . . . // 2. [*Enmienda.*] Conjunto de elementos metálicos utilizado para emitir o recibir ondas radioeléctricas.
- antimateria. f. *Fís.* Materia compuesta de antipartículas, es decir, materia en la cual cada partícula ha sido reemplazada por la antipartícula correspondiente.
- antipartícula. f. Partícula elemental producida artificialmente, que tiene la misma masa, carga igual y contraria y momento magnético de sentido contrario que las de la partícula correspondiente. La unión de una partícula con su *antipartícula*, produce la aniquilación de ambas, dando lugar a otras nuevas partículas.
- antofagastino, na. adj. Natural de Antofagasta. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad y provincia chilenas.
- apaizado, da. [*Enmienda.*] adj. Dícese de lo que es más largo en sentido horizontal que en sentido vertical, a semejanza de los cuadros donde suelen pintarse países. *Cuadro, marco, libro* APAISADO.
- aparato. . . . // 4. [*Añádese al final:*] En determinadas circunstancias se emplea para designar específicamente, según los casos, un avión, un receptor telefónico, un soporte de luz, etc.
- aparejo. . . . // 8 bis. pl. Instrumentos y cosas necesarias para cualquier oficio o maniobra.
- apastrarse. prnl. *Sant. apastragarse.*
- aperrear. . . . // 1 bis. Azuzar perros contra personas o animales.
- argel. . . . [*Adición a la acep. 1ª.*] Suele entenderse que es malo y que trae mala suerte a quien monta en él. Ú.t.c.s. // 2. *Nordeste de la Argent. y Par.* Dícese del caballo

- mañoso y que se considera de mala suerte. Ú.t.c.s. // 3. *Nordeste de la Argent. y Par.* Dícese de la persona o cosa que no tiene gracia ni inspira simpatía. Ú.t.c.s.
- árido, da. . . . // 4. [*Enmienda.*] Materiales rocosos naturales como arenas o gravas, empleados en las argamasas.
- ariqueño, ña. adj. Natural de Arica. Ú.t.c.s. / ' 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad de la provincia chilena de Tacna.
- armónico, ca. . . . // 2 bis. m. *Fís.* En una onda periódica, cualquiera de sus componentes sinusoidales, cuya frecuencia sea un múltiplo de la frecuencia fundamental. // 3. [*Suprímese m.*]
- aro<sup>1</sup>. . . . [*Enmienda.*] // *pasar* o *entrar por el aro*. fr. fig. y fam.
- arrecife. . . . // 4. *Sto. Dom.* Costa peñascosa, acantilado, farallón.
- arrimo. . . . // 6. [*Añádese Sto. Dom.*]
- arrumbamiento. . . . // 2. *Geol.* Dirección que adoptan las formaciones o los accidentes geológicos.
- asimilar. . . . // 3 bis. Aprender algo comprendiéndolo.
- asómate. (Del imperat. prnl. de *asomar*.) m. *Geol.* Pequeño collado en la aguda crestería de las sierras, desde el que se divisa amplio panorama.
- astático, ca. . . . [*Enmienda.*] Dícese del equilibrio en que se mantiene un cuerpo sólido cualquiera que sea la posición en que se coloque. // 2. V. *aguja astática, sistema astático.*
- ástato. . . . [*Añádese entre yodo. y Núm. atómico:*] Debe su nombre a la inestabilidad de todos sus isótopos.
- asumir. tr. [*Enmienda.*] Atraer a sí, tomar para sí o sobre sí.

- asunceno, na. adj. [*Pasen aquí las dos definiciones de asunceño, ña.*].
- asunceño, ña. [*Enmienda.*] adj. *asunceno, na.*
- asunción. . . . // *de deuda*. For. Acto de hacerse cargo de una deuda ajena, de acuerdo con el acreedor y liberando al deudor primitivo.
- atacameño, ña. adj. Natural de Atacama. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta provincia chilena.
- atención. . . . // *llamar la atención*, fr. Provocar o atraer la una persona o cosa que despierte interés o curiosidad. // 2. Sorprender, causar sorpresa. // 3. Reconvénir.
- átomo. . . . [*Enmienda a la 1ª acep.*] La parte más pequeña de un cuerpo simple capaz de entrar en las reacciones químicas. Se le llama así por haberse creído que era indivisible. Está formado por un núcleo masivo, compuesto de protones y neutrones y rodeado de electrones repartidos en diferentes órbitas. En el *átomo* neutro el número de electrones es igual al de protones. . . . // *gramo*. Masa de un cuerpo simple, cuyo valor en gramos es igual a su peso atómico.
- atracador. . . . // 2. *Cuba*. Sablista.
- audifono. [*Enmienda.*] m. *audiófono*.
- audímetro. m. *audiómetro*.
- audio. (Del lat. *audire*, oír.) Elemento compositivo que antepuesto a otro expresa la idea de sonido o audición, como en *AUDIÓmetro*, *AUDIOvisual*.
- audiófono. m. [*Pase aquí la definición de audifono.*]
- audiofrecuencia. (De *audio-* y *frecuencia*.) f. *Acúst.* Frecuencia que corresponde a las ondas sonoras perceptibles por el oído humano.
- audiometría. f. *Acúst.* Mensuración de la agudeza auditiva en relación con las diferentes frecuencias de los sonidos.

- audiómetro.** m. *Acúst.* Instrumento para medir la sensibilidad del aparato auditivo.
- automático,** ca. . . . // 6. f. Ciencia que trata de sustituir en un proceso el operador humano por dispositivos mecánicos o electrónicos.
- automatizar.** [*Nueva acepción 1ª.*] tr. Convertir ciertos movimientos corporales en movimientos automáticos o indeliberados. // 2. [*Enmienda a la acep. 1ª. actual.*] Aplicar la automática a un proceso, a un dispositivo, etc.
- avión**<sup>2</sup>. [*Enmienda.*] (Del fr. *avion.*) m. Aeronave más pesada que el aire, provista de alas, cuya sustentación y avance son consecuencia de la acción de uno o varios motores.
- balanza.** . . . // *inclinarse la balanza.* fr. Inclinarse un asunto a favor de alguien o de algo. Ú.t.c.p.rnl.
- baliza.** . . . [*Enmienda a la 1ª. acepción.*] *Mar.* Palo o barra de hierro que, con un objeto cualquiera fácil de distinguir, en su parte superior, se pone de marca para indicar bajos, veriles, direcciones de canales, etc. // 1 bis. *Mar.* Embarcación pequeña o boya fondeada para el mismo fin, si tienen encima algún objeto que se vea de lejos. // 1 ter. *Mar.* Edificio, montón de piedras, árbol, señal o punto notable de la tierra o de la costa, que sirve para situarse, marcarse o abalizarse. // 1 quater. *Mar balizaje.* . . . // *estar fuera de balizas.* loc. Navegar en franquía al salir de un puerto.
- baremo.** . . . // 2. Lista o repertorio de tarifas. // 3. Conjunto de normas establecidas convencionalmente para evaluar los méritos personales, la solvencia de empresas, etc.
- barquear.** tr. [*Enmienda.*] Atravesar en barca un río o lago.

- // 2. intr. [*Enmienda.*] Trasladarse en los puertos, radas o rías de un paraje a otro en bote o lancha.
- barrera<sup>1</sup>. . . [*Enmienda a la 1<sup>a</sup>. acepción.*] f. Valla, compuerta, madero, cadena u otro obstáculo semejante con que se cierra un paso o se cerca un lugar. . . *sacar a barrera.* [*Enmienda.*] fr. fig. [*Se suprime ant.*].
- berrea. f. Acción y efecto de berrear. // 2. Brama del cerro y algunos otros animales.
- berreón, na. . . [*Suprímese Sal.*]
- bio-. (Del gr. βίος, vida.) Elemento compositivo que, antepuesto a otro, expresa la idea de vida. *BIOgrafía, BIOlógico, BIOquímica.*
- biofísica. (De *bio-* y *física.*) f. Estudio de los fenómenos vitales mediante los principios y los métodos de la Física.
- biología. . . // *molecular.* Parte de la *biología* que estudia los seres vivientes y los fenómenos vitales con arreglo a las propiedades de su estructura molecular.
- bloquear. . . // 1 bis. Impedir o interrumpir el tránsito de algo o la actividad de un mecanismo. Bloquear el paso de automóviles. *BLOQUEAR con el freno el movimiento de las ruedas. BLOQUEAR la actividad de un nervio.*
- bobina. . . [*Enmienda.*] f. Cilindro de hilo, cordel, etc., arrollado en torno a un canuto de cartón. // 2. Cilindro de hilo conductor devanado, con diversas aplicaciones en electricidad. // 3. Rollo de papel continuo que emplean las rotativas.
- bobinado. m. Acción y efecto de bobinar.
- boje. (Del ingl. *boogie.*) m. Conjunto de dos pares de ruedas montadas sobre sendos ejes próximos, paralelos

y solidarios entre sí, que se utilizan en ambos extremos de los vehículos de gran longitud destinados a circular sobre carriles. El vehículo se apoya en cada *boje* por medio de un eje vertical, gracias a lo cual puede describir curvas muy cerradas.

**bolsa.** . . . // *aflojar la bolsa.* fr. fig. Pagar obligado.

**bolsillo.** . . . // *aflojar el bolsillo.* fr. fig. Pagar obligado.

**bombardear.** . . . // 1 bis. Arrojar bombas desde una aeronave.

**bombeo.** . . . // 4. Acción y efecto de bombear líquidos.

**buba.** . . . [*Enmienda a la acep. 1ª.*] f. Postilla o tumorcillo de pus. // 2. Tumor blando, comúnmente doloroso y con pus, que se presenta de ordinario en la región inguinal como consecuencia del mal venéreo, y también a veces en las axilas y en el cuello. Ú.m. en pl. // 3. En Santo Domingo y otros países tropicales, pian. // 4. En la provincia colombiana del Cauca, actinomicosis. Ú.m. en pl. // 5. También se denominan así otros tumores análogos de distinto origen.

**bustrófedon.** [*Enmienda.*] *bustrofedon.*

**cacicato.** m. *cacicazgo.*

**caer.** . . . // 9. [*Enmienda.*] fig. con la prep. *en*, incurrir en algún error [*sigue igual el resto.*] // 10. [*Enmienda.*] fig. Con la prep. *en*, tratándose de operaciones [*sigue igual el resto.*]

**camperero, ra.** . . . // 6. [*Enmienda.*] *And., Argent., Par. y Urug.* Aplícase a la persona muy práctica en el campo, así como en las operaciones y usos peculiares de los cortijos o estancias. // 11. f. *Ast. y León.* Claro en un bosque, sin árboles ni matas.

**campo.** . . . // *de tiro.* *Mil.* Terreno designado para prác-

- ticas de tiro de armas de fuego. // 2. *Mil.* Sector de terreno que puede ser batido por una o varias armas de fuego.
- canela. . . . // 4. *Col.* Fuerza, vigor.
- cantarano. m. Mueble la mitad cómoda y la mitad escritorio.
- capataz. . . . [Enmienda a la 1ª. *acep.* *Substitúyese operarios por trabajadores.*]
- cara<sup>3</sup>. f. / *romperse* uno *la cara* por alguien o por algo. fr. fig. Defender a uno o una cosa con vehemencia.
- carrete. . . . // 2 quater. Cilindro de metal o plástico taladrado y de poca altura, con dos láminas circulares en sus extremos, entre las cuales se arrolla la cinta de una máquina de escribir.
- carretel. . . . [Nueva *acep.* 1ª.] *Amér.* Carrete de hilo para coser. / 2. [La *acep.* 1ª. *actual.*] // 3. [La *acep.* 2ª. *actual.*]
- ce. . . . // *ce por be.* [Adición.] loc. fig. y fam. que indicaba substitución indebida de una cosa por otra. Usábase principalmente con verbos como *poner*, *decir*, etc. // *ce por be* o *ce por ce.* [Enmienda.] loc. adv. fig. y fam.
- cebollino. . . . // 4. Hombre torpe para el estudio.
- cebrero. [Suprímese.]
- cecias. (Del lat. *caecias*, y éste del gr. *κακία*.) m. Viento del nordeste.
- cero. . . . // *absoluto.* [Enmienda.] Temperatura físicamente inalcanzable, en la que se anularía el movimiento de los átomos que componen los cuerpos. Aproximadamente corresponde a  $-273^{\circ}$  C.
- cese. [Enmienda.] m. Acción de cesar algunas cosas. // 2. Orden por la cual un funcionario deja de desempeñar el cargo que ejercía. // 3. [La primera *acep.* *actual.*]

- cierre. . . // 5 bis. *Gran Canaria*. Invernáculo para defender las plantas contra el frío.
- cinia. f. *zinnia*.
- cinturón. . . // *apretarse el cinturón*, fr. Tener que reducir por escasez de medios los gastos y especialmente el de la comida.
- clac. . . // 3. Claque del teatro.
- clericalismo. . . // 2. Intervención excesiva del clero en la vida de la Iglesia, que impide el ejercicio de sus derechos a los demás miembros del Pueblo de Dios. // 3. [*Pasa aquí la 2ª. aprobada en abril de 1970.*]
- código. . . // 3 bis. Conjunto de símbolos y reglas para transmitir información.
- colchagüino, na. adj. Natural de Colchagua. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta provincia chilena.
- combinarse. . . // 5 prnl. Ponerse de acuerdo dos o más personas para una acción conjunta.
- computador, ra. . . // 3. *computador* o *computadora electrónicos*. // *electrónico, ca*. Aparato electrónico que realiza operaciones matemáticas y lógicas con gran rapidez.
- conativo, va. adj. Perteneciente o relativo al conato, o que tiene carácter de tal. Ú. especialmente con referencia a los conatos o impulsiones psíquicos.
- conductismo. (De *conducta*, para traducir el ingl. *behaviorism*.) m. Doctrina psicológica exclusivamente basada en la observación del comportamiento objetivo del ser que se estudia.
- conmuta. (De *conmutar*.) f. Conmutación, permuta.
- conmutación. . . [*Enmienda a la 1ª. acepción.*] f. Acción y efecto de conmutar.

**conmutar.** (Del lat. *conmutare*.) tr. Cambiar en general una cosa por otra. // 2. Tratándose de penas o castigos impuestos, substituirlos por otros menos graves. // 3. Sustituir obligaciones o trabajos compensándolos con otros más leves. // 4. Dar validez en un centro, carrera o país a estudios aprobados en otro. // 5. Comprar, vender o cambiar comercialmente unas cosas por otras.

**conmutatividad.** f. Calidad de conmutativo.

**conmutativo, va.** Que tiene virtud de conmutar. // 2. V. *contrato* CONMUTATIVO, *justicia* CONMUTATIVA. // 3. *Mat.* Dícese de la propiedad de ciertas operaciones cuyo resultado no varía cambiando el orden de sus términos o elementos. Dícese también de las operaciones que tienen esta propiedad.

**contraseñar.** tr. Poner una contraseña en uno o más objetos.

**convalidar.** tr. Dar validez académica en un país, institución, facultad, sección, etc., a estudios aprobados en otro país, institución, etc.

**copiapino, na.** adj. Natural de Copiapó, capital de la provincia chilena de Atacama. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad.

**coquimbano, na.** adj. Natural de Coquimbo. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta provincia y puerto chilenos.

**corsario, ria.** . . . [*Enmienda a la 1ª. acep.*] Dícese del buque que andaba al corso, con patente del Gobierno de su nación. . . . 2. [*Enmienda.*] Dícese del capitán de un buque corsario. Ú.t.c.s.

**corso**<sup>1</sup>. . . [*Enmienda a la 1ª. acep.: substitúyese hacen por hacían.*] // 2. Campaña marítima que se hace al comercio enemigo, siguiendo las leyes de la guerra.

- cosa. . . // 2 bis. Seguido de la prep. *de* y un numeral cardinal indica que la cantidad expresada por éste es aproximada. *Perdió COSA de cien mil pesetas. . .*
- crudo, da. . . // 7. [Enmienda.] Dícese del mineral viscoso que una vez refinado proporciona el petróleo, el asfalto y otros productos. Ú.t.c.s.m.
- cuchara. . . // *de pan*. Trozo o corteza de pan con que, a modo de cuchara, se toma del plato la comida en algunos ambientes rústicos. . . // *dure lo que durare, como CUCHARA de pan*. [Suprímese.]
- cuerpear. intr. *R. de la Plata. burtar el cuerpo*.
- cuerpo. . . // 13 bis. Conjunto de personas que desempeñan una misma profesión.
- curicano, na. adj. Natural de Curicó. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad y provincia chilenas.
- chabuco. (De la onomat. *chab*.) m. Extr. *charco*.
- chasponazo. [Enmienda.] (De *chaspar*.) m. Señal que deja alguna cosa dura, como una bala, un arma u otra cosa al pasar rozando.
- chasquir. (De la onomat. *chask*.) intr. Extr. *chascar*.
- chequeo. (Del ingl. *check*, comprobación, *checkup*, reconocimiento médico.) m. Reconocimiento médico general a que se somete una persona.
- chillanejo, ja. adj. despect. *chillanense*. Ú.t.c.s.
- chillanense. adj. Natural de Chillán, capital de la provincia chilena de Ñuble. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad.
- china<sup>5</sup>. f. *Seg. y Sor*. Hoguera, brasa, centellero.
- chingar. . . // 3 bis. intr. *Can*. Salpicar. // 3 ter. *Pal*. Tintinear.
- churro<sup>1</sup>. [Enmienda.] m. Fruta de sartén, de la misma ma-

sa que se emplea para los buñuelos y de forma cilíndrica estriada.

dactilológico, ca. adj. Perteneiente o relativo a la dactilología.

dar... // *darle* a uno *por* alguna cosa. fr. Entrarle muy vivo interés por ella.

decitex. m. Submúltiplo del tex, equivalente a una masa diez veces menor que la de éste. Es el más aplicable a la numeración de fibras e hilos de filamento continuo, como la seda, el rayón y sintéticos. Ú.t.c.pl. sin variación de forma.

deuterio. . . . [Enmienda.] m. *Quím.* Isótopo del hidrógeno cuyo núcleo contiene un protón y un neutrón. Se denomina también *hidrógeno pesado*, y entra en la constitución del agua pesada.

diabático, ca. (Del gr. διαβατικός, que puede atravesar o traspasar.) adj. *Fís.* Que lleva consigo intercambio de calor.

diada. (Del lat. *dŷas*, *-ādis*, y éste del gr. δυάς, -άδες, dualidad, pareja.) f. Pareja de dos seres o cosas estrecha y especialmente vinculados entre sí.

diádico, ca. (Del gr. δυαδικός.) adj. Perteneiente o relativo a la diada.

diente. . . . // *meter el diente*. fr. Comer una cosa difícil de mascar. // 2. Apropiarse algo de la hacienda ajena que se maneja. // 3. Acometer una dificultad.

diligencia. . . . // 2 bis. Trámite de un asunto administrativo y constancia escrita de haberlo efectuado.

diligenciamiento. m. Acción y efecto de diligenciar.

diligenciar. . . . // 1 bis. Tramitar un asunto administrativo con constancia escrita de que se hace.

- disfrutar.** . . . // 2. [Enmienda.] intr. Con la prep. *de*, tener alguna condición buena, física o moral, o gozar de comodidad, regalo o conveniencia. *DISFRUTAR de excelente salud, destreza, estimación, fama*, etc. Ú.t.c.tr. // 3. [Enmienda.] Con la misma prep., tener el favor, protección o amistad de alguno; aprovecharse de ellos. Ú. t.c.tr.
- dom.** . . . [Suprímese "salesianos".]
- doñeador, ra.** (De *doñear*.) adj. ant. Decíase del que se familiariza fácilmente con las mujeres o las corteja.
- doñar.** [Enmienda.] (De *doña*, dueña.) tr. Cortejar a una mujer. // 2. [La primera acepción actual.]
- doquiere.** adv. l. *doquier, doquiera*.
- droga.** . . . // 2. [Enmienda.] . . . deprimente, narcótico o alucinógeno.
- edición.** . . . // 4. Cada celebración de determinado certamen . . . , etc. [Suprímese.]
- elastómero.** (Del gr. ἐλαστός, que puede ser empujado, dúctil, y μέρος, parte, porción.) m. Materia natural, o artificial que, como el caucho, tiene gran elasticidad, tanto por la deformación de que es susceptible, como por su capacidad de recobrar la forma primitiva.
- encarnar.** . . . // 4 bis. [intr.] *Impr.* Estampar bien una tinta sobre un papel, o una tinta sobre otra. *La tinta azul no ha ENCARNADO bien. El azul ha ENCARNADO sobre el amarillo.*
- encavar.** (Del lat. *incāvare*.) tr. ant. Cavar, ahuecar la tierra.
- encavarse.** [Enmienda.] (De *cavo*<sup>1</sup>.) prnl. Meterse en su madriguera un animal, especialmente el conejo. // 2. fig. Meterse uno en casa.

- enredar.** . . . // 7. [*Enmienda.*] prnl. Complicarse un asunto al sobrevenir dificultades.
- ensordecedor, ra.** . . . // 2. Dícese del ruido o sonido muy intenso.
- ensordecer.** . . . // 1 bis. Aminorar la intensidad de un sonido o ruido. // 1 ter. Perturbar grandemente a uno la intensidad de un sonido o ruido.
- epizootiología.** (De *epizootia* y *-logía.*) f. Estudio científico de la epizootias.
- escritura.** . . . // 4. [*Enmienda.*] Instrumento público, firmado con testigos o sin ellos, por la persona o personas que lo otorgan, . . .
- estampar.** . . . [*Adición a la 1ª. acep.*] Ú.t.c.intr.
- estrés.** (Del ingl. *stress.*) m. *Med.* Situación de un individuo vivo, o de alguno de sus órganos o aparatos, que exige de ellos un rendimiento muy superior al normal.
- estresante.** adj. *Med.* Que produce estrés. *Reacción ESTRESANTE; situación ESTRESANTE.*
- fase.** . . . // 2. [*Enmienda.*] Cada uno de los distintos estados sucesivos de un fenómeno natural o histórico, o de una doctrina, negocio, etc. . . . // 4. *Fis.* y *Quím.* Cada una de las partes homogéneas físicamente separables en un sistema formado por uno o varios componentes.
- fenotipo.** . . . [*Enmienda.*] Realización visible del genotipo en un determinado ambiente.
- fin.** . . . // *sin fin.* . . . // 2. Dícese de correas, cadenas, cintas, etc., que forman figura cerrada, y que pueden girar continuamente, accionadas por poleas, piñones, etc., para transmitir fuerzas o movimientos.
- fobo.** (Del gr. φόβος, horror.) Elemento compositivo que entra en la formación de adjetivos para expresar aversión o repulsa: *anglóFOBO, xenóFOBO.*

- forniguero.** (De *forno*.) m. ant. Encargado de un horno.  
// 2. *Ar. y Nav.* Horno del campo en que se quema leña menuda.
- fulgir.** (Del lat. *fulgēre*, brillar.) intr. Resplandecer.
- fulgoroso, sa.** (De *fulgor*.) adj. *fulguroso*, resplandeciente.
- fulgúreo, a.** (Del lat. *fulgureus*.) adj. Resplandeciente, fulgurante.
- fuligo.** (Del lat. *fulligo*, *-inis*.) m. Hollín, humo. // 2. Sarro, suciedad de la lengua. // 3. Hongo mixomiceto.
- fulminar.** [*Enmienda a todo el artículo.*] (Del lat. *fulmināre*.) tr. Lanzar rayos eléctricos, como los de las nubes o artificiales. // 2. Dar muerte los rayos eléctricos; matar con ellos. // 3. Herir o dañar el rayo terrenos o edificios, montes, torres, etc. // 4. Matar o herir a uno proyectiles o armas; matar o herir con ellos. // 5. Fundir a fuego o por electricidad los metales. // 6. Herir o dañar a personas o cosas la luz excesiva. // 7. Causar muerte repentina una enfermedad. // 8. Desahogar uno su ira hiriendo a otro con palabras fuertes o por escrito. / 9. Dejar rendida o muy impresionada a una persona con una mirada de ira o de amor, o con una voz airada. // 10. Acusar a uno, en proceso formal o sin él, y condenarlo.
- gavota.** [*Enmienda.*] (Del fr. *gavotte*, f. de *gavot*, habitante o natural de Gap, en Francia, de donde procede este baile.)
- gorgotear.** (De *gorgor*.) intr. Producir ruido un líquido o un gas al moverse en el interior de alguna cavidad. // 2. Borbotear o borbotar.
- gorgoteo.** [*Enmienda.*] m. Acción y efecto de gorgotear.
- gozar.** . . . // 5. intr. Con la prep. *de*, tener alguna con-

dición buena, física o moral. GOZAR *de buena salud, vitalidad, estimación, fama*. Ú.t.c.tr.

hebdomadario. . . // 3. m. *semanario*.

helicóptero. . . [*Enmienda.*] m. Aeronave más pesada que el aire, que a diferencia del avión, se sostiene merced a una hélice de eje aproximadamente vertical movida por un motor. Gracias a ello . . . [*Continúa como en la edición XIX.*]

herir. [*Enmienda a todo el artículo.*] (Del lat. *ferire*.) tr. Romper o abrir las carnes de una persona o de un animal con un arma u otro instrumento. // 2. Dañar a una persona o a un animal produciéndole una contusión. // 3. Romper un cuerpo vegetal. // 4. Dar contra una cosa, chocar con ella. // 5. En relación con ciertas armas arrojadizas y proyectiles que cruzan el aire, henderlo con un rehilamiento o zumbido trémulo. // 6. Tocar instrumentos de cuerda o pulsar teclas o algunos instrumentos metálicos. // 7. Cargar más la voz o el acento sobre una nota o sílaba; hacer sonar una o varias notas; articular uno o varios fonemas. // 8. Apoyarse uno o varios fonemas sobre otro, formando sílaba con él. // 9. Alumbrar a uno o a una cosa, alcanzarle la luz, especialmente la del sol. // 10. Atacar a alguno una enfermedad. // 11. Alcanzar o impresionar a uno de los sentidos, especialmente al del oído. // 12. Causar impresión en el ánimo o en alguna facultad anímica, como la fantasía, la atención, etc. // 13. Mover o excitar en el ánimo alguna pasión o sentimiento, frecuentemente doloroso; afligir, atormentar el ánimo. // 14. Ofender o agraviar, especialmente con palabras o escritos. // 15. Tocar el punto esencial de una cuestión. // 16. intr. ant.

Con la prep. *de* y hablando de pie o mano, contraer temblor.

hispanismo. . . . 4. Afición al estudio de lenguas, literaturas o cultura hispánicas.

hispanista. . . . [*Enmienda.*] com. Persona que profesa el estudio de lenguas, literaturas o cultura hispánicas, o está versada en él.

hispanohablante. [*Enmienda.*] adj. Dícese de la persona, comunidad o país que tiene como lengua materna el español. Ú.t.c.s.

hostelero, ra. . . . adj. Perteneciente o relativo a la hostelería.

idea. . . . // 9. pl. Convicciones, creencias, opiniones. *Persona de IDEAS avanzadas.*

ideario. . . . // 2. Ideología, conjunto de ideas fundamentales que caracterizan una manera de pensar.

ideografía. . . . [*Enmienda.*] f. Representación de ideas, palabras, morfemas o frases por medio de ideogramas.

ideográfico, ca. . . . [*Enmienda.*] adj. Perteneciente o relativo a la ideografía o a los ideogramas.

ideograma. . . . [*Enmienda.*] m. Imagen convencional o símbolo que significa un ser o una idea, pero no palabras o frases fijas que los representen. // 2. Imagen convencional o símbolo que en la escritura de ciertas lenguas significa una palabra, morfema o frase determinados, sin representar cada una de sus sílabas o fonemas.

ideología. . . . // 2. Conjunto de ideas fundamentales que caracterizan el pensamiento de una persona, colectividad, época, movimiento cultural, religioso o político, etc.

IDEOLOGÍA *tomista, tridentina, liberal.*

implosión. . . . [*Enmienda a la 1ª. acepción.*] Acción de

romperse hacia dentro con estruendo las paredes de una cavidad . . . [*Continúa como en el Suplemento de la XIXa. edición.*]

**incomparencia.** f. Falta de asistencia a un acto o lugar al que hay obligación de comparecer.

**informática.** (Del fr. *informatique*, compuesto contrato de *information* y *automatique*.) f. El conjunto de conocimientos científicos y técnicos que se ocupan del tratamiento de la información por medio de calculadoras electrónicas.

**instrumental.** adj. Perteneciente o relativo al instrumento. *Elemento de orden INSTRUMENTAL; medios INSTRUMENTALES.* // 2. Que sirve de instrumento o tiene función de tal. *Agente INSTRUMENTAL; causa INSTRUMENTAL; conocimientos INSTRUMENTALES.* // 3. Perteneciente o relativo a los instrumentos musicales. *Música INSTRUMENTAL; canto INSTRUMENTAL.* // 4. *Der.* [*La 3ª. acep. actual.*] // 5. *Gram.* Dícese del caso de la declinación que en lenguas como el indoeuropeo, el sánscrito o el ruso denota, entre otras relaciones, la de medio o instrumento. Ú.t.c.s.m. // 6. m. Conjunto de instrumentos destinados a determinado fin. *INSTRUMENTAL científico.* // 7. [*La 4ª. acepción actual.*] // 8. [*La 5ª. acepción actual*]

**iquiqueño, ña.** adj. Natural de Iquique, capital de la provincia chilena de Tarapacá. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad.

**isobático, ca.** adj. Aplícase a dos o más lugares de igual profundidad y en las cartas hidrográficas a la línea que los une.

**kilotex.** m. Múltiplo del tex, equivalente a una masa mil

- veces mayor que la de éste. Es el más aplicable a mechas y cordelería. Ú.t.c.pl. sin variación de forma.
- laborterapia. (De *labor* y *-terapia*.) f. Tratamiento de las enfermedades mentales o psíquicas mediante el trabajo.
- labrador. . . . // 3 bis. m. *Cuba, Sto. Dom., Par.* El que labra la madera sacando la corteza de los árboles cortados para convertirlos en rollizos.
- linchar. [*Añádese al final:*] . . . o a un reo.
- liso, sa. . . . // 2. [*Enmienda. Dice:* palabras. *Debe decir:* labradas.]
- llavear. tr. *Par.* Cerrar con llave.
- malo, la. . . . // 19 bis. Usado con el verbo *ser* indica poca probabilidad de que se cumpla alguna cosa inconveniente o adversa. MALO *será que no lleguemos a un acuerdo.*
- manga. . . . // *ancha*. fig. Lenidad o excesiva indulgencia. Ú.m. en la loc. *ser de* o *tener manga ancha*. . . . // *ser de* o *tener manga ancha*. [*Suprímese.*]
- mantón. . . . // 2. [*Enmienda.*] Pieza cuadrada o rectangular de lana, que se echa sobre los hombros para abrigarse. // 2 bis. Pañuelo grande que se echa sobre los hombros.
- mazamorra. . . . // 4. [*Enmienda.*] *Río de la Plata*. Maíz blanco . . . y a veces con azúcar o con miel.
- memoria. . . . // 8 bis. *Fís.* Dispositivo electrónico en que se almacena la información sobre datos y procesos, para emplearlos en el momento adecuado.
- mimodrama. (De *mimo* y *drama*.) m. *pantomima*, representación por figura y gestos sin que intervengan palabras.
- morfema. (Del gr. *μορφή*, forma y *μχ, ματος*, sufijo indicador de resultado o efecto.) m. *Gram.* Término em-

pleado en lingüística moderna con <sup>''</sup>varia significación según las escuelas. Unas lo aplican solamente a los elementos mínimos que en una lengua expresan relaciones o categorías gramaticales (*de, no, yo, le, el* libro, *cant-ar, casa-s, cas-ero*); otras lo extienden para designar también los elementos mínimos de carácter léxico (*sol, pan, casa*). El *morfema* puede ser una palabra, prefijo, infijo, sufijo, desinencia, etc., como en los ejemplos citados, un fonema en oposición con otro (*hace - hice; dice - dije*), un rasgo acentual (*cante - canté*), etc.

**morfo - morfo.** (Del gr. *μορφή*, forma.) Elemento compositivo que antepuesto o pospuesto a otro expresa la idea de forma. *MORFOlogía, antropomorfo*.

**muchedumbroso, sa.** adj. Extraordinariamente abundante, en muchedumbre.

**muñeca.** . . . // 8. *R. de la Plata.* Habilidad o influencia para obtener algo. Suele usarse con el verbo *tener*. . .  
// *tener en la muñeca. Cuba.* Tener en un puño. . .  
// *tener muñeca. Sto. Dom.* Tener mano dura.

**muñequear.** (De *muñeca*.) tr. *Argent. y Par.* Mover influencia para obtener algo. *Este asunto ha salido porque lo he MUÑEQUEADO.*

**nada.** . . . // *de nada.* loc. adj. De escaso valor, sin importancia. *Un libro DE NADA; una cuestión DE NADA; cosa DE NADA.*

**napa.** (Del fr. *nappe*.) f. Conjunto de las fibras textiles que se agrupan, al salir de una máquina cardadora para formar un conjunto continuo de espesor constante y de igual anchura que la máquina.

**numerar.** . . . // 4. *Tecnol.* En la industria textil, determinar el número o relación entre la longitud y el peso de un hilo.

- número. . . // 9 bis. *Tecnol.* En la industria textil, relación entre la longitud y el peso de un hilo.
- ocupar. [*Enmienda a todo el artículo.*] (Del lat. *occupare.*) tr. Hablando de territorios, lugares, edificios, locales, etc., tomar posesión o apoderarse de ellos, invadirlos o instalarse en ellos.
- ojito. m. d. de *ojo* // *hacer ojitos*. loc. fig. y fam. Lanzar miradas insinuantes, coquetear con la mirada.
- operación. . . // 3 bis. *Mat.* Proceso que sirve para obtener magnitudes o expresiones a partir de otras dadas, y de acuerdo con reglas definidas.
- operador. . . // 3. *Mat.* Símbolo que significa la realización de ciertas operaciones.
- operar. . . // 5. *Mat.* Realizar operaciones matemáticas.
- osornino, na. adj. Natural de Osorno. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad y provincia chilenas.
- palomilla. . . // 11 bis. Grano de maíz tostado. // 11 ter. Paloma, agua con aguardiente anisado.
- parámetro. . . [*Enmienda.*] m. *Mat.* Variable que, en una familia de elementos, sirve para identificar cada uno de ellos mediante su valor numérico.
- paredina. f. ant. Pared vieja en el campo, restos de edificios en él.
- parisién. (Del. fr. *parisien.*) adj. sing. *parisiense*. Ú.t.c.s. sing.
- pascuense. adj. Natural de la isla chilena de Pascua. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta isla.
- pebete. . . [*Suprímese la 4ª. acep.*]
- pebete, ta. m. y f. Urug. Niño, niña.
- pecarí. [*Enmienda a la etimología.*] (Voz guaraní).
- periódico. . . // 2. [*Enmienda.*] Dícese del impreso que

se publica con determinados intervalos de tiempo. Ú. m.c.s.m. . . . // 6. [Enmienda.] *Fis.* Dícese de los fenómenos cuyas fases todas se repiten permanentemente y con regularidad. // 7. m. Diario, publicación que sale diariamente.

**perra.** . . . // 4. fam. Tema, idea fija, obstinación caprichosa. // 5. pl. fam. Dinero, riqueza. *Tener PERRAS.* *Cuestión de PERRAS.* . . . // *chica.* [Pasa aquí la definición de *perro chico.*] . . . // *gorda* o *grande.* [Pasa aquí la definición de *perro grande*, añadiendo a su final:] y por ext., la que con el mismo valor se acuña hoy con una aleación de aluminio.

**perro.** . . . // *chico.* [Enmienda.] *perra chica.* . . . // *perro grande.* [Enmienda.] *perra gorda* o *grande.*

**peseta.** . . . // 2. pl. fam. Dinero, riqueza. *Tener PESETAS.* *Cuestión de PESETAS.*

**pián.** (Voz de origen tupí o guaraní.) m. Enfermedad contagiosa, propia de países cálidos, caracterizada por la erupción en la cara, manos, pies y regiones genitales, de unas excrecencias fungosas semejantes a frambuesas, blancas o rojas, susceptibles de ulcerarse. Afecta principalmente a los negros jóvenes.

**pibe, ba.** m. y f. *R. de la Plata.* *pebete, ta.*

**piberío.** m. *R. de la Plata,* Conjunto de pibes o chiquillos.

**pinzar.** tr. Sujetar con pinza. // 2. Plegar con algo muelle, con los dedos, etc., a manera de pinza, una cosa.

**planeador.** [Enmienda.] (De *planear.*) m. Aeronave sin motor, más pesada que el aire y con estructura de avión, que se sustenta y avanza aprovechando solamente las corrientes atmosféricas.

**plantage.** (Del lat. *plantago, inis.*) m. *Murc.* Llantén, plantaina.

- plasma**<sup>1</sup>. . . / 2. *Fís.* Gas ionizado que contiene el mismo número de electrones que de iones positivos, y por consiguiente es buen conductor de la electricidad.
- poco**. . . // *de poco*. loc. De escaso valor o importancia. *Cosa DE POCO; cuestión DE POCO.*
- polígono**. . . // 4. *Urb.* Unidad urbanística, constituida por una superficie de terreno, artificialmente delimitada, en la que se realiza la ordenación industrial, comercial, residencial, etc., planificadas, de una zona. . . // *de tiro*. *Mil.* Campo de tiro destinado a estudios y experiencias de la artillería.
- polímero**. [*Enmienda.* *Dice* consiste. *Debe decir* consta.]
- polo**. . . / 4 bis. *Econ. polo industrial*. . . // *de desarrollo. polo industrial*. . . // *industrial*. Zona oficialmente determinada y delimitada, cuya promoción o desarrollo industrial se trata de conseguir mediante la aplicación de diversas medidas de fomento a las industrias que en aquélla se establezcan.
- polución**. . . // 3. [*Enmienda.*] Contaminación del agua o del aire, producida por los residuos de procesos industriales o biológicos.
- porra**. . . // 3 bis. Fruta de sartén semejante al churro, pero más gruesa.
- presión**. [*Enmienda.*] *presión*<sup>1</sup>. . . // 2. [*Enmienda.*] Fuerza que ejerce un cuerpo sobre cada unidad de superficie.
- presión**<sup>2</sup>. f. ant. *prisión*.
- priado**. [*Enmienda.*] adv. t. ant. *privado*<sup>2</sup>.
- privado**<sup>1</sup>, **da**. . . // 3 bis. *Can.* Con el verbo estar, muy contento, lleno de gozo.
- privar**. . . / 4 bis. Complacer o gustar extraordinariamente. *A fulano le PRIVA este género de pasteles.*

- psicodélico**, ca. (De *psico-* y del gr. ψηλοδών, mostrar, manifestar, de δῆλος, visible, patente.) adj. Perteneciente o relativo a la manifestación de elementos psíquicos que en condiciones normales están ocultos, o a la estimulación intensa de potencias psíquicas. *Estado* PSICODÉLICO. // 2. Causante de esta manifestación o estimulación. Dícese principalmente de drogas como la marihuana y otros alucinógenos.
- psicodrama**. (De *psico-* y *drama*.) m. Representación teatral de fines psicoterápicos.
- psique**. (Del gr. ψυχή.) f. Alma humana.
- psiquismo**. m. Conjunto de los caracteres y funciones de orden psíquico.
- punto**. ... // *aparte*. *Ortogr.* Punto y aparte. ... // *final*. *Ortogr.* [Enmienda.] El que acaba un escrito o una división importante del texto (parte, capítulo, etc.) ... // *seguido*. *Ortogr.* punto y seguido. ... // *punto y aparte*. *Ortogr.* El que se pone cuando termina párrafo y el texto continúa en otro renglón más entrado o más saliente que los demás de la plana. ... // *punto y seguido*. *Ortogr.* El que se pone cuando termina un período y el texto continúa inmediatamente después del *punto* en el mismo renglón.
- rancagüino**, na. adj. Natural de Rancagua, capital de la provincia chilena de O'Higgins. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad.
- razón**. ... // *dar razón*. fr. [Enmienda.] Noticiar, informar de un asunto.
- recalar**. ... // 1 bis. fig. Aportar o aparecer por algún sitio una persona.
- reflotar**. tr. Volver a poner a flote la nave sumergida o encallada.

- regiomontano, na. . . // 3. Natural de Koenigsberg. //
4. Perteneciente o relativo a esta ciudad de la antigua Prusia Oriental.
- rehilar. . . // 3. [Enmienda.] Vibrar ciertas armas arrojadizas, como la flecha, [Continúa como en la ed. XIX.]
- renculillo. m. Cuba. Tema, obstinación caprichosa.
- Rengo. [Enmienda.] (Nombre de un guerrero indio de La Araucana de Ercilla.) n. p. m. // dar a uno con la de RENGO. . . .
- roña. . . // 7 bis. Cuba. Irritación, rabia.
- serenense. adj. Natural de La Serena, capital de la provincia chilena de Coquimbo. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad.
- sesionar. intr. Celebrar sesión. // 2. Asistir a una sesión participando en sus debates.
- sinventura. [Enmienda.] adj. desventurado.
- somier. (Del fr. *sommier*.) m. Colchón de tela metálica.
- substantivación. f. Gram. Acción y efecto de substantivar.
- talquino, na. adj. Natural de Talca. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad y provincia chilenas.
- tanto, ta. . . // ¡y tanto! Expresión elíptica con que se manifiesta ponderativamente el asentimiento propio a lo que otro ha dicho. —Vas a pasar un mal rato.— ¡Y TANTO!.
- temperatura. . . // crítica. [Enmienda.] La temperatura máxima en que pueden coexistir las fases líquida y gaseosa de un fluido.
- temucano, na. adj. Natural de Temuco. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad de la provincia chilena de Cautín.
- tétrada. (Del gr. τετρας, - ἄδος, el número cuatro.) f.

Conjunto de cuatro seres o cosas estrecha o especialmente vinculados entre sí.

tex. m. En la industria textil, unidad que sirve para numerar directamente la masa de un hilo o mecha, y que corresponde a la masa de un kilómetro de la misma materia cuando pese un gramo. Ú,t,c,pl. sin variación de forma.

tijera. . . // 8 bis. *lengua de la culebra*.

tractor. [Adición.] (Der. del lat. *tractus*, de *trahĕre*, arrastrar).

transbordador, ra. . . // 2 bis. Buque proyectado para transbordar vehículos.

transliteración. [Enmienda.] f. Acción y efecto de transliterar.

transliterar. (De *trans-*, en sentido de mudanza, y el lat. *littĕra*, letra.) tr. Representar fonemas de una lengua con los signos alfabéticos de otra, y con signos convencionales.

transvasar. . . [Enmienda.] Pasar un líquido de un recipiente a otro.

transvase. m. Acción y efecto de transvasar.

trasplantar. [Enmienda. a la acepción 1ª.] tr. Trasladar plantas del sitio en que están arraigadas y plantarlas en otro. // 2. [Enmienda.] Hacer salir de un lugar o país a personas arraigadas en él, para asentarlas en otro. Ú. t.c.pnrl. // 3. Trasladar de un lugar a otro una ciudad, institución, etc. // 4. Insertar en un cuerpo humano o de animal un órgano sano o parte de él, procedente de un individuo de la misma o distinta especie, para sustituir a un órgano enfermo o parte de él. // 5. Introducir en un país o lugar ideas, costumbres, instituciones, téc-

nicas, tipos de creación artística o literaria, etc., procedentes de otro. Ú.t.c.p.rnl.

trastejar. [Enmienda.] *trastejar*<sup>1</sup>. (De *tras*<sup>1</sup> y *tejar*<sup>1</sup>.) [*Sigue como en el actual trastejar, suprimiéndose la 2ª. acepción.*]

*trastejar*<sup>2</sup>. (De *traste*<sup>2</sup> o *trasto*.) Recorrer o examinar cualquier cosa para aderezarla o componerla; repasar, arreglar o remendar alguna cosa.

trasvase. [Enmienda.] m. *transvase*.

tríada. (Del lat. *triās*, *-ādis*, y éste del gr. τριάς, -άδες, trío, número tres.) f. Conjunto de tres seres o cosas estrecha o especialmente vinculados entre sí.

triádico, ca. (Del gr. τριαδικός.) adj. Perteneciente o relativo a la tríada.

urbanización. . . // 3. Terreno delimitado artificialmente para establecer en él un núcleo residencial urbanizado.

valdiviano, na. adj. Natural de Valdivia. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad y provincia chilenas.

vermú o vermut. [Enmienda. *Pasa aquí el actual artículo vermut.*]

viñamarino, na. adj. Natural de Viña del Mar. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente a esta ciudad y balneario, de la provincia chilena de Valparaíso.

zarpar. . . [Enmienda.] tr. *Mar*. Levantar anclas. ZARPAR *las anclas o los hierros*. Ú.t.c.abs. // 2. intr. Partir o salir una nave. *El trasatlántico ZARPÓ del puerto de Santander.* // 3. Partir o salir embarcado. ZARPAREMOS *mañana*.

zinnia. (Del apellido del médico y naturalista alemán Johan Gottfried Zinn, 1727-1759) f. Planta ornamental de la familia de las compuestas, de tallos ramosos, hojas opues-

tas y alguna vez verticiladas, y flores grandes y dobles de diverso color o de colores mezclados según las variedades.

# ACUERDOS

---

530<sup>a</sup>, del 23 de julio.

## *Alambrón*

La Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española consulta a la Academia Argentina de Letras acerca del empleo de la palabra *alambrón*, “con la que se designa en la terminología siderúrgica —dice— una barra de sección maciza de perímetro circular, poligonal, elíptico u oval, que ha de transformarse en alambre mediante trefilado”.

En efecto, en la terminología industrial argentina el *alambrón*, que se hace con palanquilla, es el primer producto de laminación, lo mismo que los flejes, y sirve como materia prima para otros procesos; es laminado redondo. Cuando no resulta perfecto, no sirve como materia prima para la fabricación de alambre; se usa entonces comúnmente para construir el hormigón armado. Así, en nuestra industria existen, p. ej., el *alambrón* de acero para trefilación, el *alambrón* de acero patentado de mediano y alto carbono, el *alambrón* de acero para fabricación de bulones y tuercas.

El término, en suma, es usual en la siderurgia argentina.

## *Caficultor, caficultura, cafeticultor, cafeticultura*

La Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se usan en nuestro país los términos *caficultor*, *caficultura*, *cafeticultor*, *cafeticultura*.

La Real Academia Española, en su *Diccionario* (1970), registra solo *caficultor*, con la siguiente definición: “El que cultiva el café”. A su vez, el *Diccionario del café*, de Alfonso Rochac, N. York, Ofi-

cina Panamericana del Café. 1964, 65, define así la palabra *caficultura*: “Parte de la agricultura que se ocupa del cultivo del café; conjunto de reglas, normas y prácticas para obtener mejores productos y beneficios de su fruto”.

Por no existir este cultivo en nuestro país, ninguno de los términos consultados se usa en la República Argentina.

### *Llevar el apunte*

*Llevar el apunte*, que como señalaba el recordado académico Arturo Capdevila (*Despeñaderos del habla*, Bs. Aires, ed. 1952, 37) puede proceder del lenguaje teatral, en el que *no llevar el apunte* alude al actor que, como él dice, “se corta solo”, ha sido y es giro totalmente habitual en todo el territorio argentino. Aunque algunos autores de léxicos lo han considerado propio de las jergas de bajo nivel social (así, p. ej., Villamayor, *El lenguaje del bajo fondo*, Bs. Aires, 1915, 35), lo cierto es que pocos años antes no lo señalaban como tal, sino solamente como familiar, Garzón (*Dicc. argent.*, Barcelona, 1910, 31), Segovia (*Dicc. de argent.*, Buenos Aires, 1911, 845 y 880) y Salazar (*Neologismos, refranes, frases populares usados en la Argentina*, Bs. Aires-Barcelona, 1911, 20), ni estudiosos más recientes, como Juan B. Selva (*BAAL*, XVII, 1948, 261 y 266) o Rodolfo Ragucci (*BAAL*, XXV, 1960, 226-227).

No haría falta, en vista de su uso corriente, aducir ejemplos. Se citan solamente tres, para dar idea de la relativa antigüedad de su incorporación a la literatura rioplatense y de su uso familiar: “Mirá: aquí solo hay dos personas dignas de lástima: nosotros. Vos porque tomás la vida en serio y nadie te lleva el apunte; yo, por esta vocación que tengo por el atorrantismo” (Florencio Sánchez, *En familia*, Bs. Aires, 1905; ed. 1918, 27); “Y aura escuchame lo que víá decirte, sabés?... Yo me voy de tu lao, pero si llego a saber que el botellero dentra a llevarte el apunte, vengo un día y ni aunque me den de baja...” (José S. Álvarez, *Cuentos de Fray Mocho*, 1906; ed. 1943, 14); “El juez de la carrera se desgañitaba al cuete; no le llevaban el apunte” (R. J. Payró, *El casamiento de Laucha*, Bs. Aires, 1920, 42).

*Pallet-cargo, Palletized-cargo*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre la posible traducción española de los términos ingleses *pallet-cargo* y *palletized-cargo*.

Antes de entrar en la consulta propiamente dicha, es preciso advertir, como ha señalado un especialista argentino en estos aspectos del comercio marítimo, el doctor Aurelio González Climent, que se está produciendo en el mundo un gigantesco proceso de adaptación en la infraestructura portuaria y vial para ponerse a tono con la nueva técnica de los trasportes, que equivale, dicho en breves palabras, a prolongar la presencia de la bodega de los barcos mucho más allá de las terminales marítimas. Por eso en algunos países adelantados, y sobre todo en Estados Unidos, hay ya terminales y estructuras portuarias especialmente adaptadas a tal fin.

Este nuevo concepto del transporte combinado terrestre y marítimo ha difundido nuevos instrumentos para llevarlo a cabo. Dos de ellos, por ejemplo, son el *container* — sobre cuya posible traducción ha sido consultada ya nuestra Academia— y el *pallet*.

El *pallet* es una plataforma transportable, construida con madera, metal u otros materiales, de dimensiones normalizadas y destinada a soportar hasta dos toneladas de peso, que mediante furgones o grúas se usa para transportar cargas en vehículos o para almacenarlas en depósitos. En otros términos, es un medio eficaz, sobre todo, para transportar cargas directamente desde la línea de producción hasta el destinatario en cualquier parte del mundo.

Se han propuesto varias traducciones, más o menos felices, para traducir la expresión *pallet-cargo*, y la derivada *palletized-cargo*: el especialista Juan M. Kooijman (“Transporte marítimo moderno”, en *Navitecnia*, Bs. As., marzo-abril 1967, 273 sgs.) ha propuesto *plataforma de carga* y también *camilla*; E. Barbudo Duarte (*Diccionario marítimo inglés-español*, Cadiz, 1965, 8-9), sugiere *plataforma* o *bandeja de carga*; el léxico *Thesaurus. Terminología dinámica de las nuevas técnicas comerciales*, Barcelona, s.a., 176, traduce por *plataforma*; Lewis L. Sell (*Comprehensive technical dictionary*, sect. II, N. York-London, 1959, 503) propone, tal vez atendiendo excesivamente a la etimología y a los otros usos del término, *paleta*.

Es evidente que varias de estas traducciones, ya por su extensión —factor siempre negativo en el léxico técnico—, ya por superpo-

nerse con acepciones de la palabra castellana'' que tienen arraigado uso con otro valor (como *paleta*, *camilla* o *bandeja*), difícilmente conseguirán desarraigarse el término inglés, que con pequeñas variantes fonéticas se usa en casi todo el mundo. En cuanto a los derivados castellanos *paletizar* y *paletizado*, se emplean con mucha frecuencia en nuestra lengua.

En consecuencia, es el caso de preguntarse, ante el riesgo de procurar imponer la traducción de un término que el común de las gentes apenas conoce, y que los versados en el lenguaje marítimo difícilmente aceptarán como sustituto del término inglés para ellos habitual, si no resulta más sensato *adaptarlo* con la forma *pálet*, que a pesar de su *-t* final poco frecuente en nuestra lengua, no resulta más insólito por ej. que *críquet*, aceptado por la Academia Española en la edición 1970 de su *Diccionario*. En el uso oral sigue la misma pauta que innumerables términos provenientes del inglés, impuestos durante el siglo xx por obra del deporte, el periodismo, el cine, el comercio, la tecnología y el lenguaje científico, como lo ha señalado Howard Stone en el importante artículo *Los anglicismos en España y su papel en la lengua oral* (RFG, XLI, 1957, 141 sgs.).

### *Panela*

La Comisión Permanente de la Asociación de Academias consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si en nuestro país se emplea la palabra *panela*, y, en caso afirmativo, con qué significado.

El término *panela*, con toda probabilidad procedente del portugués, y de mucho uso en varios países septentrionales de América del Sur, está documentado en nuestra lengua al menos desde 1530 (*Bol. R. Acad. Esp.*, vol. 16, 1929, 649), y hoy asume comúnmente el significado de azúcar sin refinar cuajada en pancillos cuadrilongos.

El término no se usa en la República Argentina.

531<sup>a</sup>, del 13 de agosto.

### *Dar beta (o veta)*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se usa en la Argentina la expresión *dar beta* (o *veta*) con el valor de 'castigar con beta (o veta)'.

La palabra *beta* o *veta* (< lat. *uitta* 'cinta', a través del catalán o acaso del aragonés) se usa en España y en casi toda la parte septentrional de América del Sur con el sentido de 'cuerda' y otros derivados de él. *Dar beta* significa, pues, 'azotar con una cuerda, dar latigazos' o *betazos*, como se dice en el Ecuador (cf. Kany, *Semántica hispanoamericana*, tr. esp., 1962, 183).

La expresión no se usa en la República Argentina.

### *Datología*

La Comisión Permanente de Madrid solicita a la Academia Argentina de Letras su parecer acerca del empleo de la palabra *datología* con el sentido de "conjunto de datos o noticias para aclarar o estudiar algo".

El término es absolutamente desconocido por los estudiosos argentinos que se dedican a esta especialidad.

Por otra parte, como el registro sistemático de datos está constituyendo cada vez más un campo específico de estudios que se vale preferentemente de procedimientos electrónicos (téngase en cuenta, para citar un solo ejemplo, lo que significa en Francia la aplicación de los recursos de la informática a los centros bibliotecarios y de documentación, como el GIBUS), y en razón de que tal campo específico de estudios va dando origen a una variada terminología técnica, la Academia Argentina de Letras considera que es conveniente esperar un tanto antes de aprobar un término como *datología*, que por su misma sencillez y claridad corre, paradójicamente, el riesgo de resultar un tanto vago o excesivamente genérico frente a la complejidad de los hechos.

### *Fabio, Favio*

La grafía normal de este nombre es *Fabio*, de acuerdo con la de su antecesor latino *Fabius* y con la etimología que probablemente tiene este último (< *fabā* 'haba', cf. Walde-Hofmann, *LEW. s.v.*). Naturalmente, debido a que en el latín de la época imperial la [b] intervocálica se había hecho fricativa sonora, lo mismo que la [u] consonántica, ello determinó abundantes confusiones entre B y V (Cassiod. *Ortograph.* p. 181 k; y cf. Sommer, *Hdb. lat. Laut-u. Formenl.*, § 94, 9). Baste un solo ejemplo epigráfico, precisamente relativo al nombre de que aquí se trata: *FAVIVS · L · F · AO / FIERI · IVSSIT*, etc. (*CIL*, V. 1204). Pero más frecuentes son en el mismo *CIL* los ejemplos de la grafía tradicional *FABIVS*.

Aunque las vicisitudes en otros romances y en el nuestro siguieron siendo parecidas (cf. M. Pidal, *Manual*, § 34, 1), lo que importa señalar es que el nombre, aplicado indiferentemente a personas de noble o baja condición, pero muy a menudo a estas últimas, reaparece en nuestra lengua sobre todo a partir del Renacimiento, probablemente por la difusión que tuvo entonces en Alemania, en Holanda y en el S.E. de Europa. Véase un ejemplo de Cervantes: "Corre Fabio amigo, y a toda diligencia buelue a Bolognia" (*La Señora Cornelia*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1613, vol. IV, 231 a). El nombre, como se sabe, es frecuentísimo en Lope (S. G. Morley-R. W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, 1961, vols. I y II, p. 86-88 y 707).

Como en esta forma lo han escrito y lo escriben los mayores escritores de nuestra lengua, y así consta también en el Santoral, la Academia Argentina de Letras hace presente que la grafía *Fabio* es la única que corresponde al uso culto contemporáneo.

### *Paraguay*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se emplea en nuestro país la palabra *paraguay* con el sentido de 'machete de hoja larga y recta'.

Tal acepción es registrada para Cuba por el Suplemento de la

edición 1970 del *Diccionario* de la R. Academia Española. En efecto, E. Rodríguez Herrera, en su *Léxico Mayor de Cuba*, II, 1959, 340 a, dice: "*Paraguayo*. Nombre que daban los insurrectos cubanos a un tipo de machete de hoja larga y recta con que peleaban en la guerra de la independencia. El vocablo —agrega, aludiendo tal vez a una observación de Santamaría en su *Diccionario de Americanismos*, 1942, II, s.v.— no tiene nada de festivo".

Esta acepción del término *paraguayo* no se usa en la República Argentina.

### "Prospección" con sentido médico

La Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se usa en nuestro país el término *prospección* con el sentido médico de "reconocimiento general que se hace para descubrir enfermedades latentes o incipientes".

Si bien el nombre *prospección* —usado hoy en diversas disciplinas—, lo mismo que todos los derivados del latín *prospicere* 'examinar por anticipado, explorar las posibilidades futuras basándose en indicios presentes', sería por lo tanto lícito con el referido valor médico que la R. Academia Española, en la edición de 1970 de su *Diccionario*, registra solo para Cuba, lo cierto es que, según las encuestas realizadas por el Departamento de Investigaciones Filológicas, no es usado hasta hoy por los médicos argentinos, que prefieren emplear expresiones como 'diagnóstico precoz'.

### Cápside, cápsida, ghost-virus

El término *cápside*, usado crecientemente en virología desde la década de 1950, es un compuesto formado a partir del latín *capsa* 'caja, cápsula', que pasó al griego bizantino en la forma  $\kappa\acute{\alpha}\psi\iota\delta\alpha$ , y el sufijo *-ide*, que se suele usar para caracterizar a elementos estructurales, cuerpos o partículas, como en *protocónide*, *cromátide* o *cromátida*, etc. Según gentil comunicación enviada para este dictamen por el eminente virólogo inglés Sir Christopher Andrews, la palabra fue usada por primera vez en 1951 por el hombre de ciencia francés André Lwoff en los *Annales de l'Institut Pasteur*,

vol. 76, p. 128. El término se usa en virología para designar la envoltura de proteína que recubre o estabiliza el ácido nucleico del virus. Debido a ligereza o inseguridad de los traductores, que generalmente adaptan la palabra a partir del inglés o del francés, esta ha asumido en castellano diversas formas y géneros. Véanse algunos ejemplos: *la cápside* (W. Burrows, *Tratado de microbiología*, México, 1969, 76), *la cápsida* (Ph. Carpenter, *Microbiología*, México, 1969, 173), *el cápside* (E. Jawetz-Y. L. Melnick - E. Adelberg, *Manual de microbiología médica*, México, 1966, 264), *el cápsido* (R. Haas - O. Vivell, *Infecciones humanas por virus y rickettsias*, Madrid, 1968, 5), *la capsidia* (H. Tosi, *Virus y virosis médicas*, Montevideo, 1968, 12).

Frente a esta anarquía, conviene recordar que esta forma del sufijo *-id*, que ha sido tomado del griego a través del latín, ha dado en castellano tanto *-ide* como *-ida*; así por ejemplo, para limitarse a un solo grupo de ciencias, *cromátide* o *cromátida* frente a *parótida*. Por lo tanto, en principio, ambas formas, *cápside* y *cápsida*, son aceptables. Pero teniendo en cuenta el fuerte influjo que ejerce en castellano un considerable grupo de cultismos en *-ide*, como *pirámide*, *cariátide*, *ábside*, *sílfide*, *clámide*, etc. (formados sobre el modelo del acusativo latino, es decir, *-idem* > *-ide*), la Academia Argentina de Letras considera que es un tanto preferible la forma *cápside*. Por lo que toca al género, todas las palabras que llevan esta desinencia son en castellano femeninas.

En cuanto a la expresión *ghost-virus*, empleada asimismo en virología para designar a un virus sin su parte interior de ácido nucleico, la Academia considera que no hay inconveniente en traducirla como *virus fantasma*, en cuanto la segunda palabra expresa adecuadamente la noción de una apariencia sin contenido; además, denominaciones semejantes son corrientes en otras ciencias, como *ghost word* 'palabra fantasma' en lingüística.

En atención al uso creciente en virología de las expresiones estudiadas, la Academia Argentina de Letras solicita a la Real Academia Española su inclusión en la edición próxima del *Diccionario oficial*.

*Chota 'acusón, soplón'*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a nuestra Academia sobre si se usa en nuestro país la palabra *chota* con el sentido indicado en el título.

"El término procede de la germanía española (cf. Salillas, *El delinc. esp.*, 1896, 320; L. Besses, *Dicc. de argot esp.*, Barcelona, s. a., p. 65 a: "Chota. Delator, soplón"), y está documentado suficientemente en Cuba y Puerto Rico. También lo está —cosa que omite el Suplemento a la edic. 1970 del *Diccionario* de la Real Academia Española— al menos en México y en el español tejano (Santamaría, *Dicc. amer.*, 1942, s. v.; *Dicc. mejic.*, 1959, s. v.), lo mismo que en el Ecuador (*BAAL*, XXII, 1957, 566). En cuanto a la etimología, la más probable es la de Spitzer (*Rom. Wortbildungsl.*, 1921, 148), aceptada por Wagner (*RFE*, XI, 1924, 276) y por Corominas (*DELIC*, II, 84 a, 35). Spitzer identifica el término con *chota* 'cabra'; piensa que el balido de este animal dio origen a la metáfora, y compara el argot alem. *Gansel* 'policía, alguacil' con el bávaro *gänseln* 'charlar'. Wagner, por su parte, recuerda que *cabra* y *chiva* significan también 'soplón' en el caló.

La palabra *chota* no se usa en la República Argentina. El adjetivo *choto* (ya en Garzón, *Dicc. arg.*, 1910, s. v.) tiene aquí otros significados.

533ª, del 3 de septiembre.

*Chequear, chequeo*

Las palabras *chequear* y *chequeo*, consultadas por la Comisión Permanente de Madrid, se vienen difundiendo en los países del norte de Hispanoamérica, y luego en todo el continente y en España, desde hace al menos cincuenta años, por influencia del inglés *to check (up)* 'verificar, examinar periódicamente la obra de una persona, el funcionamiento y progreso de un organismo, de una máquina, de una empresa'.

Da testimonio de tal difusión el que ya en 1922 registrara Sundheim las formas *chequear* y *chequeo*, (*Vocabul. costeño*, 208); en 1942, Santamaría (*Dicc. amer.*, I, 479 b) y Enrique D. Tovar (*Hacia el gran Diccionario*, 47); en 1931, Malaret (*Dicc. amer.*, 2ª ed., 185 a), etc.

Frente a la amplia y cómoda gama de valores, heredada de su original inglés, que tiene el extranjerismo en castellano, han resultado prácticamente vanos los loables esfuerzos para sustituirlo con múltiples equivalentes que han realizado diversos puristas (cf. principalmente Alfaro, *Dicc. de anglic.*, 1964, 153), porque, como dice el lingüista Kany, "para alarma de los puristas, la influencia inglesa se ha ido extendiendo rápidamente por muchas zonas, y parece tener mayor alcance que la tenida por la influencia francesa durante el siglo pasado" (*Semánt. hispanoam.*, tr. esp., Madrid, 1962, 146).

Ocurre, pues, con *chequear* y *chequeo* lo que ocurrió con el galicismo *control*, combatido sin resultado desde fines de la centuria anterior. "Sin duda tenía algún encanto [este galicismo] —dice Rosenblat— cuando ha logrado tanta fortuna por el mundo; hoy tiende a sustituirlo en alguno de sus usos —agrega— el *chequear* de los Estados Unidos" (*Buenas y malas palabras*, edic. 1960, II, 368).

De hecho, en la Argentina, aunque con cierta timidez para algunos de los valores que señala Alfaro, se emplean hoy casi todos ellos. Se los usa principalmente en la lengua oral, y de ella están pasando más y más a la escrita. Véanse unos cuantos ejemplos.

En el lenguaje del automovilismo, *chequeo* es común, sobre todo entre técnicos, con el sentido de 'reconocimiento minucioso practicado a la máquina para verificar su estado y funcionamiento'; por ejemplo: "Planilla en mano, chequea la unidad íntegra" (*Revista Automundo*, vol. 86, 1966, 35; es una publicación redactada por conocidos escritores, y órgano del Automóvil Club Argentino, la mayor institución de nuestro país en su género).

En el lenguaje de la aviación también son corrientes *chequear* y *chequeo*, para indicar el control de las listas de pasajeros, de la carga, de los horarios de vuelo, del estado de los aviones y de sus motores. Lo demuestran cumplidamente las instrucciones e informativos que distribuye entre todo su personal una empresa de la importancia de *Aerolíneas Argentinas*, documentos que ha podido examinar el Departamento de Investigaciones Filológicas de esta Academia. Por otra parte, el sustantivo y el verbo están pasando más a la lengua literaria cuando procura reflejar el uso oral: "El avión permanece en el fondo de la pista. Están chequeando algo —se entera—, un pequeño desperfecto mecánico" (E. Rodríguez, *Heroína*, Bs. Aires, 1969, 129).

De estos valores, tales términos están pasando, por natural extensión, sobre todo en el periodismo y en las lenguas especiales, a los de 'llevar a cabo una encuesta, una compulsión de opinión', 'controlar en laboratorios la calidad de drogas', etc.

En medicina, estos vocablos se emplean en el lenguaje oral, sobre todo entre la generación joven, y se encuentran ya en diversos textos de especialistas, sin duda porque las palabras *reconocimiento* y *examen* no dan la impresión de una revisión tan minuciosa y sistemática como el término *chequeo*. Por este motivo, sin duda, es muy importante recordar que la R. Academia Española, según comunicado de noviembre de 1969, ha decidido incorporar la palabra *chequeo* a su *Diccionario*, con la siguiente definición médica: "Chequeo (Del ingl. *check*, comprobación; *checkup*, reconocimiento médico.) m. Reconocimiento médico general a que se somete una persona, de ordinario para comprobar su estado de salud".

Frente a tal aceptación oficial, y a una difusión que en varios de los sentidos se remonta ya a casi medio siglo, la Academia Argentina de Letras considera que los términos *chequeo* y *chequear* pueden aceptarse con los valores técnicos señalados.

### *Emparamar*

El verbo *emparamarse*, acerca del cual consulta a este Cuerpo la Comisión Permanente de Madrid, generalmente usado como pronominal —pero también como simple transitivo con el sentido de 'aterir, helar' al menos en Colombia y Venezuela (cf. el Comunicado de la R. Academia Española de diciembre de 1969, *s.v.*)— se ha usado desde el siglo XVIII en dichos países con el significado de 'entumecerse de frío, morir helado de frío', y está también documentado en ellos, en Ecuador y en Bolivia con el valor de 'quedar calado hasta los huesos por la llovizna denominada *páramo*' (cf. M. Hildebrandt, *La lengua de Bolívar*, Caracas, 1961, 267). Baste citar, para dar cuenta del primero de los valores señalados, un conocido texto del propio Bolívar: "Recoger los fusiles, municiones, caballos, mulas y cualquier otro objeto que haya dejado el ejército en el páramo; ver si se pueden socorrer los soldados que hayan quedado emparamados, sepultando los que indubitamente estén muertos y sacando los que den alguna esperanza de vida. Debe Ud. saber, en cuanto a esta última parte de su comisión, que muchos días

después de emparamado un hombre ha vuelto a la vida, por medio del calor y de los alimentos" (*Apud* M. Hildebrandt, *op. cit.*, 267).

El verbo *emparamar(se)* es desconocido en la República Argentina.

### *Suspense*

La Comisión Permanente de Academias ha consultado a la Academia Argentina de Letras sobre las modalidades con que se usa en nuestro país la palabra *suspense*, en el sentido de 'expectación angustiosa'.

En 1962 (*Bolet. R. Acad. Esp.*, XLII, 150-151), y en un artículo de su interesante serie *La Academia Española trabaja*, luego recogido en el libro *Novedades en el Diccionario Académico* (Madrid, 2ª edic., 1965, 126), Julio Casares, después de censurar el empleo en España del término inglés *suspense*, y de proponer que se sustituyera por la palabra *suspensión*, muy común con valor equivalente en nuestros clásicos al menos desde el siglo XVI, anticipaba la definición que como acepción 5ª de este último vocablo trae ahora el *Diccionario* de la R. Academia Española (1970): "En el cine y otros espectáculos, situación de ánimo emocional, generalmente angustiosa, producida por una escena dramática de desenlace diferido o indeciso".

En efecto, según recordaba Casares, en escritores como Cervantes, Quevedo y muchos místicos fue muy común el empleo del término con tal valor. Al ejemplo de Gracián citado por él se agrega aquí solo uno entre los muchos que se encuentran en Cervantes: "Pero porque veo la suspensión en que todos estáis, colgados de las palabras de mi boca, quiero concluir los largos preámbulos desta plática" (*El celoso extremeño*, en *Novelas Ejemplares*, edic. R. Marín, Madrid, II, 1933, 165).

Lo que importa recordar, sin embargo, es que la palabra *suspensión* fue cayendo en desuso en esta acepción, y que el empleo con ese sentido del vocablo *suspense* en toda Hispanoamérica se ha impuesto de modo creciente durante las últimas décadas por influjo del término cinematográfico inglés *suspense*, según ha ocurrido, como extrajerismo directo, en italiano, en francés y en otras lenguas. Es más: ha ido superando a la palabra inglesa *thrilling*, empleada en otros idiomas con valor equivalente.

Sin duda por todo esto, la R. Academia Española, en el *Suplemento* a la citada edición de su *Diccionario* (1970), ha agregado una 4ª acepción en el artículo *suspense*, que dice así: "Amer. Por influencia del inglés *suspense*, expectación impaciente o ansiosa por el desarrollo de una acción o suceso; úsase especialmente con referencia a películas cinematográficas, obras teatrales o relatos".

De modo que la parte más importante de la consulta que ahora formula la Corporación de Madrid es si el término *suspense* —única forma, por otra parte, empleada en la Argentina— se usa aquí "especial o exclusivamente" con referencia a películas, obras teatrales, etc. Pues bien: aunque este es, efectivamente, el uso habitual, conviene señalar que, por extensión de este mismo uso, la palabra puede oírse en el lenguaje coloquial, sobre todo entre gentes de cierta cultura, en expresiones como esta, documentada por el Departamento de Investigaciones Filológicas de la Academia: "Postergó mucho el anuncio, probablemente para aumentar el *suspense*".

### *Alegrura*

El sufijo *-ura* ha sido y es muy productivo en castellano, unido a bases de distinto carácter, para formar nombres del tipo denominado concreto y abstracto (Para el aspecto histórico, cf. Meyer-Lübke, *Gramm. lang. rom.*, vol. II, § 466; M. Pidal, *Orígenes*, 1950, § 61, 6).

El castellano de la Argentina no es en este sentido una excepción, pero aunque sobre todo en el ámbito rural y en la lengua gauchesca conserva arcaísmos españoles con este sufijo, como *tristura* (*Santos Vega*, ed. 1872, p. 49; *Aniceto el Gallo*, *íd.*, p. 117), *lindura* (*S. Vega*, *íd.*, p. 369), etc., en general ha producido pocas formaciones nuevas (cf. Tiscornia, *La lengua de "Martín Fierro"*, Bs. Aires, 1930, 108-109).

Así, por ejemplo, no hay hasta este momento testimonios de que se haya usado o se use en nuestro país el sustantivo *alegrura*, sobre el cual consulta a este Cuerpo la Comisión Permanente de Madrid.

535ª, del 1º de octubre.

### *Ejecutivo*

El funcionario que en nuestras empresas se conoce como *ejecutivo* equivale a lo que en inglés se denomina *managerman*. Las palabras que más se acercarían a este último sentido serían en castellano *gerente* y *director*.

El término *ejecutivo*, a pesar de haber surgido sin duda bajo el influjo del inglés *executive* (cf. Webster<sup>3</sup>, s. v. acep. 3), es asimismo una abreviación de la expresión (*director* o *funcionario*) *ejecutivo*, en la que el adjetivo se ha sustantivado de un modo que es totalmente normal. Lo comprobaría el hecho de que a menudo se emplea también la expresión —esta vez completa— *secretario ejecutivo*, y la circunstancia de que a veces se denomina “el Ejecutivo”, en el lenguaje familiar y en el periodístico, a la primera magistratura de la Nación.

El *ejecutivo* es en las empresas el que dirige y ejecuta. Tiene responsabilidades y cierta autonomía; posee objetivos y metas que le permiten a la empresa llegar a los fines propuestos.

El *ejecutivo* puede ser tanto el presidente de la empresa como un gerente de la misma; en este último caso puede estar subordinado a un conjunto de personas, superiores a él como autoridad conjunta —generalmente el directorio— que le encomienda las metas principales. El ejecutivo se pone en funciones con su adecuada experiencia, planifica, organiza el trabajo, incluso forma a la gente asignada, y por último controla los resultados e informa acerca de ellos.

El término, según se ha dicho, puede equivaler a *director* y sobre todo a *gerente*. Hay que tener, pues, en cuenta, que sus posibles reemplazantes no lo sustituyen con total equivalencia; que la palabra ha alcanzado extraordinaria difusión en todos los países de habla española, hasta el punto de haberse constituido el ejecutivo en una suerte de tipo social; que en la Argentina existen dos importantes organizaciones que se denominan *Instituto para el Desarrollo de Ejecutivos en la Argentina* (IDEA) y *Centro de Ejecutivos de la Administración Pública* (CEAP); y por último, que la R. Academia Española, en el *Suplemento* de la edición de 1970 de su *Diccionario*, ha aceptado el término *ejecutivo* como sustantivo, con la siguiente definición: “Que ejecuta o hace una cosa. Aplicado a personas”.

En vista de tales fundamentos, la Academia Argentina de Letras considera que puede aceptarse la palabra *ejecutivo* con el sentido de 'persona que tiene determinada función directiva en una empresa'.

### *Planeamiento, planificación*

En los estados modernos, la organización de los distintos campos, particularmente el económico y el administrativo, se ha hecho, como es obvio, más y más compleja en el curso del último medio siglo. De ahí que haya resultado inevitable, con las diferencias que derivan de la filosofía política imperante en cada país o gobierno, una intervención creciente del estado, que puede ir desde los intentos de dirigir la actividad económica por medio de medidas financieras y crediticias, hasta la reglamentación rígida y totalitaria de cada sector. Una de las definiciones de tales actos de gobierno, que con diferentes matices ha sido de hecho universalmente aceptada, es la que formuló L. Lorwin, en 1931, para el campo económico. Según él, se entiende por *planificación* "un sistema de organización económica en el cual individuos, empresas sociales, individuales o colectivas se consideran como unidades coordinadas de un todo único, con el fin de utilizar los recursos disponibles y alcanzar la máxima satisfacción de las necesidades de una colectividad dentro de un determinado período".

Tal *planificación* se ha extendido por fuerza de las cosas al campo administrativo concreto, en especial al ámbito de la organización urbana y a otros conexos, tales como el diseño de calles y carreteras de diversos tipos, la distribución de los centros industriales y de vivienda, etc. En tal sentido, la *planificación*, como necesidad de la estructura y el proceso de la administración, fue ya diagnosticada y recomendada por Frederick W. Taylor en su obra precursora.

Tal situación ha dado origen a un problema lingüístico no excesivamente importante, pero digno sin embargo de tomarse en cuenta. Efectivamente, para caracterizar al fenómeno descrito se usan hoy, de modo prácticamente indiscriminado, los términos *planificación*, *planeamiento* y *planeación*. Así, por ejemplo, en el lenguaje de la industria, se habla de "planeamiento y control de la producción"; en el comercial, de "planificación de beneficios" y de "planificación de ventas"; en el de la ciencia, de "planificación científica y tecnológica". Dos libros traducidos a nuestra lengua en Méjico usan indistintamente *planificación* y *planeación*: J. Tinbergen, *La planeación del*

*desarrollo*, México-Bs. Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959 (4ª edic., 1966); C. Souza Valderrama, *Planificación del desarrollo industrial*, México, Siglo XXI, 1966. Es más: en setiembre de 1967, la Sociedad Argentina de Planificación organizó una mesa redonda con el título "Planeamiento en la provincia de Misiones".

La misma anarquía existe en el nombre de sistemas y organizaciones argentinas, hispanoamericanas y españolas que se ocupan en este problema: así, por ejemplo, en nuestro país está en marcha oficialmente (1970) el llamado *Sistema Nacional de Planeamiento*, al tiempo que existen una *Sociedad Interamericana de Planificación* (SIAP) y una *Sociedad Argentina de Planificación*. En junio de 1966 se reunió en Bs. Aires la *Conferencia de Ministros de Educación y Ministros Encargados del Planeamiento Económico*, convocada por la UNESCO y la CEPAL. En Colombia funciona un *Consejo Nacional de Política Económica y Planeación*; en Ecuador, una *Junta Nacional de Planificación y Coordinación Económica*; en Bolivia, una *Junta Nacional de Planeamiento*, que hoy ha pasado a ser *Ministerio de Planificación*; en España, una *Comisión de Planeamiento y Coordinación del Área Metropolitana de Madrid*; en nuestro país, entre otras, un *Consejo de Planificación y Acción para el Desarrollo* (COPADE), etc.

Para hacer frente a esta anarquía, poco han valido las condenas de los puristas (cf. Alfaro, *Diccionario de anglicismos*, 2ª edic., Madrid, 1964, s.v. *planificar*, que sin embargo acaba por encontrar aceptable *planificación*, ni las consideraciones de los gramáticos (p. ej. J. Roca Pons, *Planear y planificar*, en *Hispania*, XLVI, 2 (May 1963), 374-375, quien después de acudir a argumentos histórico-etimológicos que poco influyen en este caso, termina también por reconocer que ambas formas suelen emplearse como sinónimas, y que *planificación* resulta en general aceptable en castellano).

Más sensato es pensar que en la confusión existente ha tenido mucha parte la ligereza de los traductores, influidos por la distinta forma que el término asume en las principales lenguas de cultura de Europa. En tal sentido, son muy razonables las observaciones de Rosenblat (*Buenas y Malas Palabras*, edic. 1960, II, 369), quien dice: "De estas voces, ninguna me parece más justificable que *planificar* (aunque Rosenblat no lo dice explícitamente, es indudable que admite también el sustantivo). Sobre *plan*, el castellano tenía *planear*, que también es relativamente nuevo, y de ahí muchos sacaban el *planeamiento* o la *planeación*. Pero *planear* tiene muchas acepciones,

entre ellas la de dar *planazos*". Sin duda pudo agregar Rosenblat la acepción aeronáutica, que tiene importancia cuando se trata de evitar la confusión entre *planeador* (el que planea con un avión; avión que planea', o 'el que realiza una planificación'. Y agrega: El *planificar* es un *planear* moderno que se ha impuesto sobre todo en urbanismo y en economía: la planificación urbanística, la planificación económica y ahora hasta la planificación de la educación y la cultura. El verbo tiene forma perfectamente castellana, del mismo tipo que *clasificar*, *modificar*, *rectificar*. . . *amplificar* (junto a *ampliar*), *falsificar* (junto a *falsear*), *glorificar* (junto a *gloriar*), etc. Pero sin duda nos ha venido ya hecho del francés (*planifier*, *planification* y *planificateur* se incorporan a los diccionarios franceses en los últimos diez años y hemos visto citada la *Planification soviétique* de 1945; en cambio el inglés tiene *Planning* y el alemán *Plannung*). Aunque es término muy nuevo, ya está consagrado en una serie de obras de economía y sociología".

La R. Academia Española, que en la edición de 1970 de su *Diccionario* da definiciones un tanto genéricas y semejantes de *planear* y *planeamiento* por un lado y de *planificar* y *planificación* por el otro, agrega sin embargo, en el *Suplemento* de la edición citada, otra mucho más precisa para el campo que aquí se considera: "Planificación. // 2. Plan general, científicamente organizado y frecuentemente de gran amplitud, para obtener un objetivo determinado, tal como el desarrollo económico, la investigación científica, el funcionamiento de una industria, etc.". Asimismo registra en dicho *Suplemento* el verbo *planificar*, remitiendo a esta última definición.

Por este motivo, la Academia Argentina de Letras considera que, en igualdad de condiciones, las palabras preferibles son, en efecto, *planificar* y *planificación*, y considera que la Comisión Permanente de la Asociación de Academias deberá dirigirse a los gobiernos de los países de habla española a fin de que hagan lo posible para unificar sobre esta base la terminología oficial en sus respectivos países.

537<sup>a</sup>, del 29 de octubre.

#### *Atrincar*

La Comisión Permanente consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se usa en la Argentina el término *atrincar* con el sentido de 'atar, amarrar'.

*Atrincar* es un verbo formado sobre *trincar*, término náutico común a los tres romances ibéricos y al italiano, de etimología discutida. Se usa en gran parte del continente americano, pero no en la Argentina, donde Segovia (*Dicc. de argentinismos*, Bs. Aires, 1911, 145) y otros lexicógrafos y narradores dan en cambio testimonio de la forma simple *trincar* 'sujetar, amarrar'.

### *Balancín*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si en la Argentina se usa la palabra *balancín* para indicar un madero colgante que se pone en los alambrados y que es más corto que los postes que lo sostienen.

El término se usa en algunas partes de la República Argentina. Así, por ejemplo, lo documenta Luis Alberto Flores, *Vocabulario de regionalismos correntinos*, en *Bol. Acad. Arg. de Letras*, t. XXIII, n° 89, p. 403: "*Balancín*. Varilla —poste delgado que no va enterrado en el suelo— de los alambrados". Pero es mucho más común con este valor la palabra *varilla*: "Trozo delgado de madera dura... de más de un metro de largo, que se utiliza para construir alambrados. El alambre va pasado por los agujeros que aquél tiene o no, asegurado por fuera con fuertes maneas de alambre. En un alambrado corriente las *varillas*, generalmente seis, van colocadas a más de un metro de distancia entre ellas, y no enterradas". (T. Saubidet, *Vocabulario y refranero criollo*, Bs. Aires, 1943, 405). "Hoy, estos cercos de alambre se sujetan con postes de ñandubay, caldén o quebracho, enclavados en tierra, de trecho en trecho. En los espacios que quedan, se colocan varillas, de metro en metro. Así se da consistencia al cerco, y se evita que los animales lo pasen" (E. Rapela, *Cosas de nuestra tierra gaucha*, Bs. Aires, s.a., 33).

### *Cachina, cachinero, encachinarse*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se usan en la Argentina las palabras *cachina*, 'traje, vestido, indumento', *cachinero* 'comerciante en cosas robadas' y *encachinarse* 'aderezarse, trajearse, ataviarse'.

Los términos mencionados, que se emplean en otros países de América y a menudo pertenecen a la jerga de la delincuencia, no se usan en la República Argentina.

### *Indio, hindú*

La palabra *indio* para referirse a los naturales del Nuevo Mundo fue usada por primera vez por Cristóbal Colón, debido al conocido hecho de que el almirante creyó que su viaje lo había llevado a las Indias Orientales. Dice así el descubridor de América, en un pasaje de su diario de navegación correspondiente al miércoles 17 de octubre de 1492:

“... y Martín Alonso Pinzón, capitán de la caravela Pinta, en la qual yo mandé a tres d'estos Yndios, vino a mí, y me dixo que uno de ellos muy certificadamente le avía dado a entender que por la parte del nornorueste muy más presto arrodearía la isla...” (*Scritti di Cristoforo Colombo*, publicati ed illustrati da Cesare De Lollis, en *Raccolta Colombina*, vol. I, Roma, 1892, 23).

A partir de tal precedente y de la tradición que creó, todos los escritores de lengua española de la época del descubrimiento y colonización del Nuevo Mundo emplearon la palabra *indio* con ese valor, y la costumbre ha perdurado sin variación hasta el presente. Véanse unos pocos ejemplos. En carta del 4 de diciembre de 1519, los religiosos dominicos de la Española manifiestan: “E yendo de aquí un relixioso a la corte sobrel mismo caso a certificar al cristianísimo Rey Don Hernando, que Nuestro Señor tenga en su gloria, disciendo una vez antel señor Obispo de Burgos que los indios quen esta isla se abían hallado eran un cuento (‘millón’) e cien mil ánimas, e[s] que ya no quedaban sino obra de 11.000, él dixo que no creía ser tanta, empero que bien sabía que serían 600.000”. Fray Tomás de Angulo, obispo de Cartagena, en carta al emperador del 7 de mayo de 1535, se expresa así: “... quedará toda esta Tierra (Firme) despoblada de indios, como lo está la Española, donde se contaron dos cuentos (‘millones’) de ánimas cuando allí entró el Almirante y no se hallarán agora 200 indios”. Barco Centenera, en su poema *Argentina y conquista del Río de la Plata*, de 1602, dice: “que juntos se metieron y mezclaron / en medio el enemigo dando muerte / a todos quantos Indios encontraron”: (XIII, 12). Lozano, en su *Descripción Corográfica del Gran Chaco*

*Gualamba*, de 1733, expresa: "Desagradó mucho este arbitrio al indio Fernando, que conoció luego el entredicho tan terrible que amenazaba su licenciosa vida y brutales costumbres" (p. 404). Guevara, en su *Historia del Paraguay*, c. 1767, afirma: "Con curiosidad más agradable podemos registrar aquí el origen que se atribuían los Indios sacado de los Annales diminutos q.<sup>o</sup> vsaban p.<sup>a</sup> refrescar la memoria de las antigüedades" (V, 11).

En nuestro país y en el siglo XIX, baste citar a José Hernández, que en sus versos da expresión a la conocida actitud hostil del gaucho frente al indígena: "El indio es indio y no quiere / apiar de su condisión; / ha nasido indio ladrón / y como indio ladrón muere". (Edic. Tiscornia, Texto, notas y vocabulario, Bs. Aires, Coni, 1925, I, v. 585-590). No hace falta por cierto aducir ninguna otra de las innumerables citas de historiadores, poetas o novelistas que van desde el siglo XVI hasta hoy, pues, como se ha dicho, la palabra es de uso absolutamente normal en nuestro idioma.

El problema sobre el cual es consultada esta Corporación surge del hecho de que la R. Academia Española, al definir la palabra *indio* en su *Diccionario*, ha incluido en un mismo artículo, en forma definitiva desde la edición de 1884, los dos valores: el de natural de la India, o sea de las llamadas antiguamente Indias Orientales.—sentido que, como es lógico, era ya antiguo en nuestra lengua— y la otra acepción de 'antiguo poblador de América, o sea de las Indias Occidentales, y del que ahora se considera como descendiente de aquel'. Así todavía en la edición de 1970.

Pero el uso, que siempre tiende a evitar equívocos, ha tomado principalmente del francés, desde hace largo tiempo, la palabra *hindú*. Como es sabido, este término, proveniente del persa *hindu*—el cual a su vez se origina en el nombre sánscrito *sindhu*, 'río', y por excelencia el río Indo— se ha difundido en las principales lenguas de cultura de Europa para designar a veces a los seguidores del hinduismo como movimiento religioso, pero sobre todo para denominar simplemente a los miembros de las razas nativas de la India. La molesta confusión antes indicada entre los distintos valores de la palabra *indio* fue señalada frecuentemente por muchos, y Julio Casares, el recordado Secretario Perpetuo de la R. Academia Española, le dio expresión en 1959 en el *Boletín* de dicho Cuerpo, vol. XXXIX, 169 (luego en su libro *Novedades en el diccionario académico*, Madrid, 1963, p. 21). Así es, en efecto, y el valor simple y general de *hindú* como 'correspondiente a la India o a su cultura'

es empleado hasta por estudiosos de la India que escriben en otro idioma, por lo común en inglés; así ocurre, para citar un solo caso, con el título de la obra del Swami Akhilananda, *Hindu psychology. Its meaning for the West* (trad. esp., Bs. Aires, 1959).

La propuesta de Julio Casares ha sido recogida en la edición de 1970 del *Diccionario* de la R. Academia Española, que desecha la vieja acusación de extranjerismo que se formuló al término, y lo define de este modo: "Hindú (del persa *hindū*) adj. Natural de la India. U.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a este estado de Asia".

Se podría objetar a esta definición el resultar nuevamente un tanto ambigua, pues *hindú* puede decirse tanto de los habitantes no musulmanes de la India como de los adeptos del hinduismo en tanto movimiento religioso, a diferencia de los restantes de la India. Pero en la tradición europea, y particularmente en la española, el valor usual ha sido siempre el primero, como ocurre en la costumbre argentina.

En vista de ello, la Academia Argentina de Letras, sin excluir la posibilidad de que la palabra *indio* sea usada con sentido religioso, se adhiere a esta definición de la R. Academia Española, de alcance geográfico, político y cultural, pues evita equívocos mayores y está abonada por un largo uso.

### *Interinato*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se emplea en la Argentina el término *interinato* con el sentido de *interinidad*.

Ya Juan B. Selva, en su artículo *Los sufijos en el crecimiento del habla* (*Bol. Acad. Arg. de Letras*, t. XIV, N° 52, 1945, 406), sugería que el sufijo *-ato*, aceptado por la Academia Española para el término *campeonato*, se extendiera a *interinato*. En efecto, esta forma de la palabra tiene largo uso en nuestro país, hasta el punto de que es hoy la única empleada, y ya la incluyó Segovia en su *Dicc. de Argentinismos* (Buenos Aires, 1911, 230), el cual comparaba dicha forma, muy difundida por lo demás en América, con las semejantes del italiano, el francés y el portugués.

### *Paila*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se usa en nuestro país la palabra *paila* con el sentido de *sartén*.

El término *paila*, con el valor de 'vasija grande de metal, redonda y poco profunda', ha sido tomado, como señala Corominas (*DELCE, s.v.*) del fr. ant. *paele*, hoy *poêle* 'sartén', que viene del latín *patella* 'fuente o plato grande de metal', y está en uso al menos desde el siglo XVI. El mismo Corominas, que ha residido largamente en la Argentina, agrega lo siguiente: "El vocablo se anticuó en España, pues lo suprimió la Academia en su diccionario vulgar, donde falta por lo menos desde 1791 hasta 1843, y aunque ya había vuelto a admitirlo en 1884, fue sin duda por las reclamaciones de lexicógrafos americanos; en efecto, hoy no pertenece al uso común español, pero sí es palabra muy viva en América y en Andalucía". Poco más adelante dice: "En la Argentina he visto pailas en forma de peroles o calderos pequeños; en Córdoba (Arg.) se define: 'vasija para cocer arrope' (*VKR*, XIII, 210); en Tupungato, 'vasija de cobre macizo para cocer los dulces caseros y para hacer hervir los mostos, con el fin de concentrarlos' (Chaca, *Historia de Tupungato*, Bs. Aires, 1941, 261)". Concluye diciendo: "Es palabra muy viva en la Argentina, de donde tengo otros testimonios, anotados en todo el país".

En efecto, el uso argentino ha sido y es muy frecuente, aunque varía la forma del recipiente que se designa con ese nombre. Lafone Quevedo, en su *Tesoro de catamarqueñismos*, Bs. Aires, 1927, 343, dice: "Tenemos *pailita*, *paila* y *pailón* o *fondo*, según sea el tamaño de este recipiente. *Pailita*, el destinado para cosas pequeñas, como dulces delicados u otros comestibles análogos; *paila*, el de uso común; *pailón* o *fondo*, el usado en los trabajos de la vendimia, etc." En otros lexicógrafos argentinos figura por cierto el término, pero la descripción varía o falta (cf. Villafuerte, *Voces y costumbres de Catamarca*, II, Bs. Aires, 1961, 145; Segovia, *Dicc. de argent.*, Bs. Aires, 1911, 133). Las definiciones de Di Lullo (*Contribución al estudio de las voces santiagueñas*, Sgo. del Estero, 1946, 228) y de Coluccio (*Diccionario folklórico argentino*, Bs. Aires, 1950, 287) se refieren más bien a ollas, y a veces grandes.

En cuanto al uso vivo actual, sobre todo en el oeste argentino, la *paila*, aunque proporcionalmente poco profunda, lo es más que la

sartén, con la cual no puede por lo tanto identificarse, y en ocasiones, según señala Corominas en el pasaje citado, llega a alcanzar la forma de un perol o caldero pequeño.

### *Pileta*

La Comisión Permanente consulta a la Academia Argentina de Letras sobre si se usa en nuestro país el término *pileta* con el sentido de 'pila de cocina, de lavar o de abrevadero', y también con el de 'piscina'.

Todas estas acepciones son usuales hoy en la Argentina, e incluso han pasado algunas de ellas del lenguaje coloquial al literario. Véanse algunos ejemplos: "...mira sus manos, y al notar manchados los dedos que sostenían la lapicera, se dirige a la pileta de lavar los platos" (Manuel Puig, *Boquitas pintadas*, Bs. Aires, 1970, 11); "Teresa, Carmen, Delia y Luisa dejaron la costura y fueron a la pileta del patio, debajo de la escalera que llevaba a la piccita de Doña Laura, y se lavaron" (Leónidas Barletta, *De espaldas a la luna*, Bs. Aires, 1964, 59); "Miró los cajones vacíos amontonados hasta el techo y su cama debajo de la pileta donde se había lavado por las mañanas" (Germán Rozenmacher, *Tristezas de la pieza de hotel*, en *Cabecita negra*, Bs. Aires, 1963, 19); "Apareció entre los arbustos que bordeaban la pileta [piscina], en traje de baño y con las alhajas y los guantes puestos" (Beatriz Guido, *Piel de verano*, en *La mano en la trampa*, Bs. Aires, 1961, 59); "Más tarde, extendidos junto a la pileta [piscina], observaban el baño de las chicas menores" (Sara Gallardo, *Pantalones azules*, Bs. Aires, 1963, 106).

Por otra parte, con el sentido de 'canal de mampostería destinado al baño del ganado', 'estanque, piscina', documenta el término Berta Vidal de Battini, *El léxico ganadero en la Argentina* (en *Filología*, Bs. Aires, vol. V, 1-2, 1959, 184).

### *Sobrecargo*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Acad. Argentina de Letras sobre si se usa en nuestro país la palabra *sobrecargo* con el sentido de 'persona perteneciente a la tripulación de una aeronave y que atiende y ayuda a los pasajeros que viajan en ella'.

En el lenguaje de la aeronáutica argentina no se emplea esta palabra, sino la expresión 'comisario de a bordo', persona que desempeña prácticamente las mismas funciones.

### *Stop, punto*

La Comisión Permanente consulta a la Academia Argentina de Letras acerca de si conviene recomendar que en los telegramas se reemplace el anglicismo *stop* por la palabra española *punto*.

En primer término, debe advertirse que no hay ninguna reglamentación, nacional o internacional, que prescriba cuál de las dos palabras debe usarse. Por otra parte, los reglamentos en vigor en nuestro país dicen que se puede escribir un telegrama en español o en cualquiera de las lenguas extranjeras autorizadas por la Unión Internacional de Telecomunicaciones. Es más: si el texto está redactado en español y contiene una sola palabra extranjera *que sea de uso corriente en nuestra lengua*, rige la misma tarifa que si éste fuera un término castellano. Entre estas palabras de uso corriente figura, precisamente, *stop*.

A esto debe agregarse otra práctica válida también de hecho en todo el mundo: el texto del autor del telegrama debe respetarse escrupulosamente, figuren o no en él palabras extranjeras. Lo que varía es la tarifa.

El problema presenta, pues, dos aspectos distintos: dentro de los países de habla española o fuera de ellos, con interferencias entre ambos. Dentro de la Argentina se usan indistintamente *punto* y *stop*, acaso un poco más *punto*, salvo en telegramas comerciales. En cambio en telegramas dirigidos al exterior la práctica normal es usar *stop*, debido a que la secular preponderancia de la lengua inglesa en gran parte del lenguaje comercial la ha convertido de hecho en un término internacional; casi, podría decirse, en una mera señal.

Esto revela el riesgo que supondría sugerir una sustitución universal de *stop* por *punto*. En opinión de todos los especialistas consultados, si se remitiera, por ejemplo, un telegrama a Dinamarca o a Hungría con la palabra *stop* reemplazada por *punto*, inmediatamente se recibiría un pedido de aclaración, por no haberse entendido el término.

Como la consulta de la Comisión Permanente no aclara si la sus-

titución que propone se limita a los países de habla española, la respuesta de la Academia Argentina de Letras es la siguiente:

- a) En la práctica internacional tal sustitución no resultaría conveniente, por las innumerables confusiones a que daría lugar, aparte de que sería un tanto quimérico pretender modificar en esta forma una costumbre útil y arraigada desde hace tiempo en todo el mundo.
- b) Dentro de los países de habla española, la propuesta tendría mayor sentido, aunque siempre entrañaría el riesgo de causar inconvenientes si se extendiera a los telegramas enviados desde estos países a otros de distinta lengua.
- c) Aun dentro de los países de habla española, tampoco resultaría muy conveniente esta propuesta, pues podría darse el caso, no por poco frecuente menos posible, de que la palabra *punto* formara parte del texto mismo del telegrama, y pudiera confundirse con la palabra *punto* en cuanto señal de pausa.

En otros términos, ante la creciente internacionalización del lenguaje técnico, el propuesto reemplazo de una palabra tan arraigada universalmente podría causar la impresión, aparte de los inconvenientes señalados, de que los países de habla española tienden, por una especie de inseguridad, a confinarse demasiado en sí mismos, con riesgo de provincializarse”.

538ª, del 19 de noviembre.

### *Péntathlon, pentatlón*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre la forma en que, a juicio de este Cuerpo, deben escribirse los términos deportivos *péntathlon* y *dékathlon*.

Los Juegos Olímpicos de los griegos antiguos, que según el testimonio de Julio Africano en sus *Cronografías*, conservadas por Eusebio, comenzaron a practicarse en el año 776 a. C. y después de más de un milenio fueron abolidos, según la tradición, por el emperador Teodosio I hacia el 393 o el 426 d. C., se realizaban, como es sabido, cada cuatro años. Duraban cinco días, y en el segundo de ellos se disputaba la quintuple competencia (ἀθλοσ) —con su correspondiente premio (ἄθλον), de donde la denominación πένταθλον—, que se com-

ponía de carrera a pie ( $\delta\rho\acute{o}\mu\omicron\varsigma$ ,  $\pi\omicron\delta\delta\acute{\omega}\nu\epsilon\iota\tau\alpha$ ), salto ( $\acute{\alpha}\lambda\mu\alpha$ ), lanzamiento de la jabalina ( $\acute{\alpha}\kappa\omega\nu$ ), lanzamiento del disco ( $\delta\acute{\iota}\sigma\kappa\omicron\varsigma$ ) y lucha ( $\pi\acute{\alpha}\lambda\lambda\eta$ ).

En el siglo XIX, con el mismo concepto griego de que el deporte es uno de los elementos fundamentales en la formación armónica de la personalidad, el conde francés Pierre de Coubertin (1863-1937), en el gran congreso deportivo que se realizó en París en 1894, logró hacer triunfar su propósito de restaurar los juegos olímpicos de Grecia antigua, para lo cual se constituyó el primer Comité Olímpico Internacional. De este modo, el 25 de marzo de 1896 se realizó en Atenas la primera Olimpiada de los tiempos modernos.

Debido al propósito y la cultura de los principales miembros del primer Comité, resultó natural que junto con el nombre de tal fiesta deportiva se restaurara el de varias de sus partes. Una de ellas es el *péntathlon*.

Debe recordarse que la época coincidía con la resurrección del interés por Grecia antigua, que, en gran parte debido a influjo de la ciencia alemana, se extendió por toda Europa y constituyó uno de los rasgos característicos del movimiento parnasiano en literatura. Se puede decir que los *Poèmes antiques* (1852) de Leconte de Lisle señalan el triunfo definitivo en Francia de este movimiento helenizante que, como es sabido, se inclinó a exhumar una Grecia fuertemente exótica, casi diríamos arqueológica. Esta última característica se advierte precisamente, a manera de rasgo de época, en la grafía de los nombres helénicos, tal como procuró fijarla el mismo Leconte de Lisle en sus propios poemas y en sus traducciones de los clásicos griegos. Otro tanto ocurre en escritores representativos de la segunda mitad del siglo en diversos países de Europa y aún de América: en Wilde, en D'Annunzio, en Pascoli, en Darío. Téngase en cuenta, por ejemplo, que el año 1896, en que se realizó la primera olimpiada moderna, es también el de la publicación de un libro tan lleno de artificio y exotismo como *Aphrodite*, de Pierre Louÿs. Pero hacia mediados del siglo XX, y aun antes, tal concepción arqueológica de Grecia antigua daba paso a otra muy distinta que ha procurado, diríamos, subrayar la contemporaneidad de lo antiguo: nada hay más distante de la Hélade de un Pierre Louÿs que la Grecia de un Sartre o de un Anouilh.

Se han señalado someramente estos antecedentes debido a que la consulta de la Comisión Permanente los requiere como supuesto. En efecto, el problema de la grafía castellana de  $\pi\acute{\epsilon}\nu\tau\alpha\theta\lambda\omicron\nu$  y de su pariente próximo *dékathlon*, que los griegos no conocieron pero fue creado a imagen del primero en 1934, admite las siguientes soluciones:

1. La trasliteración lisa y llana del griego  $\piένταθλον$  y de su imitación *dékathlon*. Es todavía hoy el criterio del Comité Olímpico Internacional y de su representación en la Argentina. Debe tenerse en cuenta que tal forma, aparte de su artificio, es con todo más natural en lenguas de grafía etimologizante, como el francés, el inglés o el alemán. No así en idiomas romances como el castellano, el italiano o el portugués, que por tradición han tendido a una grafía más fonética que histórica. Por eso el gran helenista italiano Giorgio Pasquali, señalando que también en su idioma había pasado la época de las grafías helenizantes —y a veces pseudohelenizantes— de un Carducci o de un D'Annunzio, advertía que tales formas exóticas deberían subsistir en italiano solo en el campo especializado de los arqueólogos y otros hombres de ciencia, que procuran una coincidencia internacional, y al hablar de la forma *péntathlon* se refería expresamente a estas grafías que parodian —decía— a la antigua Grecia.
2. La segunda solución, que supondría aceptar para estos dos términos la tradición española de que los helenismos llegan a nuestra lengua con la forma y la acentuación que asumieron en latín (donde *pentathlum* está muy pobremente atestiguada), daría como resultado *pentatlo*, que sobre ser bastante artificial, es la única que no se usa hoy en nuestro país, según las encuestas realizadas por el Departamento de Investigaciones Filológicas de esta Academia.
3. La tercera solución consistiría en tener presente que helenismos neutros como  $\piένταθλον$  han pasado al castellano como palabras agudas, en virtud de la gran fuerza analógica que ejerce la multitud de palabras de diversos orígenes que terminan en —ón acentuado. Esta importante causa, unida al influjo de vocablos tomados del francés —como es, precisamente, el caso de *pentathlon*— ha hecho que acentuemos como agudos helenismos del tipo de *embrión* (y no *émbrion*, como sería de esperar), *almidón* (y no *álmidon*, por motivos más complejos), *esternón* (y no *esternon*), *neón* (y no *néon*), etc. Esta solución tiene en su favor un factor muy importante, como es el del uso general, pues si bien es cierto que en el caso de *pentathlon* se trata originariamente de un cultismo, la influencia del deporte ha hecho que entre con mucha frecuencia en el lenguaje visual del periodismo y en el auditivo de la radio y la televisión, con el

consiguiente proceso de desgaste y adaptación a la lengua usual que en tales casos se produce. En efecto, la mayor parte de las personas sometidas a encuesta por el Departamento de Investigaciones Filológicas han pronunciado *pentatlón* y *decatlón*, y en muchos casos han declarado que en su mente estas palabras se asociaban espontáneamente con *Maratón*. Sin duda también por este motivo se usa sistemáticamente la forma aguda *pentatlón* en importantes diarios argentinos como *La Prensa* y *Clarín*, de mucha difusión entre la población media, y ésta debe ser asimismo la causa por la que un lexicógrafo tan experimentado como Julio Casares, ex secretario de la R. Academia Española y principal inspirador de la 19ª edición (1970) del *Diccionario* de Madrid, en el notable *Diccionario Ideológico* que publicó individualmente en 1958 incluye como agudos los dos vocablos de que aquí se trata: *pentatlón* y *decatlón*.

Si a todo lo dicho se agrega que tal forma aguda parece ser la más difundida al menos en el Uruguay, Bolivia y Perú, la Academia Argentina de Letras considera que es la preferible entre las que podrían adoptarse.

### *Pantallear*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre el uso en nuestro país del verbo *pantallear* con el sentido de 'hacer aire con una pantalla, paipái o soplillo'.

Es sabido que *pantalla*, como instrumento para hacerse aire, es un americanismo, según lo indica el Suplemento al *Diccionario* (1970) de la R. Academia Española y lo documentan los léxicos de americanismos de Malaret o Morínigo (aunque cf. Corominas, *DELIC*, s.v. *pantalla*, nota 3) y los de argentinismos de Segovia o Garzón.

En cambio, por lo que se refiere al verbo correspondiente, en la Argentina se usa *apantallar*, como lo atestiguan Berta E. Vidal de Battini (*BDH*, VII, 1949, 136) e innumerables testimonios coincidentes.

Está equivocado, pues, el citado *Suplemento* al *Diccionario* de la R. Academia Española (p. 1408 c), cuando atribuye *pantallear* a la Argentina y el Uruguay.

### *Canopy 'canopeo'*

La cátedra de Fisiología Vegetal de la Universidad de Buenos Aires consulta a la Academia Argentina de Letras sobre la posible adaptación del término técnico *canopy*, para evitar el empleo de la habitual traducción *dosel*, que a su juicio resulta inapropiada o vaga. La palabra *canopy* se usa en ecología vegetal para designar el conjunto o masa de partes verdes de los vegetales que cubren un lugar cualquiera, ya se trate de un bosque, de un pastizal natural o de un cultivo de maíz o girasol.

El término *canopy* proviene del tardío inglés medio *canope*, *canape*, el cual a su vez deriva indirectamente del lat. clás. *conopium*, *conopeum*, y este de la *koiné* gr. *κωνόπιον* 'lecho con mosquitero, con pabellón de tul'.

Como la adaptación castellana que desea usar la cátedra de Fisiología Vegetal debería tener alguna similitud con el inglés *canopy*, pues los estudiantes y algunos profesores han comenzado a emplear, tomándola caprichosamente del inglés, la forma *canopio*, esta Academia considera que habiendo existido en lat. medieval las variantes *canapeum* y *canopeum*, no existe inconveniente en crear —siguiendo equivalentes derivaciones castellanas como *pritanéo* o *mausoleo*— el neologismo *canopeo*.

### *Stress, estrés, 'agobio funcional'*

La Comisión Permanente de Madrid consultó en su momento a todas las academias asociadas sobre la posible traducción o adaptación del término *stress*, usual en fisiología. En vista de las respuestas recibidas, considera ahora que ha de optarse o bien por aceptar el vocablo inglés, españolizándolo en la forma *estrés*, o bien por sustituirlo con la expresión *agobio funcional*. "Antes de proponer cualquiera de estas dos soluciones —dice la Comisión Permanente— a la Comisión de Diccionarios de la Real Academia Española, desea saber cuál de las dos prefiere esa Academia, para decidir en favor de la que obtenga mayoría".

La Academia Argentina de Letras se pronunció ya, en dictamen del 25 de agosto de 1966, sobre la etimología y sobre otros antecedentes

de la palabra *stress* que pueden ayudar a resolver el problema planteado. Se recordó allí que el término asumió este valor especial en fecha relativamente reciente; en efecto, se lo dio el médico Hans Hugo Selye, que nació en Viena en 1907 y llegó en 1945 a director del Instituto de Medicina Experimental de Montréal (Canadá), en su obra de 1956 titulada precisamente *The Stress of Life* (trad. esp., Bs. Aires, 1960: "La tensión en la vida. El stress").

El llamado "síndrome de *stress*" consiste en un conjunto de reacciones sistemáticas no específicas que se verifican en el organismo cuando es sometido en forma prolongada y continua a la acción de un estímulo nocivo. Para decirlo con las palabras de Selye, es el "estado que se manifiesta por un síndrome específico que consiste en todos los cambios inespecíficos inducidos en un sistema biológico. Así el *stress* tiene su propia y característica forma, pero ninguna causa específica".

"Si se tiene en cuenta la riqueza de contenido del término, y la circunstancia de que en pocos años ha pasado incluso de ese valor médico a un empleo metafórico amplio, como cuando se lo usa para describir la presión que variados hechos sociales ejercen sobre el individuo o sobre la comunidad, se advierte la dificultad de dar con una traducción suficientemente comprensiva. Un especialista eminente, el académico español Pedro Laín Entralgo, en el capítulo *Patología del lenguaje médico* de su opúsculo *El médico en la historia* (Madrid, 1958, p. 43), dice lo siguiente: "*Stress*. ¿Por qué no decir 'sobreesfuerzo' o 'sobrealarma'? Según el diccionario, esfuerzo es 'empleo enérgico del vigor o la actividad del ánimo para conseguir una cosa venciendo dificultades'. Lo que de ningún modo puede aceptarse es llamar 'sufrimiento' al *stress* de Selye, como ha hecho un traductor reciente.

Sin embargo, la mayor parte de los estudiosos concuerdan en que las traducciones propuestas por Laín Entralgo no abarcan la variedad de matices del original, y concuerdan en la casi imposibilidad de encontrar una traducción breve y satisfactoria de la palabra. El citado *Diccionario* de Porot dice a este respecto (p. 475): "Dicho término... no tiene traducción en romance, de no ser acaso la de *streinte* propuesta por J. Delay, y que corresponde al español *astricción*". El *Diccionario enciclopédico de la psique*, de Bela Székely (Buenos Aires, 4ª ed., 1966, s. v.), dice: "Término intraducible, originariamente perteneciente a la física, etc." Otros léxicos publicados en nuestro país prefieren dejar el vocablo en su forma original: así el *Diccionario de*

*psicología y psicoanálisis*, de Daniel Valmor (Buenos Aires, 1966, s. v.) y así también el mayor de los hoy existentes en nuestro idioma, como es el de W. A. N. Dorland, *Diccionario de ciencias médicas* (trad. y adaptación de la 24ª edic. inglesa por un equipo de especialistas, bajo la dirección del prof. Juan C. Merlo, Buenos Aires, 1966). Por otra parte, los tratadistas españoles e hispanoamericanos también usan casi siempre la palabra en su forma inglesa, incluso en plural, y haciendo concordar en género masculino el artículo o los adjetivos que la acompañan; así, por ejemplo, leemos un párrafo titulado "Reacciones a diversos *stresses*" en el *Tratado de Psiquiatría* de H. Ey, P. Bernard y Ch. Brisset (trad. esp. de C. Ruiz Ogara, prólogo del Prof. J. J. López Ibor, Barcelona, 1965)". (*Boletín de la Academia Argentina de Letras*, N° 121, jul.-set. 1966, p. 468-469).

El propio Selye, hablando en su libro citado acerca de las interesantes discusiones que sostuvo con especialistas franceses sobre los modos posibles de traducir el término, expresa: "Habiendo eliminado por inapropiados, uno a uno, tales términos como *dommage*, *agression*, *tension*, *détresse*, la conclusión unánime fue que, dado que no había un equivalente exacto, debía necesariamente ser inventado. Habiendo reflexionado cuidadosamente el asunto, primero decidieron que el género de *stress* tenía que ser masculino. Luego se acordó que el mejor término francés debería ser: *le stress*. Así nació una nueva palabra francesa, y esta experiencia me alentó mucho en subsecuentes conferencias en Alemania, Italia, España y Portugal, a hablar sin la mínima hesitación de *der Stress*, *lo stress*, *el stress* y *o stress*".

La Academia Argentina de Letras coincide con esta última opinión de Selye, que es, por otra parte, la misma del premio Nobel argentino de fisiología, Prof. Bernardo Houssay.

En vista de ello, y aunque la Real Academia Española ha incorporado con la forma *esmoquin* la palabra *smoking*, y ha procedido de igual manera en otros casos semejantes, la solución extrema de adaptar el término con la forma *estrés* ofrece el peligro de que esta última, no surgida espontáneamente en el lenguaje de quienes la usan, resulte una creación excesivamente artificial, teniendo en cuenta la extraordinaria difusión que este vocablo técnico ha alcanzado en todo el mundo, como lo prueban las palabras citadas de su propio creador.

Por todo ello, esta Academia reitera su opinión de que ha llegado el momento de adoptar para las palabras de sustitución muy difícil o inoportuna un criterio algo diverso del seguido hasta ahora. En

efecto, a diferencia de lo que ocurre con los préstamos, en el caso de los extranjerismos ya internacionalmente arraigados y de muy problemática sustitución, sería conveniente que el *Diccionario* de la Real Academia Española hiciera más flexible su criterio e incorporara tales palabras con su grafía primitiva, ya en apéndice, ya en el cuerpo mismo de la obra, señalando su carácter especial con un asterisco o con distinto tipo de letra. En esta forma la palabra y su definición estarían rápidamente a disposición de los hispanohablantes, y se podría aguardar con calma la aparición de la forma castellanizada que el uso creara con espontaneidad, o, por el contrario, se podría comprobar que la reluctancia a tal castellanización es invariable, sin que entretanto faltaran en el *Diccionario* términos necesarios y corrientes, de uso internacional. Lo contrario, el esfuerzo por castellanizar rápidamente o sustituir a cualquier precio los extranjerismos de mucha difusión, presenta el peligro de engendrar precarias formas de laboratorio que pueden sucumbir ante el embate del uso real, menoscabando la autoridad de las decisiones académicas.

En cuanto a la traducción *agobio funcional*, esta Academia la considera totalmente inadecuada, pues tal agobio funcional es sólo uno de los aspectos del *stress*, y de ninguna manera traduce la totalidad del concepto.

### *Peluquear, peluqueada*

La Comisión Permanente de Madrid consulta a nuestro Cuerpo sobre si en la Argentina se usan *peluquear* 'cortar el pelo a una persona' y *peluqueada* 'corte de pelo', respectivamente.

Como es sabido, ambos valores son bastante comunes en América (Santamaría, *Dicc. americ.*, II, Méjico, 1942, 441 a). Para Venezuela los documenta Rosenblat (*Buenas y malas palabras*, Caracas-Madrid, edic. 1960, I, 331: "¿Quién te peluqueó, que las orejas te dejó?"). Para Colombia hay el testimonio de Roberto Restrepo, *Apuntaciones idiomáticas*, Bogotá, s.a., 385. Estos últimos usos han sido recogidos por la R. Academia Española, *Diccionario*, Suplemento, 1970, p. 1409.

En la Argentina se usan tanto el verbo como el sustantivo, aunque no muy frecuentemente y casi siempre en tono festivo. En la ciudad de Buenos Aires está documentado su uso; en el interior del país, baste citar el siguiente testimonio de Entre Ríos: "En lo referente a peluquerías, diré que aquí se oye el verbo *peluquear* en el

sentido de cortarse o, mejor dicho, de hacerse cortar el pelo. *Me hace falta una peluqueada* debe entenderse como que a quien lo dice se le está haciendo necesario un corte de pelo". (Antonio R. Turi, *El castellano en nuestros labios. Ensayo sobre el habla entrerriana*, Santa Fe, 1970, 105).

### Astrágalo

La Academia Argentina de Letras es consultada sobre si la palabra *astrágalo*, nombre de uno de los huesos del tarso y, a veces, del juego también denominado *taba* que con él se ejecuta, proviene de alguna lengua antigua en que signifique 'yo salto'.

La suposición no tiene asidero. La palabra gr. ἀστράγαλος (lat. *astragalus*, tamb. *talus*), que ya aparece en Homero (*II*. 14, 466; 23, 88, etc.) proviene mediante sufijo -λ- de un antiguo radical que significa 'hueso', y que se encuentra asimismo en términos como ἀσκαός 'cangrejo de mar, ámbaro'. Según ocurre en esta última palabra griega, no se sabe si el α- inicial proviene de una variante antigua o de una asimilación vocálica. La sílaba -ρα- deriva de la ρ de un tema en *r/n*, como lo demuestra el gr. ὄστροακον 'tejuelo' frente al citado ἀσκαός y al genit. sánscr. *asthnáhi*. En cuanto a la -γ-, debe ser un alargamiento comparable al que ocurre en el sánscr. *ásr-k*, genit. *asnáhi* 'sangre'. Para más pormenores, cf. Frisk, *Griech. etym. Wtb.*, I, 1960, s.v., y Chantraine, *Dict. étym. de la langue grecque*, I, 1968, s.v.

539<sup>a</sup>, del 3 de diciembre.

### Imelda: etimología del nombre

El nombre *Imelda* es de origen germánico. Proviene de dos elementos formativos: el primero es *irmin* (cf. *ermin*, *imma*, *ima*, *im*, de donde *Emma*, *Herminia*, *Irma*, etc.), el cual significa 'grande, potente' y aparece con frecuencia en nombres de dioses y de héroes; el segundo es *hilt* 'batalla', común en ant. alto alem. para aludir al triunfo en el combate.

*Imelda*, significa, pues, algo así como 'poderosa combatiente'. Aparece ya en los *Acta Sanctorum*. Fue así mismo el nombre de la mujer del rey Sigberto, madre de Dagoberto II. Pero, sobre todo, es

conocido en la tradición de los países católicos por haberlo llevado la beata Imelda Lambertini, la niña boloñesa de la orden de Santo Domingo, que murió a los doce años en 1833.

A causa de ello *Imelda* fue aprobado por esta Academia como nombre de mujer en 1957 (BAAL, XXII, n° 85, p. 519), aunque sin indicar su etimología, que ahora le es consultada.

### Jueza

En su dictamen del 31 de octubre de 1968 (BAAL, XXXIII, N° 129-130, 393 sgs.) sobre el femenino *ministra*, la Academia Argentina de Letras ha citado la principal argumentación teórica que justifica tales formaciones en las lenguas de Europa. Puede encontrarse cómodamente reunida en el capítulo *A cross - linguistic innovation: female occupational terms*, de Yakov Malkiel (*Current Trends in Linguistics*, 3, 1966, 356 sgs.). Sobre la historia del problema en español, aparte de las referencias generales (Menéndez Pidal, *Gram. histór.*, § 76 sgs.; Hanssen, *Gram. histór.*, § 162, etc.), se ha dado cuenta ya, en el citado dictamen, del intento de clasificación en tres épocas de la evolución del asunto que ha intentado Rosenblat (*Buenas y malas palabras*, I, edic. 1960, 27-29). El estado del problema descrito en un país hispanoamericano puede verse en Toscano, *El español en el Ecuador*, Madrid, 1953, 163 sgs. La tendencia, antiquísima en castellano (cf. M. Pidal, *Cantar del Mio Cid*, I, Madrid, 1944, § 65; *serpiente* aparece en *Calila y Dimna*, en el siglo XIII, como recuerda Henríquez Ureña, *BDH*, V, 1940, 171), ha sido también normal, como es lógico, en el castellano de la Argentina, donde ya San Martín, en 1818, erigía a Ntra. Sra. del Carmen en *patrona* y *general* del Ejército de los Andes.

Por lo que se refiere en particular a *jueza*, que es objeto de la presente consulta, el lexicógrafo cubano Rodríguez Herrera, *Observaciones acerca del género de los nombres*, vol. II, p. 499, decía en 1947: "El hecho de que en Cuba se hayan graduado de *abogadas* muchas mujeres, de que haya muchas *letradas* con bien ganados títulos universitarios, ha permitido la designación de *juezas* para distintos juzgados de la Isla. Y así las llamamos sin ambages: *juezas*".

Otro tanto ha ocurrido en nuestro país. Baste recordar, para citar un ejemplo, que aunque en el decreto de designación de la Dra. María Luisa Anastasi de Wallger Chaves, datado en 1955, se la llamaba *juez*,

la práctica normal ha sido denominarla *jueza* (cf. *La Nación*, 16-10-1970, 13), y lo mismo ha ocurrido en casi todos los casos similares.

La Academia Argentina de Letras, que trató de este asunto en 1956 (*BAAL*, XXI, n° 81, 484-485), llegó a la conclusión de que debido a lo vacilante del uso era preferible consultar a la Asociación de Academias de la Lengua Española. En un dictamen posterior, de 1959 (*BAAL*, XXIV, N° 91-92, 181-182), señaló que la consulta ya había sido efectuada por dicha Asociación, y que la mayoría de las academias había respondido que, de acuerdo con el uso culto y en parte con el vulgar de sus respectivos países, el nombre *juez* debía considerarse como "común de dos".

A consecuencia de ello la R. Academia Española decidió modificar en su *Diccionario* la redacción del artículo *juez*, cambiando la referencia *m.* (masculino) por *com.* (común), y sustituyendo la definición del término ("El que tiene potestad y autoridad para juzgar y sentenciar") por otra igual pero de diferente comienzo: "Persona que tiene potestad...". En vista de los fines de unidad del idioma que han llevado a la creación de la Comisión Permanente de Madrid, la Academia Argentina de Letras recomienda, por lo tanto, usar el sustantivo *juez* como de género común (*el juez, la juez*), pero solicita a la Corporación de Madrid que se mantenga atenta a la evolución del uso vivo, porque puede ocurrir que a más de diez años de aquella consulta, y de acuerdo con la antiquísima tendencia de nuestro idioma que se ha señalado, el femenino *jueza* tienda más y más a imponerse, como ocurre en la lengua usual de nuestro país.

### *Bedding, insert, rolling, chem milling, creep, shot peening*

La Comisión de Vocabulario Técnico de la Academia Colombiana consulta a la Academia Argentina de Letras, por medio de la Comisión Permanente de Madrid, sobre la más adecuada traducción o adaptación castellana de los términos de siderurgia que figuran en el título de este dictamen.

La respuesta de la Academia Argentina, que ha contado con el valioso asesoramiento del Instituto Argentino de Racionalización de Materiales (IRAM) es la siguiente:

*Bedding*: Estratificación (Disposición de los materiales a granel en capas o estratos).

*Insert:* Accesorios de inserción (Parte de un artículo moldeado que es de diferente composición que la del artículo, y que ha sido colocado en su posición en la operación de moldeo).

*Rolling:* Laminación (Deformación plástica de los metales que consiste esencialmente en pasar el material entre dos rodillos que rotan con la misma velocidad periférica en direcciones opuestas y separados en forma que la distancia entre ellos sea menor que la última de la sección que entra en ellos).

*Chem milling:* Maquinado químico (Proceso consistente en la producción de partes metálicas de dimensiones predeterminadas mediante la remoción química de metal de la superficie. En la práctica se realiza sumergiendo la pieza en una solución química ácida o alcalina de características apropiadas).

*Creep:* 1. Esgurrimiento plástico (Deformación permanente de los metales sometidos a la acción de cargas dentro del período de deformación elástica de los mismos, en función del tiempo y la temperatura).

2. Laminación (Diferencia de velocidad de un punto sobre la superficie de un cilindro y cualquier punto en el metal).

*Creep test:* Ensayo de escurrimiento plástico (Ensayo para determinar la resistencia al escurrimiento plástico).

*Shot peening:* Endurecimiento por granallado (Método para el trabajo en frío de los metales, consistente en inducir tensiones de compresión en las capas superficiales expuestas de piezas metálicas mediante el choque de un chorro de municiones o perdigones, 'granallas', dirigido hacia la superficie del metal a alta velocidad y en condiciones controladas).

# NOTICIAS

---

## **Memoria y Balance**

En la sesión celebrada el 23 de julio el Cuerpo aprobó la Memoria y el Balance correspondientes al año 1969.

## **Reforma del Estatuto y Reglamento interno**

En la sesión 534ª realizada el 10 de septiembre fueron modificados algunos artículos del Estatuto y Reglamento interno.

## **Homenaje**

En la sesión del 1º de octubre, la Academia se adhirió al homenaje que la Institución Salesiana (Obra de Don Bosco) rindió al señor académico Pbro. Rodolfo M. Ragucci, S.D.B. y al cual asistió el señor Presidente de la Corporación.

## **Recordación**

En la última reunión del año la Corporación recordó a Gustavo Adolfo Bécquer, con motivo de cumplirse el centenario de la muerte del poeta de las *Rimas*. En dicha ocasión habló el señor académico don Alfredo de la Guardia.

## **Distinción**

El señor académico don Jorge Luis Borges recibió, en el Brasil, el Premio Matarazzo Sobrinho.

## Visita

El académico español don Julián Marías, que estuvo unos días en Buenos Aires, fue recibido especialmente por el Cuerpo Académico.

## Homenaje

El 17 de diciembre la Corporación celebró sesión extraordinaria y pública para rendir homenaje a tres de sus miembros de número fallecidos, Rafael Alberto Arrieta, Arturo Capdevila y Enrique Banchs. La sesión se efectuó en el Gran Hall del Palacio Errázuriz, sede de la Academia. Los discursos estuvieron a cargo de los señores académicos Carmelo M. Bonet, Tesorero, Ángel J. Battistessa y Jorge Luis Borges. Presidió la sesión, el titular, académico don Leonidas de Vedia, quien inició el acto refiriéndose muy brevemente al sentido del homenaje. Además de los señores académicos antes nombrados estuvieron presentes: don Alfredo de la Guardia, Secretario General, don Atilio Dell'Oro Maini, don Fermín Estrella Gutiérrez, don Alfonso de Laferrère, don Osvaldo Loudet, don Eduardo Mallea, don Carlos Mastronardi, don Ricardo E. Molinari, don Manuel Mujica Láinez, don Conrado Nalé Roxlo y don Ricardo Sáenz-Hayes. El señor académico don Roberto F. Giusti, que no pudo asistir, envió una nota de adhesión al homenaje.

Asistieron al acto especialmente invitados, autoridades nacionales, presidentes y miembros de otras academias, directores de museos, embajadores, el director del diario "La Prensa", doctor Alberto Gainza Paz y esposa, hijos y nietos de los académicos fallecidos, además de un numeroso y calificado público.

Los discursos se publican en este número del Boletín.

## LIBROS Y FOLLETOS RECIBIDOS \*

---

- ANCONA PONCE, MARIO: *Rubén Darío y América*. Editorial Parresia, México, 1968, 368 páginas.
- BONET, CARMELO M.: *Crítica literaria*. Editorial Mestre Jou, São Paulo, 1969, 280 páginas.
- BRICEÑO JAUREGUI, MANUEL: *Raíces clásicas de nuestra cultura*. Editorial Kelly, Bogotá, 1969, 394 páginas.
- CAETANO, MARCELLO: *Nadie puede excusarse a cumplir sus deberes para con la patria*. Secretaría de Estado de Informação e Turismo, Oporto, 1969, 42 páginas.
- CALDERA, RAFAEL: *Andrés Bello*. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1965, 249 páginas.
- CARELLI, CLELIA G. DE: *Arte, vida en arte. Palabras de madre, ensueño, espiros*. Talleres El Gráfico Impresores, Buenos Aires, 1968, 79 páginas.
- CASTAGNINO, RAÚL H.: *Milicia literaria de Mayo*. Editorial Nova, Buenos Aires 1960, 180 páginas.
- CASTAÑEDA DELGADO, PAULINO: *La teocracia pontifical y la conquista de América*. Editorial Eset, Madrid, 1968, 434 páginas.
- CASTRILLO, PRIMO: *Ecos de montaña*. Las Americas Publishing Company, Greenwich, 1969, 175 páginas, 1 retrato.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, ALFONSO: *El arte de Leone Leoni*. Imprenta Industrial Gráfica S. A., Lima-Perú, 1968, 25 páginas, con ilustraciones.
- Catálogo de la primera exposición representativa de artesanía argentina*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1968, 64 páginas.
- CORTE, JOSÉ C.: *Cuadernos de poemas*. Librería y Editorial Castelvi S. A., Santa Fe - Argentina, 1965, 76 páginas.

\* En esta sección, que se inicia en el presente número, se consigna sólo los libros y folletos recibidos durante el año 1970.

- CORTE, JOSÉ C.: *Litoraleñas*. Librería y Editorialí Castelvi S. A., Santa Fe - Argentina, 1966, 76 páginas.
- CORTE, NÉSTOR: *Introducción a la cultura de masas*. Talleres Gráficos de la Imprenta Oficial de la Provincia, Santa Fe, 1965, 69 páginas.
- CHENLO, ANGEL R.: *A través de mi cristal*. Departamento de Publicaciones del Ateneo Poético Argentino, Buenos Aires, 1969, 111 páginas.
- DÍAZ BLAITRY, TOBIÁS: *La idea de Dios en Charles Hartsborne*. Universidad de Panamá, Facultad de Filosofía y Letras y Educación, Madrid, 1963, 169 páginas.
- DÍAZ CASTAÑÓN, MARÍA DEL CARMEN: *El bable del Cabo de Peñas*. Imprenta "La Cruz", Oviedo, 1966, 413 páginas.
- DÍAZ y DÍAZ, MANUEL C.: *Liturgia y latín*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 1969, 74 páginas.
- DONNI DE MIRANDE, NÉLIDA E.: *El español hablado en Rosario*. Imprenta de la Universidad del Litoral, Buenos Aires, 1969, 182 páginas.
- Exposición de Arte popular*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1949, 121 páginas, 5 ilustraciones.
- DUARTE DE ACQUAVIVA, EDELMIRA: *Adolescencia e identidad*. Editorial Universitaria de la Universidad de Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1968, 26 páginas.
- DUARTE DE ACQUAVIVA, EDELMIRA: *Situación del profesor guía en el nivel de educación en Venezuela*. Editorial Facultad de Humanidades y Educación, Universidad de Zulia, Maracaibo, 1968, 92 páginas.
- FUENTES, JOSÉ MARÍA ROMÁN: *La autocrítica religiosa en el catolicismo español contemporáneo*. Editorial La Milagrosa, Madrid, 1968, 39 páginas.
- GAZDARU, DEMETRIO: *Ensayos de filología y lingüística románica*. Imprenta Frigerio Artes Gráficas, La Plata, 1969, 168 páginas.
- GIL ESTEVE, MANUEL: *Individuo y sociedad en Giovanni Verga*. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1967, 22 páginas.
- GUTIÉRREZ ZULUAGA, ISABEL: *Evolución del concepto de formación de Hegel A. Marx*. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1967, 39 páginas.
- IBÁÑEZ-NOVIÓN, MARTÍN ALBERTO: *Práctica funeraria en la Puna Argentina: Cholacor*. Imprenta del Estado, San Salvador de Jujuy, 1970, 18 páginas.

- ILLUEVA VALERO, LUIS: *Condiciones ambientales en los estudios medios*. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1967, 67 páginas.
- JÁUREGUI, JULIO: *Las bodas de oro*. Editorial Universitaria de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1969, 17 páginas.
- JIMÉNEZ-GRULLÓN, JUAN ISIDRO: *Anti-Sábado o Ernesto Sábado: Un escritor dominado por fantasmas*. Editorial Universitaria de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1968, 104 páginas.
- LABOUGLE, ALFREDO: *La República Argentina no está estancada*. Talleres Gráf. La Técnica Impresora S. A. C. I., Buenos Aires, 1969, 141 págs.
- LORENZO, RAMÓN: *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla (X.XIV)*. Facultad de Filosofía y Letras-Sección de Filología Románica, Madrid, 1966, 46 págs.
- LUZARDO, RODOLFO: *A Teresita de La Espriella*. Editorial Sucre, Caracas, 1970, 42 págs.
- MACRIDIS, PANAYOTIS N.: *El Mar de Mandria (Mare Myrtoum) de Grecia es la cuna de Atlántida*. Talleres Gráficos Watman, Buenos Aires, 1970, 27 páginas.
- MACRIDIS, PANAYOTIS N.: *Monumentos lingüísticos helénicos*. Impresiones Tin, Buenos Aires, 1966, 121 págs.
- MAESO, DAVID GONZALO: *Manual de historia de la literatura hebrea*. Editorial Gredos, Madrid, 1960, 775 págs.
- MAHMUD BADR, AHMAD: *Los Banû Nasr en el siglo VII de la H. (XIII de J. C.)*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1963, 32 págs.
- MARTAN GÓNGORA, HELCIAS: *Suma poética 1963-1968*. Editorial Kelly, Bogotá, 1969, 301 págs.
- OBWALD, PAUL: *Frz. "Campagne" und seine Nachbarwörter im Vergleich mit dem Deutschen, Englischen, Italienischen und Spanischen*. Tübingen, 1970, 217 págs.
- PABÓN NÚÑEZ, LUCIO: *Palas Atenea*. Biblioteca de Autores Norteamericanos, Cucutá, Colombia, 1967, 225 págs.
- PEREIRA, CARLOS DE ASSÍS: *Ideário crítico de Fidelino de Figueiredo. Lomen oração do jubilen de ourado professor doutor Fidelino de Figueiredo*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Universidade de São Paulo, São Paulo, 1962 529 páginas, 4 ilustraciones.
- PÉREZ VILA, MANUEL: *Campanas periodísticas del Libertador*. Edit. Universitaria de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1968, 164 págs.

- PEROZO NAVEDA, BLAS: *Cáin*. Editorial Universitaria de la Universidad de Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1969, 63 págs.
- PESANTE, EDGARDO A.: *El cuento literario en Santa Fe*. Dirección General de Cultura de la Provincia, Argentina, 1969, 30 págs.
- PINTO, JUAN: *Ciudad día*. Editorial Universitaria de la Universidad de Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1969, 64 págs.
- RAGUCCI, RODOLFO M.: *Escritores de Hispanoamérica*. Librería Hue-mul, Buenos Aires, 1969, 428 págs.
- RAY, RAQUEL: *Hilando en mi tiempo*. Francisco A. Colombo, Editor, Buenos Aires, 1969, 81 págs.
- RESTREPO, FÉLIX (S. J.): *La ortografía en América*. Editorial Be-dout, Colombia, 1960, 146 págs.
- RÍO, MANUEL: *La libertad. Elección, Amor, Creación*. Biblioteca de la Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires, Buenos Aires, 1969, 588 págs.
- ROHDE, JORGE MAX: *Dante y su sombra*. Eudeba Editorial Univer-sitaria, Buenos Aires, 1970, 143 págs.
- ROIG, ROSENDO (S. I.): *La metáfora en Ortega y Gasset*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, Madrid, 1968, 39 págs.
- SÁNCHEZ-CASTAÑER, FRANCISCO: *Rubén Darío y el mar*. Cátedra Me-diterráneo, Alicante-España, 1966, 141 págs.
- SANTANA SALAS, RODOLFO: *La Muerte de Alfredo Gris*. Editorial Universitaria de la Universidad de Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1968, 73 págs.
- SANTANA SALAS, RODOLFO: *El ordenanza*. Editorial Universitaria de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1969, 62 págs.
- SANTANA SALAS, RODOLFO: *Los hijos del Iris*. Editorial Universita-ria de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1968, 73 págs.
- SARALEGUI, MARTÍN DE: *La conciencia dramática*. Ediciones Cables, Buenos Aires, 1968, 196 págs.
- SCYZORYK, JACQUES ZOILO: *Invasión sionista*. Editorial "Continento Indoamericano", Buenos Aires, 1969, 163 págs.
- SCHOBINGER, JUAN: *Nociones de arqueología prehistórica*. Publica-ción del Departamento de Extensión Universitaria de la Univer-sidad Nacional de Cuyo, Mendoza-Rep. Arg., 1969, 59 págs.
- SEGURA MUNGUÍA, SANTIAGO: *Las Instituciones en Apuleyo*. Facul-tad de Filosofía y Letras, Madrid, 1968, 31 págs.

- SILVA CHIRINOS, JOSÉ R.: *Hombres y nombres sin regreso*. Editorial Universitaria de la Universidad de Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1969, 22 págs.
- SPINOZA, BARUCH: *Tratado de la reforma del entendimiento*. Editorial Universitaria de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1968, 211 págs.
- TALERAZO, FEDERICO: *Reflexiones del criollo Cantalicio Verdades*. Editado por el autor, Buenos Aires, 1942, 15 págs.
- TERRERA, GUILLERMO ALFREDO: *Antiguo vocabulario ibero-indígena y su vigencia actual*. Editorial "Patria Vieja", Buenos Aires, 1964, 85 págs.
- VALDÉS YÁÑEZ, JESÚS: *Conocimiento conceptual y conocimiento intuitivo en Bergson*. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1968, 31 págs.
- VANNINI DE GERULEWICZ, MARISA: *La influencia francesa en Venezuela*. Universidad de Zulia. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas, 1963, 128 págs.
- VAZ ARAUJO, LINO: *Agustín Millares Carlo (Testimonios para una bibliografía)*. Universidad de Zulia, Dirección de Cultura, Maracaibo-Venezuela, 1968, 229 págs.
- VERGER, PIERRE: *Formation d'une société bresilienne au golfe du Benin Au XIXeme siecle*. Centre de Hautes Etudes Afro-Ibero-Americaines de L'Université de Dakar, Dakar, 1969, 161 págs.
- VILLAVARDE SILVA, RINA E.: *La Edad Antigua en la Historiografía del Siglo XVIII. Edward Gibbon*. Facultad de Filosofía y Letras Sección Histórica, Madrid, 1968, 20 págs.
- WILBERT, JOHANNES: *Textos folklóricos de los indios Warao*. Latin American Center, California, 1969, 244 págs. ilustr.
- WILLIAMS, PAUL: *Coloquio de hipócritas*. Editorial Universitaria de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, 1968, 45 págs.
- WINNIE, JR. W. M. W.: *Latin American Development*. Latin American Center, Los Angeles, 1967, 255 págs.



# ÍNDICE DEL TOMO XXXV

(1970)

---

BATTISTESSA, ÁNGEL J., <i>Arturo Capdevila</i> .....	166
BECCO, HORACIO JORGE, <i>Bibliografía de don Arturo Marasso</i> .....	15
BECCO, HORACIO JORGE, <i>Bibliografía de don José A. Oría</i> .....	33
BONET, CARMELO M., <i>Elogio de Rafael Alberto Arrieta</i> .....	149
BORGES, JORGE LUIS, <i>Enrique Banchs</i> .....	179
CARILLA, EMILIO, <i>Introducción al «Lazorillo de Ciegos Caminantes»</i> .....	205
CARPENA, ELÍAS, <i>Menester de la poesía gauchesca</i> .....	59
DE LA GUARDIA, ALFREDO, <i>Discurso pronunciado en el sepelio del señor académico don José A. Oría</i> .....	23
DE LA GUARDIA, ALFREDO, <i>Gloria póstuma de Gustavo Adolfo Bécquer</i> .....	185
DE LA GUARDIA, ALFREDO, <i>Recordación de Belgrano</i> .....	39
ESTRELLA GUTIÉRREZ, FERMÍN, <i>Homenaje a Arturo Marasso</i> .....	9
ESTRELLA GUTIÉRREZ, FERMÍN, <i>José A. Oría</i> .....	29
FURT, JORGE M., <i>Escolio a Bembo</i> .....	229
GIUSTI, ROBERTO F. <i>Homenaje a Rafael Alberto Arrieta</i> .....	43
LOUDET, OSVALDO, <i>Sarmiento y Alberdi en Chile. «El Mercurio» y la libertad de prensa</i> .....	47
MAZZEI, ÁNGEL, <i>Las alusiones literarias en la obra de Banchs</i> .....	235
URQUIZA, JUAN JOSÉ DE, <i>Una época del teatro argentino</i> .....	253
VEDIA, LEONIDAS DE, <i>Palabras pronunciadas por el señor Presidente, en el sepelio del señor académico don Arturo Marasso</i> .....	7

## Textos y Documentos :

<i>Enmiendas y adiciones a los Diccionarios de la Real Academia Española</i> .....	89, 291
--	---------

**Acuerdos :**

<i>Agapy</i> .....	133
<i>Alambrón</i> .....	321
<i>Alegrura</i> .....	333
<i>Astrágalo</i> .....	353
<i>Atrincar</i> .....	337
<i>Áxel</i> .....	131
<i>Balancín</i> .....	338
<i>Bedding, insert, rolling, chem milling, creep, shot peening</i> .....	355
<i>Cachina, cachinero, encachinarse</i> .....	338
<i>Caficultor, caficultura, cafeticultor, cafeticultura</i> .....	321
<i>Camareta, apensionado, bonitura, aplanadora</i> .....	133
<i>Camote</i> .....	119
<i>Cana, encanar, canero</i> .....	134
<i>Canopy, 'canopeo'</i> .....	349
<i>Cápside, cápsida, ghost-virus</i> .....	327
<i>Carpóforo</i> .....	132
<i>Complejo, 'conjunto orgánico'</i> .....	120
<i>Construcciones del tipo 'Programa a desarrollar', 'Normas a seguir'</i> .....	115
<i>Chequear, chequeo</i> .....	329
<i>Chota 'acusón, soplón'</i> .....	329
<i>Chupalla</i> .....	128
<i>Dar beta (o veta)</i> .....	325
<i>Datología</i> .....	325
<i>Diacrítico</i> .....	139
<i>Ejecutivo</i> .....	334
<i>Ejote</i> .....	120
<i>'El mismo' con valor pronominal anafórico</i> .....	129
<i>Eparamar</i> .....	331
<i>Fabio, Favio</i> .....	326
<i>Indio, hindú</i> .....	339
<i>Interinato</i> .....	341
<i>Imelda : etimología del nombre</i> .....	353
<i>Jueza</i> .....	354
<i>Llevar el apunte</i> .....	322
<i>Magali</i> .....	132
<i>Medios de comunicación social (Mass communication media)</i> .....	136
<i>Paila</i> .....	342

◁ <i>Pallet-cargo, palletized-cargo</i> .....	323
<i>Panela</i> .....	324
<i>Pantallear</i> .....	348
<i>Paraguayo</i> .....	326
<i>Peluquear, peluqueada</i> .....	352
<i>Péntathlon</i> .....	345
<i>Pileta</i> .....	343
<i>Planeamiento, planificación</i> .....	335
' <i>Prospección</i> ' con sentido médico.....	327
<i>Sobrecargo</i> .....	343
▷ <i>Stop, punto</i> .....	344
<i>Stress, estrés, 'agobio funcional'</i> .....	349
<i>Superrealismo, surrealismo</i> .....	121
◁ <i>Suspense</i> .....	332
<i>Ya, 'si'</i> .....	115

### Noticias :

<i>Bases del premio « Félix Restrepo »</i> .....	146
<i>Carta</i> .....	144
<i>Comisión Permanente</i> .....	144
<i>Distinción</i> .....	144, 357
<i>Donación</i> .....	145
<i>Homenaje</i> .....	143, 357, 358
<i>Homenaje al señor Académico don Carlos Mastronardi</i> .....	144
<i>Invitación</i> .....	148
<i>Jurado del Certamen Nacional</i> .....	144
<i>Jurados</i> .....	143
<i>Licencia</i> .....	143
<i>Memoria y Balance</i> .....	357
<i>Obsequio</i> .....	144
<i>Premios</i> .....	145
<i>Recordación</i> .....	146, 357
<i>Reforma del Estatuto y Reglamento Interno</i> .....	357
<i>Visita</i> .....	350
<i>Libros y folletos recibidos</i> .....	359



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EL 21 DE DICIEMBRE DE 1971 EN LA IMPRENTA CONI S. A. C. I. F. I.  
CALLE PERÚ 684, BUENOS AIRES