

BOLETÍN

DE LA

ACADEMIA ARGENTINA

DE LETRAS

---

TOMO XXXVI. — N° 139-140

Enero-junio de 1971

---



BUENOS AIRES

1971

# BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Director : FERMIN ESTRELLA GUTIERREZ

## SUMARIO

BONET, CARMELO M., <i>Córdoba en el recuerdo y en la literatura...</i>	7
ROHDE, JORGE MAÑ, <i>Catón y Bruto en Dante y en la historia...</i>	23
VILLAFUERTE, CARLOS, <i>Otras voces y costumbres de Catamarca...</i>	36
BLASI BRAMBILLA, ALBERTO, <i>Los sentidos y los símbolos en la obra de José Mármol...</i>	85
MAIORANA, MARÍA TERESA, <i>Desde « Le Satyre » de Victor Hugo hasta « El Sátiro Sordo » de Rubén Darío...</i>	109
VICTORIA, MARCOS, <i>La soledad en la poesía argentina...</i>	147
<b>Textos y Documentos :</b>	
SÁENZ, JIMENA, <i>Cinco poesías inéditas de José Mármol...</i>	175
<i>Enmiendas y adiciones a los Diccionarios de la Real Academia Española</i>	197
<b>Acuerdos</b>	223
<b>Noticias</b>	243
<i>Publicaciones recibidas</i>	247

# ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

---

## ACADÉMICOS DE NÚMERO

*Presidente* : DON LEONIDAS DE VEDIA

*Secretario general* : DON ALFREDO DE LA GUARDIA

*Tesorero* : DON CARMELO M. BONET

Don Bernardo A. Houssay    ↗  
Don Roberto F. Giusti,  
Don Francisco Luis Bernárdez    ▽  
Pbro. Rodolfo M. Ragucci, S. D. B.  
Don Ricardo Sáenz-Hayes    ↘  
Don Luis Alfonso  
Don Jorge Luis Borges    †  
Don Fermín Estrella Gutiérrez  
Don Manuel Mujica Lainez    ↘  
Don Ángel J. Battistessa    †  
Don Atilio Dell'Oro Maini    ↘  
Don Alfonso de Laferrère  
Don Jorge Max Rohde  
Don Eduardo Mallea    .  
Don Miguel Angel Cárcano    .  
Don Osvaldo Loudet    .  
Don Ricardo E. Molinari    †  
Don Conrado Nalé Roxla    ↗  
Don Carlos Mastronardi    .

## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

- Don Narciso Alonso Cortés (España)
- Don Alfonso Dánvila y Burguero (España)
- Don Américo Castro (España)
- Don Alceu de Amoroso Lima (Brasil)
- Don Luis De Gásperi (Paraguay)
- Don José Carlos de Macedo Soares (Brasil)
- Don Antonio de la Torre (República Argentina)
- Don Marcelo Bataillon (Francia)
- Don José María Pemán (España)
- Don Aurelio Miró Quesada (Perú)
- Don Ariosto D. González (Uruguay)
- Don Elmano Cardim (Brasil)
- Don Julio César Chaves (Paraguay)
- Don Luis Beltrán Guerrero (Venezuela)
- Don D. Enrique Moreno Báez (España)
- Don Pedro Grases (Venezuela)
- Don Pedro Laín Entralgo (España)
- Don Rafael Lapesa (España)
- Don Francisco Monterde (México)
- Don Alonso Zamora Vicente (España)
- Don Orestes Di Lullo (República Argentina)
- Don Juan Draghi Lucero (República Argentina)
- Don Giácomo Devoto (Italia)
- Don Roberto García Pinto (República Argentina)
- Don Carlos Villafuerte (República Argentina)
- Don Emilio Carilla (República Argentina)

BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

---

TOMO XXXVI

ENERO-JUNIO DE 1971

Nº 139-140

---

CÓRDOBA EN EL RECUERDO  
Y EN LA LITERATURA <sup>1</sup>

---

Voy a decir algunas palabras sobre Córdoba, sobre la que conocí a principios del siglo, y algo sobre su repercusión en la literatura. No soy egotista, no me gusta hablar de mí mismo. En literatura el hablar de sí mismo sólo es tolerable en los santos (un San Agustín, una Santa Teresa), en los grandes pecadores (un Casanova, un marqués de Sade) y en figuras excepcionales (un Sarmiento, un Amiel, un Unamuno), pero molesta en el hombre común, el de vida opaca, sin nada que la singularice. Es mi caso. Sin embargo, no puede evitarse alguna referencia personal si se habla o escribe sobre un pasado vivido.

Estuve en Córdoba, en la capital, poco antes del Centenario. No era entonces, naturalmente, la "ciudad perdida entre los pastos", que había dicho Sarmiento, pero seguía siendo la ciudad de los campanarios. Yo venía del litoral, de la llanura. No conocía sierras ni montañas sino por fotografías, dibujos o pinturas. Lo más empinado que había visto era el Cerrito de la materna Montevideo, "escalado"

<sup>1</sup> Texto leído en el Instituto Superior de Formación Docente, en Villa Dolores, Córdoba.

cuando era todavía un "botija". Ya mozo y radicado en Buenos Aires el azar, el destino, ¡qué sé yo! tal vez la atracción de lo desconocido me trajo a Córdoba, al corazón de la república. Dejaba atrás un Buenos Aires abigarrado, mitad Gran Aldea, mitad hervidero de gentes llegadas de todas las latitudes arracimadas por el aluvión inmigratorio que desde el ochenta empezó a cambiar la fisonomía del país. Dejaba atrás el Buenos Aires de los tranvías a caballo, del empedrado bruto y despajeado, de las casas de una planta con grandes patios embaldosados y embellecidos, algunos, con rosales en tinas, claveles en macetas, madreselvas, glisinas... como muchos provincianos; el Buenos Aires de los conventillos grandes como aldeas (como el llamado "las catorce provincias"), hacinamiento humano y miseria que contrastaba con las hermosas residencias rodeadas de jardines del "barrio norte", donde desde el noventa empezaba a nuclearse la oligarquía terrateniente, la gente "bien", plautada, dueña de "los ganados y las mieses", ésa que ya asoma en *La Bolsa* de Julián Martel. Barrio aristocrático que contrastaba asimismo con las barriadas del sud y del oeste —Barracas y la Boca— olientes a Riachuelo, que no era precisamente a jazmines, y olientes, en la Boca, a pescado frito, olor que exhalaban grandes sartenes rebosantes de "olio" hirviente colocadas sobre la acera de bodegones y restaurantes populares.

Abundaban en esas barriadas las gringuitas de ojos azules y carnes de leche que se comían las eses al hablar como sus padres, oriundos de la Alta Italia. Y por ahí andarían —no los he visto nunca— algunos compadritos, orilleros de andar ondulante, éstos que convertidos en "grotescos" aparecieron en los sainetes de Vaccarezza y otros cultores del "género chico" criollo, y ya como personaje dramático en

algún cuento de Borges ambientado por el arroyo Maldonado. Se lo presentaba casi siempre como tipo haragán, piropeador y pendenciero; crencha abundante, de brillo aceitoso, pañuelo de seda al cuello a lo paisano, "funyi cantor", pantalón bombilla, taquito militar y en ocasiones clavel en la oreja como los mayores y los carniceros.

Era aquél el Buenos Aires de Carriego, el de los orgiños callejeros, el de los "chafes" (los "canas" de hoy) de quepis requintado, el del farol a gas con su llamita amarilla, hepática; el del buzón esquinero, apoyo de los "mamados", el de la "costurerita que dio aquel mal paso", el del tango y "la rubia Mireya". Y eran los años en que los "cajetillas" del barrio norte, endurecidos en el gimnasio, y los "guapos" del arrabal, dirimían a trompadas y botellazos, en el Hansen de Palermo o en otros lugares igualmente turbios, rivalidades de machismo.

Un día dejé todo eso a la espalda mientras soñaba repantigado en un vagón de tren. Viajaba rumbo a Córdoba con mi tristeza habitual y un nombramiento de taquígrafo para su Legislatura. Yo había aprendido esa habilidad en la Escuela Nacional de Comercio (hoy Carlos Pellegrini) cuando la dirigía don Santiago Fitz Simon, un voluminoso norteamericano tan recto como bondadoso. Mi compañero de banco se llamaba Antonio de Tomaso, hijo de un albañil, un muchachito flaco, de aspecto enfermizo entonces (se tocaba a menudo la zona del corazón), talentoso y estudioso hasta el sacrificio. Además ambicioso. Tenía la sana ambición del que quiere ser alguien en la vida. ¡Y vaya si lo fue! Ya egresado llevó libros de contabilidad... y escribía versos, madrigales a la manera de Manuel Ugarte, figura en esos momentos de gran arrastre. Ganó por concurso un

puesto de taquígrafo en la Cámara de Diputados de la Nación y de ahí, apenas alcanzada la edad reglamentaria, pasó a ocupar una banca como representante del Partido Socialista, el de Justo, Repetto, Bravo y Palacios, fuerza política nueva, dinámica y aguerrida. El muchacho, el hijo de obreros, serio (por dentro, no por fuera, pues sabía reír y decir chistes no del todo académicos), incansable y valiente, resultó una de las voces más autorizadas y elocuentes del Parlamento argentino. Por algo el general Justo, buen psicólogo, lo incorporó a su gabinete, donde este tribuno cargado de "pathos" meridional, y poeta potencial, tuvo, como ministro de Agricultura y Ganadería, una actuación tan descollante que todavía se recuerda.

Prendido yo también a unos signos taquigráficos, me introduje en la burocracia cordobesa, contento de desempeñar *anch'io* una función que le había proporcionado el sustento, en cierto período de su vida, a uno de los exponentes máximos de la poesía argentina, el creador de "Martín Fierro". El empleo duró pocos meses, pues el cuerpo de taquígrafos fue suprimido por razones de economía, se dijo entonces. Sospecho que hubo otra: mucha mano dura, poca taquigrafía, mucha imaginación y poca gramática.

Esa tarea burocrática me dejaba horas libres que aproveché, ávido, curioso, visitando barrios alejados del "centro", o lugares pintorescos de los alrededores: San Vicente, Alta Córdoba, los jardines del "El Crisol", las orillas del Río Primero, donde había sitios soledosos, poco frecuentados, protegidos por sauces llorones, que invitaban al baño y que el forastero utilizó más de una vez. Cuando años más tarde volví a estos parajes no los reconocí: estaba en otra ciudad, ahora fabril y febril, con problemas urticantes y ritmo de vida alocado de metrópoli en continuo crecimiento.

Yo traía de Buenos Aires un virus metido en la sangre: el de la literatura y por eso borroneaba cuartillas en mis momentos de ocio, que eran bastantes. Escribía como catarisis, como desahogo, como descarga y como remedio a mi soledad de introvertido; escribía notículas en un diario; hace años difunto, “La Verdad”. Lo hacía felizmente con seudónimo, pues estarían esas notículas cargadas de petulancia juvenil. Eran impresiones sobre las deficiencias edilicias que más chocaban al visitante. Y escribía de vez en cuando en un cotidiano de Buenos Aires, a cuya redacción había pertenecido, “El País”, diario político fundado por Pellegrini; y escribía, también de vez en cuando, algún cuento en una revista que dirigía Juan Pablo Echagüe (Jean Paul), “Tipos y tipetes”, título probablemente sugerido por el de la revista más popular en ese entonces, “Caras y Caretas”, en la cual prodigaban semanalmente su gracia, su ingenio, sus granos de sal y pimienta, plumas como Fray Mocho, Eustaquio Pellicer y Luis García, y lápices como Mayol y Cao, caricaturistas notables.

En algunos de los artículos enviados a “El País” — que tragó el olvido implacable y piadoso — me ocupé de la Córdoba serrana, cuyo impacto recibí apenas llegado. Fue esa Córdoba para el muchacho de la llanura un deslumbramiento. Mi bautismo serrano fue Tanti, localidad donde pernocté. A la mañana siguiente, cabalgando a lo maturrango, y naturalmente guiado, me allegué a los “Chorrillos”, un anfiteatro que desde su base me pareció dantesco. Gruesos chorros de agua plateada se descolgaban desde lo alto con ruido de fritanga, un ruido que de noche, como el de los batanes del Quijote, hubiera sobrecogido al más pintado. Espectáculo salvajemente hermoso que se repetía en el dique San Roque,

cuyas fauces abiertas vomitaban espumas rabiosas, enloquecidas que buscaban descanso en el cauce tortuoso del Río Primero.

Vuelto a mi modesto rincón ciudadano (albergue que compartía con algunos estudiantes de medicina radiados por una huelga brava en su Facultad de Buenos Aires... *¡nihil novum!*), solía contemplar extático, como un lejano y pequeño descendiente de Juan Jacobo, desde algún altozano la serranía pegada al horizonte, pintada por crepúsculos de una magnificencia cromática que los porteños ni siquiera sospechaban.

Era linda y grata esa Córdoba de transición, tan apacible, tan sosegada, con algo todavía de conventual, con sus iglesias apenas distanciadas y rejas y balcones y patios que recordaban los del barrio Santa Cruz de Sevilla. Era para mí la edad de los sueños vagos, de la melancolía sin causas aparentes, de las ansias indefinidas; los años en que se siente y piensa que la mujer es la solución ideal de todos los problemas. Por eso los domingos me arrimaba a los atrios para mirar y admirar la entrada y salida de las muchachas. Las había preciosas, españolizadas por la mantilla negra, alegres, garbosas y todas con un hablar apajarado y dulcificado por la tonada provinciana que era una música y que lamentablemente se está perdiendo sofocada por el avance masivo de los turistas. Lustros después evoqué esas horas vividas en la vieja Córdoba. Lo hice en algún pasaje de una novela romántica de circulación casi familiar, *Historia de una pasión absurda*.

Pasados los años recorrí, ya con mi gente, y más de una vez, el valle de Punilla, Santa Rosa de Calamuchita, el "espejo" del Río Tercero, las pampas de Achala y de Pocho, el

valle de "traslasierra", donde descanso ahora. Gocé la vecindad de ríos, arroyos y remansos transparentes y serenos; anduve haciendo equilibrios en los pedregales entre rocas lamidas y limadas por el constante roce de las aguas; y anduve descalzo sobre arenas doradas y entibiadas por el sol; y dormité, siestero, a la sombra de árboles autóctonos: talas, molles, espinillos, algarrobos... Entonces me expliqué la decisión del extraordinario paisajista mendocino que fue Fernando Fader de radicarse dentro de tan maravilloso marco. Buscaría en él sedante para sus nervios, remedio climático para su salud quebrantada y regocijo para su retina de pintor. Toda esa Córdoba, ebria de luz y de color, pasó a sus lienzos y en ellos quedó como un duplicado artístico de su hermosura. Después vinieron otros pinceles, también sensibles y diestros —este es un país de excelentes pintores— que seguirían la estela del maestro y encerraron en sus telas el paisaje de égloga con sus ríos "charlatanes", como dijo Tejeda, el poeta colonial cordobés, con metáfora incomparable, y sus valles moteados de cabras multicolores, arlequinescas, de ovejas resignadas y caballitos criollos quietos y pensativos.

Por lo dicho no es de extrañar que escritores turistas o veraneantes o forasteros con residencia fija en la provincia, conquistados por su embrujo, la hayan elegido como escenario o tema de novelas, cuentos o poemas. Uno de los más respetables y respetados, el caballero que fue nuestro presidente, Rafael Alberto Arrieta, fallecido hace muy poco —y de quien acabo de escribir un "elogio" que me dictó la admiración y la amistad— dejó un precioso tomito de poemas, *Estío serrano*, conjunto de estampas de la serranía cordobesa. Se trata de versos escritos, dirá más adelante, "en le-

janas horas de amor, de pena, de ensueño, de nostalgia, de júbilo, de encanto”, es decir —agrego yo en el “elogio”—, de versos con todo eso que viene, en temperamentos finos y románticos, con la mujer presentida y esperada, versos en este caso de un hombre todavía joven, de vivir sin grandes problemas, sin grandes dolores, sin complejos freudianos. Y digo, además: vida limpia y amor limpio. Recién casado; dedica el ramillete de flores líricas a su esposa: “A Ofelia, bajo el cielo de Córdoba”. Son, en general, pequeños apuntes de naturaleza en los que se fusionan el poeta y el cazador de imágenes. Uno lo imagina en esos días venturosos vagando embelesado frente a aquel paisaje de ensueño, frente a las cosas chicas o grandes de belleza permanente: el hilito de agua que viborea entre las piedras, la mata de poleo o de menta que perfuma la suela que la pisa, “el rumor soñoliento de las vertientes” (son sus palabras), la nube ligera y nacarada que se va disolviendo en el azul purísimo, la hormiguita que avanza tambaleándose “con su blanco pétalo como una vela sola por el mar” (copio sus palabras), “el almendro nupcial” y los burritos con su carga de leña guiados por un “chango” de chocolate... Y la proyección sentimental de toda esa rusticidad vista y gozada junto a Ofelia, la bienamada.

María Alicia Domínguez, poetisa, novelista y en ocasiones ensayista, romántica temperamental, fue y es una enamorada de Córdoba, de sus sierras, y las eligió como asiento de una novela de juventud, *Redención*, en la que volcó todo ese romanticismo que bullía en su corazón. El mismo romanticismo al rojo en una novela posterior, *La cruz de la espada*, en la que se amalgaman lo histórico y lo novelesco. En ella se narra la vida dramática del héroe máximo de Cór-

doba, el general José María Paz y su romance con Margarita Weild, la dulce y apasionada Margarita, su sobrina y esposa. Córdoba — ciudad y sierras — aparece en la primeta “jornada”. Luego el hilo narrativo se desliza por otros sitios: Santa Fe, Luján — la ciudad de la Virgen —, Buenos Aires, en esas calendas “la ciudad del terror”, y llega hasta el Brasil; largo peregrinaje que el glorioso manco realiza acompañado y consolado por su fidelísima Margarita.

No podía faltar en esta galería de forasteros ilustres Manuel Gálvez. Gálvez lo noveló todo. Como inspector de escuelas tuvo ocasión de conocer el país de un extremo al otro: Buenos Aires y las provincias; como estudioso hurgador, en su pasado histórico, y como observador sagaz, reflejar el presente de sus días con sus inquietudes y problemas. De Córdoba le interesó lo ciudadano más que lo rural, la “docta”, la de principios del siglo que conservaba aún vestigios de la arquitectura colonial. Esa Córdoba aparece en *La sombra del convento*, novela para mí poco convincente por su asunto trasnochado y sus personajes más imaginados que trasunto de seres reales, humanos, identificados con su época. Gálvez nos introduce en un hogar chapado a la antigua, tan a la antigua que el “pater familiae” tiene aún autoridad sobre su mujer y sus hijos. Frente a este personaje solemne, apergaminado física y moralmente, cuyo fanatismo religioso corresponde a la época de Felipe II, el novelista presenta su antípoda (viejo recurso de la novela romántica). Su antípoda es el mozo de vida holgada, hedonista, simpático, tarambana, enfermo de europeísmo. . . Pero — y aquí despunta la formación religiosa del autor — en este gozador de la vida se oculta un racionalista atormentado por la angustia metafísica. La novela tiene su mensaje: es un lla-

mado a la tolerancia, “como que la tolerancia —dice— es un fenómeno de cultura, de cultura de la inteligencia y del corazón”. Conformes. Por su tema, su clima y sus personajes es perceptible la influencia de *La gloria de don Ramiro*, la obra maestra de Larreta, entonces en su cenit.

En toda ficción literaria, se quiera o no, hay infusa vida del autor más o menos disimulada o sofisticada. Lo dijo con palabra más autorizada Anatole France. Eso es evidente en una novela de ambiente cordobés escrita por un médico que no era cordobés, Arturo Lorusso, pero que ejercía esa profesión en esta provincia, *Fuego en la montaña*. El protagonista es también un médico, el doctor Cruz. Se trata de la historia nada infrecuente de un “camote”, de un “fuego”, de una pasión fuera de tiempo, la del hombre maduro por una mujer que se halla en la plenitud de la vida.

El doctor Cruz es un hombre casado que, de pronto, desempeñando sus funciones hipocráticas, topa con María, “una bellísima trigüeña” ante la cual el grave galeno pierde su gravedad doctoral, la chaveta y todo lo que es posible perder. Novela ágil, amena, con certeros toques de sátira social y felices “manchas” de pintor, refleja la vida patriarcal de algunos lugares serranos, sus tipos, costumbres y agachadas de la política lugareña. Aparecen Córdoba —la capital— y pueblitos vecinos (Unquillo, Alta Gracia, Carlos Paz) y caseríos allende la pampa de Achala (Mina Clavero, Nono, Yacanto, La Población) y como telón de fondo la Sierra Grande, “teñida de violeta”. Alguna vez, libre del guardapolvo profesional y de los olores farmacéuticos, respira a pleno pulmón el aire campesino y con la euforia del enamorado, expresa con palabras de poeta su fruición pantéis-

ta: "abajo un arroyuelo canta en la noche, salta de piedra en piedra, brilla como una navaja clavada entre las matas de berro, de menta, de poleo".

Es una lástima que libros tan humanizados yazgan en el olvido.

Naturalmente, no podía excluirse de este esquema, incompleto porque escribo sin papeles, sin más asidero que los recuerdos, no podía excluirse a los hijos de la misma Córdoba, pues los hubo y de alta calidad, como el "formidable" Lugones — así se le llamó —, como Arturo Capdevila, otra eminencia de las letras argentinas, y como Hugo Wast en la narrativa.

La trayectoria vital de Lugones es harto conocida desde su nacimiento en un apartado rincón de la provincia hasta su inexplicable suicidio en una isla del Tigre. Su obra de poeta fuera de serie y de prosista vigoroso ha sido muchas veces recorrida por la crítica. No es momento entonces de "descubrir" a Lugones. Sólo voy a subrayar un hecho que revela su cordobesismo entrañable. Este provinciano que se codeó con Rubén Darío en el Buenos Aires finisecular, que se paseó por todas las escuelas literarias en un alarde de flexibilidad y de versatilidad, este poeta que fue de todo: romántico, realista, clásico, barroco, modernista, según le cuadraba, recaló finalmente, tal vez como descanso, en su pago de Río Seco, en el solar nativo. Es la vuelta a los breñales que fueron testigos de su infancia y adolescencia, es el retorno a ese paisaje rústico y a su gente curtida y endurecida por la intemperie, es la vuelta del provinciano nunca conquistado del todo por la ciudad y la vuelta al norte argentino, cuya salvaje grandeza mostraría en la prosa masculina y de riqueza quevedesca de *La guerra gaucha*.

Tampoco es el caso de descubrir a Arturo Capdevila, otro puntal de nuestra literatura. Como Lugones proteico, cambiante, era un prodigio de facilidad, de saber, de saber de todo, pues no hubo inquietud que no tuviera, no sólo estética sino también social. En lo literario bebió en todas las fuentes, desde la bíblica y griega hasta la provinciana y familiar, pero —es curioso— sin rozarse con lo folklórico y popular. Cierta vez recordó que era académico y se metió en los entresijos del idioma llenando páginas y páginas rebosantes de gracejo, de buen humor —en él habitual— apuntes que coleccionó en un "consultorio" del bien decir, testimonio de su ortodoxia y sabiduría idiomática. Vivió media vida en Buenos Aires, escribió copiosamente en Buenos Aires, habló mucho y con ingenio en Buenos Aires, pero Córdoba, la "Córdoba azul", la de la juventud, la "del recuerdo", estuvo siempre presente en su pensamiento y en su corazón. Lo estuvo hasta sus días postreros, pues ya inminente el viaje sin retorno pidió reposar en el cementerio "San Jerónimo" de su ciudad natal.

Debo sumar a estos dos poetas y polígrafos cimeros, el novelista más difundido en sus días entre nosotros: Hugo Wast (Gustavo Martínez Zuviría). Este fecundo escritor, como Gálvez, a quien en muchos aspectos se parece, lo noveló todo. Nació en Córdoba, se educó en Santa Fe con los jesuitas, igual que Gálvez, y se radicó en Buenos Aires, lo mismo que Gálvez, y de estas tres vertientes sacó el clima y la sustancia de sus novelas. Como Gálvez noveló el presente de sus días, el pasado histórico argentino y hasta el futuro. Mas noveló con preferencia el vivir de su provincia tan rica en material estético por su cultura universitaria (manadero inagotable de "doctores"), por su belleza pano-

rámica y su vida tradicionalmente apacible, aunque ya azogada por un turismo creciente e invasor e insospechadas fricciones en la esfera de lo social.

Una de sus novelas más conocidas que muchos hemos leído en el período romántico de nuestra vida, *Flor de durazno* (como se lee *María* de Isaac y *Amalia* de Mármol), tiene como proscenio principal un lugar de la Córdoba serrana. Además, como es corriente en Hugo Wast, un trasfondo social, un drama frecuente entonces y también ahora: el abuso del mocito veraneante sobre la ingenua y confiada muchachita de rancho. Rina se llama la víctima y Miguel el victimario, el donjuán porteño, despreocupado, egoísta y desprovisto de sentido moral. En Buenos Aires, adonde acude la infeliz en busca de amparo, no encuentra sino soberbia, incomprensión, desdén, dureza de ricos. El autor, buen psicólogo, acude a un recurso infalible desde el venerable Aristóteles: el de la desgracia no merecida. Ante esa desgracia la lectora sensible se conmueve hasta las lágrimas: el novelista ha triunfado. Uno de los personajes secundarios, el padre Filemón, parece una réplica del padre Brochero, espejo de cristianismo vivido.

En otra de sus novelas, acaso la más lograda de su vasto repertorio, *Desierto de piedra*, Hugo Wast vuelve a inspirarse en el paisaje y las gentes de la Córdoba serrana. El "desierto" es la pampa de Achala: mucha piedra, poca agua; algunas ovejas y cabras dispersas en esa infinitud y pasiones exacerbadas por la soledad. Nuestro autor era, amén de narrador suelto y ameno, buen paisajista. Muchos toques de naturaleza lo confirman. He aquí uno extraído al azar de *Desierto de piedra*: "No bien callaban los pájaros, escuchábase el rumor del Yuspe, cuyas aguas color de topacio

tienen virtudes medicinales. Es un riacho pedregoso que canta sobre las piedras cuando corta un desfiladero o se duerme bajo los sauces en los prados, o se desborda en las tierras bajas formando ciénagas verdes que atraen bandadas de teros y de chorlitos". Parecida temática y parecido paisaje en otras novelas: *Valle negro*, *Fuente sellada*, *La que no perdonó*, *El camino de las llamas*.

La serranía del valle de Calamuchita y la llanura de Río Cuarto son el medio físico de una novela de Juan J. Cornaglia, *Campo muerto*. El campo muerto es la estancia de un viejo criollo que rechaza la penetración conquistadora del gringo codicioso y laborioso. Es tema explotado por Acevedo Díaz, el autor de *Cancha larga*, por Florencio Sánchez y Payró. Como en *La gringa* del uruguayo el amor de los vástagos: en este caso la hija del criollo y el hijo del forastero, termina con tan absurdo antagonismo. En la Argentina de nuestro siglo, cosmopolita, esas repulsas pasaron a la historia.

Aparte de los nombrados habría que recordar a otros hijos de la provincia que han ido surgiendo, como Alejandro Nicotra, poeta laureado que ha conseguido trascender de su patio y su parral de Villa Dolores y asomarse al gran público a través de uno de los colosos de la prensa porteña. Además habría que citar a Juan Antonio Ahumada, el autor de *Torcaz morena*, novela de ambiente serrano. También poeta, profesor y ensayista fecundo.

Córdoba por su tradición cultural y sus recursos físicos y la calidad de su gente, ha sido, y lo seguirá siendo, un almácigo de poetas, de narradores, de intelectuales, de juventud alerta y culta. Pero no emerge sino la que emigra. Hay muchos "tapados", muchos apenas conocidos, y sería

obra patriótica sacarlos a la luz; obra que deben realizar los mismos cordobeses, no quienes vivimos en Buenos Aires y mirando hacia afuera más que hacia adentro. Desde el balcón porteño solemos subestimar lo provinciano y nos hinchamos nombrando a norteamericanos, ingleses, alemanes, rusos, italianos, franceses... aunque sean medianías.

Habría, sí, que sacar de la penumbra en que vegetan a estudiosos ignorados y "publicitarlos", pero sin hipérbole lugareña. Es una incitante tarea, y sería un estímulo que tal vez contuviera el éxodo de muchos valores.

Se ha dicho a menudo que la situación del intelectual de tierra adentro es aflictiva. Lo frustra el silencio, el anonimato, el vacío, por aquello —verdad evangélica— tan repetido de que nadie es profeta en su tierra. Se necesita, además de talento, mucha confianza en sí mismo y mucha suerte para salir a flote sin el espaldarazo de Buenos Aires. La mayoría de sus valores auténticos —y eso ocurre en todo el país— debieron salir de sus terrones para que se les tuviera en cuenta: como el riojano Joaquín V. González y su comprovinciano Arturo Marasso, como el sanjuanino Juan Pablo Echagüe, como el mendocino Alfredo Bufano, como el tucumano Pablo Rojas Paz, como el catamarqueño Carlos B. Quiroga, como el entrerriano Manuel Gálvez, como Eduardo Mallea, hijo de Bahía Blanca, y como los cordobeses ya citados: Lugones, Capdevila, Hugo Wast. Y tantos más.

No es común el caso de escritores que sin alejarse de su parroquia, o hacerlo sólo como transeúntes, lograron repercusión nacional. Así el salteño Juan Carlos Dávalos, el sanjuanino Antonio de la Torre, el tucumano Fausto Burgos, el mendocino Draghi Lucero, el santafecino José Pedroni, todos los cuales pudieron y supieron resistir el canto de sirenas que les venía del Río de la Plata.

Esto, descubrir y exaltar valores nuestros, es también hacer patria. Porque hacer patria no es únicamente resolver —o procurar resolver— problemas sociales: políticos, económicos, materiales, con ser muy importantes, sino también resolver los culturales. Crear riquezas y canalizarlas distribuyéndolas con justicia entre quienes las crearon, es difundir bienestar físico. Pero existe otra riqueza más impalpable, menos sensual y seguramente menos precedera o transitoria, la espiritual, la encaminada a mejorar lo íntimo de la persona: su alma, su corazón, su inteligencia. Y una de las vías para llegar a esa intimidad es el arte: la poesía, las letras, la música, el cuadro, la estatua y también la obra de pensamiento.

“El busto sobrevive a la ciudad”. Así reza un verso de Teófilo Gautier. Quiere decir: la obra de arte sobrevive a esa monstruosa acumulación de piedra, de ladrillo, de cemento que es una ciudad. En definitiva: eso que se nos antoja lo más volátil, lo más débil, lo más inútil, lo más escu-ridizo: los frutos del pensamiento y de la sensibilidad, eso resulta a la postre lo más resistente y vividor.

CARMELO M. BONET

## CATÓN Y BRUTO EN DANTE Y EN LA HISTORIA

---

El cordobés Lucano, sobrino y discípulo de Séneca, compuso como sabemos la *Farsalia*, obra inconclusa a causa de que muere a los veintiséis años envenenado por Nerón.

El numen de la *Farsalia* endiosa la libertad, opresa en Roma y en la antigüedad griega. Lucano ve en Alejandro un expoliador de naciones inermes, que tiñe en sangre los ríos de Asia y de África y dispersa conscientemente los monumentos. Las ruinas de Persépolis atestiguan hasta nuestros días qué “estrella maligna” —dice la *Farsalia*— conduce las legiones del Magno conquistador.

Lucano ve en Julio César una suerte de encarnación del macedonio, y en Pompeyo el índice vengador de la hollada *res publica*. Sea como fuere, no alcanza a Alejandro la luz que aquel vislumbra, aquí y allí, en el vencedor de Pompeyo, genio en las artes de la guerra, dueño de un estilo literario, asombroso en concisión horaciana, y del don oratorio enardecedor de multitudes. El del “gran destino como señor del mundo, según Lucano (*Libro X*), soterra con la muerte su poderío, sin perpetuarlo en ningún heredero”. En cambio Julio César apercibe el imperio del sobrino Augusto: edad de oro de la centuria que termina en el nacimiento de Jesús.

Naturalmente que Pompeyo y César son los héroes de la *Farsalia*. Sin embargo, éstos se apocan cuando aparece Catón. Oigamos el juicio del poeta (*Libro, II*): "Fue padre y esposo de Roma, cultor de la justicia, custodio de la rígida honestidad, bondadoso con propios y extraños, y en sus hechos nunca medra el placer movido por el placer". Brotan de sus labios "santas palabras". En él impresionan las revueltas guedejas blancas que cubren la "venerable frente", las mejillas y serpentean en el pecho.

El varón ejemplar no brilla para nosotros como un espejo: el azogue hállase algo empañado. Casa con Atilia, a quien repudia, y luego con Marcia. Este matrimonio tampoco es feliz como acaece harto a menudo, e ignoro si por culpa de él o de ella. La del inoportuno recuerdo virgiliano, contrae segundas nupcias con Hortensio, secuaz de Cicerón, y es mucho decir, en la dialéctica oral. Y cuando muere Hortensio, y el día de la ceremonia funeraria, Catón casa de nuevo con Marcia, aún cubierta de fatídicas lanas. Bruto es testigo del singular enlace. El amor que le inspira Marcia no es más fuerte que la muerte, pues su existencia concluye voluntariamente en Útica. En Plutarco, y en una de sus más ilustres biografías, asistimos a los últimos momentos del repúblico. Acaba de releer la metafísica platónica del *Fedón*. Se piensa que respira la *sofrosine* de las ideas inmutables. No es así. El mismo Plutarco advierte que hiere a uno de sus esclavos, hasta ensangrentarse el puño, porque tardó en traerle la espada del sacrificio.

Virgilio es el "maestro" y el "autor" (*Inf.*, 85). No muy lejos de la gloria virgiliana está Lucano, aunque sólo dos veces se menciona su nombre en la *Commedia*. El Alighieri celebra en Lucano al poeta de la libertad que recrea, como

ningún otro, a Catón, cuyo fin merece loas por su holocausto en la discordia cívica y la consiguiente dictadura cesárea. El suicidio suyo se consagra en la historia y en la historia contemporánea, especialmente tras la "cortina de hierro" donde varias víctimas del voraz Estado pregonan el amor patricio cortando los propios días. Sin duda es más apetecible la muerte que la esclavitud. Catón, como incontables nominados e innominados seguidores, fina para redimir al pueblo, es decir, la *societas hominum*.

Cabe la pregunta: ¿cómo el Alighieri saca del limbo a un suicida, y en compañía del troyano Rifeo, a quien distinguimos entre las *luci sante* del *Paraíso* (XX, 69)? No es posible olvidar el canto XIII del *Infierno*, reminiscencia de las *Metamorfosis* ovidianas, donde los destructores de su carne quedan convertidos en macbethiana selva, cuyos troncos y ramas allí se retuercen en un dolor eterno. El Alighieri no condena al canciller Pier della Vigna como traidor de Federico II, pues cree en su inocencia, sino como suicida. Acude la respuesta de dicha pregunta: el teólogo Alighieri infunde a Catón la virtud de la esperanza porque es un pagano, y por ende, desconocedor de la ética evangélica. Es de observar que ningún gentilico acompaña a Pier della Vigna, pues la mujer de Siqueo y Cleopatra, ambas suicidas, son castigadas, en el canto V, por pecadoras carnales. Es obvio advertir que el Alighieri pensaba y repensaba sus justicias.

Catón impera en la isla, donde se eleva la montaña purgatoria, con el pergeño de un patriarca del *Antiguo testamento*. La escena es inefable. El *aura morta*, que respiramos en el *Infierno*, luce un *dolce color d'oriental zaffiro* (*Purg.*, I-13), que vierte el bellissimo verso. Resplandecen

cuatro estrellas, como las de nuestra Cruz del sur, que sólo vieron Adán y Eva antes de la culpa y que irradian las cuatro virtudes cardinales. En un de repente, como el San Bernardo paradisíaco, surge un solitario viejo, cuya majestad merece el respeto que inspira un padre al hijo. La cabellera y la barba son las del Catón catuliano, aunque aquí sea el *pel bianco mista* (*Purg.*, I, 34). Se diría un elegido del Señor, pues los rayos de aquellas *quattro luci sante* (*Purg.*, I, 37) bañan su faz en luz. Pocas veces en el *Paraiso* contemplamos una imagen tan edificante. El Alighieri, en esa divina espontaneidad del genio, pone en labios de Virgilio, y al presentar éste a aquél, las augustas palabras de la lengua: *Libertà va cercando, ch'è sì cara, / Come sa chi per lei vita rifiuta* (*Purg.*, I, 71-72). El amor de la libertad, de veras omnímodo, echa al olvido la muerte voluntaria del uticense.

El Alighieri percibe en la historia de Roma la mano de la providencia, secreta conductora de los designios de Dios. El imperio de Augusto es un imperio gibelino. ¿Cómo entonces no iba a afamar la memoria de Julio César, hacedor del poderío romano, y castigar a quienes lo asesinan? En el limbo (*Inf.*, IV, 123) entrevemos al dictador, o, mejor dicho, sus *occhi grifagni*, sus ojos llameantes, y tres asombrosos tercetos del *Paraiso* (VI, 58-66) comentan sus hazañas en Francia, en Italia, en España, en África. El general siempre victorioso, y general bisoño, pues empuña las armas en la edad madura, necesariamente despier-ta el elogio dantesco, confirmado por la posteridad que señala en aquél el paradigma de Hernán Cortés. de Federico el Grande, de Napoleón y de nuestro San Martín, guerrero inmaculado. ¿Cómo se concilia la admiración de Dante

por Catón, víctima de la dictadura cesárea y cómo se interpretan las augustas palabras que endereza a la libertad? César, y ya lo dije, es un anillo de la cadena forjada por Dios. Lo proclama el terceto del *Paráiso* (VI, 55-57): Dios dispuso que por la aparente voluntad de Roma — *voler di Roma* — el héroe de cien batallas asumiera la máxima magistratura del mundo, e implícitamente la libertad debe rendirle vasallaje, pues su misión se cumple hacia el tiempo *che tutto il ciel volle / Ridur lo mondo a suo modo sereno*, es decir, hacia el tiempo del nacimiento de Jesús.

Dicho concepto dilátase en una memorable página del *Convivio* (IV, 5) donde se doctrina, y por primera vez en lengua romance, sobre la universalidad de Roma, cuyas leyes, letras, costumbres, artes, hereda la urbe de Jesús. Los varones de la civilización prócera también pertenecen a la cultura medieval. Fabricio y Curio, Torcuato y Camilo, Cincinato y Catón, César, *primo prencipe sommo*, Cicerón y Virgilio y muchos otros varones de la razón activa y especulativa, viven en la conciencia de la nueva edad. Nuestro Dios mueve a aquéllos en sus trabajos y los protege contra las potencias adversas. Así se reduce a los galos, casi dueños del Capitolio, a Aníbal y hasta la discordia civil en la conjuración de Catilina, descubierta por un *nuovo cittadino di picciola condizione, cioè Tullio*. (Vaya el paréntesis: es curioso llegara al Alighieri el desdén del engreído patriciado antes de aplaudirse, y a raíz de la arenga *Pro Roscio*, a Cicerón, provinciano sin alcurnia. La *picciola condizione* corresponde al *homo novus* de aquel patriciado).

Lucano es muy leído en los tiempos medios (se conservan códices de la *Farsalia* de los siglos IX y X), aunque no tuviera, y se comprende, la plenitud misteriosa de Virgilio, supues-

to anunciador de las verdades evangélicas. Virgilio es el poeta soberano, pues a Homero se conocía sólo de oídas. Dante idealiza con halo cristiano la figura de Catón que el cordobés evoca como dechado de virtudes civiles. Pero esquiva las sombras que el cordobés amontona en el enemigo de Pompeyo, aunque recoja de pasada el infame insulto (*Purg.*, XXVI, 78) que la soldadesca alguna vez vocea contra el triunfador de los galos; insulto sabido por el gacetillero Suetonio.

Veamos cómo fue una de las tres víctimas mayores del *Infierno* dantesco. Bruto, deudo de Catón y cuñado de Casio y de Lépido, actúa en la juventud áurea de Roma, pero no la que huelga en los palacetes del Aventino, del Monte Mario, llamado *Montemalo* por Cacciaguida (*Par.*, XV, 109) a causa de la existencia indecorosa de muchos de sus moradores, y los que matizan las márgenes del Tíber, especialmente el de Cleopatra, regalo de César, sino la juventud que gasta sus horas en la ciencia y ensancha el saber en el viaje a Grecia donde brinda Platón el fundamento de la doctrina filosófica. ¡Cómo contrasta Bruto con los Dolabelas, los Curiones, los Celiis, los Clodios, los Cornelios, los Manlios, ligeros de cascos si los hay! Mas estos jóvenes licenciosos, chacoteros, respetan al condiscípulo “pálido y magro” — son adjetivos de Julio César —, a quien guían Catón, hermano de su madre, y Cicerón, famoso en obras. Se sabe que compone varios ensayos, hoy perdidos, si bien el fragmento de uno de ellos figura en Séneca. Sólo han llegado hasta nosotros veinticinco cartas de la enorme correspondencia que mantuvo con Cicerón en diez años de amistad.

La nueva generación es de credo pseudorrepublicano. Persigue el gobierno de un ejecutivo, refrendado por un

consejo —mínima autoridad legislativa—, que recuerda el gobierno de Venecia en su apogeo. Mira el pueblo, la “masa”, con la mirada desdeñosa del maestro Platón. En realidad se persigue un gobierno oligárquico.

En Julio César, el estratega, admirado por la historia, emula al político, que vive lo actual con la visión tendida a lo por venir. El preclaro descendiente, si no de un dios o una diosa, como él presume, al menos de los Gracos, abraza el “frente popular”, que hoy diríamos, el cual lo vota unánimemente en los comicios. El pueblo, reblandecido con simoníacos dones, se convierte en trampolín de sus empresas, y quiere lo que él le impone. El partido conservador, ahogada minoría, entrega a Pompeyo sus esperanzas; mas en los fatales campos de Farsalia la república desaparece para siempre en la Roma antigua. El “frente popular” sólo tiene un nombre: el de Julio César. Aún perdura un senado, compuesto por centenares de *senis*, que se sienta para murmurar del prójimo y particularmente del jefe de Estado, pues la asamblea carece de poder político. Julio Cesar es conductor, primer ministro y hasta simple policía de los intereses públicos. Luis XIV en su gobierno despótico busca colaboradores, no en la nobleza, la cual secretamente clama contra él en las *Mémoires* del duque de Saint-Simon, sino en un Colbert o en un Louvois, ambos de *picciola condizione*. El genio de Julio César no ha menester de tales colaboradores para alcanzar la propuesta meta: la del trono real. *Mais Sire . . . , l'avenir est à Dieu*, que dijo Víctor Hugo al dirigirse a Napoleón, rival del héroe de Farsalia.

César enriquece a soldados anónimos y concede la ciudadanía romana al recién venido, siquiera analfabeto. La desposeída aristocracia se agrupa en torno de Bruto, hombre de es-

tudio antes que de acción. En él ven la autoridad ética pisoteada por el cónsul, desertor de su propio abolengo. El ejemplo de Catón, que busca la muerte para no ser esclavo en la vida, y las obras de Cicerón enardecen los ánimos. *La república*, recién aparecida, se lee ávidamente. (Vaya el paréntesis: sabemos que un fragmento de esta obra, que llegó hasta nosotros mutilada, fue hallado por el cardenal Ángelo Mai al raspar en el palimpsesto una conocida página de San Agustín. También sabemos que Leopardi en la inerte *Recanati* vibra de entusiasmo con tal hallazgo y dirige su encomio lírico al purpurado, quien responde casi desdeñosamente). Aquellos aristócratas, no en la doctrina ciceroniana de *La república*, voluble en los conceptos, sino en las sombras evocadas —las de un Fabio, un Escipión, un Catón el Antiguo, un Lucilio—, lloran la desdicha de lo presente e intentan salvar la patria del déspota que la prostituye. Los conjurados son sesenta; pero ninguno de ellos, inclusive Bruto que conoce a la humanidad a través de los libros, como el Schiller de las tragedias juveniles, medita qué acaecerá el día de mañana, el día siguiente de los *idus* de marzo. Se mueven como ciegos; creen que la desaparición de César al traer la libertad también trae el buen gobierno. Bruto, caudillo sin quererlo, se adelanta con la diestra titubeante, ennoblecida en el manejo de los códices, ahora armada por el cuñado Casio. Los *idus*, que abisman el tiempo de Roma, parecen la cierta y única predeterminación del incierto destino.

La Curia, conocida por un singular capricho con el nombre del derrotado por César, alzabase entre un laberinto de callejas, trazadas por los viejos ediles, y que son las mismas de hoy día. Algunos de sus muros aún sostienen

habitaciones parásitas. (En una excavación se descubre en el solar, y sin deterioro, la gigantesca estatua marmórea de Pompeyo, recordada por Plutarco, que actualmente atesora el palacio Spada). Conocemos la tragedia en el recinto senatorio. Veintiuna o veinticuatro puñaladas traspasan el cuerpo del héroe de cien batallas, quien extiende hasta la última Thule los confines de Roma y aleja durante tres siglos la invasión de los bárbaros. Las conquistas suyas parecen milagrosas, y los países conquistados, digamos nuestra España, pronto se romanizan y se ilustran con emperadores, filósofos, poetas, gala de la cabeza del mundo, *caput mundi*, que dice la *Farsalia*. ¡Qué miserable humanidad! En dicho recinto ninguno de los senadores, que suman centenares, defiende la existencia cesárea, y abundan los generales de las guerras galas, francas, españolas, británicas, asiáticas, africanas, que obtuvieron galones, amén de hacienda, concedidos por el caído.

Los sesenta conjurados ganan precipitadamente la calle y confían que la desaparición del tirano conmueva la conciencia popular. Mommsen en su *Römische geschichte* arguye que el pueblo romano era entonces un conglomerado de naciones, donde imperan el liberto, el esclavo, el colonial, carentes de tradición y naturalmente de espíritu cívico. Esto mismo repite Boissier en *Ciceron et ses amis*. Así ese pueblo bastardo mira con indiferencia a los libertadores, quienes se dispersan sin haber previsto un gobierno provisional, ni otra alguna medida de emergencia. En el caos Bruto permite que se honre a César y se lea su testamento. No en Plutarco, sino en Shakespeare, queda inmortalizada la ceremonia fúnebre con el discurso del hábil y siniestro Antonio. (Se conserva en el Foro la piedra donde

incineran los despojos de César). Sabemos cómo concluyen los conjurados en la "depuración" vengadora de los triunviros Lépido, Antonio y Octavio, en la cual aún se llora a Cicerón, maestro de la juventud y autor de *La república*, obra más de nostalgia que de tesis.

Intentemos comprender a Bruto, a quien el destino elige como actor principal de la tragedia. Y nunca más ciego el destino, pues Bruto, pródigo en virtudes, e imprevisibles a causa del aire que respira en su propia casa, es ante todo y sobre todo, como ya señalé, hombre de estudio, un algo introvertido, cuya mirada fría aleja a los recién llegados. Se entiende que los amigos no ignoran el fondo insobornable de su conciencia. Julio César, buceador de almas, percibe, antes que nadie, que el heredero de Servilia —la de su primer amor, según se asegura— y el cuñado de Casio, cuya mujer, también hija de Servilia, fue una de sus amantes, poseía las innatas virtudes que aquellos amigos más tarde celebraron. Y lo quiso como se quiere a un hijo. ¿Cómo se atreve a apuñalar al segundo padre? La respuesta es difícil; pero pensemos que "más amigo de la verdad que de Platón", antepone el amor de Roma —el de las libres instituciones— al amor filial. La verdad suya, rígida, absoluta, somete el sentimiento. Abraza el partido de Pompeyo, a quien odia personalmente, porque combate la dictadura y prohija una república como la de los tiempos del africano Escipión. Si bien se observa el puñal, casi parricida, no es muy diverso al que arroja Guzmán el Bueno a sus enemigos, quienes intentan degollar al hijo en rehenes si no entrega la sitiada plaza. Y Guzmán el Bueno figura en la historia como emblema mítico del patriota.

Lucano lo llama "magnánimo" en la *Farsalia* (Libro I), y

la posteridad así lo invoca cuando aprieta el dogal de la tiranía. Baste el ejemplo: el Buonarroti, lector fervoroso de la *Commedia*, plasmada en muchas escenas del *Juicio final*, venga la esclavitud de Florencia, en la dictadura medicea hechura de Carlos V, labrando el busto del matador de César. (Tal simulacro, que atesora el Bargello florentino, no me parece, si bien inconcluso, la obra feliz del escultor glorioso. En cambio el mármol del museo Capitolino, con las facciones demacradas por las vigiliias, produce una impresión más fiel de lo que debió ser en carne y hueso el atormentado conductor de la fallida conjura). ¿Cómo no recordar aún la juventud del *Risorgimento* que echa alas en el nombre suyo y ritmos en el canto de Leopardi titulado *Bruto Minore*?

El símbolo de la libertad patricia, padece hasta el fin de los siglos el castigo del Alighieri, allá en el fondo del *Infierno*, donde Lucifer, *emperador del doloroso regno* (*Inf.*, XXXIV, 28), parece engendrado por las erinnias sofocleas o las brujas medievales. Posee su testa tres faces en colores de liturgia infernal, cuyos seis ojos lagrimean de continuo y cuyas tres bocas de tajantes dientes chorrean sangrienta baba. Mueve alas quirópteras que impulsan la corriente de tres vientos, heladores del íntegro Cocito. La boca central devora la cabeza de Judas y las otras dos mordisquean los cuerpos de Bruto y de Casio. El sobrino de Catón, el patriarca del primer canto del *Purgatorio*, se retuerce en el dolor, y como el lobo del poema de Vigny no suelta ni un quejido. Dante, consciente o inconscientemente, le otorga la "grandeza del silencio".

La acción de Julio César que lleva al imperio de Augusto, autorizado por Dios, explica la apología del Alighieri en el

dictador sacrificado y la pena impuesta a su verdugo. Pero el tribunal de la historia, en la segunda y última instancia, absuelve a Bruto por el crimen de contenido político.

JORGE MAX ROHDE

## OTRAS VOCES Y COSTUMBRES DE CATAMARCA \*

---

Las voces y costumbres que anoto en este apartado no se hallan registradas en el libro del epígrafe, publicado por la Academia Argentina de Letras en 1961. Fueron recogidas posteriormente en sucesivos viajes y en una estada permanente de dos años en mi provincia. Hay muchas voces nuevas y otras que repito para ampliar su significado. Por cierto que la mayor parte han sido oídas y las costumbres observadas en pueblos alejados de los centros urbanos. Con este agregado a *Voces y costumbres de Catamarca*, trato de ir completando el habla de mi provincia.

### A

**ABOMBAR.** — No sólo es aturdir, marear; echar a perder un líquido, tomando mal olor, sino también, tomar mal olor la carne por descomposición.

**ACEQUIA HURQUEADA.** — Acequia robada por donde sale el agua de riego. El hurto del agua por medio de la acequia hurqueada es muy viejo. Consiste en intro-

\* Ver VILLAFUERTE, CARLOS, *Voces y costumbres de Catamarca*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1961, 2 tomos.

ducir un palito en la base de la acequia, de borde a borde, hasta que el agua comience a salir. Lentamente el líquido arrastra la tierra y el huraco se vuelve más grande. Todo se hace para que cuando venga el dueño del agua y observe los bordes sanos en la parte superior, piense que el agua se ha robado sola.

ACOQUINAR. — Acobardar, amilantar.

ACHICAR. — Acortar.

ACHISPARSE. — Embriagarse con vino u otra bebida.

ACHUCHARSE. — Enfermarse con el chucho.

ACHUSAR. — Amortiguar.

ADOBE. — Es común en la campiña catamarqueña la elaboración del adobe para hacer tapias y casas. Aunque su fabricación parezca sencilla requiere técnica y conocimiento o la experiencia necesaria para que el bloque de barro no se cuartee ni pierda su forma, ni se rompa con el más leve golpe. Se emplea tierra vegetal y paja, la paja rubia de las trilladas, que fuera embolsada en la era y que sirve para unir la tierra y mantener la forma del adobe armado. No cualquier tierra es apta, se requiere que no sea arcillosa porque el adobe se cuartea y pierde la forma; ni tampoco muy arenosa porque entonces el barro no liga. Es necesario que estas dos substancias entren proporcionalmente en la mezcla.

Previamente se ara la tierra y se deja orear los alones hechos por el arado; luego se zarandea para quitarle todas las impurezas: raíces, piedras. Y se echa en una artesa construida para el caso; se agrega un poco de agua, lo menos posible, y se amasa con una azada o con una pala hasta darle consistencia. Cuando el batido

adquiere homogeneidad se agrega la paja. La paja debe estar bien seca. Se necesitan unos cien kilos para elaborar unos dos mil adobes, del tamaño común, de veinte por diez y por cinco pulgadas, de unos veinte kilos de peso. Cuando ha sido bien batido y cuando todo el amasado tiene una consistencia pareja, se lleva a los moldes. El molde se halla en un sitio playo y limpio, previamente elegido, donde se esparce paja o tierra seca para que no se pegue. El molde es un cuadrado de madera de algarrobo dividido en el medio por una tabla, de las mismas medidas y altura del adobe a sacar. Las maderas deben estar bien lisas para que no se pegue la mezcla. El molde, sin fondo, tiene a los costados una agarraderas, de donde se lo levanta una vez lleno. Se echa el batido y se aprieta con una pala para que no queden las esquinas vacías; luego se pasa una tablilla horizontal para sacar el sobrante, y se levanta por las agarraderas. Dos adobes quedan en el suelo perfectamente formados. Se dejan los adobes expuestos al sol por una o dos semanas, hasta que se sequen bien para recién utilizarlos en la construcción.

**ADOBÓN.** — Adobe grande para paredes y tapias.

**AGARRADA.** — Discusión violenta.

**AGUA BENDITA.** — Así llama la gente del pueblo al aguardiente que se hace de contrabando; que elabora el pequeño productor escondiendo su falca entre las quebradas y aprovechando el hilo de agua que cae como una lágrima por entre los berros y los helechos. Este cosechero es el que todavía mantiene la vieja práctica de la elaboración del aguardiente tal como se hacía en el siglo pasado, con esa graduación alcohólica hecha al

paladar criollo que quema la garganta y *mata el gusano*. Este pequeño productor se esconde en los cerros para evadir impuestos y allí pasa varios días. Muy raras veces es descubierto. ¿Quién puede llegar a esas soledades? Sólo cuando una hilacha de humo sube de la falca y se destaca nítida en el azul del cerro, delata, para el ojo del buen conocedor, que allí se está haciendo aguardiente. Usan dos aparatos: el alambique y la falca, diferenciándose en que el primero está hecho totalmente de cobre y la falca está construida con cal, cemento, arena y ladrillo y únicamente tiene de cobre el tacho donde se cuece el mosto. En estos procedimientos de cocción se utiliza el cobre porque es más resistente al fuego que cualquier otro metal y la materia que hierve en él no se pega, no se adhiere a las paredes y por tal razón no produce mal gusto. La falca es la que más se usa; es más económica y se obtiene el mismo rendimiento. El proceso es idéntico tanto en uno como en otro: ebullición del mosto y el vapor convertido en líquido. La falca consiste en un tacho de cobre calzado en la parte inferior con piedras asentadas en cal y arena, de tal manera que con el suelo forme la hornalla para el fuego. Alrededor también se pone cal y cemento hasta la parte superior, de suerte que el tacho y la mampostería constituya una sola vasija. Por la tapa, que cae con toda justeza en una canaleta donde termina el tacho, a la cual se le echa agua para que sirva de cierre hermético mientras funcione, se carga y se descarga la falca. Si llega a tener pérdida se evapora el corazón del aguardiente. De la parte superior sale un caño que conduce el vapor de la ebulli-

ción a una serpentina que se halla dentro de una tina con agua de refrigeración donde el vapor se convierte en líquido. El cosechero elige un lugar de la quebrada donde corra un poco de agua, y cuando lo ha encontrado suele ser el escondrijo de todos los años. Estudia bien la caída de la vertiente para que cambie continuamente el agua de la tina; amontona leña para tenerla a mano, porque el fuego no debe escasear en ningún momento; echa al tacho el mosto que ha traído en *yoles* desde su casa; enciende el fuego del hornillo y desde ese momento comienza con la elaboración del aguardiente que le llevará una cantidad de días, escondido entre las piedras y el cielo. Continuamente estará alimentando la hornalla para que no falte el fuego. La falca hierve y el vapor, convertido en líquido, sale gota a gota. Al principio con una graduación alcohólica elevadísima que hace imposible tomarlo, pues es alcohol puro de uva; pero a medida que aumenta el proceso de destilación disminuye el de la alcoholización, hasta que el alambiquero, que prueba de tanto en tanto, obtiene el que desea. Cuando la graduación llega al mínimo, por lo general 20 grados, el hombre da por terminado el proceso. Destapa el tacho, vuelca el orujo, carga con nuevo mosto y comienza con otra destilación. Cada operación completa lleva unas seis o siete horas y produce una cantidad de seis a siete litros de buen aguardiente.

AGUADA. — Represa natural de agua.

AGUANTAR. — Esperar. “Aguantá un poquito que ya vuelvo”.

AGUASCHADO. — Dícese de la persona flaca y del sembradío que no crece.

AGUASCHAR. — Debilitar. No crecer bien ni dar producción un sembradío.

AGUERRIDO. — Bravo, duro, aguantador.

AJÍ CUMBARÍ. — También llamado *ají quítucho*. Aparte de lo que consigno en *Voces y costumbres de Catamarca*, anoto lo que decía Garcilaso de la Vega: “Otro pimienta hay, menudo e redondo, ni más ni menos que una guinda, con su pezón e palillo, llamándolo ‘chinchu ucho’, que se come más que los otros, sin comparación”.

ALABANCIOSO. — Jactancioso.

ALAZÁN. — Caballar colorado con crines rubias.

ALBOROTADO. — Encelado. En celo.

ALHAJITA. — Dícese de la persona buena, hacendosa.

ALIAR. — Juntar, economizar, prosperar.

ALMEAR. — Desherbar, aporcar.

ALPAMISQUI. — Voz quichua. Tierra dulce. // Abeja que enjambra en tierra.

ALPATACO. — *Bot.* Arbusto leguminoso, achaparrado, perjudicial para los campos del cultivo.

ALPATANCA. — Montón de tierra. Otero artificial.

ALQUICHE. — Chinche verde de las plantas, de olor desagradable. “Olor a alquiche”, se dice para expresar de algo que tiene mal olor.

ALVERJA, por *arveja*.

AMALAYA UN AGUACERO DE CAÑÁ Y DE LIMONADA. — De-seos de buena suerte.

AMARTELAR. — Enamorar.

AMOJOSARSE. — Enmohecerse.

AMOTAR. — Mellar el filo de un instrumento cortante.

ANCOSO. — Cartilaginoso.

ANDADOR. — Dícese del caballo resistente y de buena marcha.

ANDROY ESCASO. — Sin dinero.

AÑAGUA. — Yuyo espinoso del campo, de las grandes alturas, que pierde sus hojas en el otoño. Es combustible.

AÑAPEAR. — Tomar *añapa*. Ver esta palabra en *Voces y costumbres de Catamarca*.

APAGADA. — Sacada del primer yuyo que crece al lado de las plantas de tabaco. El trabajo se hace con arado y se completa con aporque liviano, que también se hace con arado, pero con poca profundidad. La apagada cubre entonces las raicillas que hayan sido descubiertas por los riegos, o porque las plantitas han sido mal plantadas.

APOCA. — Paloma mediana.

APOYAR. — Hacer apoyar al ternero para que la madre dé leche para el ordeño.

APOYO. — Leche de vaca que ésta suele guardar, después del ordeño, para la cría. Es leche gorda, muy alimenticia.

APROVECHAR LA VOLADA. — Aprovechar la ocasión.

APUÑO. — Llevar a pulso.

ARCA. — Yuyo de olor agradable que crece en los cerros altos y que se utiliza para combatir la puna o mal de la montaña, y los dolores de estómago, tomando su infusión.

ARDILOSO. — Dícese de la persona astuta. Andalgálá.

ARIR. — Alisar una olla de barro tapándole los poros, para lo cual se hace hervir en ella leche y afrecho.

ARQUILLOS. — Armazón de madera que se coloca a ambos lados del animal y cuyas partes se unen con alambres. En los extremos inferiores llevan agujeros en los cua-

les se colocan estacas, lo que permite cargar leña sin dificultad. Los emplean generalmente los niños leñateros.

**ARROPE DE CHAÑAR.** — Se hace con fruta del chañar. En noviembre, cuando está bien madura, se realiza la vendimia. Van las mujeres con géneros y bolsas y se instalan durante el día a la sombra de algún algarrobo que se halle próximo a los chañares. Una vez en posesión del lugar y ya con el fuego encendido para el mate, van al chañar más cercano y colocan bolsas y baldes debajo de la copa. Un chico castiga el árbol con un palo y al poco rato se cubre el suelo de amarillo naranjo de la fruta y se llenan los baldes y las bolsas. Y cuando han recogido en esta forma lo necesario, vuelven a las casas y se entregan a la faena de hacer el arrope. Lavan la fruta y la machacan suavemente en el mortero y la echan a la paila agregándole un poco de agua. El todo lo llevan al fuego. Cuando hierve lo cuelan con un cedazo. En el trapo quedan las semillas y las cáscaras, y pasa a una vasija, que se coloca ex profeso, un jugo flavo y limpio; llevan esto nuevamente a la paila y lo hacen hervir hasta que adquiere la consistencia deseada o el punto. Es un arrope dulce que no necesita azúcar, porque la fruta lo tiene por demás. Lo dejan enfriar, lo embotellan y así lo venden por las calles de la ciudad. Es muy buscado por su acción terapéutica. Combate la tos de los niños y las afecciones respiratorias.

**ARROPE DE HIGO.** — Se hacen hervir los higos, se los saca, se los pone en una batea y se les espolvorea ceniza y así se los deja esa noche. Al otro día se los deshace y se pasa por un cedazo. A lo filtrado se le agrega una penca y se lleva todo al fuego para darle consistencia.

La penca es para clarificarlo y sacarle las impurezas. Se deja enfriar, una vez hervido, y se embotella.

**ARROPE DE PASA.** — Se pone a hervir la pasa para que se ablande y se deshaga. Luego se la desmenuza en una batea y se le agrega agua para que la pasta no adelgace y se la cuele con una arpillera. No se le agrega ni ceniza ni penca. Se lleva a hervir para darle consistencia y luego, enfriado, se embotella.

**ASIDERA.** — Tira de suela que sostiene la estribera.

**ATONTAR.** — Aturdir, atolondrar.

**ATRASITO.** — Muy cerca, atrás de uno.

**AUNCHI.** — Residuo que queda en el cedazo cuando se cierra la algarroba molida.

**AYOCA.** — Bagazo formado por la algarroba molida con un poco de agua.

## B

**BALDE.** — Bosque de algarrobo. Suele haber muchos en Pomán, frente a las salinas de Pipanaco.

**BALSADA.** — Lo que contiene una *balsa* para llevar la mies a la parva.

**BAMBICHES.** — Famosos indios curanderos de Colpes, del departamento de Pomán. Hubo un famoso indio llamado Bambiche, muerto por las fuerzas del coronel Melitón Córdoba en la reacción del año 1863, que era descendiente de estos indios.

**BARBIQUEJO.** — Tiento sobado o hilo que, pasando por debajo del mentón, sujeta el sombrero para que no lo voltee el viento. Es usado por los campesinos o gente que corre ganado en el campo.

**BARRACÁN.** — Tela hecha con lana de oveja, muy resistente,

que todavía se confecciona en nuestros telares criollos, más que todo en los pueblos de las altas montañas.

BOCÓN. — Dícese de la persona que se excede al hablar o dice inconvenientes.

BOLILLO. — Pequeños abultamientos en los remos delanteros del caballar. Para deshacerlo la gente del campo le refriegan los remos con grasa de quirquincho o de suri.

BOMBERO. — Persona que toca el bombo.

BOMBISTO. — V. *Bombero*.

BOQUINCHO. — Dícese de la persona de boca chica y la-deada.

BORGONCHO. — Vino dulzón o vino *patero* proveniente de Andalgalá o de zonas cercanas a ella.

## C

CABECEADOR, RA. — Dícese cuando la cometa tiene mal los tiros y la parte superior se inclina sobre la soga, con un continuo cabeceo.

CABEZA GUATEADA. — Cabeza de res cocinada bajo tierra. Para ello se saca el cuero, se le separan los cuernos y se le hacen cortes en uno y otro lado, para echarle por allí la salsa condimentada. Se ata un alambre a la quijada y se envuelve todo con una lona mojada con agua. Se hace un hoyo de unos ochenta centímetros y se echa una carretilla de brasas vivas y se las tiende como una cama. Si el suelo estuviera húmedo se espolvorea previamente tierra seca. Y se coloca la cabeza envuelta en la lona mojada, procurando que la punta libre del alambre quede afuera del pozo. Se echa otra capa de brasas sobre la cabeza y se cubre todo con tierra para que no pierda calor. Al otro día, al mediodía,

se desentierra la cabeza guateada. Se saca la tierra con una pala y se tira del alambre. Y ya afuera se coloca en una batea; se sacan los pedazos de lona quemada. Y luego se come uno de los platos más exquisitos de la cocina criolla.

**CABRITERO.** — Dícese del comerciante en cabritos y del vehículo que usa. Desde hace varios años llegan camionetas y camiones *cabriteros* que se internan por los puestos del Suncho, San Miguel, La Zanja, El Cadillo, Palo Cruz, El Cerrito, La Horqueta, Santa Rosa, El Clérigo, El Quimilo, Pozo Largo, todos del departamento de La Paz, en busca de cabritos. Suelen llegar de Córdoba y son vendidos en esta ciudad o en Buenos Aires.

**CACHUMAR.** — Jugar con libes. Ver esta palabra en *Voces y costumbres de Catamarca*.

**CAIMA.** — Amargo. Comida sin sal o infusión sin azúcar, debiéndola tener.

**CALDUDA.** — Caldosa. Dícese del alimento *chuyo*.

**CALLASCHAR.** — Recoger el sobrante de las cosechas. Es común en las cosechas de la nuez, que familias enteras se dediquen a buscar y recoger las nueces que han quedado perdidas entre los yuyos, después de la cosecha. En las grandes fincas, todos los años se presentan las mismas familias reclamando este trabajo, como derecho adquirido.

**CAMPO DE VERANEADA.** — Campos cordilleranos que en invierno se cubren de nieve espesa, como si fueran regiones inhabitadas; pero que en primavera, después de los deshielos, se transforman en bellísimas praderas, cubiertas de verdes pastizales, como pajonales inmensos,

que proporcionan un engorde rápido y sólido al ganado. En Antofagasta de la Sierra.

**CANCHA.** — Lugar amplio donde se secan las plantas de tabaco.

**CANCHALAGUA.** — *Eritrea chilensis*, según Ramón R. Cisternas. Dice Lozano que hay dos especies, la blanca y la negra. La blanca es más alta y con más raíces, y la negra echa una sola y crece una cuarta. Es un antídoto contra las mordeduras de las serpientes. En Tucumán le llaman yerba del hurón, porque peleando éste con la víbora que persigue sus hijuelos para matarlos y chuparles la sangre, si es mordido acude con presteza a comer esta yerba y después se revuelca en ella; retornando a la pelea, en la cual le es cierta la victoria, porque el olor de esta planta atolondra a la víbora y la mata sin cuidarse.

**CANJILÓN.** — Balde de cuero para bajar higos de las higueras. Se le ata un tiento o una soga para descenderlo con cuidado y no perjudicar la fruta.

**CAPAR.** — También se capa la planta de tabaco. Se procede de la siguiente manera: Se eligen las diez o quince mejores plantas para semilla y todo el resto se capa. Del extremo del varejón brota un penacho donde se halla arracimada la flor lo cual se llama cogollo, éste se corta con un cuchillo para que el resto crezca fuerte.

**CAPIA.** — Masita hecha de la siguiente manera: Se baten bien huevos con azúcar, se agregan harina, grasa y el agua necesaria para preparar la masa que se une y se amasa a puño en bateas de madera. Cuando está bien amasado es necesario armar las capias con un molde circular de cortar pastas. Luego se coloca en latas y se cuece en hornos de barro, con temperatura regular. Se

- saca del horno y se deja enfriar para recién rellenarlas con dulce de leche. Por último se les da un baño de blanqueo, preparado especialmente.
- CARACÚ. — V. *Tutano* en *Voces y costumbres de Catamarca*. // Substancia grasa del interior de algunos huesos. // *de puchero*. Hueso que se echa al puchero para que sea más substancioso. También les llaman *cargaditos*.
- CARGADITOS. — V. *Caracú de puchero*.
- CARI. — Gris. Color de hilo que se obtiene retorciendo una hebra blanca con otra negra. // Cabello entrecano. // Tordillo.
- CARICANTINA. — Falda de cuero que usan las mujeres para torcer el hilo.
- CASHPA. — Tortilla delgada, con chicharrón, que se cuece en la parrilla.
- CASPICUCHARA. — Cucharón de madera.
- CASPIENTO. — Dícese de la persona que tiene mucha caspa.
- CATIADOR. — El que *catia* en el juego de *las bolitas*.
- CENIZO. — Dícese del caballar de pelaje ceniciento.
- CINTO. — Tuna pequeña, colorada, que se encuentra dispersa en el valle de Catamarca. Es comestible.
- COCHADA. — Comida hecha con harina de maíz tostado que, mezclada con arrope, es muy rica. Fue comida preferida de los niños indígenas.
- COLINCHO. — Animal colituerto.
- COMPADRE DE OBLIGACIÓN. — Compadrazgo por el bautismo de un niño.
- CÓNDOR. — El cóndor siempre ha sido un peligro para la hacienda, por eso es que el cuidado de los terneros comienza desde que nacen. ¿Qué hace la madre cuando tiene que abandonar la cría para ella alimentarse y

beber agua? Deja al ternero en lo más intrincado del monte, evitando así que lo vea el cóndor. El hombre ata al ternero bajo un árbol copudo con el mismo fin. Y son tan dañinos que cuando tienen hambre se acercan a la hacienda y procuran, con sus arteras tretas, robarse un ternerito. De la pandilla se desprenden dos y se asientan cerca del ternero y con corridas y golpes de alas lo alejan de la madre. Uno de los cóndores corre rasero al lomo del animal y el otro dando saltos cerca de la cabeza. En un momento el que vuela clava sus garras en el lomo del ternero, y cuando éste bala el otro le saca la lengua de un solo tirón. Al poco rato toda la cuadrilla está encima dándose un hartazgo. Con razón han sido siempre perseguidos y se han empleado diversos sistemas para aprisionarlos o matarlos. En Chile, según Rafael House, "los cogían vivos narcotizando, con jugos de plantas, las vísceras de animales muertos; a poco de comerlas los cóndores quedaban amodorrados a consecuencia de los tóxicos y se les aprisionaba a gusto". Y agrega, que "En los tiempos de Molina, los montañeses empleaban otra táctica. Extendían en una planicie descubierta, una piel fresca de buey o de caballo, y uno de ellos se recostaba por debajo. Engañados por las apariencias, bajaban los buitres, poco a poco, con la esperanza del banquete, y al fin se posaban sobre el sangriento despojo. En estos momentos el cazador los agarraba de las patas a través del cuero, y los que volaban recibían la descarga de los demás hombres disimulados en el bosque vecino". Otra manera que tenían para cazarlos y que se practica en las altas montañas de Belén, Tinogasta, Santa María, Antofagasta de la Sierra, etc., en la pro-

vincia de Catamarca, es auxiliándose con un *llamador*, como se le nombra al más pequeño de los cazadores. Se cubre éste con una piel de cóndor, y ocultando bien su cabeza, comienza a dar saltos y batir las alas en torno de un animal muerto. Al instante aparecen en el cielo unos puntos negros que con suma rapidez van tomando forma. Es una cuadrilla de cóndores que baja por la presa; ha visto al supuesto congénere dándose una gran comilona. Los cazadores armados con escopetas y rifles y bien escondidos entre las rocas, esperan la proximidad de las aves. Y cuando planean para asentarse les hacen fuego desde atrás. Nunca de frente porque el blanco es reducido y la gran velocidad que llevan les impide hacer puntería. No cazan muchos, dos o tres cuando más, pues, los otros, al oír los disparos huyen rápidamente. Los lugareños de estas montañas no usan el veneno para estas aves. Tiene el cóndor una particularidad que no se repite en otros animales que habitan los cerros y que son perseguidos por los daños que ocasionan en las haciendas. Cuando el cóndor ha ingerido carne con veneno, apenas siente los síntomas vuela hacia un río o hacia un lugar con agua. Allí penetra y se echa y con la pata se saca la carne envenenada del buche, y mientras no se siente completamente restablecido no abandona su postura para levantar vuelo. Creen los pobladores de aquellas regiones andinas que el cóndor no muere por cesación natural de la vida, sino que vuelve a nacer. Al sentirse viejo regresa al nido; se le caen las plumas y le sale el vellón blanco de ave nueva. Y los otros lo alimentan como a un polluelo, mientras le enseñan a volar y a cazar. Es decir que el cóndor no muere, sino se trans-

forma y se multiplica en vida eterna. Y es por eso que suponen que la persona que bebe la sangre caliente del cóndor no envejece, porque contiene la virtud de devolver la juventud.

CONDORHUASI. — Casa del cóndor.

CONTRAFUERTE. — Tira de papel que abraza la caña para que no se despegue de la armazón por la fuerza del viento, en el juego del barrilete.

CONTRAPESO. — Pedazo de papel o de trapo que se coloca a un costado de la cometa para equilibrar peso y estabilizar vuelo.

CORRIDA. — Arreo de la hacienda del campo para las lechadas o la marcación: Se hacen antes que comiencen los fríos intensos que impiden llegar a los refugios invernales de los animales. La vida del hombre en este trabajo depende del caballo, y del buen resultado de los perros. Un mal paso del animal o una rodada suelen ser mortales, caballo y hombre caen en el precipicio o ruedan entre las piedras. Eligen el caballo criollo, chico, fiero, de estampa pobrísima, pero es el que se hunde en los pedregales o entre los espinillos o el que corre como una luz sobre una piedra o el que se detiene en seco sin resbalar un jeme. Nunca lo hierran y se cuidan de no hacerlo jamás, porque al hacerlo una vez hay que mantenerlo siempre herrado. Y el hierro resbala en las piedras; en cambio el vaso flexible del animal se agarra como ventosa. Se tiene precaución de que en los últimos días antes de la corrida no ande en los ríos o aguadas, para evitar que el agua le ablande los vasos y se *despie* al pisar las piedras.

Cada corredor tiene una jauría de diez o quince pe-

rros, auxiliares indispensables, porque sin ellos no podría realizar las tareas difíciles en que muchas veces se halla solo. Con los perros puede bajar una tropilla de vacas medio salvajes desde las cumbres, lo cual necesitaría varios corredores para hacerlo. El trabajo del perro es arrear y atajar, es decir, encauzar los animales por donde el hombre quiere que bajen. Se les enseña desde chicos dónde y cuándo deben morder.

Los arrieros son mandados por un capataz que indica el lugar de las corridas y adónde deben hacer los *siñuelos*. En los siñuelos o corrales en terreno abierto el perro juega un papel importante. Si un animal quiere volver a los cerros, el hombre le echa un perro, y al poco rato está el animal de vuelta, y el hombre ni se ha movido. Cuando baja la hacienda de los cerros se la encierra en los corrales de *pirca*. Y al otro día comienzan con la señalada o la hierra o con la lechada para hacer quesos y quesillos.

Otra cosa son las corridas de burros que se realizan en los apartados lugares de Toroyaco, Ovejería, de Santa María, después de carnaval, para viajar al salar del Hombre Muerto. En este menester los lugareños demuestran destreza y valentía en el arte de montar a caballo y en el manejo del lazo y de las boleadoras. Solicitan permiso especial del comisario de policía y autorización de los dueños colindantes, quienes tienen la obligación de colaborar personalmente o con peones. Luego avisan a todos los vecinos y a los lugareños de los pueblos cercanos el día, la hora y el lugar de la corrida. Una vez reunidos en el sitio donde van a encerrar los burros, ponen en condiciones los corrales de piedra *pircada* y se organizan en partidas. Cada gru-

po va a un lugar determinado mientras otros se dirigen a las cumbres montados o a pie, y desde allí arrear los burros con gritos y alaridos. Un agudo y penetrante grito despierta a la tropa de burros que pastorea mansamente. Hay un remolino nervioso de los animales, y cuando advierten el peligro salen como una flecha y todo el cerro se llena de gritos. ¿Qué es lo que pasa? Son hombres que se han lanzado a una de las más temerarias faenas que tiene la vida de los cerros. Descienden detrás de los burros en impresionante correr: ya sobre una piedra laja, ya inclinados sobre el vacío revoleando los lazos y lanzando gritos. El burro es un animal firme que dispara por los cerros con suma ligereza; sólo con la ayuda del perro se caza. Lo quieren alcanzar y ya salta un pedregal y se mete en el monte, y allí van los perros a sacarlo. Pero el hombre también le conoce el punto flaco. Lo aturde con alaridos. Es impresionante el grito del hombre en estas corridas. Es fino, fuerte y penetrante. Cuando lo tiene al burro a unos veinte metros, le pega un grito, y otro, y otro, y ya se ve al burro que pierde el ritmo de la carrera, galopa desigual, hasta que el hombre lo tapa. Es un alarido que causa escalofríos. Pero no puede sacarle el grito ni por un segundo porque inmediatamente el burro adquiere el ritmo de la escapada y no lo alcanza nadie. Y así los encierran en los corrales, donde cada arriero trata de enlazar o de bolear a los que no están marcados. Quien lo enlaza o lo bolea se convierte en el dueño.

**COSAQUIAR.** — Hacer una cosa sin determinar la acción concreta que ha de realizarse, ya sea por ignorar cómo se hace o por apresuramiento.

**COSAS DE PETACA.** — Es todo aquello fino y delicado que sale de lo común: una bombilla labrada, un *poro* de plata, dulces y golosinas, que son sumamente apreciadas, que suelen llevarse en petacas en los viajes.

**CUAJAR.** — Errar, marrar.

**CUAJO.** — En época de *lechadas*, la *achura* más buscada es el cuajo, el cual es en todos los *puestos* el elemento indispensable para la preparación de quesos y quesillos. Para que sirva de coagulante se lo somete a una larga preparación. Se lo lava cuidadosamente y se lo rellena con sal gruesa, y el saco así formado se pone a secar a la sombra. El sitio escogido es siempre la cocina de cuya cumbreira cuelga por unos dos meses, hasta que bien seco y ahumado quede en condiciones de cumplir su fin. Cuando va a comenzar la *lechada* se lo somete a un lavado y se lo coloca en un tarro, cuya capacidad queda determinada por la cantidad de leche que se ha de cuajar. Se llena el recipiente con agua fría y así queda formado lo que se llama el suero. Ya en plena lechada, llega la leche a las casas, se la cuela y se deja enfriar y a eso de las nueve de la mañana la mujer que hace el queso pone en las vasijas que contienen leche la cantidad de suero que sólo ella es capaz de determinar; su larga experiencia es la que fija la medida. Cantidad que está señalada no sólo por el hecho de que el suero esté más o menos débil sino por circunstancias climáticas: días fríos, calurosos, tormentosos. Echado el suero, se mezcla bien y luego se deja descansar, y a eso de las once la cuajada está lista. Y para ayudar el proceso se la corta. Con un cuchillo le hacen varios cortes paralelos y transversales.

A las doce la cuajada está lista para servirla con miel, azúcar o arrope.

**CUERNOS DEL DIABLO.** — Arbusto de las grandes alturas, de raíz gruesa que sirve para leña. Se descubre porque de la arena sale una especie de cuernito de color café oscuro que a medida que se va excavando se va haciendo más grande y grueso, lo cual se extrae para leña. Laguna Blanca, Belén, 3.200 metros sobre el nivel del mar.

**CURARSE.** — Emborracharse.

**CURRUTACO.** — Petisón, rechoncho.

**CUTAMA.** — Bolsa hecha con cobija y *prendines* donde se coloca la algarroba para transportarla.

**CUTIPAR.** — Además de lo que digo en *Voces y costumbres de Catamarca*, es replicar, reiterar.

## CH

**CHACHACOMA.** — Planta que crece en las montañas más altas, de color verde oscuro, de olor parecido al pescado. Es buscada y solicitada por los vallistos, para las personas enfermas del hígado.

**CHALONA.** — Tira de carne de oveja o llama, salada y seca al sol como charqui.

**CHANCA.** — Maíz molido para mazamorra. // Mineral triturado.

**CHAPALEAR.** — Caminar, pisar en el barro.

**CHAPINO.** — Dícese del animal envejecido, inservible, al que se le han crecido los cascos o pezuñas, torciéndoseles hacia los remos y que por eso tropieza con facilidad.

- CHARAMUSCA. — Maraña de pelo desordenado, alborotado.  
// Yuyo o leña menuda que se utiliza para encender el fuego. Es la chamiza del Diccionario.
- CHARITO. — Avestruz pequeño. V. *Suri* en *Voces y costumbres de Catamarca*.
- CHARQUI ABATANAO. — Esta clase de charqui se prepara con carne gorda. Una vez salada y seca se coloca en moldes similares a los de hacer quesos, para prensarlos bien. Después de algunos días se corta en rebanadas. Las Tejas, departamento de Valle Viejo.
- CHASCA. — Cosa en desorden, enmarañada, encrespada.
- CHASTO. — Dícese del que tiene seis dedos. Santa María.
- CHAUCHÓN, NA. — Dícese de la cosa ordinaria o mal hecha.
- CHAVA. — Dícese de la persona tullida. Costa de Reyes, Tinogasta.
- CHEFA. — Diminutivo de Josefa.
- CHIBIRO. — Dícese del turno.
- CHIGCHE. — Viento y lluvia con pequeño granizo. Toroyaco, Santa María.
- CHILCÁN. — Harina de maíz tostada a la que se agrega agua y azúcar. Es una especie de sopa fría.
- CHINERÍO. — V. *Chinitaje* en *Voces y costumbres de Catamarca*.
- CHINITEAR. — Andar en amoríos con chinitas.
- CHIQUERO. — Abono que se extrae de los corrales de cabra para fertilizar los nogales. Se paga según el tiempo de estacionamiento que tenga, cinco o diez años. Se coloca en invierno en el tazón de la planta, a la orilla, para que ésta no se quemé.
- CHISPIADO. — Hallarse algo borracho.
- CHOCADA. — Molesta.
- CHOCANTE. — Antipático.

CHOCLOS GUATEADOS. — Choclos con chala cocinados en el rescoldo.

CHOSÑI. — Lagaña.

CHUCHOCA. — Maíz que no ha llegado á su completa madurez y que lo secan al horno.

CHUMBO. — Perdigonada. Un tiro con municiones. // Un buen sopapo.

CHUNCA. — Pedazo de hueso con carne de los miembros inferiores.

CHUPO. — Divieso. Se los hace madurar con aplicaciones diarias de una masa de harina y agua, untada con aceite de cocina. Cuando madura, se revienta y se sigue curando con afata molida, frita con aceite de cocina y sal.

CHUQUICAÑA. — Yuyo de las alturas. Antofagasta de la Sierra.

CHUSA. — Amortiguada. Desinflada.

CHUSE. — Tejido burdo de lana.

CHUSPA. — También llamado *guayaca*. V. esta palabra en *Voces y costumbres de Catamarca*.

## D

DARSE PISTO. — Darse corte.

DE HIGOS A BREVAS. — De vez en cuando.

DEJACIÓN. — Abandono, pereza. Hacer dejación. “No toco la guitarra, he hecho dejación”.

DESCHACAR. — Descaderar.

DESHIJAR. — Cortar los brotes nuevos de las plantas de tabaco, después de la capada (V. esta palabra) para que sólo quede el varejón y las hojas grandes. Las deshijadas se llaman primero, segundo y tercer deshije.

Al tercer deshije las plantas de verde tabaco se tornan amarillentas. Comienzan a madurar por las hojas de abajo.

**DESHOJAR.** — Quitar las hojas que amarillean primero, en las plantas de tabaco, con el objeto de que las otras crezcan con más vigor.

**DESMOCHAR.** — Cortar los cuernos a un animal.

**DESPELILLAR.** — Sacar los pelos de los cueros con una caña o palillo o cuchillo.

**DESPRESAR.** — Cortar en presas. “Despresar una gallina”.

**DÍAS DE LAS ALMAS.** — 2 de noviembre. Para los habitantes de Laguna Blanca, en el departamento de Belén (250 personas), es día de recogimiento y de regocijo. Es el día más grande que tienen ellos. Beben, no bailan, pero cantan un canto parecido a la vidala, por lo lastimero, que acompañan con caja. En años anteriores, en el cementerio había unos tinajones grandes donde colocaban restos de comidas, chicha, coca, para las almas. Hoy reemplazan a aquellos con ollas que dejan hasta el año siguiente. Comienzan el 2 de noviembre y continúan por ocho o diez días más. Se carnean ovejas y beben alcohol de 95°.

**DULCE DE MEMBRILLO.** — Es uno de los dulces característico de nuestra provincia. Lo hacen en las casas de familia y en una que otra fábrica. Es elaborado con sumo cuidado y en justa proporción. A la fruta se la elige madura y se la recoge en bolsas. En este estado pierde la pelusilla que la cubre cuando está pintona y el color amarillo canario la destaca entre el verde de las ramas varilosas. Se hace hervir, y caliente se le desprende la piel con los dedos o con cuchillo; se cuele sobre una tela que llaman tela coladora.

Para ello la membrillera da vuelta una mesa y ata el trapo en las cuatro patas, y debajo coloca una paila o batea. No utiliza ningún recipiente que pueda ser atacado por el ácido del membrillo, porque el dulce toma un gusto desagradable. Se sienta en una silla petisa y presiona la fruta con la palma de la mano, en movimiento de vaivén. Un suco gelatinoso, agridulce, gotea pesado sobre la batea. En el cernidor quedan semillas y cápsulas que la mujer aprovecha para elaborar una agradable mermelada o gelatina. Colada la fruta se echa en pailas y se determina la proporción de azúcar que hay que añadirle a cada pailada. La mujer muerde la fruta y por la acidez se da cuenta la cantidad de azúcar que debe echarle. De ello depende el color posterior y la calidad del dulce. Se pone la paila a fuego fuerte y se mezcla con una caña larga. Este mecer de la paila no debe cesar, y se sabe cuándo el dulce está a punto cuando, al pasar la caña, se despega del fondo y deja ver el color del cobre de la paila, y como prueba definitiva, se inclina el recipiente y si el dulce corre lento, despegándose con un chirrido característico, es porque ya está. Se saca del fuego y se coloca en moldes de formas caprichosas, pero siempre de boca ancha para poderlo sacar con facilidad.

## E

ECHADO PARA ATRÁS. — Dícese de la persona orgullosa.

EL CUMPLE. — El cumpleaños.

EL TIEMPO. — En los pueblos de las altas cumbres, en Antofagasta de la Sierra, en Santa María, Belén y Tino-

gasta, los pobladores tienen signos inequívocos para predecir el tiempo. En el período comprendido entre noviembre y marzo las lluvias son frecuentes y vienen acompañadas con granizo en abundancia o con el *chigche*. Los signos naturales que indican la proximidad de las lluvias, de la nieve o del viento son casi infalibles para ellos y saben a qué atenerse en cada caso. Cuando en la parte norte se levantan pequeñas nubes grises, aisladas y de movimientos lentos, saben que la lluvia se aproxima y que puede ser acompañada de granizo grueso. Si salen por el norte o noroeste y son más tenues, la lluvia vendrá acompañada de viento y posiblemente con *chigche*. Si se presenta por el oeste o noroeste, grises y apagadas y permanecen en el mismo lugar, es señal de nieve en abundancia. Si a la salida o puesta del sol se nota en el horizonte una tonalidad amarilla anaranjada, como si flotara en el aire, soplará el viento, con mayor o menor furia según sea la intensidad del color. Si éste se observa después de una fuerte nevada, entonces es el viento blanco que se aproxima. El terrible viento blanco que ciega y mata a los animales y al viajero que no ha tenido tiempo de guarecerse. Aparte de estos signos los nativos tienen otros cuando está próximo un temporal. Las vicuñas y los guanacos corren en determinada dirección, como huyendo de ciertas zonas, que dicen serán las más atacadas. Igualmente observan los movimientos migratorios del cóndor; se ausenta del lugar en que mora o se aprovisiona precipitadamente y en forma audaz y lleva a las víctimas a la cueva donde puede resistir hasta que pase el temporal. Esta señal es la más peligrosa, porque indica que el temporal de nieve ha de durar mu-

chos días, tal vez un mes, seguido de fuerte viento blanco.

EMPARDAR. — Igualar en cualquier cosa. “Tiene una memoria que no se emparda”.

EMPATILLADO. — Imposibilitado de salir de un lugar. // Perdido.

EMPEDERNIDA. — Endurecida.

ENAIRAR. — Enfermar los niños por acción del viento zonda. Los Quinteros, departamento de Tinogasta.

ENCANCHONAR. — Amontonar leña para carbón en lugar elegido y adecuado previamente, llamado *cancha*.

ENDENANTE. — Por hace un rato.

ENROLE. — Libreta de enrolamiento.

ENTETACO. — Yuyo del campo.

ESCARPÍN. — Media de lana de oveja o de llama, tejida con espinas de cardón, con un dedo grande por donde pasa el *tiento* de la *ojota*. También se hace con cinco dedos, como si fuera un guante.

ESPINILLA. — Arbusto de las altas sierras, cuya infusión, muy amarga, es eficaz contra la indigestión. Antofagasta de la Sierra.

ESTAR AL PALO. — No haber comido nada, como el caballo que está atado por varias horas. // Estar privado de otras cosas materiales.

ESTROPICIO. — Perjuicio.

## F

FALTÓN. — Simple, inocente, que le falta algo.

FARSARSE. — Burlarse.

FIESTAS RELIGIOSAS. — *Los alféreces de Costa de Reyes*. Es una tradicional fiesta que se realiza en Costa de Reyes, donde se venera a San Isidro Labrador. Costa de

Reyes es un lugarejo del departamento de Tinogasta, que se halla en los límites con La Rioja, famoso por las riquísimas nueces que se cosechan. La ceremonia se realiza por la tarde, en el último día de los festejos. Un grupo de jinetes, elegidos entre los lugareños, llega hasta una esquina de la plaza. Se detienen y desmontan tres. Arreglan su vestimenta: una vincha de cartón de varios colores, que ciñen en la frente y una banda forrada de género, atravesada en el pecho a modo de abanderado militar, de donde cuelgan cintas de distintos colores que atan a la espalda un tanto hacia la derecha, y se dirigen a la iglesia. Son los alféreces que van en busca de la bandera azul de los alféreces. La capilla se halla en semioscuridad. Un haz de luz que penetra por un ventanuco, refleja bronceo en la corona de San Isidro. Entran los tres alféreces y se colocan alineados frente al santo hasta que el cura les entrega la bandera azul. Hacen una reverencia al santo y se dirigen a la salida por el camino del medio. En la puerta se encuentra una señorita, que representa a los alumbrantes, ante quien se detienen los tres alféreces. Le hacen tres reverencias inclinando al mismo tiempo la bandera, a lo que ella contesta, bajando y subiendo por tres veces, hasta los ojos un pañuelo blanco. Los alféreces se dirigen a los caballos y montan. Toda la gente se halla silenciosa. Están los jinetes reunidos. Y de repente el abanderado inicia un rápido galope hacia la otra esquina de la plaza; del grupo salen dos alféreces y hacen igual recorrido, luego otros dos, y así sucesivamente hasta que todos se reúnen en torno del abanderado. Dan vivas a San Isidro Labrador, al cura párroco, a los mayordomos, instante en que

también el pueblo se desborda en júbilo. Repiten la misma ceremonia en las cuatro esquinas de la plaza. Y de allí, vivando a San Isidro Labrador, al cura, al comisario de policía, a los mayordomos, recorren una vuelta entera de la plaza a toda carrera y se detienen en el punto de partida. Se apean los tres alféreces y se encaminan a la iglesia, llevando la bandera azul. En la puerta los espera la señorita que representa a los alumbrantes y se repite la ceremonia de la salida. Entran por el camino del medio y se detienen frente a San Isidro, le hacen una reverencia, entregan la bandera azul al cura y se retiran. Los pasos resuenan en el pequeño templo. Afuera la tarde se hunde en el cielo de la noche y sobre la cruz de la capilla tiembla la primera estrella.

*Viernes Santo en Antofagasta de la Sierra.* Antofagasta de la Sierra tiene una capilla que pertenece a la parroquia de Fiambalá. Data de hace más de ciento cincuenta años. Se conservan en su interior muchos exvotos de la época de los jesuitas. La iglesia está construida de adobe y con maderamen de cardón. Es creencia que durante el Viernes Santo, cuando Dios está muerto y los santos tapados, el diablo anda suelto sin que nadie pueda contrarrestar su maléfica acción. Y es entonces, cuando en la noche anterior al Sábado de Gloria, el vecindario hace guardia adentro y en torno a la iglesia. Encienden fogatas, hacen sus comidas y permanecen en vigilia para impedir que el diablo entre a la iglesia. El día anterior traen ramas de churqui y las amontonan cerca de la capilla. Y el viernes levantan un cerco de ramas y de ponchos adentro de la iglesia, de

tal forma que la dividen en dos partes iguales. En este cerco practican un portillo. Se eligen cuatro hombres entre el vecindario, generalmente los más importantes. Dos quedan de guardia en el portillo, armados de sendos palos, y los otros dos en la puerta de la capilla, armados con fusil a chispa. Los demás hacen fogatas en torno a la capilla. Cada hora los del portillo penetran tras del cerco y buscan con todo empeño hasta en los rincones del altar y de la sacristía, la presencia del diablo. Cuando regresan para continuar con la guardia comunican a los que están en la puerta que el demonio no se halla en la capilla. Entonces los fusileros disparan al aire sus fusiles y los del portillo golpean el suelo con los palos mientras gritan todos: ¡Fuera diablo! ¡Fuera diablo! Al otro día todo el vecindario lleva al santo en angarillas. Dan vuelta por la capilla y recorren los caminos cercanos mientras la campanita suena en la soledad de los cerros.

**FLECO.** — Papel cortado que se coloca a la orilla o alrededor de la cometa, pegado al hilo que une las cañas. Suele ser de un color distinto del de la cometa.

**FLETERO.** — Propietario de carros para flete.

**FOFOSA.** — Yerba medicinal del campo.

## G

**GARBANCILLO.** — Hierba de la cordillera andina muy parecida a la alfalfa, cuya semilla, semejante al garbanzo, enloquece a los animales que la comen y les produce la muerte si no se les atiende a tiempo.

**GARROCHE.** — Planta silvestre que crece en los cerros. Florece en primavera en campánulas de color amarillo.

GAUCHAZO. — Hombre generoso y servicial.

GAUCHONA. — Dícese de la mujer torpe y grosera.

GOLPEADA DE LOS MOLLES. — En los días fértiles cuando hay abundancia de frutos del molle, en los pueblos cercanos a los cerros, se preparan para los días alegres del carnaval, elaborando *aloja* de molle. Se reúnen dos o tres familias para ir a las quebradas, donde están los molles, para recoger el fruto. La tarea requiere tiempo y en ella participan chicos y grandes. Un muchacho armado de un machete trepa ágilmente por el tronco y comienza a cortar gajos de donde penden, en racimos, los frutos morados, del tamaño de una *guaica*. Abajo se colocan lonas y colchas donde cae el ramaje que allí mismo se golpea para desprender la fruta. Una vez terminada la golpeada de las plantas, se avienta, para separar la hoja del grano, y para ello se aprovecha el viento suave de la quebrada. El grano limpio se echa en bolsas. Cuando la fruta abunda hay familias que llenan diez o veinte bolsas. La fruta tiene que estar madura, porque recogida verde se desperdicia por cuanto se *achusa*, es decir, se amortigua y pierde las condiciones de dulzura y el valor alcohólico. Se recogen grandes cantidades, porque además de hacer *aloja* se utiliza la fruta como azúcar para el mate. Con ella pierde la yerba el gusto amargo y fuerte que posee. Si se desea guardar por un tiempo largo, un año, por ejemplo, debe ser previamente secada al sol durante una semana, pero siempre que al cortarla haya estado madura.

GRULLITO. — Locro de trigo *pecaneado*. San Fernando, departamento de Belén.

GUACANCO. — V. *Huacanca* en *Voces y costumbres de Catamarca*.

GUAIRO. — Color blanco y negro, a pintas, en los gallos.

GUANQUERADA. — Colmenas de guanqueros.

GUÍA. — Tallos trepadores o rastreros de las plantas de zapallo.

## H

HACERLE UN DENTRE. — Animarse a realizar algo, en lo cual se dudan los resultados.

HACERSE EL MOSCA MUERTA. — El tonto, el desentendido.

HARINA DESATADA. — Harina desleída.

HUILABUENO. — Pasto silvestre con propiedades medicinales que los lugareños de Antofagasta de la Sierra utilizan para mitigar dolencias.

HUMAREDA. — Llama así, el buscador de colmenas de lechiguana o de *yalán*, al oscurecimiento que se produce por las muchas abejas que vuelan a cierta altura de la colmena; unas que descienden cargadas con agua o polen u otras que levantan en busca de los mismos elementos para la elaboración de la miel.

HUNQUILLO. — Pasto de las tierras frías.

## I

ICHO. — Gramínea de la zona andina.

INTRUSO. — Dícese de la persona que se mete donde no lo llaman.

IRO. — Paja amarilla de la zona andina que se utiliza para techar.

## J

**JALEA DE HIGOS.** — Es la más conocida. Se necesitan higos maduros, con leche, a punto, con la carne jugosa, que al despegar la cáscara negra, muestren la cutícula blanca que cubre la pulpa y la semilla, fresca y tersa. Se recogen de la planta a la tarde y a la mañana siguiente se pelan, y cuando declina el sol se hace el cocimiento. Se quita la piel a dedo y con cuchillo. Y para no lastimarse los dedos con la leche que segregan se los cubren con hojas de viña. Se los envuelve con las hojas, se atan con un hilo y el todo lo protegen con un trapo. Cuando se pela la fruta sin este resguardo *se gastan los dedos*, al decir de la gente que trabaja en esto; se resquebraja la piel y brota sangre.

Una vez que la batea está llena de higos pelados, se cuele; para ello se vuelca una mesa de cuatro patas, se ata un lienzo de colar y se echan los higos. La mujer se sienta a un costado y comienza a presionar con las manos y el jugo de la carne del higo cae en una paila que se coloca abajo. La semilla queda en el trapo. Cuando toda la fruta ha sido colada se lleva la paila que contiene el jugo a un cocimiento de fuego lento por unas tres horas. La mujer que atiende este trabajo bate continuamente esta cochedura con una caña para que no se pegue, y sabe que el dulce está a punto cuando la caña al pasar despega la jalea y deja ver el color de cobre de la paila. La saca del fuego y sigue batiendo hasta que la jalea se enfría completamente. Si no se hace así fermenta al poco tiempo. Cuando está fría se pone en tarritos o en frascos de vidrio y así se la vende.

## L

LAMPALLA. — Planta medicinal que se emplea contra las enfermedades venéreas. Antofagasta de la Sierra.

LATA. — *Bot.* Además de lo que consigno en *Voces y costumbres de Catamarca* se utiliza para teñir de amarillo las telas que se hacen en los telares criollos. Hacen hervir sus hojas con los hilos.

LECHADORA. — Dícese de la mujer que lecha las vacas. Este trabajo es considerado exclusivo de la mujer. Muy pocos son los hombres que se dedican al ordeñado. La mujer se contrata para ello. Llega al lugar y entre charla y charla da comienzo a la labor. Limpia los tachos y pide que le echen los terneros para el apoyo. Los terneros que se hallan agrupados en la puerta del corral pujan por salir y lo hacen de uno en uno, soltados por un muchacho según la cantidad de ordeñadoras que trabajan. El ternero bala y en un instante se precipita hacia la madre y con avidez presiona las ubres. La lechadora se sienta en un banquito, que lleva expreso atado a la cintura, pues el trabajo en cuclillas cansa enormemente, y comienza con el ordeño. Cada lechadora saca unos sesenta o setenta litros por día. Es trabajo que cansa. Pues al que no está acostumbrado se le endurecen los músculos y deja.

LECHIGUANERO. — Yuyo del campo donde con frecuencia enjambran las lechiguanas.

LENGUA MOTA. — Dícese de la persona tartamuda.

LIMA PUPULA. — Lima con ombligo.

LOREAR. — *Ir o venir de lorear*, es ir a sacar pichones de los barranqueros. Suelen ir los muchachos a las altas

barrancas donde anidan los loros, y descienden por medio de sogas, hasta llegar a los nidos. Meten una lona y traen prendidos en ella a las crías de los loros que defienden a los loritos con fuertes picotones. Según los que los han comido, son un manjar apetitoso.

LUNANCO. — Caballar que tiene un lado del anca baja.

## LL

LLAMADOR. — Pequeño cazador que se cubre con la piel de un cóndor e imita los saltos de éste, para llamar a los cóndores que vuelan en la lejanía.

LLASLLAR. — Pelar. Chupar los huesos que se comen.

## M

MACETA. — Caballar que presenta abultada la rodilla, por enfermedad.

MADEJAR. — Hacer madejas de hilo.

MAESTRO DE FUEGO. — El que enciende el fuego en los hornos de carbón.

MANO DE MAÍZ. — Cantidad de maíz que se aprisiona en el hueco de la mano.

MASAHUAHUA. — Muñeco hecho con masa de harina que cambian las comadres en los encuentros y topamientos que se realizan antes de carnaval. Una vez que se ha llevado a cabo la ceremonia se reparten las masahuahuas entre todos los participantes.

MATAR EL GUSANO. — Tomar aguardiente en ayunas o al desayunarse.

ME DOY. — En el juego de *las bolitas*, el que *catia* es el

que tira primero. Y si tiene un jugador delante de él, le dice: *date* Y si el otro responde, *me doy* y levanta su *anchera*, aquel tira directamente sobre el triángulo; pero si dice: *no me doy*, arroja la bolita sobre la de éste, que si le pega lo saca de juego y luego tira al triángulo.

MELÓN DE CASTILLA. — Especie de melón, traído de España, muy fragante.

MEMBRILLERA. — Dícese de la mujer que se dedica a hacer dulce de membrillo.

ME RASCO EL PUPO Y ME TINCO EL COTO. — Frase que denota alegría, y a veces desdén.

MOCORACA. — Pasto silvestre con que preparan la *llicta* (V. esta palabra en *Voces y costumbres de Catamarca*) los lugareños de Antofagasta de la Sierra. Una vez seca se la corta en pequeños trozos y se le agrega a la coca.

MOLIENDA DEL MAÍZ. — Generalmente se muele en los morteros horizontales de madera o de piedra. Una vez separado el grano, se lo humedece para que no salte al molerlo y se lo echa al mortero. La mujer se sienta en un extremo o se arrodilla para comenzar con la molienda. Siempre está rodeada de gallinas o pollos que buscan los granos que caen al suelo. Y que si ella no los corre con un haz de *pichanilla*, que siempre tiene a mano, y con los chistidos de shio, shio, shio, roban los granos mojados del mismo pozo del mortero. Cuando la mies está bien resquebrajada, la saca y la coloca en la tipa para aventarla, es decir sacarle todo el afrecho, y está lista para el loco.

**MOLIENDA DEL TRIGO.** — Todavía tenemos en algunas regiones de Catamarca, como Tinogasta, Belén, Andalgalá, los antiguos molinos que se componen de dos piedras, una fija y la otra moledora, que funcionan para elaborar la harina. El trigo cae por la tolva para que salga la harina por el husillo, mientras el agua mueve el rodezno para que dé vuelta la piedra moledora. Y la tarabilla tintinea sobre la piedra moledora para advertir al molinero cuando hay que agregar mies a la tolva.

**MOQUILLENTO.** — Dícese del animal con moquillo. “Pollo moquillento”.

**MORO MORO.** — La especie más grande de cóndor. Es de un color ceniciento y suele aparecer recién a los cinco mil metros. Es muy raro.

**MOTE A MANO.** — Con agua, sal y chicharrón se pone a hervir el maíz unas cuatro horas, generalmente de 18 a 22; al cabo de las cuales se quita el agua de la olla, y a la madrugada, cuando menudean los gallos, el pastor ata en la punta del poncho los granos florecidos y parte a repuntar o pastorear la hacienda. Mientras anda y anda o sentado en los *devisaderos* rumeando largas horas de soledad, come su mote grano a grano.

**MOTEAR.** — Balbucear, hablar con la lengua. *mota.* // Comer mote.

**MOTO.** — Instrumento sin filo y sin punta.

## O

**OCHOGO.** — Pato negro, incomible por el olor, debido a que busca sus alimentos en el barro.

**OJO A LA VIEJA.** — Juego de los niños. Cuando queda una

sola bolita en el triángulo, después que han jugado todos, se sortean diciendo: "Ojo a la vieja primero", "Ojo a la vieja segundo", etc. El que ha salido primero se coloca de pie, hace puntería con la *anchera*, cerca del ojo, y la deja caer. Si le pega a la bolita que está en el triángulo, gana. Si no sigue el que ha salido segundo en el sorteo.

## P

PACO. — Arbusto, cuya raíz se utiliza para teñir de color de la vicuña.

PALOMA TURCA. — Paloma más grande que la paloma casera.

PAPA COLLA. — Papa pequeña de sabor dulzón que se cosecha en las regiones de las grandes alturas. Laguna Blanca, Belén, Antofagasta de la Sierra.

PARAR. — Apostar en el juego. "¿Cuánto vamos a parar cada uno?"

PARINA. — Palmípedo parecido a la garza, de plumas de color sangre; los hay también con las alas blancas y el cuello azulado. En Antofagasta de la Sierra, en la laguna de la Alumbreira, se encuentran muchas.

PARIÑA. — V. *Parina*.

PASAGUATANA. — Tiento con que se ata la varilla que sostiene la urdimbre con la ranura del *envolvedor*, en el telar criollo.

PASAMONTAÑA. — Especie de birrete con orejeras que se colocan en la cabeza, sobre el cual se ponen el sombrero ovejuno de anchas alas, cuando salen de viaje los hombres y mujeres de Antofagasta de la Sierra o de algunos de los departamentos de Santa María, Belén o Tinogasta.

- PATA DE LORO.** — Planta leñosa abundante en Antofagasta de la Sierra.
- PELEARSE CON EL AGUA.** — Dicho a los chicos que tienen la cara sucia.
- PELUDILLO.** — Lechuguino, compadrito.
- PEÓN.** — V. *Capachero* o *Ponedor* en *Voces y costumbres de Catamarca*.
- PETISO DE LOS MANDADOS.** — Caballo chico que se utiliza para que el muchacho de la casa haga los encargos. Por extensión, la persona a la que se le pide que haga muchas diligencias, por amistad o por parentesco.
- PICHANAL.** — Sitio poblado de *pichana*.
- PICHANEAR.** — Barrer con la *pichana*.
- PICHI.** — Quirquincho.
- PICHICIEGO.** — Quirquincho. // Dícese al corto de vista.
- PICHO.** — Perro chico.
- PICHUCA.** — Flor en cierne del nogal, de la viña.
- PIRINCHO.** — Copete de los pájaros, por extensión a los chicos de pelo rebelde. // Urraca.
- PIRQUINERO.** — Minero que trabaja por su cuenta, en forma rústica. Saca lo mejor del mineral de una veta y lo vende al almacenero o cualquier comprador, y con eso atiende sus necesidades.
- PITIR.** — Cortar el hilo en el telar.
- PÍTO.** — Agujerito en el suelo, recubierto de cera, por donde entran y salen las abejas alpamiski, cuando están trabajando.
- PONDERAR LO QUE HA LLOVIDO.** — Dícese por exagerar un hecho.
- PRENDINES.** — Palitos de jarilla preparados como alfileres para coser las bolsas o los *puyos* llenos de algarroba, en la recolección cuando la fruta está madura.

**PUMA.** — León americano. En los lejanos lugares de Ovejía o de Toroyaco, en el departamento de Santa María, como en otros lugares de Tinogasta, de El Alto, de Ancasti, suele andar el puma haciendo sus correrías. Vive entre las peñas en los lugares más desolados y hace sus incursiones por los corrales y chiqueros a la noche. No respeta ni a los perros cabreros que cuidan la majada y menos cuando anda hambriento. En una noche puede matar cincuenta ovejas y tan sólo comer una. Las mata jugando; las descogota a manotazos; las mata sin angurria, y a las ovejas no se les encuentra ni un rasguño en el cuero. Cuando las ovejas asustadas por la proximidad del felino saltan o huyen, él con un pequeño zarpazo les quiebra el cogote como un tallo.

No ataca al hombre, salvo que se vea acorralado; entonces se pone furioso y es cuando su peligrosidad llega al máximo. Si lo persiguen con perros trata de guarecerse en una peña, donde *hace espalda* y espera la acometida; se defiende a manotazos y guay del perro que cae bajo sus garras; lo despanzurra de un zarpazo y luego se sienta encima. Los lugareños lo persiguen con empeño porque saben que en una noche les puede acabar la majada. A veces lo cazan echándole veneno a la presa que dejan oculta en la tierra; pero tienen que borrar todo rastro porque si el león advierte que han tocado su bocado, no lo prueba y escapa.

Donde se observa lo astuto que es este animal es en la caza del burro salvaje. El puma lo busca y lo caza a fuerza de treta. El burro es el único animal que le pelea a muerte y que muchas veces sale victorioso. No así el caballo o el potrillo o el vacuno o la oveja

que se mueren de miedo ante el felino y se entregan casi sin defensa. Ningún animal le pelea al puma como el burro. El puma se vale de la curiosidad del burro. Una vez que el león lo ha visto se acerca sigilosamente contra el viento, a una piedra o a la sombra de un árbol y se echa, pegado a la tierra. Y comienza a mover la cola de un lado para otro. Si hay hojas secas en el suelo, pronto el ruido del roce: shii, shii, shii, llama la atención del burro. Este instante a veces se prolonga largo rato, tanto que la tierra queda barrida y con una hondura en el roce. El burro se arrima con toda cautela, hasta cierta distancia, y desde allí dilatando sus narices, echa un fuerte soplando y retrocede. El puma ni se mueve y sigue castigando el suelo con la cola; vuelve el burro a hacer lo mismo y el león continúa en la misma postura. Entonces el burro da vuelta en torno, pero siempre a prudente distancia y el león sigue con la cola como péndulo. El burro más confiado, con la curiosidad de ver qué es aquello que se mueve, se acerca por fin. Y cuando el león lo tiene a tiro le salta sobre el lomo. Inmediatamente le clava una mano en el codillo y con la otra pisa el suelo y entierra las garras de las patas en los jamones. El burro hincha el lomo como una pelota y comienza a bellaquear. Da una vuelta brusca para deshacerse de aquella carga, y el león pisa tierra para equilibrar su posición y va metiendo las garras cada vez más hondo. Y cuando el burro ve que no lo puede voltear se echa y se revuelca gritando como chanchito o disparo y busca los árboles bajos por donde pasa como el viento en procura de que una rama desmonte al león, y muchas

veces así ha conseguido destrozarle la cabeza. Pero el felino espera que el burro en su desesperada huida salte una pequeña barranca bajando la cabeza; y cuando así lo hace, le aferra el hocico y lo tuerce hasta que lo voltea. Cuando lo tiene en el suelo lo agarra de la garganta, pero de atrás, y ciñe hasta que lo ahoga, no lo descogota, y cuando ve que se ha asfixiado lo levanta de las orejas, lo tuerce y lo pone para abajo y le da vuelta la cabeza. Y así lo termina de matar. Descansa un buen rato lejos de donde está el burro y vuelve y lo parte por el pecho con su uña maestra, y con el cuidado más grande lo despanza. Porque el león es un animal muy aseado; si por casualidad le ha reventado el vientre, no come y lo abandona. Lo despanza con todo cuidado, y haciendo dar vueltas las entrañas las echa lejos y luego regresa y come.

En esta dura lucha por la existencia, así como el león mata al burro, éste también cobra su presa. Demás está decir que si lo alcanza con una coza el felino queda más que derrengado; y si consigue morderle una mano, el león es muerto. No lo larga ni aunque truene y poco a poco lo va cruzando hacia adelante y cuando lo tiene en frente se le echa encima y lo revienta.

PUNTERO. — El que tira primero en el juego de las *bolitas* o de los *botones*.

PUPUDO. — V. *Pupulo* en *Voces y costumbres de Catamarca*.

PUQUIO. — Aguada o manantial que hace la hacienda escarbando la tierra húmeda.

## Q

QUEBRADO EN LA BOCA. — Dícese del caballo que golpea el freno con los dientes y babea, por haber sido maltratado en la doma.

QUEMADOR. — V. *Maestro de fuego*.

QUENISTA. — El tocador de quena.

QUILLAY. — Arbusto desprovisto de hojas que se encuentra en Belén, Tinogasta. Se utiliza para lavar lanas y remover manchas.

QUISCO. — Cardón abundante en la parte oriental de las altas cumbres. La parte leñosa es más reducida que la pulposa y ofrece mucha consistencia. Se emplea en carpintería. Antofagasta de la Sierra.

## R

RASTRILLERO. — Peón que maneja el rastrillo.

REVENTAR LA HIEL. — Expresión de los chicos cuando desean mucho un manjar o golosina y no se lo dan. "Dale que se le puede reventar la hiel".

RODAJERA ME VALGA. — Expresión de los niños en el juego de *las bolitas*; que es válida si no se anticipa el contrario diciéndole "rodajera no le valga". Se dice en aquellos casos en que la *anchera* llega con poca fuerza al montón de bolitas, rodando por el suelo por el declive o porque se le ha hecho un caminito sin obstáculo con la palma de la mano.

RULO. — Fleco de papel que se pega alrededor de la *pan-dorga* o del *yuto*.

## S

- SACANSA.** — Yuyo silvestre. Haciendo hervir en agua sus hojas, tiñe de amarillo. Belén, Tinogasta.
- SACAR DELANTERA.** — Adelantar la mano al tirar, en el juego de *las bolillas*.
- SACAR RAYA.** — Cambiar la dirección del triángulo, sin modificar la distancia, para poder tirar en línea recta, en el juego de *las bolillas*.
- SACHAHIGUERA.** — Planta silvestre que se encuentra en las lomas pedregosas de Pomán, de Andalglá. Su fruto, que le llaman *piñones*, es un gran vomitivo.
- SAHUMAR.** — Hacer respirar al caballar humo de trapos quemados, impregnados con creolina, para que afloje el moquillo. Previamente se lo hace correr para que aspire profundamente.
- SALADINA.** — *Bot.* Especie de alfalfa que se cultiva en las cumbres de los cerros de Santa María, pero no en abundancia ya que los pobladores tienen la creencia de que a los animales les hace daño.
- SALVIA DE LA PUNA.** — *Bot.* Yuyo que se encuentra en las altas cumbres, muy empleado para combatir la puna. Con sólo masticarlo desaparecen los síntomas de angustia. Como té es estomacal y depurativo de la sangre.
- SENCILLO.** — Moneda o cambio en dinero chico.
- SILLANCO.** — Dícese del que tiene las piernas en arco.
- SIÑUELO.** — Corral natural en los cerros donde se encierra la hacienda vacuna en las corridas, para la marcación o las grandes lechadas.
- SITIO.** — Solar destinado a edificación.
- SITIO BALDÍO.** — Lugar sin edificar.

SOBREPUCO. — De inmediato, en el instante.

SOCONTE. — *Bot.* Arbusto de regular tamaño del cual se utiliza la raíz, machacada y haciéndola hervir, para teñir de granate los hilos del telar criollo. Palo Blanco, departamento de Tinogasta.

SOCOTROCO. — Pedazo grande de alguna cosa que no va a medida de lo que se desea.

SURUMPIO. — Mal de la sal y de la nieve que enciende los ojos hasta cegarlos. Los salineros usan anteojos negros para evitar el surumpio, o se pintan ojeras con tizne de olla que llevan envuelto en papel de estraza.

## T

TAMBO. — Posada en los caminos de diligencias. Se podía cambiar un animal. Era diferente de la posta, donde se podía mudar toda la caballada.

TEJIDO A PALA. — Dícese de una cosa buena y fina. En los telares criollos se trabaja con peine y con pala. Los dos sirven para apretar los hilos. El peine lo hace en forma floja, no así la pala, que en cada golpe aprieta bien el hilo. Por lo cual todos los trabajos a pala son compactos y bien hechos, como el tejido de lana de vicuña.

TERNERAJE. — Grupo de terneros.

TINCAR EL HUSO. — Poner en movimiento el huso con los dedos para hacer el hilo. V. *Tejido en Voces y costumbres de Catamarca.*

TINCUNCHO. — V. *Tincucho en Voces y costumbres de Catamarca.*

TINQUILLO CON CUARTA. — Cuando se ha detenido la *anchera* después de tincar, en el juego de *las bolitas*,

- se mide una cuarta y allí se coloca la bolita para tirar.
- TINTILLA. — Yuyo silvestre con el cual se prepara tinta para escribir.
- TIPERO. — Músico invitado a los bailes de gente humilde de campo, que por no haber otro, toca durante toda la fiesta. // Dicese de aquel que acostumbra conversar con las señoras, madres de las niñas que concurren a una reunión, para entretenerlas.
- TIRATELA. — Soga que amarra la tela que se está tejiendo para mantenerla tirante.
- TONATO. — Arrope de tuna con cascos, también llamado *tunate*.
- TOSTADO. — Con harina de maíz tostado, se prepara el *chilcán*, especie de sopa fría. V. esta palabra.
- TRAER DE TIRO. — Llevar un ciego, el lazarillo.
- TRAMANDANO. — V. *Pingo pingo* en *Voces. y costumbres de Catamarca*. Antofagasta de la Sierra.
- TROJA. — Montón de piedras que indican una sepultura. Se encuentran algunas en el camino al Salar del Hombre Muerto, las que señalan vidas truncada por la espantosa travesía.
- TULPO. — Se hace mezclando harina con charqui molido y agregándole agua, comino, todo ello bien cocido. Es muy parecido a la *humita* en olla en cuanto a la preparación. Este nombre se aplica en la zona puneña; es el zanco de los pueblos vallistas y en Catamarca.
- TUNATE. — V. *Tonato*.
- TUPIDO. — Seguido, muy frecuente, uno encima de otro.

## U

- UMPIAR. — Comer harina de maíz tostado, seca, con un poco de azúcar; pero al hacerlo no hay que respirar por la boca porque los ahogos son muy feos. Hay que humedecerla bien con la saliva.
- UNA. — Cada hormilla o botón delgado de metal o de hueso, en el juego de *los botones*.
- UNEÑA. — Bolita que vale por una, según el cambio, en el juego de *las bolillas*.
- UVATE. — Dulce de uva.

## V

- VENDAJERA. — Mujer vendedora de los productos de la zona en los andenes de los ferrocarriles. Se pone en actividad en cuanto el tren aparece. Es un oficio que sólo las mujeres y los rapaces lo realizan; está casi por completo excluido el hombre.
- VELATORIO. — Este ritual se realiza en los pueblos de las altas cumbres de Santa María: Ovejería, Toroyaco, San Antonio. . . . Cuando ha fallecido un miembro de la familia, después del velatorio normal, al cabo de ocho días lo vuelven a velar; pero esta vez representan al muerto con ropas sobre un catre o en una mesa. Rodean con velas y flores; y si no hay flores naturales, las hacen de papel; rezan el rosario y lloran. Todos los que asisten tienen la obligación de rezar, y lo hacen por turno de común acuerdo entre los presentes. Para poder pasar la noche carnean un animal, ya sea oveja o vacuno, pero siempre de propiedad del muerto; toman

alcohol puro, y la clásica chuspa con coca, anda de mano en mano. Al amanecer barren los pisos para borrar los rastros, porque según ellos el finado anduvo desandando los pasos y viendo cuáles son los que lo han llorado y los que lo han acompañado, para pedir a Dios por ellos.

VIAJE A LAS SALINAS. — Este viaje, que es a prueba de hombres, lo realizan los habitantes de Ovejería, del departamento de Santa María, después de los carnavales. Los meses propicios son octubre y noviembre, marzo y abril, cuando las lluvias han pasado y las salinas del Hombre Muerto no tienen agua y en los lugares de descanso hay pasto para los animales. Comienzan por reunir los burros para saber con cuántos se va a contar. Cada salinero lleva una tropa de unos ciento cincuenta burros. Y no les conviene llevar menos, por los gastos que ocasiona un viaje tan largo. Si en caso no tienen esa cantidad, alquilan a vecinos. Llevan como única alimentación maíz pelado y triturado, como arroz, al que dan el nombre de frangollo; carne seca o charqui, un poco de azúcar, yerba, pan negro o cemita, queso de cabra y coca. Este último es elemento indispensable en todo largo viaje, porque les preserva de la fatiga y de la sed. Como herramientas de trabajo llevan una hacha bien afilada y encabada y una barreta para levantar las capas de sal. Ya preparado todo, parten en dirección del Salar del Hombre Muerto. Varios días de viaje les lleva, y tienen que cruzar campos desolados, sin ninguna clase de vegetación; campos parejos y ripiosos, sin agua; campos donde corren fuertes vientos que azotan a los viajeros y que sorprenden

a veces con el viento blanco. Pero por fin llegan a la orilla del salar, donde hay lugar de permanencia, porque hay agua dulce y pasto para los animales, no en abundancia porque son ciénagas reducidas, pero lo suficiente para pernoctar los días de trabajo que se realizan en el salar. Dejan aquí la tropa y al otro día penetran en el salar. Se ponen antiparras o se tiñen ojeras con tizne de olla para que no los perjudique el *surumpio*. Buscan las vetas más limpias, sin tierra y sin greda y con el hacha señalan los cuadrados y los triángulos. Luego hachan hasta que aparece la sal blanca y granulosa. Después con la barreta levantan panes de cincuenta centímetros de largo por cuarenta de ancho que pesan unas treinta kilogramos. Los cantean y los dejan listos para la carga. Los días se suceden hasta que cortan lo suficiente. Esperan dos o tres días y vuelven al salar con la tropa descansada para cargar y emprender el regreso. A cada burro encaronado le colocan dos panes, uno a cada costado, sujetos con laciillos y sogas. Es un trabajo pesado que hay que hacerlo de prisa; pues son muchos los panes y a los burros hay que cuidarlos para que no beban agua salada, porque se les *cortaría las tripas*. Cuando el último burro ha sido cargado se alejan del salar y toman la senda de regreso. Esta vez los animales caminan más despacio; no pueden apurar a los burros por temor de que se cansen o se *despien*, y si uno llega a *despiarse* lo sacrifican antes que muera de hambre y de sed. Así andan tres o cuatro días y ya el aroma de la *tola* y de la *yareta* se mete en el pecho con el ansia de la llegada. A un día de jornada hacen fuego y humareda pa-

ra avisar que están de vuelta. Traen las manos agrietadas y sangrantes, y los animales vuelven tan cansados que permanecen echados días y días para reponerse.

VIEJA PESADORA. — Personaje de leyenda entre los niños que ayudaban en las faenas del tejido, en el departamento de Belén. Se les asignaban las tareas más sencillas, y para que no se durmieran y pusieran interés en el trabajo, se les hacía temer que vendría la Vieja Pesadora y los llevaría si no hacían bien lo encomendado.

VIZCACHERA. — Hierba dañina, muy parecida a la paja brava, que los lugareños de Antofagasta de la Sierra dicen que es venenosa.

## Y

YALÁN. — Abeja que elabora una miel de riquísimo sabor y de gran pureza.

YAPADA. — Agregado.

YARETA. — Además de lo que digo en *Voces y costumbres de Catamarca* agregó que es planta que crece en las cumbres muy heladas. De color verde oscuro, de consistencia muy dura. Tiene forma redonda de muchos metros de vuelo, pues llega hasta los cuatro metros de diámetro. Las hojas le dan forma de celdillas de panal de abeja. Al abrir las hojas desprende un aroma igual al incienso; por cuya causa suelen ser muy buscados para llevarlos a las iglesias. Cuando está seca sirve para hacer fuego, contiene muchas colorías; pero su humo es muy fuerte, al decir de los lugareños de Toroyaco; las ropas se impregnan por mucho tiempo con el humo. Desde el camino de Santa María a Ca-

fayate se ven muchos manchones oscuros en el paisaje que parecen fuentes, y son yaretas que cubren la tierra.

YERBA DE LA PIEDRA. — Yerba medicinal del campo.

YERBA LARGA. — Yerba medicinal del campo que se encuentra en las fuentes de aguas.

YERBERA. — Bolsa de lona donde se guarda la yerba para el mate, en los viajes. Antofagasta de la Sierra.

YOLE. — Recipiente de cuero sobado, de forma cilíndrica, sin tapa, que se utiliza también para desgranar maíz, golpeando con un pisón. Sirve para transportar fruta.

## Z

ZAPALLAZO. — Hacer una cosa por casualidad, que ha salido bien, sin haberlo pensado.

ZASTAYA. — Plato criollo que se prepara de la siguiente forma: en la sartén, sobre brasas, conteniendo grasa y cebolla picada, se echa un poco de charqui machacado y se remueve unos minutos; se echan cuatro o cinco huevos y un poco de sal y se revuelve todo por unos minutos más y queda listo para ser comido. San Fernando, departamento de Belén.

CARLOS VILLAFUERTE

## LOS SENTIDOS Y LOS SÍMBOLOS EN LA OBRA DE JOSÉ MÁRMOL

---

José Mármol —cuya vida trascurrió entre el 2 de enero de 1818 y el 9 de agosto de 1871— dio a conocer una obra literaria extraordinariamente extensa, que abarca géneros diversos. Cultivó continuamente el poema lírico, con alguna estructura épica (*Cantos del Peregrino*, y las abiertas y acogedoras *Armonías*); el teatro (*El Poeta* y *El Cruzado*); el ensayo (*Examen crítico de la juventud progresista de Río de Janeiro*; *Asesinato del señor doctor don Florencio Varela, redactor del Comercio del Plata en Montevideo*; *Misión al Plata de los señores Goya y Gerós*; *Exposición al público, en que refuta un artículo*; *Nuevos artículos sobre Oribe*; *Navegación de los ríos afluentes del Plata*; *La neutralidad argentina en los asuntos orientales*; *Carta del ciudadano argentino José Mármol a los SS. D. Salvador María del Carril, D. Mariano Fraguero y D. Facundo de Zuviría, delegados del señor Director Provisorio de la República Argentina*; *Consideraciones políticas*; *Hojas sueltas*; *La vida de Manuelita*, y algunas publicaciones menores); la crítica literaria (*El autor del Peregrino, a los señores redactores de la Gaceta Mercantil de Buenos Aires*; *Prólogo a las "Poesías" de Estanislao del Campo*); la oratoria, pronunciando innumerables discursos y exposiciones especialmente par-

lamentarias, la mayor parte de las cuales está publicada en los respectivos *Diarios de Sesiones* de las Cámaras de Diputados y Senadores de la provincia de Buenos Aires — algunas en folleto — pero no recogidas en libro aún; y realizó una copiosa labor periodística, puesto que las columnas de diarios, revistas y periódicos de combate, lo vieron atento al trabajo medular, casi monográfico, o enardecido con el tema polémico y vibrante que agitaba su prosa en las más centelleantes formas del estilo jupiterino con el que se plegó a la mitología clásica la literatura americana de entonces.

Dos novelas anunciadas por el poeta desde las columnas de su fugaz periódico *El Paraná*, iban a prolongar a *Amalia*, en una trilogía de costumbres de época y de pintura de lugar, que ayuda a comprender el sentido cíclico con el que José Mármol insertó su creación en la dinámica de la historia argentina. Sus títulos eran *La Agustina* y *Noches de Palermo*. Muchas de sus páginas dispersas, truncas de la guía paternal del autor, a quien faltó tiempo y vida para entregarlas a las prensas en su joven existencia, aparecieron posteriormente en las columnas de publicaciones que recogían previamente estas estampas de un tiempo singular. En especial *La Semana*, de Montevideo, contiene muchas de las posibles escenas integradoras de esta monumental labor de narrador. A ellas nos referiremos someramente después, a través de los indicios que llegaron a nosotros, puesto que ayudan en forma eficaz a lograr ese ángulo óptico de la comprensión que pretendemos para José Pedro Crisólogo del Mármol, y que entronca a la literatura en una meta-realidad activa, en un *deber ser*, que le otorga alto linaje jerárquico.

También debemos consignar el título de una tercera obra dramática de Mármol, perdida, ésta, para siempre: *Sofía*. Ni siquiera bocetos argumentales ni agendas de desarrollo de esta nueva creación llegaron a nosotros. Sólo el testimonio del propio autor nos revela su existencia. Pero al revés de aquellas otras dos novelas, concluidas, en su materia prima, pero faltas de la necesaria conducción sistemática del creador, *Sofía* era un drama al que sólo faltó la imprenta o la representación escénica. Completo aún en sus detalles de interpretación, si no está ante nosotros para el análisis literario o simbólico, adquiere, paradójicamente, la onerosa calidad de un emblema. Vitalmente desprendido de la obra total del poeta cuyo centenario inspira estas reflexiones, asume en cambio la representatividad del naufrago peregrinaje que la realidad impuso alguna vez a Mármol, y que acuñó su figura con el arquetípico perfil del *proscripto*.

Angel J. Battistessa, al estudiar la proyección biográfica que existe en los *Cantos del Peregrino* entre su protagonista, Carlos, y el autor, José Mármol, señala acertados paralelos con las que se detectan en el *Childe Harold's Pilgrimage*, entre la errabundia señera de Harold, y la figura romántica de Lord Byron, autor del celebrado canto. No es menester recordar aquí la adhesión que el poeta argentino brindó a su admirado maestro inglés (“... *el canto expiró en Byron, / la gloria en Napoleón*...”), pues ello forma parte del modo expresivo de una escuela literaria cuya integración en la eclosión libertadora del espíritu y en la insaciable búsqueda a través de viajes y de sueños, ya nos brindan un método para encontrar el sentido con que interpretar su expresión estética.

La naturaleza errabunda de ese Carlos-Haroldo, en quien Mármol como Byron corporizaron parte de sus subjetivida-

des, encierra cíclicamente a la mayor parte de las figuras que el autor de *Amalia* utiliza a través de su obra estrictamente literaria, aquella que nos proponemos considerar ahora. Una propensión yoica, que pareció plasmarse en cuanto situación histórica o biográfica era dable incorporar a las tramas argumentales de las obras, también acude en ayuda del método de interpretación que es menester utilizar. La referencia anecdótica y la hermenéutica historiográfica, es útil al máximo en el caso de la obra de José Mármol. Sin duda fue uno de los escritores del rico y atormentado siglo XIX, que logró una simbiosis más fiel entre lo que vivió y cuanto escribía. Aun cuando la naturaleza errante de ambas instancias lo derivó a esa indeterminación donde adhirió a identificaciones mitológicas, éstas resultan nítidas y corporizables. Todo ello ayuda a quien se interna en el mundo de los sentidos y los símbolos de su obra, con el lisonjero recurso de acudir a las intenciones personales o generacionales de un grupo de hombres de letras que tuvieron siempre presente su condición primera de hombres públicos, y sus deberes y quehaceres nacionales.

Por ello mismo —por darse en la dialéctica de una Argentina cuya génesis se materializó a través de sucesivas dicotomías— debemos convenir en que el sentido de la proscripción asumió la base formal que otorga significado a la obra de José Mármol. Más de una vez se recordó el que su inspiración fue de raigambre netamente polémica e inmediata; podemos tener presente esa realidad, con un valor casi aforístico.

## EL PROSCRIPTO COMO SÍMBOLO-ARQUETIPO

“Harto de los amaños mundanos — escribe Battistessa, al considerar la etiología byroniana del Peregrino— mortificado por los placeres epidérmicos. . . le distiende bostezar su hastío, el “*tedium vitae*”, frente al sortilegio renovado pero transitorio de los lugares insignes y los panoramas exóticos. En la indeterminada vastedad de los mares se encontrará en su elemento.”

La calidad determinante del proscrito-peregrino es la de ser un desterrado de sí mismo. Altivo en la tierra; con la mirada puesta en los cielos, busca a través de la vida y de la obra, todo un sistema de realidades metafísicas en las que aposentarse. Móvil y cambiante se ofrece ante su vista ese puerto de lejanía. Nunca queda quieto el barco, pero tampoco anclado definitivamente al final de su viaje. La búsqueda de una forma trascendente, proteica, cuya dinámica en movimiento parece alejarse a medida que se intenta asirla, coincide con una de las perpetuas autodeterminaciones del corazón romántico. Y en la “Dedicatoria” que José Mármol escribió para su largo poema, objetivó, en 1847, esa melancólica especie que signó su vida de proscrito: “Orgullo de mi origen — le plañía a la Patria — moriré en el destierro, si no puedo algún día respirar en tu seno el aire fresco de la Libertad; pero mi última palabra será tu nombre; mi último pensamiento, será tu imagen”. Esta deificación de la Patria en una iconografía de mujer, fue corriente en los pródromos de la poesía heroica argentina. “La Patria, es una nueva Musa, que influye divinamente”, había sentenciado fray Cayetano José Rodríguez, al anunciar que las letras nacionales comenzaban un ciclo homérico, pleno de

estancias olímpicas, donde la extensión del Campo de Marte era propicia para recibir tanto al olivo cuanto al laurel. Esa mujer deificada, forma teocentromórfica a la que podían elevarse sacrificios concebidos en la propia entraña del poeta, era la vestal que necesitó el romántico. Erigida y aupante, se mostraba inasible como estrella en el firmamento. Contenía la justa dosis de imposibilidad, como para objetivar carnalmente lo que de otro modo era tan sólo imagen trópica. No es aventurado pensar que la materia primera, el impulso del sentimiento terreno, fuera extraído de los tantos amores cotidianos que experimenta el hombre, y que reaniman los mundos interiores de su sensibilidad.

Por otra parte, el sentido de la proscripción resulta evidentemente autobiográfico en la obra de Mármol. Ya en lo versos 15/19, del *Canto Primero*, dirá:

¡El! El Proscrito trovador del Plata,  
que, conducido por la suerte ingrata,  
cinco años ha que vaga por la vida,  
sin Patria, sin hogar, y sin querida.

La equivalencia de la *vida* como *camino*, y de éste como *viaje*, ayuda a conformar el sentido móvil de la *proscripción*. Esa condición odiseica, donde el cambio de lugares recorridos constituye una permanente incitación para el hallazgo de nuevos motivos de vida y literatura, se dio tanto en la realidad, como en las intenciones, y en la obra de nuestro autor.

Pero no concluye allí, en esta explicación de equivalencias significativas, la proyección del sentido de la *proscripción*, a través de la literatura de José Mármol. Refiriéndose al poema, Florencio Varela escribía, en 1846, en *El Comercio del Plata*, que "el héroe del poeta inglés arrastra su melancolía entre sepulcros y recuerdos: *El Peregrino* sólo

puesto de taquígrafo en la Cámara de Diputados de la Nación y de ahí, apenas alcanzada la edad reglamentaria, pasó a ocupar una banca como representante del Partido Socialista, el de Justo, Repetto, Bravo y Palacios, fuerza política nueva, dinámica y aguerrida. El muchacho, el hijo de obreros, serio (por dentro, no por fuera, pues sabía reír y decir chistes no del todo académicos), incansable y valiente, resultó una de las voces más autorizadas y elocuentes del Parlamento argentino. Por algo el general Justo, buen psicólogo, lo incorporó a su gabinete, donde este tribuno cargado de "pathos" meridional, y poeta potencial, tuvo, como ministro de Agricultura y Ganadería, una actuación tan descollante que todavía se recuerda.

Prendido yo también a unos signos taquigráficos, me introduje en la burocracia cordobesa, contento de desempeñar *anch'io* una función que le había proporcionado el sustento, en cierto período de su vida, a uno de los exponentes máximos de la poesía argentina, el creador de "Martín Fierro". El empleo duró pocos meses, pues el cuerpo de taquígrafos fue suprimido por razones de economía, se dijo entonces. Sospecho que hubo otra: mucha mano dura, poca taquigrafía, mucha imaginación y poca gramática.

Esa tarea burocrática me dejaba horas libres que aproveché, ávido, curioso, visitando barrios alejados del "centro", o lugares pintorescos de los alrededores: San Vicente, Alta Córdoba, los jardines del "El Crisol", las orillas del Río Primero, donde había sitios soledosos, poco frecuentados, protegidos por sauces llorones, que invitaban al baño y que el forastero utilizó más de una vez. Cuando años más tarde volví a estos parajes no los reconocí: estaba en otra ciudad, ahora fabril y febril, con problemas urticantes y ritmo de vida alocado de metrópoli en continuo crecimiento.

baja la vista al suelo para admirar las flores; la mantiene a la altura de las montañas.”

La presencia rocosa, cuya oportunidad señala Varela en esa pieza, se objetiva en los Andes, que ya venían instigando al canto de Mármol desde su lectura de Lord Byron, una vez más. Como curiosa paradoja, fue el poeta inglés — atenaceado por la belleza del Chimborazo que entreviera en forma casi táctil, aún separado del mismo por la distancia del océano—, quien le señaló la majestad enhiesta de la montaña americana: “Where Chimborazo, over air, earth, wave / glares with his Titan eye, and sees no slave”.

Dos travesías emprendería más tarde José Mármol, en la búsqueda de la alta montaña andina, de esa meseta llena de sortilegios incaicos, desde la cual parecía oficiarse el rito máximo de la creencia en la riqueza de Eldorado. La primera, eólicamente trunca en las cercanías del Cabo de Hornos, cuando la frágil *Rumena* fue presa del endiablado embrujo que imantaba las aguas australes del continente; la segunda, al acudir, en los primeros meses de 1853, a la costa del Pacífico, impulsado por motivos familiares. Ya deberemos glosar algo más esta travesía, por cuanto su estructura literaria, vivía entre las imágenes del poeta con mucha anterioridad a su concreción; casi, también, como una suerte de premonición intuitiva, en su continuada héjira latinoamericana. Tanta compenetración demostraba José Mármol con las latencias que daban a Byron la impulsión del canto, que el 28 de junio de 1852, repetía, en carta a Juan María Gutiérrez, lo que ya dijera con relación a ese posible periplo por el mar en busca de la montaña: “Yo pasaré... la Cordillera... como la habría pasado Byron. Y si el buen isleño me ganaba a fuerza de músculos, no me ganará a fuerza de voluntad.”

Todos los viajes de la realidad, de la ficción o de la ucronia, tienen presente a una ínsula, cuando se los traslada al relato. Isla de aislamiento del poeta, o territorio en que reposan los íntimos sueños del hombre. Península que divaga en algún mapa remoto, instalando apéndices de continentes ignorados, allí donde la realidad pone una enorme mole de terreno, tal como sucedió en la odisea del descubrimiento de América. También en este caso, José Mármol ofrece una notable paridad biográfico-literaria. Búsqueda de una tierra a la que acceder, primero; de su propia Patria, luego, desde la tribuna del destierro. Búsqueda, también, de la tierra completa en la que todo cuanto atribuya en valores éticos a la de origen, se encuentre al menos representado en símbolos, imágenes o sentidos metafóricos. Escondida aún cuando fluyente, el peregrino no hace sino presentir la idea lumínica de *Patria*, sin llegar a gozar nunca su total visión empírea. Similar a los encuentros teológicos, o a la unidad amorosa del hombre, que tantas veces preludia una sensación presentida, el proscripto-peregrino también sabe que su esfuerzo caminante tiene como meta una idea genérica; algo así como un sentido pánico del lar de origen, y que fluye, también, oculto, como motivo del poema. En las *Armonías*, cuya primera edición apareció en Montevideo en 1851, y la segunda en Buenos Aires en 1854, ya con notables cambios, la condición de *proscripto* o *peregrino*, unidas ambas en un mismo sentido para la interpretación de la poemática de Mármol, asoma repetidamente, continua, casi obsesiva, como si el poeta adquiriese desde allí una carta de ciudadanía curiosamente ubicada fuera de la frontera geográfica del país. En el *Canto de los Proscritos*, escrito sobre los mismos modelos que inspiraron el largo poema triunfante en el Certamen de Mayo de 1840, José

Mármol ensayaba ya la definición sensible de la Patria, bajo una apariencia antropocéntrica:

¡Patria! ¡Patria! Palabra divina,  
 que en el cáliz del alma se esconde,  
 y a los sueños del alma responde  
 con promesas sublimes de amor.  
 Ese nombre de paz y esperanza,  
 es la dulce oración del proscrito;  
 él aprende a llamarle bendito  
 en la escuela que enseña el dolor.

Dos constantes nos ofrece ya esta estrofa, para reiterar la formación del proscrito como arquetipo que impulsará luego la creación de José Mármol. Una: la indeterminación geográfica o espacial de su vida, de su acción, de su contexto biográfico; otra: la dialéctica del sufrimiento por la lejanía, base concreta del *ethos* que justifica y eleva la proscripción. En la segunda estrofa del *Canto de los Proscritos*, sin embargo, Mármol ciñe algo más ya la ubicación de ese destierro que, por serlo, estaba ubicado en tierra americana, con la señal clara de la Atenas del Plata de entonces, la ciudad de Montevideo. *Patria hermosa que cuentas tus penas/ a las ondas del río argentino*, dice, y en esas palabras alude, nostálgico, al *flavo y barroso* Río de la Plata. La presencia del río se asume como posibilidad de diálogo con la tierra originaria; cordón umbilical que une, en un *punte*, que es el *río*, la orilla oriental, a cuya vera los proscritos avizoraban el occidente, con su patria. Pero esa presencia fluvial del Mar Dulce, también indica el origen remoto de la nacionalidad añorada. Los *ríos*, símbolos fieles de la vida de los hombres o los pueblos, asumen su leyenda originaria: cauce de agua que proviene de una fuente recóndita —el Nilo, el Ganges, la cuenca del Plata,

también — la mitología les prodigó su fábula, como portadores del germen divino de la vida, traído desde las entrañas mismas de los continentes. Al confiar sus cuitas, sus añejas penas o sus ideas nuevas al río que pasaba, el proscrito integraba también el sentido de su propio exilio. Mu- sitaba junto al cabrilleo de las aguas un mensaje, que iría a integrarse en el *ser total* de la imagen del país. Al regresar definitivamente a su Patria, el único e imperioso reclamo que ostenta, cierra el ciclo dialogante con el río:

¡Hincha, oh Plata, tu espalda gigante,  
y atropellen tus ondas el pino!  
Es un hijo del suelo argentino  
el que vuelve tus ondas a ver...

Por otra parte, el ejercicio del destierro es también significado por el poeta, como posibilidad de memorar lo vi- vido. La permanencia de lo que sucede fuera del espacio que pareciera ser el libro o la página apta para conservarlo, está asegurada como trasposición del amplio mar, donde aparte de volcarse el río vital, se materializa la tierra lejana y se pierde el punto fijo de la vida, en una enorme y mo- viente posibilidad. En el poema *Al Sol de Mayo*, que Már- mol escribió en 1847, y que al imprimirlo dedicara a Juan de la Cruz Varela, dijo:

De aquel tiempo bendito,  
no han muerto los recuerdos con la gloria,  
pues hay, cantando a Mayo, algún proscrito,  
que dedica su canto a tu memoria.

Algo anotamos ya acerca del *ethos* de la proscripción, como fórmula vital de los peregrinos aquellos. Es obvio que el no permanecer dentro de las fronteras del país impli- ca —una de tantas— una forma básica y definitoria de

adoptar una postura política, fundamentada en principios éticos. Ese *ethos* nace de la fuerte cadencia de rechazo que provoca el *phatos* que vive el conglomerado social, en el momento que el hombre se parta de él. En el banquete con que quienes convivieran el destierro en Montevideo festejaron su regreso a la Argentina, y que fue servido en el *Club del Progreso*, a las siete de la tarde del 25 de mayo de 1852, Juan María Gutiérrez pronunció un brindis improvisado, en el que se dirigió a Urquiza, loando su campaña libertadora. Algunos creyeron escuchar, bajo tales palabras, las cuerdas pulsadas con sordina de alguna sombría evocación. Tal vez el propio Mármol lo pensara así; o tal vez fuera la emoción humana del encuentro la que le impulsó a responderle. Pero sea como fuere, lo cierto es que trazó, en dieciséis alejandrinos asonantados, una imagen proyectiva de quienes vivieran en Montevideo, entregados a la tarea de recuperar a la Patria, próxima y distante. Habla, así, de *los amargos días de nuestra juventud*, época en la que el núcleo de exiliados cantaba las opresivas circunstancias históricas que vivieran. Luego de pintar, en breve acuarela, rápida y eficaz, los paisajes elegidos, dentro de un clima vernáculo — mares, desiertos, llanura y montaña — coloca a tal visión conjunta, como iconografía de los ideales sustentados a través de la actuación contingente y generacional, y que pasan a plasmarse en una especie de dogma. En tan breve enumeración como la que realiza Mármol, de los sitios trascendentes, en el paisaje argentino, cábenos advertir el que la misma se refiere a climas representativos, cada uno de ellos, de una concepción y de una problemática geocultural dentro de la vida nacional, especialmente de entonces. *Los dos hemos rondado las puertas de la Patria / besando los umbrales del suspirado Edén*, canta el poeta, seña-

lando un sentido mesiánico en el peregrinaje de la proscrición. Llegar a la Patria, cuyas fronteras móviles se atisban fuera de ella, y que adquiere así la condición de puerto, meta, propósito de un viaje cuyo comienzo puede hallarse en cualquiera de los lugares por los que pasara en tanto. Y, afirmando la cualidad ética que asigna a la proscrición, le recuerda a Gutiérrez que ambos —y todos cuantos hubieran seguido el mismo rumbo— tienen *un voto hecho ante Dios*, que los obliga:

tenemos que ser siempre, para la Tiranía,  
poetas y proscritos. Tal es nuestra misión.

#### EL MESIANISMO DE LA LIBERTAD

Dos acepciones igualmente espléndidas posee la *libertad*, dentro de un contexto histórico en el que se desarrolle su ejemplificación literaria. La primera es la corriente: la que se refiere a la autonomía de decisión del hombre frente a los acontecimientos —objetivos o subjetivos— que se le aparecen propuestos. La segunda, involucra una posición filosófica. La *libertad* es en ella una condición actuante, pero también una categoría del pensamiento. La posición doctrinaria de quienes encontraron que la libertad individual debía transponerse al plano social, para el progreso de los pueblos, y para corregir los males que los diversos despotismos instauraran en la historia vivida desde la Edad Moderna. La libertad como accesión a la verdad, o a su reconocimiento en fórmulas de aprehensión sensible; y la libertad como espectro de la militancia política, concurren, ambas, en la obra de José Mármol. Invoca la posibilidad de concurrencia que posee el hombre, en pos de las metas que

le sean gratas al albedrío. Pero también los aglutina en corrientes de opinión. Esto último es visible, especialmente, en *Amalia*, y en el *Examen crítico de la juventud progresista de Río de Janeiro*.

Las célebres *Palabras*, pronunciadas por Esteban Echeverría, y que irían a corporizarse en el cuerpo de su Doctrina, con título dogmático y vigencia pragmática, incluían algunos sentidos y posibilidades más acendrados que otros. En el segundo capítulo de *Amalia*, titulado "La primera curación", Mármol presenta a todos los hombres vigentes en su tiempo, convocados por la unidad de un ideal en común; llamados todos a una, a la realización de un mismo estilo de vida en la sociedad. Eduardo Belgrano cae herido; y la gratitud intelectual y cordial de los antiguos discípulos, hace que impulsen a un hombre, egresado del antiguo Protomedicato que daría la mejor Escuela de Medicina de Latinoamérica, y que por entonces, ejercía la cátedra de Filosofía en la Academia de Jurisprudencia, a curar a un personaje de la ficción, que simbolizaba así las heridas de las personas vivas en la realidad.

No es, tampoco, baladí la circunstancia en la que este personaje es atendido. Diego Alcorta une, en su propia persona, a través del retrato literario que de él realizaron en forma diversa José Mármol y Vicente López, la caracterización de las formas de acción revolucionaria de entonces, y los objetivos de la misma.

La existencia de un *clan* de amigos jóvenes, era impulsada por la necesidad de subvertir el orden de los valores sociales y políticos que se vivían en la tercera, cuarta y quinta décadas del agitado siglo XIX. Pero como todo núcleo humano que intentase una transformación estructural, y que por tanto debía erigirse en grupo de poder, necesitó un

jefe natural, encarnado, al estilo heleno, en la figura docta de un *mentor*. A partir de esa presencia tantas veces incorpórea, que sólo necesitaba de la evocación por parte de alguno de los miembros del grupo, existía una fuerza coherente para la lucha comunitaria. Existía, entonces, *asociación*. Y la misma se encargaba —concretada en algunas de las instituciones que poseían indubitable vigencia en el Buenos Aires de la época— de producir los actos idóneos para apoyar sus fines: documentos, libros, proclamas, cartas, memoriales aconsejando a las autoridades o a los jefes militares libertadores. Todo ello poseía un peso decisivo en el curso de los acontecimientos de esos años, y de acuerdo con la forma de la vida pública pasada. Los mismos diplomáticos y más aún los políticos y los estudiantes, acudían al seno de tales núcleos, para los hechos prácticos de la vida política o histórica. El mentor señalaba la existencia del grupo, y aclaraba su doctrina. En el caso de la generación a la que pertenecía José Mármol, y que se perfilaba, también, en los personajes de sus obras, la doctrina que Diego Alcorta encarnó, se explica en el mismo capítulo mencionado de *Amalia*, cuando Daniel Bello, al perfilar al maestro que atenderá a su amigo, dice de él: “Desde la cátedra, él ha encendido en nuestro corazón el entusiasmo por todo lo que es grande: por el bien, por la libertad, por la justicia. Nuestros amigos, que están hoy con Lavalle, que han desechado el guante blanco para tomar la espada, son el doctor Alcorta. Frías, es el doctor Alcorta en el ejército. Alberdi, Gutiérrez, Irigoyen, son el doctor Alcorta en la pensa de Montevideo”.

Este desencadenar de ansias efébricas, cuyos arquetipos paternalistas se acentuaban en la orfandad de José Mármol, muestra valores trascendentes: el *bien*, proposición genérica,

de carácter sentimental y altruista antes que doctrinario; la *justicia*, categoría social que, en la dialéctica histórica argentina derivaba de una ética segregacionista y libertadora — no existía justicia, en el pensamiento de Mayo, sin la independencia de la Metrópoli— y la principal de todas las deidades socio-empíricas que vitalizaban la existencia común: la *libertad*. Esta última, tenía esa acepción que le brindaba el contexto histórico; pero también tenía el significado de la lucha generatriz de un momento muy largo, el que uno de los polos catalizadores de las ideologías nacionales, se enfrentaba, encrespado, con el otro, que pugnaba por hacer oír la estridente clarinada de su somatén.

La *libertad*, como meta que justificaba la vida y el canto, estaba ya plenamente presente en la obra de Mármol. Era una de las palabras sacras que comenzaban a escribirse con mayúscula, asumiendo la heroicidad hercúlea de los trabajos que realizaría toda una generación. Aún cuando no todos los escritores pudiesen advertir o explicar en sus textos las múltiples connotaciones que la doctrina de la Libertad poseía en todos los aspectos públicos, la misma era sentida como determinante de la vida y la obra. Asumía, a su vez, un papel mesiánico, puesto que de su restablecimiento, se esperaban, con fe segura, todos los bienes que el organismo social era capaz de obtener. Aún aquellos que tenían otra etiología. Porque tan honda fue la taumaturgia que esos verdaderos iluminados de la vida argentina de entonces adjudicaron a esa deidad mítica, que se les aparecía como lejana virgen huidiza.

En las versiones de 1847 y 1849 de los *Cantos del Peregrino*, Mármol inscribe, como epígrafe introductorio, dos versos del Dante, que dicen también acerca de la teología total que la libertad tiene en la creación de los proscriptos:

Libertá va cercando, ch'é si çara,  
come sá chi per lei vita rigiuta.

Principio rector de vida, la *libertad* brinda la *naturae enchreiresin*, es decir, el ligamen inmaterial que une a los distintos sectores de un todo. La Patria, la vida, la ofrenda final que suele concurrir en los momentos de la muerte, se encuentran vivos porque ese *ánimus* los sustenta, como las partes de un cuerpo que sólo existe cuando el misterio lo determina. Un ejemplo claro de que tal es así —y de que la libertad posee el máximo de captación para todos los sentidos de la obra de José Mármol— lo hallamos en el poeta, cuando da a las prensas, en Montevideo *A Rosas, el 25 de Mayo de 1843*, uno de los cantos que suele componer como homenaje a la fecha patria, y en el que se ocupa, con la predilección que mostraba en toda su obra, de los sucesos de Buenos Aires, ciudad entonces conturbada y temerosa. Se trata del célebre canto integrado por catorce cuerpos de tres cuartetas alejandrinas, cada uno, y que contiene, como epítonema final, la profecía que desde entonces signó más allá de la muerte, al dictador que fuera la involuntaria musa de su obra poética. Avistando a la Argentina desde su futura liberación política, concretada por sus amigos en Caseros, le place demorarse en un cuadro de bonanza, y equiparar a la doctrina de la Asociación de Mayo todo cuanto el país podía concretar en nobleza y poderío:

Entonces, Sol de Mayo, los días inmortales,  
sobre mi libre Patria, recordarán en ti.

Y en el poema *La América*, establece el mesianismo de la libertad, cuando, con singular ucronía, lanza al futuro su vaticinio acerca del papel del Nuevo Continente, como receptor y transmisor ecuménico de las doctrinas liberales

que, mostrencas en Europa luego de la crisis de la fisiocracia y la economía colbertiana, se afianzarían en tierras americanas, codificándolas en las Constituciones Nacionales de la emancipación:

América es la virgen que sobre el mundo canta,  
profetizando al mundo, su hermosa libertad.

Es en el Canto primero del *Peregrino*, según el texto de 1849. No es menester la exégesis hermenéutica, para colocar, ya definitiva, a la Libertad como Redentor esperado; mesianismo que, siguiendo esos mismos versos, trueca en estrella fúlgida, *que esparce sobre el mundo radiante claridad*. Tal imagen exime de complementar la espera final que brinda al hombre y a la sociedad, el arte objetivado de José Mármol.

También resulta evidente que los poemas y fragmentos de contenido lírico-erótico y sensual de ciertos poetas, contienen mimesis de pensamientos reales, trasfigurados en la sistematización de símbolos que aluden a otros, figurativos. Ello sucede con la poética de Mármol, donde esas alusiones se dan por un proceso de *equivalencias*. Así, por ejemplo, *tierra* equivale a *espacio*; los *pueblos* son *estrellas*; y su destino final, esa total *libertad* que acecha de continuo a través de múltiples palabras, suele tener por figura al *cielo*. Así en las *Armonías*, suele brindar referencias históricas directas, que entroncan en las guerras libertadoras. Tal sucede, por caso, cuando canta la desdicha de Buenos Aires, frente a la intervención anglo-francesa y desata las imágenes zoomórficas que serían comunes durante el ciclo homérico de la poesía revolucionaria: leones con la cabellera echada al viento, preludian al símbolo de la victoria sobre las fuerzas del mal; símbolo perenne, por otra parte, en tal poesía, y que fuera

ubicado en la época de las invasiones inglesas, de la Revolución de Mayo, de la gesta sanmartiniana, llegando a inscribirse en las estrofas del Himno Nacional. La continuidad ideológica libertadora, está ya asegurada.

### LAS CONSTANTES DE LOS SÍMBOLOS

En la *Ejecutoria* otorgada por don Félix de Rújula Busel Crespo y Quirós, Rey de Armas y Cronista de los Reinos de España, acerca del linaje de la familia Del Mármol, consta que, en el enterratorio que los mismos poseían en la iglesia de San Juan, en la ciudad de Málaga, se encuentra grabado el escudo de armas de la familia.

Sobre campo de azur cortado de sinople, se advierte, brochante sobre el todo, a un león de plata lampasado de gules y coronado de oro, que apoya sus manos en una Cruz de oro anudada, y una travesa y las patas, en la parte inferior de la base de una columna caída delante de tal Cruz, celada terciada con cimera del mismo león de plata, lampasado, pues, de gules y coronado de oro.

En esa iconografía de una ascendencia de caballeros, ya advertimos la idea preponderante que se vive en el conjunto de tal representación: la fuerza. Símbolo de la majestad augusta en los países medievales, cuando las nacionalidades comenzaban a crecer ante los hombres, y adquirirían rasgos decisivos, el *león* también es signo de la majestad, seria y profunda, del poema que toma por los caminos de la gravedad vital. Una tesis política inspira los versos de Mármol, en las oportunidades en que introduce al *león*, como símbolo apropiado. Pero también ese símbolo y sus correlativos, separan dos de las cuencas poé-

ticas en las que se divide su obra. Ningún poema trivial, o intrascendente, o de carácter y tono referente a sentimientos que no se proyecten en grandes grupos humanos, contiene la imagen zoomórfica aludida como núcleo sustantivo; no la hay en ninguna de esas páginas llenas de vitalidad jocunda, de contenido y fórmula satánica que asumen la salutación de sus días terrenales. Pero cuando enfrenta los acontecimientos épicos, su rostro cambia. Grave, adusto, entonces la figura fuerte del animal, se introduce de pleno en su obra. Casi con el valor de una definición, muchas veces. *Del león de las Españas la fuerza colosal*, afirma, dando a comprender que, si los leones de la libertad luchaban con armas como *centellas, rayos, lanzas como cañas, piedras que se revolvían, movedizas, por los aires...*, otros leones, se enfrentaban verticalmente con éstos, y les conferían la necesidad de la lucha. Así como Vicente López se refirió, en la *Marcha patriótica*, al león, rendido a las plantas de una imagen americana, Mármol, más directo en la significancia se refiere al símbolo en forma clara: *León de España, con la sien partida*, nos explica. Y llega a injertar un *modus dicendis*, que revela su comprensión exacta del valor del término antedicho. Es cuando utilizando su agudo sentido del humor, anatematiza como *hidrópica colmena* al Continente Europeo; y esa anemia orgánica, que se extiende por lo que antes fueran mares y montes fragosos en las guerras de la época feudal, hace que quite al león en su trono de reyecía literaria, puesto que mal puede estar instalado en territorios a los que el escritor ya no adjudica ninguna eminencia. Y es, entonces, cuando revertiendo la ecuación poética, Mármol da pruebas nuevamente de su jocosidad, puesto que ironiza: *Quedad, vieja Inglaterra. Ha*

*mucho tus leopardos / encrespan la melena, sin levantar la sien.* Y con ello podemos integrar el sentido simbólico, ya sin temor a error ninguno.

Esta hermenéutica zoomórfica, ejemplificada a través de una heráldica vital, que nos advierte acerca de las intenciones de totalidad de la *ópera omnia* de un autor, se complementa con la necesidad de la *sangre*, como elemento vivificador del hombre. Signo ya clásico de un sentimiento imperioso, que Ovidio simbolizó como el amor humano, míticamente traslúcido en las bellas estrofas del poema latino, la *sangre* se derrama en todas las estrofas de los ciclos homéricos de todos los países. Pero tiene dos connotaciones distintas, que procuran que estemos atentos ante su realidad. Los ríos de los poemas, son las *vidas* de los hombres, unos o múltiples; pero por tales ríos fluye, abundante y generosa, *sangre* que se brinda para colorear un horizonte por el que oteará el *sol*, o sangre que mancha la límpida trayectoria de un acontecer. *Es sangre, nada más, el ancho río*, nos dijera José Mármol en una de sus *Armonías*, vital reflejo del símbolo aludido. Y si la especie de ese líquido, que se derrama, preciosa y sustantiva entre un llano de palabras tenues, o el aullar de la catarata adjetival presenta a la pujante bonanza del bien, también enseña la negativa goetheana del mal. *Sangre nuestra doquier / sangre de hermanos*, dice en los mismos poemas, indicando la dulce fraternidad; y advirtiendo la dureza de la historia, anuncia: *Sacrifique a los bridones la sangre de los llanos.*

Pero, coherente con el *ethos* aquél de la Libertad ansiada, todo su poemario procura la liberación metafísica del ser físico; y lo simboliza en una imagen concreta, que se identifica con el valor de un signo ideológico perpetuo. Ya

en el célebre *Certamen Literario*, con el que la ciudad de Montevideo conmemorara el aniversario de Mayo, alude a un *Sol*, en el largo *Canto* que presenta, y que se titula, recordemos, *Al 25 de Mayo de 1840*. El *Sol*, heraldo de la majestuosa fuerza soberana de las naciones, no fue elegido gratuitamente por los pueblos americanos, como ornato de sus símbolos patrios. Representa una predeterminación, una decisión voluntarista, un *deber ser* que se entronca en la naturaleza cambiante del *ser* actual del país. *Sol*, que no sólo brinda luces y calor germinal para las cosechas — bella reminiscencia de mitos ancestrales, desde la India hasta el Egipto, donde el trinitario sol de la religión meridional, no sólo daba vida, sino que también emergía de las entrañas limosas con el Nilo sanguinolento — sino que también era, en la interpretación histórica de América, orgulloso enfrentamiento doctrinario. Y más aún: la paridad con el ideal de Mayo, hace que el Sol libertador dé sentido ideológico a los poemas y a las acciones: el sentido de uno de los módulos de la libertad. En aquel poema premiado, Mármol implora a Varela, asesinado en Montevideo, resucitase desde su tumba y entonase cánticos solares. *Calíéntese de nuevo el cráneo altivo / de su espíritu a Mayo iluminaba, / donde, inmerso cual es, allí cautivo / le estudiaba, veía y le cantaba...* Y, asumiendo la mimesis antropocéntrica de los elementos, logra que tal *Sol* anuncie leyes doctrinarias: *Soy el astro que previno / se mudase repentino / forma espíritu y destino / de la vieja Humanidad...* Finalmente, de la cálida fogsidad del Sol, logra que broten las estrellas que guiarán a los hombres; surge la luz que brindan las ideas; se levanta, en suma, en luminoso cuadro de un futuro soñado. En los *Cantos del Peregrino*, volverá el Sol a su-

cederse en múltiples ocasiones. Su sentido, omnicomprendi-vo y permanente, ubicuo en la multiplicidad de la obra del poeta, advierte acerca de la dirección total de esa literatura, fraterna de la de sus compañeros de generación. Advierte, también, de los propósitos comunes que animaron a todos estos hombres admirables.

### LAS SOMBRAS PERDIDAS

*Sofía*, dijimos, fue la obra teatral de José Mármol que se perdió —posiblemente en el naufragio de la *Rumena*— y de la que nada pudimos saber. Es posible que el ambiente oriental que iluminaba el paisaje de *El Cruzado*, fuera también el de esta obra ignota, si juzgamos a través de la equivalencia del personaje-protagonista, con algunos de las otras obras de Mármol.

Pero de aquello de que tenemos noticia cierta, es de la trilogía con que se propuso continuar *Amalia*, integrándola en un todo balzaciano. Tal como escribe Arrieta, cuando Mármol regresa de su exilio montevideano, uno de sus primeros trabajos es la fundación de un periódico fugaz —*El Paraná*— en el que publica un prospecto de difusión, haciendo saber su propósito de continuar *Amalia*, a través de dos volúmenes más: *La Agustina* y *Noches de Palermo*. Algunas de las páginas que compondrían tales obras, estaban ya publicadas en *El Puñal*, el *Comercio del Plata*, *Ostentor Brasileiro*, ¡*Muera Rosas!*, y *La Semana*, siendo la redacción de casi todos prácticamente contemporánea a la de *Amalia*. Especialmente en *La Semana*, tuvo oportunidad de trazar amplios cuadros de época; vivientes retratos de personajes; insinuaciones polémicas; todo aquello, en fin, que resulta

grato a su necesidad expresiva de entonces. Si bien las ediciones de *La Semana*, conservadas en las escasas colecciones hemerográficas que han llegado a nuestro tiempo poseen 4 páginas cada una, la foliatura de las mismas, en conjunto, indica que en ciertas ocasiones, llegaban de 24 a 32. Mármol, que acostumbraba a publicar sus libros en folletines previos, dio a conocer numerosos trabajos de esta manera, que forman parte de sus obras recogidas luego. Entre ellos, puede computarse la pintura de momentos palermitanos que realiza, a través de la imagen de doña Agustina, epónima de su futuro libro. Las noches de la soledad porteña, en el barrio de lo que por entonces eran las quintas, clave en el proceso del gobierno de la ciudad, también se perfilan, antes que brumosas, iluminadas con faroles incandescentes. Teas luminosas, que resultan verdaderas guías para advertir hacia dónde iba en su narrativa el poeta, y cuál fue la intención totalizadora de la misma, que encerraba en un especie de parábola, la intención de toda la obra de este autor. Largos cuadros de la pampa —esa especie de mar de tierra, colocado como advertencia oceánica entre la infinidad de una costa que avizora la cultura iluminista, y la mole de una roca que deja entrever a Eldorado incásicamente conservador— se suceden, y llevan a una de las metas biográficas soñadas siempre por José Mármol: la del conocimiento de los países del Pacífico, que, como recientemente se estableciera, finalmente visitó. Esos cuadros que constituirían la trilogía señalada, se nutren de páginas de costumbres, en las tertulias de Mendoza o de Cuyo meridional, tanto como en las noches porteñas; pero también contienen, con la equivalencia simbólica de una *estrella*, puesta en lo alto de un todo universal, que es la *montaña*,

la descripción de los mares que rematan en los Andes, y que estaba ya contenida en el *Peregrino*. Esta tesitura, que no había sido adoptada en las páginas de *Amalia*, indica que en la trunca y frustránea continuación que el autor se proponía dar a su novela, aquel Chimborazo byronianamente establecido en forma primera en su creación, y equiparado luego a toda altura a la que tiende el hombre, irrumpía en tales libros, con una también nueva altura: la de señalar, con indudable certeza, que en esas partes aún desconocidas de su narrativa, estaba la meta de sus propósitos.

El sentido de la obra de un autor, es, naturalmente, sentido de totalidad. Poco podríamos conocer, si no reconociésemos íntegra a su creación, poniéndola en disposición casi sinóptica. Pero también relacionándola con la creación universal, a la que, al fin de cuentas, pertenece por heredad y por sistema.

Esta integración de los símbolos que se encuentran al alcance de nosotros, con esas magnas sombras perimidas y perdidas, nos sustrae toda otra vertiente por considerar. Toda su obra tuvo un sentido unitivo. Todo su quehacer, inspirado por la ardiente musa de la rebelión que se opacó luego, fue guiado por una gran estrella, en cuyas aras quemó sus noches y sus días, y permaneció indemne a los años: la libertad.

ALBERTO BLASI BRAMBILLA

DESDE *LE SATYRE* DE VÍCTOR HUGO  
HASTA *EL SÁTIRO SORDO*  
DE RUBÉN DARÍO

---

Al despojar el agobio de una fealdad física que era trasunto de grosera hechura moral, los sátiros dieron el primer paso de una imprevista carrera, destinada a alcanzar, por evolución interior, la sabiduría y la santidad. En tiempos de Praxíteles, la escultura tendía a rejuvenecer las divinidades masculinas y dio cuerpos de efebo a estos monstruos, suavizando en ellos la torpe animalidad derivada del macho cabrío; por su condición de seguidores de Baco y descendientes de Pan, se los representó cultivando la danza y la música, en graciosos juegos: los sátiros ostentan ya el atributo de la belleza. Ciertas leyendas patrísticas que los muestran ávidos de aceptar la “buena nueva” y prometidos, por ende, a una santidad sencilla pero real, los elevan, en los albores del cristianismo, hasta el segundo pináculo. Se encumbran hasta el tercero con los méritos de ese *Satyre* a quien Víctor Hugo, partiendo del Renacimiento para forjar un panteísmo moderno, hace depositario de un mensaje cuya trascendencia abarca el conjunto de su obra. Aun cuando en la segunda mitad del siglo diecinueve el gusto por la civilización griega pueble las letras francesas de sátiros, especialmente decorativos, ninguno consigue alteza semejante a la de éste,

a quien el autor de la *Légende des siècles* libera de una "cadena invisible" para allanarle conquistas supremas del corazón y del espíritu.

De la mano de Rubén Darío el monstruo excepcional atraviesa el océano y arraiga en América pues, cautivado por el poema de Víctor Hugo, el poeta nicaragüense se inspira reiteradamente en su rica veta. En primer lugar, para un cuento cuyo protagonista es también un sátiro que, por no seguir servilmente el modelo, aparece restituído a su legendaria bajeza y asume la cabal figuración, no ya de la rebeldía contra el despotismo, sino de una de las formas más crueles de ese despotismo incriminado por Víctor Hugo, el que se ensaña en insuperable manifestación humana, la poesía. Para entender mejor los caminos del autor de *Azul*, caminos a la vez paralelos y opuestos a los de su maestro francés, es preciso dirigir una mirada inicial a las líneas generales del poema de la *Légende des siècles* y repasar, así sea sumariamente, las fuentes en que se abrevó su inspiración.

#### LE SATYRE DE VICTOR HUGO

De acuerdo con las tradiciones más acendradas, Víctor Hugo unifica Silvano y Pan, Fauno y Sileno en la personalidad compleja del *Satyre* al que muestra alternativamente fiel e infiel al tipo clásico. Le trasmite su genio épico y, sin traicionarlo en su verdad más honda, lo hace portavoz de sus ideas, a tal grado perfecto, que el poema hubiera podido adoptar por título el que estuvo destinado, en un principio, a las *Petites Epopées: La Légende de l'Homme*.

Cinco movimientos se enlazan en la composición. El prólogo, titulado *Le Satyre*, como el poema mismo, presenta al

personaje en su ambiente propio, la selva, donde el desborde tumultuoso de sus pasiones acaba por atraerle la cólera divina. Hércules lo va a buscar para llevarlo al Olimpo: *Le Bleu (I)*. En la asamblea de los dioses, que contemplan un mundo al que han esclavizado pero creen feliz, la aparición del *Satyre* desata una tempestad de carcajadas. A fin de prolongar tan inusitada diversión, Júpiter le ordena que cante. Como él aduce que Hércules, al irrumpir en su antro, pisó descuidadamente su flauta, Mercurio le tiende la suya. Y de esas cañas ajenas el fauno hace brotar un “chant mystérieux” que conmueve el monte sagrado. La naturaleza se une a los dioses para escucharlo. En *Le Noir (II)*, el cántico se prolonga en la expresión del ímpetu de las fuerzas de la tierra que elabora en las tinieblas la savia y la selva. Las pasiones del alma de la naturaleza determinan la forma o la esencia de árboles y plantas. La raíz extrae del amor el perfume o, del odio, el veneno. La materia crea al Hombre que *Le Sombre (III)* vuelve a situar en el marco de su tenebrosa aventura: la autoridad de los dioses lo abrumba. Transcurrida la edad de oro, vencido Prometeo, los tiranos reducen los pueblos a la esclavitud. Y se completa el cuadro del despotismo en sus múltiples aspectos: el que ejercen los dioses, el que ejercen los reyes, el que ejercen los elementos. Tal la primera parte de un contraste que halla término en *L'Etoile (IV)*: merced a las invenciones del hombre, la materia, metamorfoseada por el Espíritu, se ha de erigir en soberana de los dioses y del caos. Para figurar ese vuelco, el *Satyre* se transfigura y crece desmesuradamente. Su pecho lleno de estrellas simboliza el porvenir *étoile*, cuando la esperanza encienda, por fin, sus luces de infinito. En el verso final, el *Satyre* descubre su identidad secreta: es Pan, el Gran Todo e impone a Júpiter mismo.

Este extraño maridaje de visión y profecía condensa las doctrinas sansimonianas que apasionaron la época y sobre las cuales Víctor Hugo había edificado su propia metafísica y fundado su confianza absoluta en el progreso, guía del hombre hacia un porvenir de claridad. Concretando dicha confianza, el *Satyre* revela talentos increíbles: toca admirablemente la lira; enuncia una predicción asombrosa; poeta y músico, deslumbra a la creación. Si su don de videncia lo acerca a Sileno; si su arte musical ha sido también ejercitado, en parte, por sus congéneres, como legado de Pan, la excelencia que a él lo destaca es única. Cuando se difunden los acordes de su lira, las bestias acuden como atraídas por conjuro irresistible. El *Satyre* renueva así, no sólo la proeza de Sileno en la *Egloga VI* de Virgilio — imitada, según se admite, por Víctor Hugo en su poema<sup>1</sup> — sino también los prodigios siempre considerados como privativos de Orfeo. No es aventurado sostener, en consecuencia, que, afirmándose en los poderes que dicha *Egloga* confiere a Sileno — hermano de los sátiros —, Víctor Hugo los amplía para ennoblecere a este monstruo de su singular dilección con la dignidad del hijo de Calíope. Frases discretamente intercaladas en el texto describen el cambio radical que se opera en él:

*Un autre être semblait sous sa face apparaître.*

Y, más directamente:

*On eût dit que sa chaîne invisible tombait;  
Il brillait; on voyait s'échapper de sa bouche  
Son rêve avec un bruit d'ailes vague et farouche.*

<sup>1</sup> SAMUEL CHABERT señala en *Virgile et l'oeuvre de Victor Hugo* (Grenoble, 1910), numerosas imitaciones de dicha égloga.

Al liberarse de su delirante ensueño, corporizado al fin, el *Satyre* manifiesta sus posibilidades secretas. En el tremendo impulso con que propugna la rebelión, aconseja al hombre: “jette les pieds du faune”; los arroja él mismo y Venus, que, al verlo aparecer exclamó: “Qu'est-ce que c'est que cette bête-là?”, murmura después, “épouvantée” ante su exaltante mutación: “Il est beau!” El triunfo del Espíritu ha valido a este sátiro de los tiempos modernos la belleza que, nada más por graciosa simpatía, le adjudicaron los artistas de épocas remotas. Su arte y su apostura le merecen puesto junto a Orfeo.

¿Qué Orfeo habitó el recuerdo del autor de la *Légende des Siècles* para sugerirle los rasgos fascinantes que transfiguran a su *Satyre*? Sin la menor duda, el de un poeta por él altamente respetado, el Orfeo de Leconte de Lisle que, en los *Poèmes antiques*, llega hasta Khirôn para pedirle, en nombre de los argonautas, que los conduzca a la victoria. Una lectura detenida discierne entre *Khirôn* y *Le Satyre* ceñidas analogías.

Leconte de Lisle califica el cántico de Orfeo:

*Un chant majestueux, qu'on dirait éternel,  
Enveloppe la lyre entre tes bras vibrante.*

Víctor Hugo, el del *Satyre*:

*...Et se mit à chanter un chant mystérieux.*

Con exactitud y en parecida eufonía, el adjetivo se conforma a cada personaje: *majestuosa* o *misteriosamente*, los dos manifiestan un mismo ardor de sentimientos. Leconte de Lisle dice de Orfeo:

*Comme un écroulement de foudres rugissantes,  
La colère descend de tes lèvres puissantes.*

El *Satyre* da pareja expansión a una cólera en la que estallan todos los rencores acumulados por los hombres durante siglos. Pasa revista a esos siglos como el gran Centauro en el poema de Leconte de Lisle, "remonte les temps" a solitud de Orfeo y relata a su huésped "le déroulement fatidique des âges". En *Khirôn* apunta asimismo la espera de una época feliz y libre aunque de certidumbre más religiosa, menos exclusivamente basada en los poderes humanos que la de Víctor Hugo.

Estos dos himnos paralelos no sólo coinciden en traducir iguales expansiones del corazón y estrecha semejanza de ideas, coinciden además y por sobre todo, en la pintura de un mismo prodigio de seducción: el de Orfeo. En el poema de Leconte de Lisle, el héroe de Tracia tiene por auditores al maestro de Aquiles y su discípulo. A su voz y a los acordes de la lira pulsada por sus "doigts surhumains",

*L'étalon hennissant de volupté palpité;  
De son nid tout sanglant l'aigle se précipite;  
Le lion étonné, battant ses flancs velus,  
S'élançe du repaire en bonds irrésolus.*

En pos de estos animales hechos de fuerza y ferocidad afluyen los que tienen como rasgo peculiar la dulzura:

*Et les timides cerfs et les biches agiles.*

Las dríadas y los sátiros se unen a ellos:

*Tous se sentent poussés par un souffle inconnu;  
Et vers l'autre, où la lyre en chantant les rassemble,  
Des plaines et des monts ils accourent ensemble!*

El adverbio da remate significativo: *ensemble*. Las diferencias y las hostilidades se han disipado pues; nada opone ya

a estas bestias; una honda armonía acaba de establecerse en la creación por gracia del cántico majestuoso. Muy del rey de Tracia el efecto; de ese rey a quien la leyenda reconoce el poder mágico de encantar a los animales y las plantas; de agitar las rocas; de detener los ríos. La frase de acogimiento de Khirôn halla justificación plena:

*...roi de la Thrace, ô chanteur qui soumetts  
Au joug mélodieux les forêts animées,  
Les sources des vallons de tes accents charmées,  
Et les rochers émus et les bêtes des bois...*

Mas lo que resulta natural cuando se trata de Orfeo deja de serlo si se lo atribuye a un sátiro como en el poema de Víctor Hugo. El extraño acercamiento se corrobora, sin embargo, porque la escena que lo describe ajusta sus líneas generales a las del trozo correspondiente en el poema de Leconte de Lisle. Y así reseña:

*Partout on vit, au fond du bois et du ravin,  
Les bêtes qui passaient leur tête entre les branches.*

Convergen hacia el Olimpo en pasmoso acuerdo:

*La biche à l'œil profond se dressa sur ses hanches,  
Et les loups firent signe aux tigres d'écouter.*

Después, cuando el *Satyre* asume proporciones descomunales, el poeta recalca de nuevo la inimaginable vecindad:

*Les animaux qu'avaient attirés ses accords,  
Daims et tigres, montaient tout le long de son corps.*

Que las gamuzas no teman la cercanía de los tigres evidencia una reconciliación jamás vista. Para mayor asombro, el mundo vegetal participa del prodigio:

*On vit, selon le rythme étrange s'agiter  
Le haut des arbres, cèdre, ormeau, pins qui murmurent,  
Et les sinistres fronts des grands chênes s'émurent.*

Y las aguas desvían su curso:

*...des ondes,  
Fleuves, lacs, ruisselaient de ses banches profondes.*

La transposición en lo enorme recuerda a los Gigantes que menciona el poema de Leconte de Lisle:

*O Zeus! les noirs Géants ont balancé ta gloire...*

El *Satyre* a balancé él también y sin miramiento alguno la gloria de Júpiter al ordenarle, con frase conminatoria que, por cerrar el poema cobra definitivo alcance: “— Jupiter! à genoux!”.

Estos dos cantores excelsos se imponen tanto por su arte como por su físico. En *Khirón*, el gran Centauro manifiesta su admiración:

*...il contemple Orphée  
Et dans un cri sublime il tend ses bras joyeux  
Vers cette face auguste et ces splendides yeux.*

La expresión ha sido empleada ya en el retrato del héroe:

*Et durant ce discours, Orphée aux yeux splendides...*

Simétricamente leemos acerca del *Satyre*:

*Avec deux profondeurs splendides dans les yeux.*

Además de excluir la copia, la ligera diferencia prueba sutil adaptación; no son *espléndidos* en sí mismos, los ojos del *Satyre*; es su profundidad la que merece el calificativo con

la consiguiente hondura de significado: penetración de pensamiento y agudeza de visión.

Una segunda coincidencia afianza la similitud así establecida ya que el verso siguiente explica, en el poema de Leconte de Lisle, la causa de esa lumbre:

*...ces splendides yeux  
Où du céleste éclair que ravit Prométhée  
Jaillit, impérissable, une flamme restée.*

La concordancia es perfecta pues, cuando el monstruo canta al Hombre y relata cómo, después de los primeros tiempos, “le bonheur, l’Atlantide . . . la liberté devint joug”, el poeta concluye:

*Il ne prononça pas le nom de Prométhée,  
Mais il avait dans l’oeil l’éclair du feu volé.*

El *éclair* del fuego que Prometeo arrebató a los dioses brilla tanto en los ojos de Orfeo como en los del *Satyre*; la centella que esplende en la mirada de estos artistas, capaces de hechizar a la naturaleza, denuncia entre ellos íntimo parentesco.

Otra circunstancia contribuye a aproximarlos: cuando prueban pareja superioridad en el ejercicio de un mismo arte, lo hacen utilizando instrumento ajeno. El Orfeo de Leconte de Lisle debió recorrer largo camino hasta encontrar el Centauro; no podía, por consiguiente, traer su propia lira. Tañe la de su huésped:

*Et du fils de Pélée il a saisi la lyre,  
...Tel, le faible instrument gémit sous ses grands doigts,  
Et roule en chants divins pour la première fois!*

Natural en este caso, el proceder deja de serlo cuando, en circunstancias no muy distintas, Víctor Hugo muestra a su *Satyre* recibiendo la lira del propio Febo: puede interpretarse el incidente como condicionando una prevención. Cabe considerar, en efecto, a un sátiro como tañedor del instrumento legado por el dios Pan, menos noble que el de cuerda; éste excede sus naturales talentos. Como no quiere aventurarse demasiado, al conceder, de derecho, a su *Satyre*, el privilegio real, Víctor Hugo concilia hábilmente la audacia de sus planes con el respeto de las tradiciones. Su *Satyre-Pan* puede encumbrarse hasta el rango del mismo Apolo en un rapto exaltante; el instrumento divino que en él lo acompaña no le pertenece; le ha sido prestado.

A pesar de la restricción, discretamente velada, la nobleza de la lira y la sublimidad de la inspiración acercan el *Satyre* al rey de Tracia. ¿Por qué se complace Víctor Hugo en emparentar con el héroe músico a este caprípede que no se despoja sino tardíamente de su "fange première"? ¿Por qué ha querido atribuir el arte y el hechizo de Orfeo a un ser de extracción tan baja e instintos tan brutales? Porque se propone elevarlo, redimirlo, como, en otro plano no tan diferente como pudiera creerse, redime a Fantine y Jean Valjean. Venciendo el menosprecio que excita su textura repugnante, este monstruo anuncia, con su imprevisto enaltecimiento, el triunfo del Espíritu, ese triunfo cuya evolución expone *Le Sombre*. La explosión de su rebeldía se atreve a todos los poderes y su vaticinio fija la victoria de la inteligencia, las conquistas que han de realizar un día los humildes, los desheredados, los que padecen la oprobiosa opresión de los déspotas. Víctor Hugo forja así un mito nuevo que trastorna la concepción del destino y la

capacidad de los sátiros. El suyo revela fundamentales diferencias con sus predecesores aunque sus rasgos se conformen al prototipo del arcaico linaje. De esta rica complejidad parte Rubén Darío para obtener, por su parte, una creación personal que, según la pauta de su maestro, hace gala tanto de acatamiento a las tradiciones como de absoluta desenvoltura en el manejo de la posibilidad de mutación que el arte concede. Usa la experiencia ajena para asentar sobre base firme su propio impulso.

#### EL SÁTIRO SORDO DE RUBÉN DARÍO

“Fue con Gavidia, la primera vez que estuve en aquella tierra salvadoreña, con quien penetré en iniciación ferviente, en la armoniosa floresta de Víctor Hugo”, declara Rubén Darío en frase cuya amplia difusión dispensa de comentario. Iniciada en plena adolescencia, esa admiración no se desmintió nunca. El poeta nicaragüense renovó la poesía de lengua española con injerto desgajado en las letras del país que tanto amaba y donde, por sobre todos los talentos, reverenciaba él al autor de la *Légende des Siècles*. No es nuevo afirmar que el *Sátiro sordo*, uno de sus primeros cuentos, arranca del *Satyre*<sup>1</sup>; es nuevo sí, el cotejo pormenorizado de las dos composiciones. Al reafirmar las cualidades críticas del joven poeta, dicho enfrentamiento acusa el relieve de la fibra de su temperamento y su manera de pensar; revela las afinidades y las divergencias con el maestro que, espontáneamente, había elegido. A través de su trabajo, se

<sup>1</sup> Lo dice el mismo RUBÉN DARÍO: “En el *Sátiro sordo*... se impone el recuerdo de HUGO y de FLAUBERT”. *Historia de mis libros*.

lo ve apreciar con tino sutil; retener y apartar los materiales para organizarlos luego según los cánones de su originalidad soberana.

*El sátiro sordo* apareció en la *Libertad Electoral* de Santiago de Chile, el 15 de octubre de 1888. Lo incluyó la segunda edición de *Azul* (Guatemala, 1890). Si, por su mensaje, *Le Satyre* reviste suma importancia en el conjunto de la producción de Víctor Hugo, el alcance de este cuento puede juzgarse equivalente dentro de la obra de Rubén Darío. Traduce su amargura juvenil frente a la incompreensión de los poderosos; de esos poderosos que, en lugar de protegerlos, persiguen a los espíritus de elección, justamente porque son incapaces de estimar sus méritos. El relato completa en este punto al *Rey burgués*, publicado en 1887.

Forzoso es recordar, antes de pasar adelante, el argumento del *Sátiro sordo*. Un sátiro habitaba cerca del Olimpo donde era amo y señor de su selva. Como se atreviera un día a subir al monte sagrado y sorprender a Apolo mientras tañía la lira, el dios lo castigó dejándolo sordo. Por encima de la privación personal —nunca más oiría el sátiro las armonías divinas—, la pena se dilata en dramática resulta. Sin lamentar mucho su mengua, el castigado continuó divirtiéndose en sus dominios hasta donde llegó Orfeo, desengañado del trato de los hombres. en busca de retiro y paz. Para formular su petición cantó, conmoviendo tan hondamente a la naturaleza que todas las criaturas se acercaron a rendirle homenaje. En medio del transporte general el sátiro continuó aislado en su prisión de silencio; perplejo ante lo que ocurría, consultó con la mirada la opinión de sus consejeros, una alondra y un asno. Encarnan en la primera los seres ávidos de altura; en el segundo, todos

cuantos se contentan de nada más el contacto con la tierra: los dos extremos de la naturaleza del caprípede. Consciente de la gravedad del instante, la paloma fuerza la voz para el elogio del artista único. Por desdicha, de esa férvida loa, nada alcanza el rey sordo. Mira al asno y éste hace oscilar su pesada cabeza. El dueño de la selva interpreta el gesto como respuesta negativa y expulsa a Orfeo que, desolado, está a punto de terminar con su vida. No se dio muerte “pero se casó con Eurídice”.

Rubén Darío adopta procedimiento inverso al de Víctor Hugo. Este enaltece a su *Satyre* con atributos de Orfeo. El autor de *Azul* disocia los elementos combinados y los recobra en sus valores prístinos. En ellos afronta en oposición absoluta a los dos personajes en quienes simboliza la opresión social impugnada por Víctor Hugo. ¿Por qué este entrecruzamiento, a primera vista, desconcertante? Porque advierte el riesgo de seguir muy de cerca el modelo. Porque, por lo demás, no se siente con fuerzas para intentar, en el mismo plano, otro golpe de idéntica audacia. Y, porque, habiendo penetrado la restricción figurada en el préstamo de la lira, se ha propuesto ahondarla. Otro ejemplo, el de Leconte de Lisle<sup>1</sup> lo estimula a mantenerse en límites estrictamente tradicionales para lograr, sin exceder el campo que ellos determinan, creación de mérito. Aquella restricción y este ejemplo deciden su actitud. Abandona a Víctor Hugo el derecho de trastocarlo todo en el tablero mitológico; apenas en el comienzo de su carrera, él se atiene a otras normas, no por medidas, menos fecundas. Por esa inde-

<sup>1</sup> RUBÉN DARÍO probó reiteradamente su admiración por el “criollo francés” a quien dedica uno de los “Medallones” de la segunda edición de *Azul*.

pendencia y, a la par, por esa disciplina, Rubén Darío acredita una vez más el respeto para los otros y para consigo mismo que siempre selló con nobleza su obra.

Los puntos de contacto entre su cuento y el poema de Víctor Hugo pueden reducirse a los cuatro siguientes:

- 1) Vida y carácter de los dos sátiros;
- 2) fascinación ejercida por el cántico del *Satyre* y por el de Orfeo;
- 3) actitud de algunos dioses de papel secundario;
- 4) contenido de ideas.

### 1) *Vida y carácter de los dos sátiros*

En uno y otro caso el protagonista es un sátiro que responde al prototipo de la especie y desempeña tan importante papel como *persona* del drama en juego que su nombre da título al cuento como al poema:

*Le Satyre*

*El sátiro sordo*

En el segundo rótulo una caracterización completa dicho nombre y adquiere, por su misma categoría liminar, especialísimo realce. La sordera del sátiro constituye, en efecto, el eje del relato.

Otro rasgo común se destaca en el comienzo mismo de entrambas composiciones: la suerte de presentación de los protagonistas en el ambiente en que discurren sus vidas, igualmente descuidadas. En este punto Rubén Darío no se distancia casi de su maestro y de su descripción, en todo conforme a criterios clásicos. A pesar de su número, estos vínculos no son más importantes que los relativos a las ideas.

Víctor Hugo pinta al *Satyre* en sus rasgos generales, tanto, que le niega nombre propio:

*Personne ne savait le nom de ce maroufle.*

Se demora con evidente agrado en la confusión que tal vacío provoca. Menos exuberante, Rubén Darío traza esbozo parecido y suprime también nombre propio, aunque lo reemplace, en alguna medida, el enunciado del defecto fundamental: *sordo*. Es lícito interpretar, en consecuencia que, en ambos casos, el monstruo respectivo posee únicamente las cualidades de su raza, sin individualidad resaltante. Víctor Hugo lo pinta “pareil au bouc velu; songeur velu”; en estrecha cercanía, Rubén Darío establece: “sátiro velludo; rey barbudo”. La nota despectiva implícita en el último adjetivo castellano y reiterada en “cabeza enmarañada”, concuerda con la que proporciona, en francés, el adjetivo “hé-rissé”. El poema acentúa lo repulsivo: “noir, hideux, difforme, cornu, boiteux, narines camuses”. El cuento anota nada más sus muchos años: “el viejo rey de la selva”; hace mirar “sus pies hendidos; que tenía patas de cabra” y, para irrisión de sus vicios lo exhibe “beodo y haciendo gestos como Sileno”.

Los dos poetas destacan el rasgo saliente: la lascivia. Para justificarla Víctor Hugo subraya el estigma caprino: “le chèvre-pieds; son pied fourchu”. Con idéntico propósito, Rubén Darío usa, exactamente, las mismas expresiones: “el rey caprípede; este rey barbudo que tenía patas de cabra; con su pie hendido”.

Si no sorprende, por lo ajustada a lo clásico, la similitud de rasgos y de las consiguientes aventuras, sorprende, sí, y con justo motivo, la analogía de las descripciones que, de

unos y otras ofrecen ambos escritores. El *Satyre* escudriña el bosque con su "oeil lascif" así como el sátiro sordo merece para sus movimientos y para sí mismo la apreciación: "saltaba, lascivo y alegre".

El *Satyre* se esconde "dans les feuilles" para acechar a las presas que persigue sin tregua:

*Il vivait là, chassant, rêvant parmi les branches;  
Nuit et jour, poursuivant les vagues formes blanches...*

Con gracia sonriente, Rubén Darío bosqueja cuadro análogo: "cuando percibía por el ramaje lleno de brechas alguna cadera blanca y rotunda". La "cadera blanca y rotunda" da correspondencia casi puntual a las "vagues formes blanches"; éstas, como en un ensueño, se perfilan "parmi les branches"; tal como el encanto de aquéllas acrece al ser entrevistas también "por el ramaje lleno de brechas".

Una complaciente indulgencia justifica el desenfreno del sátiro sordo: "se divertía". Va más lejos y lo absuelve con maliciosa relación de causalidad: puesto que los dioses le habían ordenado ser "un feliz bribón" y perseguir ninfas, él no hacía sino cumplir el mandato divino. La excusa se prueba racionalmente cierta, ya que el monstruo se entrega a tales excesos en respuesta a las sollicitaciones de su naturaleza; al concedérsela, los dioses le *ordenaron* llevar vida licenciosa. El tono de la frase, jugueteo y ligero, logra que la comprobación, rigurosamente cierta, parezca risueña.

Por ese espíritu travieso el cuento de Rubén Darío convierte en ironía amable el áspero sarcasmo con que el poema entenebrece ciertas escenas. Para apreciar dicha diferencia de tono basta releer los episodios referentes a la risa de los dioses. Esa amargura del poema no disminuye su

arrebatao acento épico; en el cuento queda disimulada con los citados toques de gracia; en ellos aflora la juventud del autor.

Por su humor fantástico, ambos protagonistas merecen plenamente el nombre y el adjetivo derivado de *cabra* que concierta con su condición de descendientes de Pan. Víctor Hugo resalta el *capricho* de su *Satyre*:

*Son caprice, à la fois divin et bestial...*

En estrecha similitud, Rubén Darío aplica el adjetivo correspondiente al monstruo mismo: "era sátiro caprichoso".

En uno y otro, la falta de sentido moral no conoce limitaciones. El *Satyre*:

*Et de plus, il était voleur, l'aventurier.*

Rubén Darío, que exime a su sátiro de sanción en lo referente al libertinaje, le reconoce, al enunciar la orden divina que lo obliga a él ("sé un feliz bribón") la misma bellaquería que Víctor Hugo al *Satyre* cuando lo tilda de "maroufle" y "garnement".

No cabe extrañeza, por lo tanto, ante la inconcebible insolencia de que dan continuas muestras los dos monstruos. El *Satyre* ignora la noción de respeto:

*Traitait, regardant tout comme par la fenêtre,  
Flore de mijaurée et Zéphir de marmot.*

Con análogo descaro el sátiro del cuento se atreve a trepar al Olimpo y a sorprender en la intimidad a Apolo. La osadía de sus pies de cabra da ajustada ilustración a un verso del poema:

*Car partout où l'oiseau vole, la chèvre y grimpe.*

Al ver frente a sí al *Satyre*, Júpiter lo amonesta en los siguientes términos.

*Tu mériterais bien qu'on te changeât, en marbre.*

Apolo no castiga al sátiro de Rubén Darío cambiándolo en roca sino "tornándole sordo como una roca".

Los dos monstruos viven, dichosos, en el paraje agresivo que reclama su condición de "bête fauve". En el poema:

*Un Satyre habitait l'Olympe, retiré  
Dans le grand bois sauvage au pied du mont sacré.*

Rubén Darío comienza asimismo su relato con la descripción de una espesura en las cercanías del Olimpo; un viejo sátiro es el señor de este dominio: "Habitaba cerca del Olimpo un sátiro y era el viejo rey de su selva".

Como detalle pintoresco Víctor Hugo consigna que el *Satyre* "adorait la fleur" y demostraba preferencia por la rosa:

*Ce libertin était à la rose dévot.*

Cuidadoso siempre de guardar las debidas distancias con el modelo, Rubén Darío, que aprecia el contraste por el cual se abre una brecha amable entre tanta rudeza y que figura, también él, entre los "devotos" de la rosa, anota a su vez que, en el bosque de su sátiro "había uvas y rosas" e inunda de fragancias paganas la selva del rey caprípede.

¿Cómo imaginar el reino de un sátiro sin el adorno de un coro de bacantes? En el poema, el inusitado temor que las cohibe sirve para medir las audacias de una avidez insaciable: "la bacchante elle-même en tremblait". El cuento las evoca en otra inhibición que da también medida de otro

exceso, el del hechizo órfico: “las bacantes más furiosas habían callado y le oían como en un sueño”.

A la similitud de lugar —la selva donde habitan los sátiros—, se añade una similitud de momento: la presencia del alba, de la aurora. En primer término como personaje mitológico. El comienzo del poema anota con fina malicia:

...*l'Aurore*

*Qui sait tout, surprenant le regard du réveil.*

Al adaptar la mención a sus gustos personales, Rubén Darío incluye un toque de erotismo: “Cuando viene el alba desnuda y se despierta el mundo”.

La tendencia épica de Víctor Hugo, su pasión por lo grandioso lo mueven a consagrar un largo párrafo a la pintura de los caballos de Apolo en su paso del mundo de las tinieblas al de la luz, que ellos mismos arrastran:

*Blancs, ils apparaissaient formidables d'aurore;*

...

*De leurs crins, d'où semblait sortir une fumée*

*De perles, de saphirs, d'onyx, de diamants,*

*Dispersée et fuyante au fond des éléments,*

*Les trois premiers, l'oeil fier, la narine embrasée,*

*Secouaient dans le jour des gouttes de rosée;*

*Le dernier secouait des astres dans la nuit.*

Rubén Darío se aparta de esa pompa en desacuerdo con el ambiente por él creado y, volviéndose hacia lo femenino que tan hondamente afeciona, da la palabra a la alondra. El pájaro del alba describe su raudo remontarse hacia los cielos donde parece ir en busca de la candidez de las primeras luces del día; en pleno vuelo desparrama ella sus perlas, exactamente como los caballos de Apolo esparcen en su ca-

rrera gemas multicolores. Con una diferencia: las perlas de la alondra no son ya gotas de luz sino notas musicales: "Y vierto desde la altura las perlas invisibles de mis trinos".

Víctor Hugo dice:

*...ces chevaux de l'aurore  
Dont le hennissement provoque l'infini.*

Rubén Darío hace decir a la alondra: "y entre las claridades matutinas mi melodía inunda el aire, y es el regocijo del espacio".

2) *Fascinación ejercida por el cántico del Satyre y por el de Orfeo.*

Cuando el *Satyre* entona su cántico estremece con la revelación de su pensamiento a dioses y criaturas; al ensalzar la belleza, Orfeo provoca, en el cuento, agitación análoga. En ambos casos los acordes de la lira acompañan la voz pues si, en un principio, el *Satyre* tañe la flauta de Mercurio, más tarde, Febo mismo le tiende su lira:

*—Je veux bien,  
Dit le faune; et, tranquille, il prit la grande lyre.*

El *Satyre* canta para obtener la gracia prometida por Júpiter:

*...je te fais grâce, ayant ri...  
Mais, pour continuer le rire qui te sauve,  
Gueux, tu vas nous chanter ton chant de bête fauve.*

En el cuento, Rubén Darío impone a Orfeo un móvil similar; la forma de salvación a la que el músico aspira aquí es la hospitalidad del caprípede en cuyo reino busca refugio: "para pedirle hospitalidad, cantó". Los dos artistas se ven

compelidos a usar su arte para la consecución de fines útiles. No es ésta una de las fases menos ásperas de la ley que los sujeta a duro sometimiento.

Lo utilitario de dichos fines no menoscaba la obra, cuya belleza trastorna, en ambos casos, a los dioses y la creación. Para significar el alcance de tales prodigios, el poema anota que el *Satyre* ha hecho callar “les Boreés”. En el cuento, paralelamente, son las bacantes quienes callan.

Un juego de luz acompaña esa generalizada emoción. En el poema resplandece sobre la frente misma del *Satyre*:

*Sur son front blémissait un étrange orient.*

El efecto correspondiente aparece, en el cuento, más dilatado y más intenso: “y desde el principio del cántico brilló la luz con más fulgores”.

La presencia de Orfeo se manifiesta por la seducción universal a cuyo conjuro las bestias acuden como empujadas por fuerza tan irresistible que, en *Le Satyre* se la diría coerción física:

*Et, comme par un fil invisible tirées,  
Les brutes, loups, renards, ours, lions chevelus,  
Panthères, s'approchaient de lui de plus en plus;  
Quelques unes étaient si près des dieux venues,  
Pas à pas, qu'on voyait leurs gueules dans les nues.*

Después de haberla descripto, él también, en pormenores pintorescos, Rubén Darío resume esa atracción universal y todopoderosa: “porque Orfeo hacía gemir los leones y llover los guijarros con la música de su lira rítmica”.

Víctor Hugo destaca la actitud del águila, la primera, en el Olimpo, que prestó atención al *Satyre* y la única en no manifestar burla ni repulsión ante su vista:

*L'aigle, qui, seul, n'avait pas ri, dresse la tête.*

Por tratarse del águila de Júpiter, el gesto adquiere singular significación. Otras águilas acuden después y, cuando el *Satyre* ha asumido ya sus formas gigantescas, las vastas alas se despliegan en el abismo de la boca del monstruo:

*Des aigles tournoyaient dans sa bouche béante.*

La alondra de Rubén Darío describe un movimiento análogo mas, como Orfeo no modifica sus dimensiones físicas, los vastos círculos se ciernen sobre él y quienes lo escuchan: "las águilas se han acercado a revolotar sobre nuestras cabezas". Una imagen de singular finura compendia el hechizo que se ha adueñado del mundo animal: "las abejas han dejado sus celdillas para venir a escuchar".

El encantamiento domina también el reino vegetal. El cántico del *Satyre* hace estremecer el follaje de los árboles:

*On vit, selon le rythme étrange s'agiter  
Le haut des arbres, cèdre, ormeau, pins qui murmurent,  
Et les sinistres fronts des grands chênes s'émurent.*

El verbo puede sorprender: *émouvoir*. Aunque está usado en sentido propio: poner en movimiento, por el contexto en que se engarza suscita inevitablemente idea de emoción, de agitación espiritual. Rubén Darío recurre al mismo verbo para obtener el mismo efecto y, a fin de pintar la violencia de la turbación provocada por el cántico, no titubea en consignar: "los enormes troncos se conmovieron". Ha acentuado la nota y la consiguiente dificultad para el lector pues si no cuesta imaginar el estremecimiento del follaje, no es tan sencillo representarse troncos y, más aún troncos *enormes, conmovidos*. Una nota delicadísima consume tan extraordinaria emoción: "y hubo rosas que se deshojaron y lirios que se inclinaron lánguidamente como en un dulce

desmayo". A pesar de su extremada fantasía, el poeta permanece, en este punto, más cerca de lo real. La síntesis fija, por último, con nitidez, el carácter universal de la singular conmoción: "Naturaleza sentía el himno".

Víctor Hugo se detiene en el gesto de una paloma que se niega a encarar la fealdad del *Satyre* cuando éste hace irrupción en el Olimpo:

*La colombe ferma ses doux yeux...*

De acuerdo con este ejemplo y para expresar, no ya un dulce rechazo sino una admiración rendida, Rubén Darío traza un croquis a lo Greuze. Ha hablado ya de Filomela, la dulce huésped de la selva del sátiro sordo; la hace acudir ahora para dar testimonio de su delectación ante la música del aeda divino: "Filomela había volado a posarse en la lira como la paloma anacreóntica". Uno y otro poeta evocan una paloma en su dulzura característica y en la misma actitud de abandono. Aunque las causas sean diferentes determinan esbozos análogos y de idéntica sugestión.

### 3) *Actitud de algunos dioses de papel secundario*

En *Le Satyre* una Hora aparece encargada de expresar hasta qué punto la distrae de su quehacer la aparición del monstruo:

*Une Heure qui passait avec son sablier  
S'arrêta, laissant l'homme et la terre oublier.*

En el cuento son las bacantes quienes, enteramente abstraídas en el cántico, olvidan sus ritos: "las bacantes más furiosas habían callado y le oían como en un sueño".

De estas divinidades que, tanto en el poema como en el

cuento, desempeñan papeles secundarios, la primera que el *Satyre* ve en el Olimpo es Venus:

*Vénus était devant et Jupiter au fond.*

Su belleza turba al recién llegado quien, adelantándose hasta ella, admira esos pies, antítesis, por la perfección, de los suyos, bestiales:

*L'homme-chèvre ébloui regarda ses pieds nus.*

Su arrobamiento divierte a los dioses, mas, sin intimidarse por la befa, el sátiro, con su habitual insolencia, invita a Venus a seguirle:

*Et lui, disait tout bas à Vénus: —Viens-nous-en.*

El interés de este encuentro que opone la belleza a la fealdad estriba en el cambio que permite apreciar en la actitud de la diosa. Vimos ya que la primera sorpresa la hace proferir, con hondo menosprecio:

*...Qu'est-ce que c'est que cette bête-là?*

Esta exclamación despierta eco en el cuento de Rubén Darío. Cuando queda perplejo ante el transporte que origina el cántico de Orfeo, el sátiro sordo se formula muy parecida pregunta: “¿Quién era aquel extraño visitante?” En el poema, la sorpresa de Venus se muda en respeto cuando, estremecida de espanto, la diosa contempla al *Satyre* en la transfiguración de su arte:

*—Il est beau! murmura Vénus épouvantée.*

Con su finura habitual, Rubén Darío adapta el episodio. No hace comparecer a Venus cuya presencia hubiera debido mo-

dificar la opinión del sátiro sordo con respecto a Orfeo; puntualiza con suma habilidad que la diosa se hallaba de paso en las proximidades del lugar y, por tanto, sólo se la oye hablar: “Venus, que pasaba por las cercanías, preguntó de lejos con su divina voz: — ¿Está aquí acaso Apolo?” La confusión da idea acabada de la belleza del cántico y concierta con la frase de Khirôn cuando invita a cantar al rey de Tracia: “harmonieux Roi qu’Apollon même envie”.

Rubén Darío encarga a una náyade un homenaje más absoluto aun. ¿Por qué a una náyade? Sin duda porque, en *Le Satyre*, intervienen estas divinidades:

*La náyade qu'on voit radieuse sous l'eau  
Comme une étoile ayant la forme d'une femme.*

El poeta nicaragüense se prenda de la visión, tanto más seductora cuanto celada por las ondas. Y construye su propia imagen de acuerdo con el gusto de su tiempo: “Una náyade virgen a quien nunca ni una sola mirada del sátiro había profanado, se acercó tímida al cantor y le dijo: — Yo te amo”. El elogio se revela idéntico al que hace Leconte de Lisle de una ninfa:

*Nul oeil étincelant d'un amoureux désir  
N'a vu sous ces voiles limpides  
La Nympe au corps de neige, aux longs cheveux fluides,  
Sur le sable argenté dormir.  
Et nul n'a contemplé la joue adolescente...<sup>1</sup>*

Esta virginidad sin mácula despierta al amor por el encanto de la música de Orfeo. El gusto seguro de Rubén Darío no olvida el acierto de la comparación de Víctor Hugo; la

<sup>1</sup> *La Source, Poèmes antiques.*

retiene entre sus recuerdos preciados y, años más tarde, la aplica a Diana:

...del fresco río donde está ella, "  
blanca y desnuda como una estrella<sup>1</sup>

Víctor Hugo acerca la estrella a la mujer; Rubén Darío acerca la mujer a la estrella; los mismos elementos aparecen enlazados en comparación semejante para describir una sola visión: la de un hermoso cuerpo junto al agua.

Si Venus, encarnación ella misma de la Belleza, pronuncia, tanto en el poema como en el cuento, juicio concluyente sobre el arte del *Satyre* y de Orfeo, en ambos casos también, las carcajadas de los dioses subrayan el ridículo físico y moral de los dos sátiros. En el poema la risa se oye al comienzo y cede paso al asombro ante la majestad del cántico; en el cuento resuena al final como corroboración de la ineptitud del monstruo y de la torpeza de su decisión, tan perentoria como irrazonada.

Víctor Hugo se divierte levantando el velo del Olimpo para exhibir a la asamblea divina vencida por la risa:

*L'éclat de rire fou monta jusqu'aux étoiles.*

Después de prolongarse grotescamente, el comentario, que despoja a los dioses de todo recato y les niega, por ende, todo respeto, concluye en expresiva síntesis:

*Nulle voix ne peut rendre et nulle langue écrire  
Le bruit divin que fit la tempête du rire.*

Queda cumplida esta burla — prueba irrecusable de la indiferencia de los dioses ante el dolor —, con la exclamación

<sup>1</sup> *Palimpsesto, Prosas profanas.*

de un gigante encadenado en la montaña que, al oír las estrepitosas carcajadas, se pregunta: “—¿Quel crime font-ils donc?” No cuesta entender que el crimen es motivo de alegría para los dioses. En el cuento de Rubén Darío la misma risa estalla como fulminación de la sentencia del caprípede: “Entonces, con su pie hendido, hirió el sátiro el suelo, arrugó su frente con enojo, y sin darse cuenta de nada, exclamó, señalando a Orfeo la salida de la selva: —¡No!” El párrafo reúne todos los recursos despectivos: el sátiro sordo golpea la tierra con su pie hendido, el rasgo más animal de su cuerpo; colérico, frunce el ceño ante la escena cuyo misterio no es capaz de descifrar. Y “sin darse cuenta de nada”, es decir, en total ignorancia de causa, condena a Orfeo: “¡No!” La brevedad del monosílabo soporta terrible carga: el ridículo de todas las incomprensiones que, a través de los siglos, abruma sin tregua las manifestaciones del espíritu. La sentencia del sátiro sordo sintetiza los *caprichos* culpables de quienes, por la voluntad arbitraria de los dioses, ejercen el poder sin poseer las aptitudes que el oficio requiere. La asamblea divina ríe impetuosamente al oírla: “Al vecino Olimpo llegó el eco y resonó allá, donde los dioses estaban de broma, un coro de carcajadas formidables que después se llamaron homéricas”. Los dioses escarnecen al sátiro sin cuidarse de la desgracia de Orfeo. La risa no celebra esta vez, como pudiera creerlo el gigante encadenado, un crimen cometido por los dioses. Como de ellos recibió el sátiro sordo el poder que, tan negligentemente ejercita, la responsabilidad no ha variado. Los alcances ideológicos del cuento y el poema se revelan vinculados por nexos tan sutiles como nítidos: aquellos dioses irresponsables, este rey sin inteligencia por ellos entronizado,

unos y otro insensibles al dolor de las criaturas, son culpables de un mismo delito, el que Víctor Hugo denuncia como el desconocimiento del *alma* por los poderosos.

#### 4) *Contenido de ideas*

Entre los dioses que desempeñan un papel secundario mas no por eso carente de interés, figura Hércules, evocado en ambos textos en estrecha similitud. Su persona da punto de arranque a la exposición del fondo común de ideas. En *Le Satyre* Hércules va en busca del reo y lo lleva de una oreja hasta el Olimpo con altanero alarde de fuerza física. Una intercalación realza el instrumento de su poder:

*Hercule, de ce poing qui peut fendre l'Ossa...*

Con la misma imagen, Rubén Darío, que sólo cambia el Ossa por una montaña de la Calcídica, destaca el puño tremendo: "El dios robusto despedazaría de un puñetazo al mismo Atos". En este propio recuerdo afirma sus argumentos la alondra cuando, para elogio de Orfeo y, por tanto, de la poesía, desarrolla las ideas que aparejan armazón al relato. Orfeo no permanece ajeno a esa defensa: "Mientras cantaba la alondra, Orfeo la acompañaba con su instrumento y un vasto y dominante soplo lírico se escapaba del bosque verde y fragante". Pájaro y artista obran de concierto: uno presta la voz, otro los acordes de su lira. Y el alegato opone la poesía a Hércules y al vigor de sus puños, fuerza antagónica y ciega. La alondra la declara, sin embargo, menos concluyente de lo que pudiera suponerse: "Lo que Hércules haría con sus muñecas, Orfeo lo hace con su inspiración. El dios robusto despedazaría de un puñetazo al mismo Atos. Orfeo les amansaría con la eficacia de su voz triunfante, a

Nemea su león y a Erimanto su jabalí". Se enfrentan así, decididamente, las dos potencias que distingue la alondra: "la real y la ideal". En apoyo de su afirmación, esta celestial abogada enumera los talentos de los hombres y las tareas que dichos talentos determinan: hombres hay nacidos para el trabajo de los metales, para el de la tierra o el de la guerra. Los hay destinados a quehaceres más altos: "enseñar, glorificar y cantar". Aquéllos crean el placer del cuerpo; éstos, el goce del alma. Con elocuencia que no por más delicada es menos convincente que la del *Satyre*, la alondra expone la oposición irreconciliable entre los reyes y la inteligencia. El desenlace del cuento confirma la guerra sin cuartel declarada al espíritu.

Al encarnar a Pan en su *Satyre*, exaltado por el estallido de su secreto ensueño, Víctor Hugo libera al monstruo de una "cadena invisible". Al atribuirle sordera inhibitoria, Rubén Darío abruma a su sátiro con una traba más; gravoso estorbo que termina por causar la pérdida de Orfeo. Esa sordera que simboliza una sola de las innúmeras injusticias denunciadas por el *Satyre* tiene también origen en el poema donde una metáfora asimila a los enemigos del hombre con otras tantas *surdités*. Antes de comentar el verso que la contiene conviene considerar brevemente otro, esclarecedor de su alcance.

Cuando el *Satyre* canta *Le Noir (II)* y explica el empuje de las fuerzas tenebrosas, muestra cómo la raíz extrae de la tierra la sustancia del incienso o el veneno y destaca un contraste inicuo:

*De là, pour les héros, les grâces et les dieux,  
L'oeillet, le laurier-rose ou le lys radieux,  
Et, pour l'homme qui pense et qui voit, la ciguë.*

*Le Sombre (III)* traza la aventura de este *hombre que piensa*, condenado a luchar sin tregua contra fuerzas oscuras. Lo muestra viviendo atormentado por el poder de los reyes y de los dioses, por todos aquellos para quienes la tierra elabora sus flores más exquisitas. Él, en cambio, soporta males sin cuento:

*Il montra tout le gouffre acharné contre l'âme;*

...

*...les dieux et les rois sur le faite,  
L'homme en bas; pour valets aux tyrans, les fléaux.  
L'homme ébauché ne sort qu'à demi du chaos,  
Et jusqu'à la ceinture il plonge dans la brute;  
Tout le trahit; parfois, il renonce à la lutte.  
Où donc est l'espérance? Elle a lâchement fui.*

Un alejandrino decisivo expone seguidamente los motivos de ese terrible eclipse de la esperanza:

*Toutes les surdités s'entendent contre lui.*

El verso cumple función de clave en esta bóveda de ideas. ¿Cuáles son esas *sorderas* coaligadas contra el hombre? El poema las detalla: las trampas tendidas por la materia que completa al “déspota” y terminan la obra de los dioses que aplastaron a Prometeo, el poder de los reyes que fomentan la guerra, la enemistad del universo levantándose contra el hombre cuya grandeza desconoce.

Ese verso que resume la alianza de los poderes contra la inteligencia impresionó profundamente a Rubén Darío. De él partió para escribir su *Sátiro sordo*, que constituye, si bien se mira, una suerte de glosa novelada de dicho alejandrino. Relacionándolo con ese otro que, en *Le Noir (II)* prevé la *cicuta* para el “hombre que piensa”, el poeta nicaragüense encarna en su Orfeo al artista predestinado a la

desgracia. Para prueba de su nobleza lo hace comparecer frente al sátiro con los atributos de su distinción: la corona de laurel, la lira, su “frente de poeta erguida y radiante”<sup>1</sup>. Por grotesco dramatismo sólo hallará, para juez de su arte sublime, a un sátiro sordo; es decir, a un monstruo que, a más de su vileza ingénita, queda invalidado por la privación que lo torna impenetrable a la música y la poesía. No obstante, su veleidad siniestra decide la suerte del artista.

En *Le Satyre* Orfeo se integra al caprípede para enaltecerlo con su personal dignidad; por ella el monstruo se vuelve poeta, músico y visionario de acento profético. En el *Sátiro sordo*, Orfeo, restituído a sí mismo, ve al sátiro eruirse para aplastar brutalmente el luminoso poder del espíritu con el torpe poder de los “reyes”. Desnudo de méritos, este soberano es nada más un sátiro “velludo y montaraz”, como sus remotos antepasados. “Fait de fange et d’azur”, no ha arrojado aún los “pieds du faune”. Ese peso lo sujeta a la tierra. Como los dioses displicentes lo hicieron amo de un dominio donde la naturaleza despliega su esplendor, Orfeo acude a pedirle asilo confiando retribuir la hospitalidad con su arte. Mas el sátiro, a quien el castigo de su insolencia privó del oído, no percibe la armonía y rechaza al artista. Tal la insensibilidad espiritual de los poderosos.

La misma que atribulaba a Rubén Darío. Víctor Hugo describe en *Le Satyre* la desgracia general, la servidumbre

<sup>1</sup> Aflora patente aquí el recuerdo del poema en el cual LECONTE DE LISLE presenta a Orfeo caracterizado por la nobleza de su actitud: “*Son front serein / Est tourné vers l’Olympe...*” Y, más lejos: “*C’est ce même Etranger que jamais nul n’oublie / Et qui marche semblable aux Dieux!*”

que ahoga las posibilidades de cuantos la soportan. Para expresar el empuje futuro de estos oprimidos, elige a un ser de baja estofa que un día se endereza, desafiante, en arrebatado de magnífica grandeza. En posición aparentemente opuesta, Rubén Darío sostiene alegato similar. Él lo refiere a un solo aspecto del contraste entre los oprimidos y la opresión. En la personalidad del sátiro no combina rasgos contradictorios como Víctor Hugo. Para poeta elige a Orfeo que sólo sabe de belleza: “. . . Cantó del verso, que baja del cielo y place a los dioses, del que acompaña el bárbitos en la oda y el tímpano en el peán. Cantó los senos de nieve tibia y las copas de oro labrado, y el buche del pájaro y la gloria del sol”. Todo cuanto describe *Le Sombre* lo encarna en el sátiro. Víctor Hugo denuncia las miserias del destino humano, siempre humillado por la tiranía. Con sentido social no menos audaz, Rubén Darío se limita a la más dolorosa: la estupidez y la ignorancia encarnizadas con las facultades del *alma*. A despecho del ambiente de égloga y del tono travieso, su cuento toma decidida posición junto al alegato de Chatterton. Como Chatterton, Orfeo, poeta maldito, ignorado por la sociedad de su tiempo y por quienes la conducen, queda condenado a muerte. “Homme qui pense”, una forma de la cicuta le está destinada: “Orfeo salió triste de la selva del sátiro sordo y casi dispuesto a ahorcarse del primer laurel que hallase en su camino”. El artista no se quita aquí la vida como el poeta inglés, mas el autor aclara que “se casó con Eurídice”. Por debajo de la ligereza que quiere hacer creer en broma intrascendente asoma dolorosa verdad: el encuentro con Eurídice inicia a Orfeo en el camino de las desgracias que lo conducen a un fin desesperado. La elección de su corazón lo mata como si se hubiese colga-

do de un árbol según su primer impulso. La frase final del cuento da pie para pensar que el casamiento de Orfeo fue consecuencia del episodio ocurrido en la selva del sátiro sordo.

El poeta nicaragüense vuelca en estas páginas la indignación de su juventud; el poeta francés expone la indignación de toda su vida. Algunas de estas ideas lo obsesionaron desde temprano. En *Souvenir d'enfance* confía, en 1831, sus impresiones, cuando su padre le enseñó a descubrir la vida oculta de la tierra:

—*Vois, mon fils! Cette terre, immobile à tes yeux,  
Plus que l'air, plus que l'onde et la flamme, est émue,  
Car le germe de tout dans son ventre remue.  
Dans ses flancs ténébreux, nuit et jour, en rampant,  
Elle sent se plonger la racine, serpent  
Qui s'abreuve aux ruisseaux des sèves toujours prêtes.*

...  
*Toujours l'intérieur de la terre travaille.  
Son flanc universel incessamment tressaille.*

...  
*Dans son sein, que n'épuise aucun enfantement,  
Les futures moissons tremblent confusément.*

El *Satyre* retorna, no sólo a estos pensamientos sino a las mismas imágenes. Muestra la “terre monstrueuse” en incesante esfuerzo de maternidad.:

*Elle fait son travail d'accouchement sans fin.*

Y refuerza la visión con apreciaciones secundarias en las que se demora complacientemente. La facilidad de síntesis que constituye una de las virtudes características de Rubén Darío le permite formular iguales apreciaciones en el cántico de Orfeo: “cantó de las intimidades del aire y de la tierra, gran madre”. Las “intimidades del aire y de la tierra” de-

jan librados a la imaginación del lector los pormenores secretos de cuanto sucede en el aire luminoso y las lóbregas profundidades; todo cuanto, minuciosamente, expone el *Satyre*, antes de resumir, él también, en un verso:

*Il peignit l'arbre vu du côté des racines.*

Y los “accouchements” incesantes aparecen aludidos en la expresión, tan breve, que enlaza emoción y realidad física: “gran madre”. Al encarar esos mismos misterios, Orfeo desecha la nota sombría; canta únicamente las hermosuras de la naturaleza, “ondoyante et diverse”. “Así explicó la melodía de un arpa eolia, el susurro de una arboleda, el ruido ronco de un caracol y las notas armónicas que brotan de una siringa”. En la siringa aflora de nuevo la alusión a Pan.

\* \* \*

La metafísica que expone Víctor Hugo en *Le Satyre* es una impulsión optimista hacia el progreso, hacia el bien que ha de triunfar, gracias al empeño del hombre, de todos los males que contra él se alían en la tierra y los cielos. En su cuento, Rubén Darío se fija alcances menos ambiciosos. Por más sencillo y de menor fantasía, su propósito está expuesto a menos riesgos. Hace la defensa del poeta menospreciado valiéndose de una anécdota de fondo amargo; lo suaviza con el estilo. También en este punto el joven escritor imita a su maestro en cierta exuberancia, que él cuida de mantener no demasiado distante de la sobriedad clásica. La equilibra con espíritu juguetón y rasgos de ternura. La inspirada por el asno le permite citar, entre los escritores que a él se han referido, al “gran Hugo”. El *Satyre* revela parecidos sentimientos de afecto:

*Fussiez-vous dieux, songez en voyant l'animal!  
Car il n'est pas le jour, mais il n'est pas le mal.*

El asno mueve la cabeza por casualidad; no puede culpársele, pues, de las consecuencias de su ademán. A su vera, Rubén Darío contrapone la alondra, criatura celeste. Y visiones amables: Filomela y la selva, los pájaros y las abejas que acuden a testimoniar su amor de la belleza. Nada del soplo épico de Víctor Hugo; ninguna visión grandiosa, histórica o astral; nada de tragedia. La sutil justeza de observación aprecia en su valor cabal la realidad y mitiga su dramatismo con el inimitable encanto —líneas, colores, sentimientos—, con que el arte reviste los seres y las cosas. Rubén Darío declara ser el primero en haber intentado, en lengua española, la prosa poética. Por tal sesgo imita también a Víctor Hugo: habiendo partido de un poema, él escribe un cuento; un cuento que participa de poema en prosa.

Este cuento de Rubén Darío es *griego* por los personajes; *francés*, o mejor aún, *parisiense*, como lo quería el autor, por la finura de las combinaciones y los efectos; *americano*, por cierta frescura juvenil y primitiva. En él una sordera todopoderosa vence al espíritu. En medio de tanta lobreguez resplandece una claridad: el mundo ignora la existencia del poeta mas el cielo, el *azul* no lo desconoce. Nos lo dice acerca de la alondra: “Y el hondo azul, tan grande, sabía que ella, tan chica, existía bajo su inmensidad”. Ese “azul sagrado” contiene la esencia de la admiración que vinculó a Rubén Darío con Víctor Hugo. La lectura de *Le Satyre* marcó la obra del poeta nicaragüense. En el curso de su vida ese recuerdo lo lleva a identificarse con el sátiro y con el dios Pan; a cantar a éste reiteradamente y en tono diverso; a aceptar —en el *Salmo de la pluma*—, la cosmogo-

nía del poema francés adoptando asimismo, sin copia servil, la profecía del *Satyre* acerca de la victoria sobre las leyes de la gravedad. Rubén Darío cristianiza el paganismo moderno de Víctor Hugo, como, por juego inverso, paganiza, en otros momentos, sin blasfemia, la misa y la comunión. A través de estos vaivenes y fantasías, la presencia del *Satyre* dirige, en filigrana, ideas e imágenes. Y acendra su condición de discípulo de Víctor Hugo. La demostración de ese fervor rebasa los límites del presente estudio. Nos limitaremos a una observación sobre el término que expresa, para el poeta nicaragüense, un ideal por él nunca desmentido; ratificado aún en momentos en que la incomprensión de los poderosos le negara, como a Orfeo, "rincón para soñar sus sueños".

El *Satyre* estimula al hombre para un destino grandioso; lo incita a unirse a las órbitas de los astros en la "chaîne du ciel"; libre de la ganga que entorpece su ascensión, ha de identificarse más y más con el *alma*. El apóstrofe es terminante:

*Et dans la sombre nuit jette les pieds du faune!*

El alma ha de abrirse paso hacia la luz; el bien triunfará del mal; el odio se desvanecerá en la armonía universal:

*L'azur du ciel sera l'apaisement des loups.*

Rubén Darío había adoptado este *azur* como título del libro cuya segunda edición recogió el *Sátiro sordo*, el libro que él declara amar singularmente. La lengua castellana posee un solo sustantivo para designar el color del cielo, y las aspiraciones que ese cielo despierta. No podía, por consiguiente, el poeta nicaragüense establecer la diferencia que

Víctor Hugo acentúa entre *azur* y *bleu*. Mas, por la fusión que en él se entraña, el término único adquiere valor de absoluto: significa a la vez cielo e ideal. Con referencia a otro texto, Rubén Darío expuso él mismo los motivos de su elección: “¿Por qué ese título, *Azul*? No conocía aún la frase huguesa “l’Art, c’est l’azur” aunque sí la estrofa musical de los *Châtiments*. . .” Añade comentarios de Plinio y Ovidio y concluye: “Concentré en ese color célico la floración espiritual de mi primavera artística”. Una doble ausencia puede sorprender en esta enumeración: ninguna alusión al *Satyre*, ninguna tampoco al verso que, en las letras francesas, retiene simbolismo parecido y que el estilo mordaz de Barbey d’Aureville había, tempranamente, emparentado con Víctor Hugo. En uno de sus *Médailles* (*Le Nain Jaune*, 7 de noviembre de 1866), Barbey, después de haber declarado que Mallarmé tenía “positivement le tintouin de l’azur”, agregaba: “par là (il) touche à Víctor Hugo et s’en va criant dans les steppes de ses vers fous:

*Je suis hanté. L’azur, l’azur, l’azur, l’azur.*

Así el *azul* del poeta nicaragüense parece otro retoño de la misma raíz. No es extraño que haya traducido en él su aspiración más alta; la que dirigía sus primeros pasos en la carrera de Orfeo. No ignoraba él que la “potencia real” había de ensombrecer ese *azul* de sus “primeras ilusiones”. Su cuento, noble imitación del poema que supo admirar, prueba que, a su vez, aceptaba decididamente la elección del rey de Tracia y su doloroso destino.

MARÍA TERESA MAIORANA



La verdad, la primera verdad que debo enunciar en el umbral de este ensayo es que no aspiro a ninguna originalidad. Sólo intentaré, ya lo habrá imaginado el lector, trasladar a la poesía de mi país la indagación de aquel meduloso y agudo hispanista que se llamó Carlos Vossler. Todo lo que sabemos sobre la soledad en la poesía hispano-portuguesa está en su libro *La poesía de la soledad en España*. El primer atisbo sobre las ventajas de una traslación americana o argentina del tema, lo leí en las páginas finales de ese libro. El hispanista alemán recordaba dos hechos: el primero, la palabra "soledad" aparece por primera vez aplicada a nombres de lugares, no en España, sino en la América conquistada por los españoles; el segundo, algunos príncipes y monarcas aztecas, impulsados por las penas, se retiraban del mundo. Apuntaba Vossler: "¿Quién sabe qué peregrinos mestizajes de hispánica "saudade" o soledad, e indígena desdén del mundo se producirían aquí?" <sup>2</sup>.

Este segundo hecho (diremos para comenzar) carece de importancia si se lo refiere a la Argentina, pues no sólo la

<sup>1</sup> Versión española de la conferencia "Loneliness in Argentine Poetry", pronunciada en inglés, en la "Canning House" de Londres, el 23 de marzo de 1965.

<sup>2</sup> C. Vossler: loc. cit., ed. Losada, 1946, p. 384.

población indígena no pasó entre nosotros de unos pocos centenares de miles, sino que ellos no llegaron a una madurez cultural como para producir esas reacciones complejas de segregación voluntaria, con respecto a sus grupos nómades y guerreros. Carecimos casi totalmente de gran cultura precolombina y de gran cultura colonial, culturas ambas que poseyeron, por ejemplo, Perú y México, países en los cuales la fuerza estructural de ambas culturas golpea los ojos del turista en la actualidad. En este sentido, la Argentina aparece suspendida en el aire, y adherida a la tierra sólo por la tenacidad de los criollos, y por los europeos que, con su inmenso caudal inmigratorio, poblaron el país desde mediados del siglo pasado.

Ahora bien, siendo la Argentina un país blanco y europeo en América (como lo es, en parte, Estados Unidos) se puede sospechar uno de los orígenes del sentimiento de soledad de nuestros poetas, separados de su continente de origen, cultural y familiar<sup>1</sup>. Esta posibilidad ha sido denunciada por sociólogos y ensayistas. Alfonso Reyes, por ejemplo, hablando por sí y por la "élite" mexicana en el "Coloquio Europa-América Latina" de Buenos Aires (1936) recordó "esa tristeza hereditaria, ese disgusto que les venía a la boca a nuestros antepasados cuando miraban el mundo, porque se sentían hijos del gran pecado original, de la "capitis diminutio" de ser americanos". El brasileño Pei-

<sup>1</sup> Contraprueba evidente parecería ser la ausencia de esta poesía de soledad (exceptuando a los soledosos místicos) en la lírica culta y popular del Perú; y menos en la de México. En ambos países, hay una inmensa población indígena *actual*, además de una fuerte tradición indigenista. Los indigenistas actuales no son soledosos de Europa; más bien de Atahualpa, de Cuauhtémoc y de Moctezuma. Desearía que peruanos y mexicanos verificaran esta afirmación.

xoto, otro americano, en ese mismo Coloquio, agregó: “Tenemos la pena del mundo que hemos perdido y el deseo del nuevo mundo que todavía no hemos creado. Es lo que explica la tristeza de nuestro folklore... Tristeza brasileña, tristeza argentina, tristeza mexicana... Una palabra portuguesa lo expresa maravillosamente, “saudade”. “Saudade” de lo que se ha perdido, de lo que aún no se ha encontrado...”

Es notorio el delicado análisis realizado por Vossler, desde el punto de vista filológico, en el libro arriba citado. Esa “saudade” brasileño-portuguesa es la misma soledad española; es decir, el sentimiento de sentirse desamparado, sin protección ni consuelo, uno entre miles, y sin posibilidad de apoyarse en los demás, como se canta en las “soleares” populares, o en las soledades de los místicos, los trovadores o los poetas anónimos del Romancero, o muy eruditamente y con hartas complicaciones en las “Soledades” de Góngora. Hipótesis de trabajo útil es, quizá, la de Reyes y Peixoto. Pero conviene, previamente, saber si tal sentimiento de soledad existe, en realidad, en la lírica argentina. Esta es la tarea precisa que vamos a imponernos aquí.

\* \* \*

Comencemos por los antecedentes remotos de nuestra vida independiente, antecedentes vinculados sobre todo a la vida de los habitantes de nuestra campaña, de los gauchos, en el pasado y, por supuesto, al potente influjo de la pampa con su paisaje de universal soledad y grandeza. Nadie ha expresado mejor esta soledad que Guillermo Enrique Hudson que, desgraciadamente, no escribió en castellano literario, aunque lo hizo en su correspondencia familiar. Y

debemos subrayar este hecho sugestivo: Hudson fue contemporáneo de José Hernández, el autor de *Martín Fierro*, cuya primera parte apareció en 1872. Dos años más tarde, en 1874, Hudson partió hacia Inglaterra y nunca más volvió a su tierra de nacimiento. Es seguro que los dos escritores vieron las mismas cosas, los mismos gauchos pobres, la misma pampa; aunque el inglés tardó más tiempo para decidirse a evocarla en una prosa que es considerada entre las más bellas en el inglés de este siglo.

En ningún otro libro de Hudson se toca más de cerca la soledad del campo argentino de hace un siglo, su desamparo, su majestad sin límites, sin montañas en el horizonte, sin árboles, sin fieras, abandonado el gaucho a sus propias fuerzas, sin posibilidad de recibir ayuda de nadie, que en *Días de ocio en la Patagonia* ("Idle days in Patagonia"), una de las obras del escritor que, en vida, le dio más satisfacciones. Aunque ella no se refiera precisamente a la pampa verde de la provincia de Buenos Aires, del sur de Córdoba y sur de la provincia de Santa Fe —la pampa verdadera de la guerra contra los últimos indios y de la leyenda de Santos Vega— sino a la inmensa llanura de la Patagonia, su magia se ha revelado tremenda. Ya Darwin había hablado de las planicies cercanas al río Negro como de un espectáculo inolvidable, "el más melancólico e inútil del mundo". Y agregaba otros calificativos: "ilimitadas, difíciles de cruzar y, por lo tanto, desconocidas; dan la impresión de haber existido durante largos milenios y no parece haber límite para su perduración en los siglos venideros".

Hudson, en *Días de ocio en la Patagonia*, relataba que en ese desierto gris se instalaba poco a poco en quien lo visitaba un placer intenso aunque mal definido. Decía Hud-

son: "En ese silencio reconfortante y perfecto no existía siquiera el murmullo de una hoja porque, a menos que el viento soplara con fuerza, no vibraban ni suspiraban las pequeñas hojas tiesas de los árboles; y los arbustos permanecían inmóviles, como tallados en rocas. Un día, *mientras escuchaba el silencio*, se me ocurrió pensar qué efecto tendría sobre mi ánimo si llegara a lanzar un grito". El ser humano —está claro en las palabras de Hudson— parece haber llegado aquí al límite de su divorcio con los demás seres. Se ha trasladado a la soledad, se ha instalado en ella, y goza en su nuevo hogar. Un mundo de sensaciones, de perfumes y de imágenes, sustituyè al trato con los humanos. Como hombre, ha perdido su densidad. No lo mueve más el deseo de hablar, de comunicarse. Se *cosifica*, se transforma en una cosa entre otras cosas.

Igual y majestuosa transformación del alma humana ha señalado en la pampa verde, al norte de la anterior, don Roberto Cunninghame Graham, que conoció nuestro país también hace un siglo. "El silencio y la soledad eran el carácter común del norte y del sur, dentro de un horizonte calculado por lo que un hombre puede ver desde su caballo". Nostalgia y soledad eran el clima afectivo en que se movieron los gauchos desde el comienzo, como lo observó el propio Hudson que, aunque hablara inglés siguió siendo toda su vida un gaucho, un inglés solitario que encontró remedio para su melancolía platicando con los pájaros, los árboles y los cielos, un ensimismado inaccesible aún para sus más íntimos.

Así era la pampa que vieron nuestros abuelos: un paisaje físico y moral donde la soledad, el sentimiento del desamparo, constituían notas fundamentales. Cuando el criollo

iba a la ciudad, viajaba cuarteando su propia soledad; y aunque estuviera rodeado de seres como él, continuaba viviendo dentro de ella. (Ya veremos más adelante cómo este sentimiento ciudadano parece transférico al tango, en versos melancólicos y nihilistas. Pero no nos apresuremos):

La primera fuente —y la más ingenua— de “soledosos”, de aficionados a la soledad, debe buscarse en las canciones anónimas que se cantan en el campo, en las pequeñas aldeas, y, en especial, en el “Romancero Popular” de la Argentina. El árbol universal del Romancero Español también echó sus raíces en nuestro país, traído por los conquistadores (como las echó en Medio Oriente, con los romances sefardíes) y por eso tenemos versiones vigentes, con los mismos personajes del Romancero peninsular, según lo han establecido las colecciones recogidas entre nosotros, por iniciativa, entre otros, de Ricardo Rojas. He aquí una muestra popular de mística soledad, encontrada por Alfonso Carrizo, otro investigador de nuestro folklore, una décima anónima que parece un eco, a través del océano, de los místicos españoles analizados por Vossler, una réplica de los Aldana y Espinosa:

Yo, pecador sin segundo,  
Fui el más ingrato y vil,  
Quien más a Dios ofendí  
De cuantos hay en el mundo;  
Pero ya detesto el rumbo  
Que de Dios supo apartarme;  
Voy a sus pies a postrarme  
Y decirle: ¡Gran Señor,  
Para abrazarme con vos,  
Quiero del mundo apartarme!

Sin duda, la más amplia, honda, patética elaboración artística de la soledad del gaucho es necesario buscarla en el

*Martín Fierro*<sup>1</sup> de José Hernández, hombre culto, de patricia familia de Buenos Aires; pero identificado con el hombre de campo, no sólo con sus costumbres y lenguaje sino también con sus razonamientos y pasiones, sus ideales y luchas políticas; pues Hernández, el hombre, fue adversario de la mayoría de los políticos ilustres de su tiempo, Sarmiento en primer término, que, separados por disensiones personales, se unían en un ideal de progreso y civilización. El "gaucho" Hernández, autor del *Martín Fierro*, fue enemigo natural de lo europeo y de la gente de universidad, talento original e intuitivo, cuyo triunfo (mejor dicho, la admiración exenta de críticas que ahora provoca su poema) debió esperar cerca de medio siglo. Sólo en 1912, como es sabido, las conferencias de Leopoldo Lugones en el Odeón, y luego la publicación de *El Payador*, proclamaron su lugar sobresaliente en la Literatura Argentina y Española. (Y aquí abro un paréntesis para recordar una vez más, y ya es lugar común, que fue un ingenio español, Miguel de Unamuno, quien veinte años después de escrito *Martín Fierro*, antes que ningún argentino lo hiciera, sostuvo que el *Martín Fierro* era el poema escrito en español más importante del siglo. Por supuesto, esta opinión de ultramar pasó inadvertida en la Argentina).

Martín Fierro es, *por antonomasia, el hombre solo*. Una idealización del gaucho en lucha contra la justicia y la sociedad; que busca la soledad de la pampa, porque reniega de una patria que acaba de adoptar las normas de la civilización y ha tomado partido por el progreso, con sus errores y excesos. Errores y excesos que constituyen, precisamente,

<sup>1</sup> Consultar: A. BERENGUER CARISOMO: "*La estilística de la soledad en 'Martín Fierro'*".

los puntos de apoyo de sus críticas (sazonadas con abundantes condimentos demagógicos) y de sus desordenadas fugas. Martín Fierro es un paria, un rebelde: solitario entre sus compatriotas; solitario en el desierto y solitario en la lucha contra los indios, azote de las estancias y aún de las nacientes ciudades de la provincia de Buenos Aires.

¿Cómo extrañarse, entonces, de que en los versos de *Martín Fierro* la soledad sea el tema más constante? Primero, la soledad del hombre escapado de la policía y que se esconde en la inmensidad adonde nadie llega.

Es triste en medio del campo  
Pasarse noches enteras  
Contemplando en sus carreras  
Las estrellas que Dios cría,  
Sin tener más compañía  
Que su soledá y las fieras.

Y que tiene la convicción de su desgracia y la incapacidad de redimirse:

Soy un gaucho desgraciado,  
No tengo dónde ampararme,  
Ni un palo donde rascarme,  
Ni un árbol que me cubije.  
Pero ni aun esto me aflige  
Porque yo sé manejar me.

La soledad buscada por Cruz, su compañero de desgracia, es también declaración de misoginia, imposibilidad de amar:

Las mujeres dende entonces,  
Conocí a todas en una  
Yo no he de probar fortuna  
Con carta tan conocida:  
Mujer y perra parida,  
No se me acerca ninguna.

El gaucho solitario conoce la tristeza de la ausencia, el tormento de los recuerdos:

En la orilla de un arroyo  
Solitario lo pasaba  
En mil cosas cavilaba  
Y a una güelta repentina  
Se me hacía ver a mi china  
O escuchar que me llamaba.

No sólo es perseguido Martín Fierro por la soledad. También lo son sus hijos a quienes parece perseguir la antigua venganza griega de los Atridas. Se queja el mayor:

En la escuela del sufrir  
He tomado mis lecciones.

Y luego debe padecer más en la soledad de la cárcel donde es encerrado:

La soledá causa espanto  
El silencio causa horror  
Ese continuo terror  
Es el tormento más duro  
Y en un presidio seguro  
Está de más tal rigor.

Así es este poema salvaje, profundo, acre, melodramático, un monumento a la soledad moral y social, un himno de disconformismo frente a la sociedad, un desesperado lamento que tiene por marco el paisaje de una llanura en la cual el hombre se siente tan solo como el navegante en alta mar.

\* \* \*

También se siente aislado como el navegante en el océano, otro personaje mítico de la poesía popular argentina, San-

tos Vega, el gaucho cantor, un Orfeo rústico, el payador de la pampa. A su modo, representa también entre nosotros al "Judío Errante", el personaje romántico de Heine y Wagner, cargado del prestigio del misterio, siempre solo e incomprendido. Elaborado como poema por Mitre, Ascasubi y Rafael Obligado, su leyenda persiste a pesar de los años; y representa al último gaucho —su poesía, su coraje— definitivamente derrotado por el Diablo, personificación del progreso, traído al país por los nuevos pobladores, los inmigrantes europeos.

Mas, en verdad, Santos Vega, en sus diversos avatares literarios, tiene más misterio que soledad. En los versos de Obligado, le place ocultarse:

se vio una sombra ligera  
 en occidente ocultarse,  
 .....  
 era ya Vega una sombra  
 que allá en la noche se hundía...

Pero también ambiciona mostrarse y recoger la admiración, en parte acrecida por el propio misterio:

...y al clamor  
 cesó la lucha, en honor  
 de un solo nombre bendito,  
 que aquel grito era este grito:  
 "— ¡Santos Vega, el payador!"

No es Vega, enteramente, un soledoso; más bien un profeta, un patriota, un payador. Si se allega al poblado, y canta, escoge su adversario en el payar. En una de esas batallas sonoras, pierde. Eso es todo. Si hubiera amado más la soledad, no habría cantado en público y no habría conocido la derrota.

Ignoró la cordura de Séneca: "abscondete in otio, sed et otium tuum absconde". Como se ve, no puede ser más simple la fábula del payador vencido en las versiones poéticas conocidas. ¿De dónde saca, pues, su prestigio? No arriesgo demasiado si sostengo que él proviene menos del personaje que del escenario en que se mueve, de la pampa secreta y amenazadora, y de la incomunicación física, ella sí, real, de sus primeros pobladores. El indio era la imagen concreta, la intermitente oleada de aullidos, de yeguas embravecidas y de sangre. Lo permanente, lo temible, lo eran el miedo de la noche y sus endriagos, el yaguarón, la mula ánima y la salamanca (para no citar sino los títulos de los poemas de Rafael Obligado); los aparecidos y los difuntos, el prestigio mágico de los relatos alrededor del fogón. Poéticamente Santos Vega no llegó a ser persona real. Nadie lo elaboró, le insufló la vida necesaria para que lo fuera. (Su existencia física no entra aquí en discusión). No murió; sólo vivió de mítica existencia. Para mí, repito, no posee otra soledad que la que le sobraba al gaucho. Es una catarsis de sus diarias penurias. Sólo historia; sólo prestigio de un pasado que no se discute.

Dos veces en nuestro siglo (las versiones de Mitre, Obligado y Ascasubi pertenecen al siglo XIX), Santos Vega ha llegado al teatro, llevado en prosa por Antonio Pagés Larraya y el oriental Fernán Silva Valdés<sup>1</sup>. En la versión del segundo, el payador se trueca en un Don Juan con algo de Martín Fierro, cuya fantasmal naturaleza subraya la úl-

<sup>1</sup> ANTONIO PAGÉS LARRAYA: *Santos Vega, el payador*, Buenos Aires, Doble P., 1957. FERNÁN SILVA VALDÉS: *Santos Vega*, Buenos Aires, Losada, 1957. CONS. C. CARLINO: *Santos Vega, el payador*, en *Comentario*, n° 59 y 60, Buenos Aires, 1968.

tima escena de la obra. Por el contrario, en la de Pagés Larraya, Santos Vega se ha afincado, trabaja, defiende su existencia de paisano. Al final, una vez más, aspira a dejar la leyenda y convertirse en un ser humano:

“—Hombre soy y en mí mismo llevaba la derrota. Me han vencido el tiempo, el dolor, la injusticia, el cansancio, no Juan sin Ropa”.

\* \* \*

Es forzoso señalar —ya que el *Martín Fierro* está escrito en lenguaje popular— cómo la canción popular de las ciudades, treinta o cuarenta años después de la aparición del poema, retoma el tema de la soledad del hombre, de su incapacidad de comunicación, de la melancolía por la separación del ser amado, por la deslealtad de los amigos. Las letras de tango — la canción popular de Buenos Aires— ofrecen innumerables variaciones del tema de la soledad, aunque pocas veces lleguen al nihilismo irónico, a la total desesperación, que respiran estos versos pertenecientes a “Yira, yira” de Discépolo, una buena muestra del género y uno de los más conocidos y entonados:

Cuando la suerte que es “grela”,  
 Fayando y fayando, te largue parao;  
 Cuando estés bien en la vía,  
 Sin rumbo, desesperao,  
 Cuando no tengás ni fe,  
 Ni yerba de ayer secándose al sol;  
 Cuando rajés los “tamangos”  
 Buscando ese mango  
 Que te haga “morfar”,  
 La indiferencia del mundo,  
 Que es sordo y es mudo  
 Recién sentirás.  
 Verás que todo es mentira,  
 Verás que nada es amor.

Yira, yira,  
Aunque te quiebre la vida,  
Aunque te muerda el dolor,  
No esperés nunca una ayuda,  
Ni una mano ni un favor.

Se dirá que esta soledad mentada por el tango, tan agresiva, tan duramente expresada, es la de toda gran metrópoli; y Buenos Aires, como Nueva York, es un desierto de cemento y acero; se dirá también que hay tangos burlescos, y amorosos, y ambiciosos de afectos maternos o familiares; pero el caso es que la nota de la "soledad por abandono", constituye una de las constantes del tango — una nota que exaspera por su repetición machacosa — y no se puede prescindir de ella al hacer un balance de la soledad en la lírica argentina, aunque la letra de los tangos se ubique en el límite de la poesía; aunque, en verdad, las porteñas no sean todas, casquivanas y los porteños no sean, todos, desgraciados en el amor. Por otra parte, el hombre de la ciudad, el habitante de Buenos Aires puede no haber salido nunca de ella, no conocer el campo, la pampa inmensa, ahora poblada, dividida y cultivada. Empero, el sentimiento de soledad está en él casi siempre. Por eso, lo expresa, como una tradición de familia.

\* \* \*

Por supuesto que la soledad y la tristeza impregnan también las canciones populares del centro y el norte de nuestro país. Están presentes en vidaladas, zambas, bagualas, tristes, algunas danzas y otras que no lo son, con letras cada vez más hermosas en estos últimos años, por obra de poetas que también son músicos (Atahualpa Yupanqui, Jaime Dávalos,

Falú, Alma García, etc.). Allí se mencionan, sobre todo, la soledad del enamorado que añora su perdido amor, la del que aún no conoce el amor y lo desea, o la melancolía por ausencia de la tierra natal. He aquí un ejemplo de Dávalos, el más dotado de todos:

Soledad de querer,  
Lo que me desvela la sangre de amor,  
Y partir con el sol,  
Sombra de la tierra  
Desnuda, nocturna y final.

\* \* \*

Por cierto, la soledad no había aparecido en la poesía argentina con las desdichas de Martín Fierro. Ya lo estaba, casi medio siglo antes, cuando el Romanticismo llegó a las letras argentinas con Echeverría, Sarmiento, Mitre, Alberdi, Juan María Gutiérrez y los próceres de la generación de 1837, la generación de la Asociación de Mayo.

*La Cautiva* de Echeverría es el poema de la mujer blanca, prisionera de los indios, que Brian, el héroe, intenta devolver a la sociedad. Después de muchas peripecias ambos perecen en su intento. Hay en este poema algo del sino trágico que persigue a los héroes del Romanticismo europeo — se llamen Manfred, o Atala, o René, o Werther — la tremenda lucha contra la fatalidad, que emprende el hombre solo, y su renovado anhelo de libertad. Pero hay también el intento logrado de naturalizar esos temas europeos en el carácter de los argentinos y en el paisaje pampeano, tal cual era hace un siglo. Apenas es necesario recordar la evocación del desierto, en la estrofa inicial, que saben de memoria los niños de todas las escuelas argentinas:

Era la tarde, y la hora  
 En que el sol la cresta dora  
 De los Andes. El desierto  
 Inconmensurable, abierto  
 Y misterioso a sus pies  
 Se extiende, triste el semblante,  
 Solitario y taciturno  
 Como el mar, cuando un instante  
 El crepúsculo nocturno  
 Pone rienda a su altivez.

Esta soledad desgarradora del desierto está presente en todas las estrofas de *La Cautiva*; el hombre no encuentra apoyo alguno, ni compañía en el paisaje, que no ofrece sino:

Doquier cielo y soledades  
 De Dios sólo conocidas  
 Que Él solo puede sondar.

En otro poeta romántico de fines del siglo pasado, Ricardo Gutiérrez, aparece también el tema, caro al Romanticismo, de la soledad. Tanto Ezequiel, el protagonista de *La fibra salvaje*, como Lázaro, el héroe del poema del mismo nombre, son personajes románticos de los pies a la cabeza, con sus volcánicas pasiones, sus bruscos cambios de humor, su desdén por las verdades psicológicas, geográficas o históricas, su odio hacia los convencionalismos sociales y, sobre todo, su ansia inextinguible de soledad, en la pampa o en el convento. Canta Gutiérrez en *La fibra salvaje*:

Ay, es la soledad, es el desierto  
 Que se extiende en el alma del suicida:  
 Esa completa ausencia de esperanza,  
 Ese invencible hastío de la vida,  
 Ese abandono yerto  
 En que el alma se entierra,  
 Y sin buscar donde su rumbo alcanza  
 Se arroja en el naufragio de la tierra...

Gutiérrez objetiva, proyecta, su fondo romántico, vivido o soñado; por eso, crea los personajes de sus poemas, seres desgraciados, generosos, declamadores e impregnados de soledad.

En cambio, Almafuerce, otro sobreviviente de la generación romántica, pone en primer plano, a fines del siglo pasado y comienzos del actual, su propia vida, su original personalidad, como eje de su creación poética. Almafuerce quiso ser un reformador social y hablaba el lenguaje de los profetas bíblicos; pero estaba lleno de contradicciones. Era misógino y cantaba a la mujer pura; crítico brutal de las costumbres y de la moralidad de sus conciudadanos y escribía el ferviente himno patriótico que es *La Sombra de la Patria*; era humilde y al mismo tiempo monstruosamente vanidoso. En suma, una andante paradoja. Mas lo que no puede discutírsele es su candente pasión, que dignifica los temas que trata y hace olvidar su deficiente cultura y las vulgaridades de su versificación.

La soledad de Almafuerce —mezcla de Nietzsche, digerido a medias, y de cristianismo difuso— es la del apóstol; que denigra al mundo circundante pero no puede prescindir de él; que desprecia a los hombres pero anhela redimirlos:

Yo soy el indomado, soy un completo  
 Que se adora a sí mismo y en sí se absorbe:  
 Me basta mi profundo propio respeto  
 Bajo los salivazos de todo el orbe.

\* \* \*

La soledad es, quizá, uno de los temas dominantes de la moderna poesía argentina. Como ella es sumamente rica en nombres y tendencias, no sólo en Buenos Aires sino en

las provincias, sólo vamos a referirnos a algunos de entre ellos, los que han desaparecido ya.

Ricardo Güiraldes, más conocido como novelista, está ligado a la existencia de uno de los más sustanciosos solitarios creados por la Literatura Argentina. Me refiero al protagonista de su *Segundo Sombra*. Porque el autor de este libro fue un amante de la soledad, un cultísimo espíritu de una rara nobleza, que habló además por boca de sus *Poemas solitarios* y sus *Poemas místicos*, confirmando el carácter soledoso de su célebre personaje. El gaucho Don Segundo Sombra no es el gaucho trágico de Bartolomé Mitre, Obligado o los Gutiérrez, ni el buscador de polleras de Silva Valdés. Ha transcurrido medio siglo, y no en vano, desde el nacimiento de *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez. (¡Qué extraños caminos usa el Destino para cumplir sus designios! Ricardo Güiraldes debió su nombre de pila al del médico que lo trajo al mundo, precisamente Ricardo Gutiérrez, el creador de *Lázaro*). El gaucho ya no es, con el nuevo siglo, el personaje byroniano de Pedro Goyena<sup>1</sup>. Y recordemos que este ensayista lo tenía por “una actividad anhelosa de algo que no encuentra, un ser que se debate penosamente en una vida martirizada, cuando pareciera destinado a una existencia, por lo menos, soportable...”. Señalaba, además, cómo el gaucho, “en quien se reúne lo que tenemos de nuestro verdaderamente”, “que se debate en la ignorancia y la miseria, errante aventurero que no halla en el comercio, en la industria, en la ciencia o en el arte vías por donde corra fecundante la actividad de su espíritu; (entonces) ella se desborda tumultuosa en riñas, en correrías, en montoneras,

<sup>1</sup> PEDRO GOYENA: *Obra selecta*, Buenos Aires, *Estrada*, 1943.

protesta sangrienta, a veces hasta la ferocidad, de una clase desgraciada contra el hombre feliz de las ciudades, encerrado en su vanidoso egoísmo; y cuando así no se desborda, se agita delirante en las profundidades de su conciencia, desgarrando cruelmente sus fibras más delicadas y sensibles”.

Don Segundo Sombra está lejos de este desdichado. Se ha amoldado a algunas exigencias de la vida civilizada. Está en paz con la justicia y los comisarios (aunque se burle de los gendarmes incapaces); no tiene muertos entre sus remordimientos, aunque le gustara jugar con la muerte en su mocedad, bisteando, y por chacota, el cuchillo en la habilísima diestra. Ni bebe, ni tiene vicios, ni gusta de mujeres. Es resero, no afincado ni estanciero; porque el resero es el único ser libre, que ha hecho del viajar su profesión y del trabajo nómada la única fuente de su subsistencia. El resero puede estar en íntimo y constante contacto con la naturaleza, con las fuerzas primitivas de las cuales se siente parte integrante. Aunque las estructuras sociales, con los años, hayan cambiado; aunque ferocidad y rigor se hayan atenuado, el gaucho de Güiraldes sigue siendo “el hombre solo” de la pampa. Sus rasgos psicológicos profundos no se han modificado: hosquedad, flema, sobriedad en el lenguaje, ascetismo sin elevación espiritual, sin religiosidad, sólo un vago sentimiento de dependencia, pensamiento realista mezclado con supersticiones, poco apego por la vida familiar; y, además, constante y admirativa curiosidad por el paisaje, por los animales de la tierra y el aire. La pedagogía a lonjazos de Don Segundo enseña a Fabio Cáceres la concepción de mundo de Robinson Crusoe: aceptación de la esencial dureza de la vida, exclusión conmisericordiosa de los demás seres divinos o humanos, renunciamento a los

fáciles goces del amor o de la mesa, definitiva amistad con el silencio<sup>1</sup>. Ricardo Güiraldes pudo crear a Don Segundo Sombra porque, él, en el fondo, era un soledoso. Y no se contentó con hablar por boca de su personaje. Como poeta, y para que lo entendieran sin dudas, habló. Y expresó su soledad. Estos versos de los *Poemas solitarios* y de *Pampa* son suficientemente explícitos. Como convicción de que la soledad es el único planteo existencial posible, reiteran, subrayan, esculpen, al gaucho que llevaba en sí "como la custodia lleva la hostia", según la inolvidable dedicatoria.

Solo,  
para soportar el peso de mis palabras:  
las que no se dicen y coagulan un trozo de alma.  
Convertido en mi propio presidio, tiendo ante mí el callejón:  
pampeano de mis anhelos, para caminar inconsolablemente,  
lastimando mis dolores.  
No quiero guías que confundan mi rumbo.  
No quiero amigos sobre quienes pesar egoístamente.

Sé,  
que sólo las llegadas, que son cansancio, pueden  
fructificar en  
partidas, que son victoria.  
de mi intimidad.

Me he acostumbrado a estar solo,  
como el ombú se ha acostumbrado a la pampa.  
Mi alma es una esfera mirando su centro, que es vigor.  
Para caminar por la vida, sé sostenerme sobre las  
piernas de mi voluntad y mi coraje.  
La noción de mi propia existencia me impide caer.  
La vida es una obligación que mantener.  
Ignoro la cobardía cuando me he dicho: "Debo".

(*Poemas solitarios*)

<sup>1</sup> "El hombre ante sí y ante los demás es impotente" (*El sendero*).

Madre.  
 Horizonte.  
 Soledad. (*Pampa*)

En Enrique Banchs, el más hondo de nuestros líricos, la soledad que canta es la de todo gran poeta que debe vivir sobre la tierra. Su tragedia está implícita en su condición de lírico, sea argentino o no lo sea. Como en el poema de Baudelaire, el poeta es el albatros, cuyas alas gigantescas le impiden caminar. Por eso, su sensibilidad busca el silencio de la soledad; su pureza se refugia en el consuelo de la soledad. En este soneto de *La urna* está, químicamente pura, la finísima soledad de Banchs:

Feliz vivir el del pastor que lejos  
 De todos, en la pampa solitaria,  
 Contempla los inmóviles cortejos  
 De astros sobre la gran mudez agraria.

Y se oye a la alondra y ve las cortaderas  
 De empenachada espuma y junco airoso,  
 Y la mirada envía a las praderas  
 Donde albea el rebaño silencioso.

Y olvidado y tranquilo, cuando llena  
 De oro y diamante se abre la mañana,  
 Un día más no hace temblar su fe.

Pues no le hiere una secreta pena,  
 Ni le cautiva una esperanza vana,  
 Que en nada espera porque a nadie ve.

Otro soledoso contemporáneo fue Rafael Alberto Arrieta. Este nobilísimo poeta, tan sensible como Banchs aunque más ambicioso de extender los beneficios de la poesía a otros territorios literarios, como el ensayo y la prosa didascálica. Ambos, personalmente, fueron hombres reserva-

dos, solitarios. Y si los honores vinieron sobre ellos, no fue seguramente porque los buscaran. (Arrieta, a regañadientes, aceptó la presidencia de la Academia Argentina de Letras, cargo que ocupaba al morir. Por su parte, Banchs, se negó redondamente a serlo cuando desapareció el anterior).

Clasicismo, serenidad, depuradísimo lenguaje, son notas esenciales de la poesía de Arrieta, perfecto autorretrato del artista. Su soledad no conoce protestas sociales ni invocaciones a Dios. Tampoco quiere convencer a nadie de los beneficios de estar solo. La poesía de Arrieta es soledosa porque lo es "el espejo de la fuente" (así se llamó uno de sus primeros libros): un cristal que se aísla del paisaje para pulirse sin prisa y reflejar mejor las cosas y los bellos rostros. ¿Cómo no iba a preferir tal soledad? (Debo agregar, en honor de la verdad, que esta soledad no le impidió una intensa y prolongada actividad docente, de publicista y de editor de obras fundamentales como la *Historia de la Literatura Argentina*, un monumento elevado en honor de las letras de su patria, en tiempos muy difíciles). He aquí una expresión armoniosa de la soledad de Arrieta:

## LA SOLEDAD

Irás, ¡oh, dama doliente!  
esta noche, por el páramo,  
con tus dos graves lebreles,  
el Silencio y el Espanto.

La sombra de tus crespones  
dejará un oscuro rastro.  
Te seguirán taciturnos  
los lebreles, olfateando.

Y si llegas, ¡oh doliente  
señora! al negro palacio  
donde el insomne Recuerdo  
suspira por tu regazo,

vagas músicas remotas  
despertarán al Pasado  
y sus cien ojos abiertos  
alumbrarán el palacio.

Mas al compartir el lecho  
del amante iluminado...  
¡cuida que no te devoren  
tus lebreles en sus brazos!

Frágil y delicado hasta la morbidez, una flor que no terminó de deshojarse mientras vivió, Pedro Miguel Obligado atravesó las más violentas revoluciones literarias y políticas que azotaron a Buenos Aires durante medio siglo, sin alterar su serenidad ni interrumpir el hilo de sus versos susurrados y recoletos. Como en Banchs y Arrieta, una soledad estrictamente individual sin implicaciones místicas o profanas. Convicción de soledad lo suficientemente profunda como para sustentar una existencia que no conoció otra ambición que la de reiterar sus melancólicos poemas.

Es otoño. Estoy solo. Pienso en ti. Caen las hojas.  
Vaga la melodía de una pena que ignoro.  
El viento que estremece marchitadas congojas,  
Pasa como un recuerdo por el bosque sonoro.

.....

Estoy solo. Se siente que el otoño es un viaje.  
Hay un alma que llora porque alguien se despide.  
Este ocaso de plantas que enrojece el paisaje,  
Con mi desalentada serenidad coincide.

Margarita Abella Caprile era un ser tímido, delicado, receloso, tremendamente sensible. Su poesía fue la reacción de un ser así nacido frente a la irremediable aspereza de la vida. El tema de la soledad aparece en ella con frecuencia y no lo eclipsaron los repetidos viajes por el viejo mundo, gran viajera como fue. Su poema "Soledad", de *Perfiles en la niebla* es la más perfecta formulación que se haya dado entre nosotros de tal sentimiento:

Ah, qué soledad y qué cansancio  
Este inútil luchar,  
Cada espíritu es como una isla  
A la que nadie nunca arribará.

Rodeado por el mar de su egoísmo,  
O rodeado quizás  
Por el mar de zafiro del ensueño  
Cada espíritu siempre solo está.

A través de esa hondura de ellos mismos  
Ni las ideas llegarán jamás,  
Se desvirtúa nuestro pensamiento  
Al cruzar.

La incompleta invención de las palabras  
Aleja más y más,  
Qué angustia repetir toda la vida  
La explicación que nada explicará.

Y sentir el horror de lo imposible  
Frente a esa fatal  
E infinita muralla de las almas  
Que ni el amor consigue derrumbar.

Y volver otra vez sobre lo andado  
Después de tanto andar,  
¡Y de nuevo la trágica y profunda  
Soledad!

\* \* \*

La soledad de la poesía argentina está, por supuesto, emparentada con la de la sociedad occidental<sup>1</sup>. Y, naturalmente, con la crisis espiritual de nuestro mundo. El "Dios ha muerto" de Nietzsche es, en parte, uno de sus responsables. Su mensaje, escuchado por los más sensibles, repetido por los más dóciles, es ahora un producto de masas, un "slogan" que se repite en todas las clases sociales.

Por otra parte, me parece que el sentimiento de soledad depende, en el poeta argentino, en parte, de la falta de estímulos y de jerarquías literarias, con academias que apenas respeta, con premios literarios que todos discuten (con razón, desgraciadamente), con juicios críticos sospechosos de parcialidad e injusticia, en los diarios. De allí, la ironía habitual, el obligado sarcasmo del escritor para juzgar a los otros, privadamente y en público, una agresión antes del ataque que se juzga inevitable, la ofensa gratuita, la simulada incompreensión. Y, además, la falta de consideración de la colectividad por la nobleza y el sacrificio de la vocación de poeta. Compárese lo que ocurre en nuestro país con lo que pasa en otras naciones del mundo occidental (y no hablo sino de las democracias). En ellas los poetas eminentes son casi funcionarios del Estado, por las prebendas de que gozan y por el respeto de los gobernantes hacia su obra; esto, sin contar las funciones de propaganda en el exterior, inherentes a su jerarquía intelectual. (El pri-

<sup>1</sup> La soledad de los poetas argentinos podría quizás acercarse a la soledad final de nuestros grandes héroes civiles y militares. La lista sería larga, desde Moreno y Rivadavia hasta Belgrano y San Martín, Alberdi y Lisandro de la Torre. Tampoco es rara en los grandes artistas plásticos. Fader es el paradigma.

mer ejemplo contemporáneo que se me viene a la memoria es Paul Valéry, viajando como huésped oficial, por el Mediterráneo, a bordo del acorazado "Provenza" en 1925).

El poeta argentino, el escritor argentino, viven y mueren en la soledad, en su inmensa mayoría. El suicidio no es excepcional en ellos. ¿Cómo extrañarnos de que el tema se les imponga?

En términos generales, puede afirmarse que uno de los polos entre los cuales se mueve la poesía argentina es la soledad —soledad personal del artista, comentario de la soledad en el poema—. El otro polo, ya se sospechará, es *la comunicación*. Por supuesto, tal distinción resulta un poco teórica, ya que en la más dolorosa poesía de soledad hay siempre una comunicación hacia los demás, una ruptura del propio aislamiento. Quizás esta mutación de soledad en comunicación dé la medida de su grandeza, pues (contra la afirmación de Nietzsche) nada hay que multiplique y diferencie más los medios expresivos de un poeta que la cálida presencia de sus semejantes, a quienes, en definitiva, va dirigida su poesía. Estos razonamientos se aplican, claro está, a la lírica argentina. José Hernández hizo de *Martín Fierro*, devorado por la soledad, un medio de grandiosa comunicación, no con sus contemporáneos cultos de la ciudad sino con los hombres que nacerían cincuenta años después de su muerte, que no hablarían como sus personajes pero que verían en ellos sus antepasados ilustres y desgraciados.

Nada hay más deprimente y amargo que los últimos años de Leopoldo Lugones, los años que precedieron a su suicidio, en 1938. Sin embargo, de esa soledad que rara vez comentó en verso, ya que en su severo estoicismo no admitió las debilidades de la queja o de la protesta frente al des-

tino adverso, surgió la muy alta poesía de los *Poemas solitarios* y de los *Romances de Río Seco*, empapados con los perfumes y los recuerdos de la más genuina vida espiritual argentina. Su soledad se transformó en luz, en comunicación, en vibrante solidaridad.

\* \* \*

Para terminar, permítaseme resumir las ideas expuestas en este ensayo. Quiero decir, por lo pronto, que ninguna de las causas hasta ahora sugeridas pueden explicar nuestra soledad poética. Explicarla en forma aislada, aclaro. Nuestra soledad no viene sólo de sentirnos —siendo como somos racionalmente europeos— aislados del continente europeo y de su cultura. Tampoco es ella solamente un reflejo telúrico de la inmensa pampa y del espectáculo de su desolación. El soledoso tango de Buenos Aires prueba ya que el tango, producto urbano, alejado de la poesía campesina o pampeana, tiene otras raíces, y no las meramente físicas de la vivencia de la llanura. Tampoco la soledad del poeta es resultado de las penurias de la vida de los escritores argentinos, vida tan dolorosa, a fin de cuentas, en la Argentina como en cualquier otro lugar del planeta, ya que ningún poema original y profundo nace sin aislamiento y sin pena. Y todavía habría que agregar que la soledad argentina es muy anterior a la moda actual, en todas las literaturas del mundo, el tema de la incomunicación humana suscitada por la metafísica contemporánea.

Quizás las más certeras palabras que sobre la soledad de los escritores argentinos hayan sido expresadas, pertenecen a Vossler, el mismo hispanista alemán que me brindó el tema de este ensayo. Después de visitar América del Sur antes de la Segunda Guerra Mundial, a su vuelta a Alemania, dijo:

“El rasgo más característico e insistente en la poesía argentina se comprueba también en cualquier otra forma de vida: *ansia indomable de independencia personal que lleva a muchos a una completa soledad*. . . El hombre se basta a sí mismo y las mujeres no cuentan mucho. Ese afán de independencia que interiormente no se compromete a nada, no cuenta con nada, tiene a menudo algo de desolada desesperación. Pero tiene también su grandeza”<sup>1</sup>.

Estoy plenamente de acuerdo con Vossler. Y, personalmente, como poeta y como ensayista, subrayo que él ha tocado el fondo del problema. Por eso creo que nuestra libertad interior es la garantía del futuro acceso de nuestra poesía a la gran “poesía universal”, la “Welt-Literatur”, la “Welt-Dichtung”, a la cual se refería Goethe en sus últimos años. Una poesía intensamente libre, capaz de romper los muros de la soledad, como lo hicieron Lugones y Hernández, será digna de conocimiento y de admiración en todos los países libres del orbe.

MARCOS VICTORIA

<sup>1</sup> KARL VOSSLER: *La vida espiritual en Sudamérica*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1935, p. 43. El subrayado es nuestro.



# TEXTOS Y DOCUMENTOS

---

## Cinco poesías inéditas de José Mármol

Al cumplirse cien años de la muerte de José Mármol, ocurrida en Buenos Aires el 9 de agosto de 1871, parece oportuno presentar cinco poemas inéditos del autor de *Amalia*. Estas páginas han llegado a mi poder gracias a la atención del doctor Carlos Tavares, en cuyo archivo se encuentran. El doctor Tavares es sobrino tataranieto del poeta; las composiciones fueron conservadas por una hermana de éste, Emilia Mármol de Lasserre; pasaron a su hijo el comodoro Augusto Lesserre Mármol, fundador de Ushuaia; luego a su hija única, Ana María Lasserre Mármol de Querencio y por último a la madre del coleccionista, Lía Esther Querencio Lasserre de Tavares. Su hijo Carlos Tavares es el actual propietario.

Las poesías, en perfecto estado de conservación, son las siguientes:

“Delirio”. A Elvira. Buenos Aires, 9 de agosto de 1840. Ocho folios de 15 cm por 19 cm.

“Fantasía”, Mercedes, 19 de diciembre de 1840. Ocho folios de 15 por 19 cm.

“Mi Fantasía”. Montevideo, marzo de 1841. Diez folios de 15 por 19 cm.

“La Juventud”. Montevideo, 21 de junio de 1841. Dos folios de 15 por 19 cm.

“Unos y Otros”. Montevideo, 7 de agosto de 1841. Seis folios de 15 por 19 cm.

La tercera de ellas, “Mi Fantasía”, dedicada a Juan María Gutiérrez, es de puño y letra del autor. Las otras cuatro —quizás obra de un copista—, tienen correcciones autógrafas de Mármol y dos de las fechas finales también parecen de su escritura. Pero todas ellas coinciden con el estilo romántico de los primeros versos del poeta.

La que se titula “Delirio”. A Elvira, lleva una fecha interesante: “B. Ay. Agosto 9/840”. Escrita en Buenos Aires durante el año del “terror”, mientras los unitarios de la ciudad esperan la al parecer próxima llegada de Lavalle, quien desembarca en Baradero el 5 de agosto de 1840, es, sin embargo, una poesía de amor, desligada totalmente de los acontecimientos bélicos. Es lo que corresponde al exaltado corazón del joven Mármol y curiosamente la fecha coincide con el día de su muerte, treinta y un años más tarde.

La segunda “Fantasía”, escrita en Mercedes (Uruguay), donde el padre del poeta tenía un campo, es una especie de boceto de tragedia y su argumento se asemeja al de *El Cruzado*, drama que Mármol estrenará al año siguiente en Montevideo. Recién expatriado anota en su diario el 29 de noviembre de 1840, diez días después de su llegada a la Banda Oriental: “Es probable que parta mañana para la Colonia. Si no me arrastrara el compromiso para mí tan sagrado de pasar a Mercedes me quedaría aquí —puedo decir que tengo hoy el porvenir en mis manos— de la novedad siempre se puede sacar un gran partido —mis ver-

esos meten ruido— mi nombre se divulga y se disputan los hombres mi amistad”.

En Mercedes no sólo escribe esta poesía sino otra: “Una tarde en el Dacá”, publicada por Arrieta, fechada en enero de 1841 y casi contemporánea del primer canto “A Rosas el 25 de Mayo de 1841”, que obtuvo tan gran éxito en el certamen montevidiano celebrado en el teatro Coliseo.

Sobre “Mi Fantasía” Arrieta anota que este poema se encuentra en el Archivo Gutiérrez acompañado del siguiente comentario.

“Al Sr. Don Juan M<sup>o</sup> Gutiérrez  
 Presente de Amistad  
 Janeiro - Feb./845.

Vuelvo a leer estos versos después de cuatro años y o bien era yo el año 41 un loco ignorante o soy ahora un cuerdo sabio. Me han hecho el efecto que siente el hombre a los 30 años, volviendo a ver a una mujer fea a quien amó a los 15 y se pregunta a sí mismo: ¿dónde tenía los ojos entonces? — Mármol”.

Arrieta supone que esta composición y tal vez otras que le enviara a Gutiérrez —quien preparaba su *América poética* en Valparaíso— son las que dan lugar a esta afirmación del autor de *Amalia* en su carta a Gutiérrez del 26 de marzo de 1846...: “Fuera de ello, no me publique nada de esos mamarrachos que hice antes”. (Rafael Alberto Arrieta: JOSÉ MÁRMOL, *Poesías completas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1946-1947, vol. II, XV).

Todas las poesías inéditas que se presentan ahora pertenecen a aquel primer período de la obra de José Mármol, pues están fechadas en el término de un año, entre el 9

de agosto de 1840 en Buenos Aires y el 7 de agosto del año siguiente en Montevideo.

El interés de estas composiciones reside —aparte de su carácter inédito— en que muestran los primeros ejercicios literarios de quien llegaría a ser el máximo poeta de la proscripción. Por eso su publicación en el *Boletín de la Academia Argentina de Letras* resultará, al mismo tiempo que un homenaje en el centenario de Mármol, un útil aporte para los investigadores.

JIMENA SÁENZ

### DELIRIO

A *Elvira*

Hermana: Amiga: mi adorada Elvira  
 Un momento; por Dios; un solo instante,  
 Ven á calmar de tu infeliz amante  
     El infierno ó volcán en que respira  
     El ardiente veneno  
 Que agrio del alma se desliza al seno.

Ven por piedad. El diente rudo  
 Del acerbo dolor me rasga y mata:  
 Hoy es un día de aquellos que rebata  
 El infierno mi calma, y el sacro nudo  
     De mi espíritu y Dios  
 Se rompe y oigo dese infierno la voz.

Que como rayos recorren rebullendo  
 Mil ideas de muerte el Pensamiento.  
 Que el corazón rebelde al sufrimiento  
 Maldice hasta mis lágrimas, rugiendo  
     Y cual soberbia roca  
 Ríe a la tempestad y la provoca.

Que de una en otra fibra correr siento  
Un líquido de fuego por mi frente;  
Y cual un cráter de volcán ardiente  
Mi boca arroja quemador aliento:  
    Que aborrezco a la tierra  
Y cuanto el orbe en su extensión encierra.

Que yo mismo rebelde me aborrezco  
Que... ¿No te acuerdas mi bien?...  
Mil de estos días a tu lado también  
Sintió tu amante; mas se huían presto...  
    Tú eras el Ángel bueno  
Que me tornaba del Eterno al seno...

En mi empañada frente divisabas  
Cuanto mi ser en su interior sufría  
Imprimiendo en tus manos a la mía  
Sin desplegar tus labios me llevabas  
    Al sentir de tu canto  
El mágico poder que atraía el llanto.

Tu leve mano del marfil hería  
Los más suaves suspiros; los que apenas  
Exhalaran amores, y a mis penas  
Tocaran suavemente en su armonía...  
    Cual de un ángel tu acento  
Un himno *al padecer* mezclaba al viento.

Cual lumbre sin sustento que se acaba  
Mi Espíritu sentía en presta huida,  
Y helándose mi sangre, cual si[n] vida  
Sobre tu virgen pecho me inclinaba,  
    Semejante al que muere  
Y el sacerdote santo sostuvo.

Tu corazón sentía... El lúgubre sonido  
De más en más mi espíritu animaba,  
Cual de una nueva vida se exhalaba  
Un suspiro por tu alma recogido...  
    Una gota ligera  
Tu cuello de alabastro humedeciera.

¡Ay! cesabas tu canto, y suspendiendo  
Mi débil cuerpo entre tus brazos bellos  
Mil y mil besos con el alma en ellos  
En mis labios sellabas... confundiendo  
    Con el néctar fecundo  
Tu Elvira te idolatra —burla el mundo.

¡Ángel consolador! ¿dónde te has ido?  
¿Dónde te busco di? ¿Dónde el que expira;  
Tu amante, dónde a su adorada Elvira  
Irá a buscar con el dolor herido?...  
    En la tumba en el cielo?  
Dime dónde te escondes y allá vuelo...

Todo es noche sin ti; todo desvío  
Triste grano de polvo en mundo extraño,  
Mi corazón en su volcán tamaño  
Quisiera amarlo todo, y todo es frío:  
    En ti sola se siente  
Ese amor o fantasma de mi mente.

En ti, mujer, sublime, poesía,  
Ángel o lo que seas; en ti existe  
Ese fuego creador que en mí encendiste;  
Fuego que entre su llama consumía  
    De la fatal fortuna  
El negro sello que estampó en mi cuna.

Fuego de amor, de vida ... ven mi Elvira...  
 ¡Eh! qué importa que orgullosa mano  
 De mí te aleje con rigor insano...  
 Tu Dios, tu mundo, tu universo mira  
 En la pasión violenta  
 Que a Dios, al mundo, al universo alienta.

La vida es puro amor, amor los cielos.  
 Cuando Dios en sus manos contemplaba  
 El ser primero que a la tierra daba.  
 Le dijo y lo lanzó "Allá en los suelos  
 Mi espíritu te inflama  
 Antítesis sombrío —Sufre y ama".

Si te llamo, mi bien, cuando han volado  
 Dos años ó dos siglos, sin mirarte  
 No es sólo por de nuevo contemplarte  
 Porque hay algo a mi espíritu robado  
 Porque sufre tu pecho  
 De llanto amargo y de dolor deshecho.

Rodeada de mortales si te viera  
 Que perfumaran con su amor tu vida  
 Yo me riera mi bien; jamás herida  
 Por los vulgares celos mi alma fuera  
 Un corazón quisiste  
 Lo hubo, su molde entre sí mismo viste.

Mientras el hado nos separe ingrato  
 Mi nombre en tu alma vagará constante  
 Querrás hallar de tu infeliz amante  
 Acaso en algún ser débil retrato.  
 Mas, ¡ay! a tu alma —una—  
 La mía y nada más. Ella o ninguna.

Y en los alientos de mi sueño o llanto  
De esta tormenta, exhalación perdida  
O muerte o lo que tengo y lláman vida  
Cual talismán de calma o poder santo  
Entre risa o lamentos  
La voz ¡Elvira! llevarán los vientos.

Bs. Ay., Agosto 9/840.

### FANTASÍA

Y abrazados  
A sus almas confundieron  
En sus labios que sintieron  
Deleitados.

#### I

— ¡Adiós! Silencio y cautela...  
Si el cielo por todos vela,  
El infierno le hace guerra  
Y la ventura destierra  
Cuando el cielo nos la da...  
Teme a tu esposo, él está  
Más que nunca envanecido,  
Y de venganzas nutrido  
Más venganzas ansiará...  
Bien lo sabes, ni la sangre...

— Bien lo sé, su fanatismo  
Lo arrebató de sí mismo...  
No temas; tiemblo y le temo,  
Lo conozco y al extremo  
Puede llegar si supiera...

—Oh, Dios! Mirad cual hoguera  
Resplandece el firmamento...  
Suenan el trueno —brama el viento...  
Es la noche una visión.  
Ya la lluvia se aproxima  
Y el relámpago ilumina  
Todo cuanto nos rodea...  
Id por Dios que no se os vea...  
Yo me ausento... Elisa. ¡Adiós!

—No; que mi alma va con vos.

## II

El se fue; y el pie ligero  
Una joven deslizaba  
Por la senda del jardín...  
El orbe todo temblaba  
Pues en todo presagiaba  
Que ese ruido que escuchaba  
Era su instante postrero,  
Que el infierno en gozo fiero  
Celebraba en un festín.

De repente la oprime una mano.  
Tiembla Elisa, y al ver su tirano  
Lanza un grito y procura fugar.

—No te irás perjura, no,  
Si él se escapa a mi venganza  
Hasta ti mi brazo alcanza  
Yo te lo prometo, ... yo...

Dilo pronto... di ¡quién era!  
 Quién el que contigo aquí  
 Pasarle el pecho debí  
 Si tan villano no huyera.

Quien? ¡vive el cielo! mi nombre  
 Viviendo yo ser deshecho  
 Y tal vez hasta en mi lecho.  
 Profanado por un hombre!!!  
 Por un hombre! Y tú perjura,  
 Tú en sus brazos mancillando  
 Al que vive se guardando...  
 Cual cristal o lumbre pura?

¿Tú de otro hombre?... maldición!!  
 Vi a un relámpago su manto;  
 De rebelde es todo cuanto  
 Viste y lleva su visión.

Y un rebelde mi rival?  
 Al infierno lo conjuro...  
 Por el Rey Carlos le juro  
 No escapar a mi puñal.

Y después aun palpitando  
 Su rasgado corazón  
 Has de apagar tu pasión  
 Su infame sangre tragando.

— Monstruo horrible del infierno  
 Calla o rasga entre mi pecho  
 Un corazón que tú has hecho  
 Bronce duro siendo tierno!!!  
 Rómpele pues te aborrece...

Ese rayo que aparece  
No hace más mal a la tierra  
Que cuanto tu pecho encierra  
Y pestilente tu boca  
Lanza a torrentes, y toca  
Con su aliento destructor...  
Tus palabras son puñales  
Que me ultiman infernales;  
Ese que traés en el cinto  
Préstamelo, por favor,  
Y verás que al punto tinto  
Te lo volveré, impostor.

—Y así burlas mi furor...  
Debes morir a mi mano  
Y en vez de implorar favor  
Quieres más tu fin cercano,  
¿O pretendes con su muerte  
Darle vida a quien tu suerte  
Ha convertido en umbría  
Siendo más clara que el día.

Incauta, aleve, perjura,  
No acrescites la amargura  
De tu destino fatal.  
Puedo elevar mi puñal  
Sobre tu pecho, y cercano  
De herir; suspende mi mano  
Con que nombres mi rival.  
Habla —quien era... reviento.

—Quien hasta su nombre el viento  
Tiene miedo de escuchar

Quien su espada al desvainar  
Hace doblar la rodilla  
De los que al pie de su silla  
Tienen Marqueses y Condes,  
Y a quien tú, Duque, que escondes  
Tanto orgullo entre tu seno  
Nunca podrás ver sereno  
Sin...

— Infame, de rodillas,  
Que tu muerte se acercó.

Y prendido del rubio cabello  
La mecía con ira brutal.

— De rodillas... nómbralo  
Y antes de lucir el día  
Juntos en la tumba fría  
Esta mi mano os pondrá  
Nómbralo y...

— El buscará  
En los cielos a su Elisa...  
Mas antes con fiera risa  
Clave en tu pecho un puñal...

— Su puñal? Antes el mío...

Y a sus plantas tendida, en su pecho  
Por tres veces clavó su puñal...

— Oye Su nombre, tirano...  
Era mi Padre... y tu hermano.

## MI FANTASÍA

*A don Juan María Gutiérrez*

Mujer, ángel, poesía,  
Sombra, sueño, fantasía,  
Que mi mente  
En los Aires y en el Cielo  
En los mares y en el suelo  
Te vi ardiente.

Dónde estás? ¡Mas, oh, qué digo!  
Por qué me embriago contigo?  
La Ambrosía  
Cuyo deleite a los Cielos  
De los ángeles en vuelos  
Me subía;

Si apenas la hube probado,  
Como á horrendo condenado  
Del Eterno,  
Desde los Cielos me lanza  
Brazo lleno de pujanza  
Al infierno...?

Por qué no viste primero  
Que hay un sello lastimero  
En mi frente  
Que arrugándola sombría  
Deja al Genio que me guía  
Transparente.

Que está amarilla mi mano  
Porque la oprime inhumano

Un destino  
Que con burla, saña y risa,  
Del dolor me lleva a prisa  
En el camino...?

Que marchitas divagando,  
Mis miradas van buscando  
Una huella  
Donde no mire al infierno  
Y ocultarme sempiterno  
Pueda en ella

Donde no mire á mi lado  
Forma, Demonio inflamado  
Que exhalando  
Su pestífera humareda  
Va á mi vida entre su esfera  
Sofocando.

Donde no mire á mi lado  
Un fantasma descarnado,  
Que con saña  
Como el pensar á la vida,  
Como el dolor á la herida  
Me acompaña.

Y que cuando más opreso  
Mi pecho siente al exceso  
La amargura;  
Siento á mi lado un suspiro  
Vuelvo mis ojos y miro  
Su figura...!

Y que cuando más la copa  
Mi lívido labio toca

De ventura;  
Siento me están apretando  
Me fijo y veo, temblando,  
Su figura...!

Y que cuando mas cautiva  
Del festín mi risa esquivada  
La locura;  
Entre la risa y bullicio  
Veo alzarse cual suplicio  
Su figura...!

Y que cuando mas pretendo  
Del porvenir estar viendo  
Lumbre pura;  
Allí contemplo enlutada  
Trayendo en su frente —“nada”  
Su figura...!

Y entre llanto y entre gozo  
Y en el festín y el reposo  
Va un clamor  
Para mí solo lanzando  
Y que yo escucho temblando  
De pavor.

Que en el llanto y en el gozo  
Y en el festín y reposo:  
“Ven, me dice, criatura,  
Que esa esencia de ventura  
Que has buscado delirando

No se exhala para ti;  
Y esa vida que llorando

La vas, terco, conservando  
Crélo, crélo, no es de ahí...!!

No es de ahí? ¡O, y qué' cierto!  
A mi Espíritu o destino,  
Qué es el mundo en que camino  
Sino un árido desierto...!

Mi corazón que ha encontrado  
Cuando de amor encendido  
Gloria y amor ha buscado  
Sino un hielo endurecido...!

Que ha visto mi Pensamiento  
Cuando penetró violento  
De lo grande en el arcano  
Sino siempre un mundo vano...!

La Sociedad que me ha dado  
Cuando le mostré en su seno  
Que tenía el mío bueno,  
De amor por ella inflamado...!

Que me ha dado! Desengaños;  
Y unas leyes que rompieron  
Las cadenas que debieron  
Al amor ligar mis años...!

Y si ya ni una lazada  
A mi Espíritu ceñía  
Con el mundo do ignorada  
Le fué siempre la alegría;

Por que, mujer, convertiste  
En volcanes mis pasiones;

Y en vez de amor me pusiste  
Del frenesí las prisiones...?

Por que me enseñaste un mundo  
Lleno de Gloria y bonanza,  
Y un Corazón en mi pecho  
Lleno de amor y esperanza...?

Por que, mujer, me enseñaste  
Qué felicidad existe  
Si cuando en ella me viste,  
¡Maldición! me la robaste!!!!

Mas, ay! deliro, ¡mi Elvira!  
El que solo en ti respira  
Blasfemo al Cielo en mi voz...  
Se atreve á culpar tu amor...?  
Culparte á ti? ¡O, que horror!  
A tí Suspiro de Dios.

A tí, mi esposa, mi estrella  
Que supo la negra huella  
De mi destino alumbrar;  
A tí, mi amiga, mi flor  
Que supo en ámbar de amor  
A mi Espíritu embriagar...?

A tí, que contra mi seno,  
Cual la esperanza y la vida,  
Te quisiera ver unida  
Una Eternidad, mi bien;  
Y del mismo fuego lleno  
Que otra vez, verte temblando  
En mis brazos y exhalando  
En vez de aliento volcán.

Y cual otra vez, mil años  
Tu boca á la mía unir  
Y á nuestras almas pasando  
De un Cuerpo al otro Sentir...!

A tí, que ni la distancia,  
Ni del tiempo la arrogancia,  
Ni del dolor la constancia  
Te separan de mi mente,  
Donde estás resplandeciente  
Como el Sol en su brillar.

A tí, que en la flor que crece,  
En la estrella que aparece,  
En cuanto bello se ofrece  
Con su Sello divinal,  
Cual en un terso cristal  
Te contemplo reflejar...!

A tí, que en vela y en sueño  
En un delicioso ensueño  
Con los ángeles me tienes;  
Y del Mundo los vaivenes,  
O sus premios ó desdenes  
Sombras hacen para mí;  
Y suspiro, pienso, vivo,  
Solo, errante, fugitivo,  
Por volver, mujer, á tí...!

Y te he culpado? ¡Ángel mío!  
Perdona... Mi genio impío  
Me separó de tu lado  
Y mi Espíritu enlutado  
De más negro se cubrió!

Y esa fantasma sombría  
Que me sigue noche y día  
Sin huir por compasión;  
No es más que mi fantasía,  
Que del infierno las llamas  
Guarda y quema mi razón...

Montevideo, marzo de 841.

### LA JUVENTUD

No miráis,? no miráis? se semeja  
A la faja de chispas luciente  
Que en la linfa de un río refleja  
Cuando asoma la luna en oriente.  
Y que a par de la luna en la Esfera  
Todas van tremulantes y bellas  
Sin temor ni recuerdo siquiera  
De la sombra que viene tras ellas.  
No miráis? Es el hombre que tiene  
En el pecho la vida encerrada,  
Y la tierra sagaz lo entretiene  
Con su bella corteza dorada.  
Ah, sí, sí, juventud, que cautiven  
Vuestro pecho los goces del mundo:  
Vuestros labios á trágos que liben  
Dela vida el deleyte fecundo.  
Y que riendo, y cantando, y bebiendo,  
Y de lujo y placeres hastiada:  
Con deleytes soñando y viviendo  
Os paséis á otra edad embriagada.

Mas las rápidas alas que agitas  
No suspendas, por Dios, un instante  
Empujad cuanto esté por delante  
Dela senda de flores que habitas.  
Carcajadas, y burlas resuenen  
Si un mendigo su pan os pidiere:  
Carcajadas y burlas retruenen  
Por la estancia del hombre que muere.  
No por Dios meditéis un momento  
Si la tierra, la vida y lo ideal  
No queréis que se os cambie violento  
En sarcasmo irrisorio del mal.

Montevideo, 21 de junio de 1841.

#### UNOS Y OTROS

Hay hombres que con la vida  
Reciben un Paraíso:  
Vida que trae escondida  
En cada fibra un hechizo.  
Los días pasan por ellos  
Como brisas por las flores  
Que mecen sus globos bellos  
Sin ofender sus colores.  
  
Sin saber de donde vienen,  
Ni porque se les destinan,  
A miles deleytes tienen  
Y entre deleytes caminan.  
Y, vive Dios, que hay algunos  
Que tantos placeres beben,

Que ya les son importunos  
Y fatigados se mueven.

Los vendavales violentos  
Que conmueven a gigantes,  
¡Benditos seres! contentos  
Los miran pasar distantes.  
Y sin pensar en el mundo  
El mundo es siempre con ellos  
Festín eterno y fecundo  
De los momentos más bellos.

## II

Hay hombres que con la vida  
Traen el germen delas penas  
O una ponzoña escondida  
Rebullendo entre las venas  
Que sus días van pasando  
Como las olas del mar:  
Siempre amargas y rodando  
Contra el duro pedernal.

Desde que pasan la infancia  
Ya son bajeles perdidos  
Que luchan con la arrogancia  
De mares embravecidos.  
Ya son lampo al descubierto  
Que por el viento agitado,  
Ya nos parece desierto,  
Ya nos parece inflamado.

Pasan las horas, y en ellas,  
Realidades y visiones;

Todas son penas que huellas  
Dejan en sus corazones.  
Libertad, Patria, Querida,  
Gloria, Virtudes, Saber,  
Lo mas hermoso en la vida  
Es para ellos, padecer.

Y si prueban algún día  
Leve gota de ventura,  
Esa gota es profecía  
De torrentes de amargura.  
Que en ellos como la brisa  
La felicidad los toca,  
Para robar la sonrisa  
Que acaso guarde su boca.

Pues para mayor penar  
Les hace Dios comprender,  
Que puede el hombre trocar  
En dulzor su padecer.  
Mas consumida la miel  
Seco el labio empalidece,  
Y entonces es que la hiel  
Más amarga les parece.

Yo respeto tus arcanos,  
Hombre que abriendo tus manos  
Derramaste como granos  
Mundos en el firmamento,  
Pero tambien soy tu hechura,  
Y otros prueban la ventura  
Y yo pruebo el sufrimiento.

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

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

- acá.** . . . // 3 fam. Designa a la persona que habla o a un grupo de personas en el cual se incluye. *ACÁ nos entendemos.* // 4 fam. Señala a veces a la persona cercana al que habla, con valor semejante al del demostrativo *éste*. *ACÁ tiene razón.*
- acento.** . . . [*Enmienda a la 1ª acepción.*] En el lenguaje gramatical, el mayor realce con que se pronuncia determinada sílaba de una palabra. Este realce puede consistir en la mayor intensidad espiratoria, mayor duración, mayor altura musical o combinar estos rasgos. . . . // *prosódico*. *acento*, mayor realce con que se pronuncia determinada sílaba de una palabra. . . . // *tónico*, *acento prosódico*. // 2. En algunas lenguas, el consistente en mayor altura musical.
- acortar.** . . . // 1 bis. Hacer más corto el camino. Ú.t.c.abs. *Un atajo que ACORTABA el camino. Por aquí ACORTAREMOS.*
- adagio** <sup>2</sup>. [*Enmienda.*] (Del ital. *adagio*, de *ad agio*, despacio.) [*Suprímese el resto de la etimología anterior.*]
- aflojar.** . . . // 2. fig. y fam. [*Enmienda.*] Entregar uno dinero u otra cosa, frecuentemente contra su voluntad.

\* Aprobadas por la Real Academia Española (Enero-Junio 1971).

- // 2 bis. fig. y fam. Propinar un golpe; lanzar o disparar un proyectil.
- aislador. . . // 3. m. Pieza de material aislante que sirve para soportar o sujetar un conductor eléctrico.
- añojada. f. Conjunto de añosos.
- apagar. . . // 3 bis. En ciertos casos, desconectar o cortar un circuito eléctrico. APAGAR *la luz, la radio*, etc.
- aplanador, ra. . . // 2. [Adición.] Méj.
- aproximadamente [Enmienda.] adv. cant. y m. Con proximidad, con corta diferencia.
- arrear<sup>3</sup>. . . // 2. Por ext., pegar o dar un golpe o un tiro.
- artesanal. adj. *artesano*, perteneciente o relativo a la artesanía.
- artesano, na. . . [Nueva acep. 1ª] adj. Perteneciente o relativo a la artesanía. // 2. [La actual acep. 1ª.]
- asimilar. . . // 3 bis. fig. Comprender lo que se aprende, incorporarlo a los conocimientos previos.
- átomo. . . [Enmienda a la 1ª acep.] La partícula de un cuerpo simple más pequeña capaz de entrar en las reacciones químicas. Se llama así por haberse creído que era indivisible. Está formado por un núcleo masivo, compuesto de protones y neutrones y circundado de electrones repartidos en diferentes órbitas. En el *átomo* neutro el número de electrones es igual al de protones, y es este número el que determina sus propiedades químicas.
- baliza. . . [Enmienda a la 1ª acep.] *Mar.* Señal fija o flotante que se pone de marca para indicar bajos, veriles, direcciones de canales, etc. Las hay acústicas, luminosas, etc.

barreño. [*Enmienda.*] barreño, ña. . . .

benevolente. (Del lat. *benevolens.*) adj. Que tiene benevolencia, favorable.

benevolentísimo, ma. [*Suprímese.*]

bi. [*Enmienda.*] bi-. (Del lat. *bi-*, por *bis.*) Prefijo que significa dos, como en *BICORNE*, o dos veces como en *BIMENSUAL*.

biosfera. (De *bio-* y *esfera.*) f. *Biol.* Conjunto de los medios donde se desarrollan los seres vivos. // 2. *Biol.* El conjunto que forman los seres vivos con el medio en que se desarrollan.

bodega. . . . // 1 bis. Almacén de vinos. // 1 ter. Tienda de vinos.

bodega. . . . // 6. [*Añádese Méj.*] // 7. *Cuba.* Abacería.

bola. . . . // 11 bis. *Amér.* La *bola* empleada como arma ofensiva y para cazar o sujetar animales. Ú.m. en pl.

bolear. . . . // 2 bis. [*Pasa aquí la 6ª acep. actual suprimiendo Ecuad.*] // 2 ter. Derribar muchos bolos en el juego.

bolo. . . . // 11. [*Enmienda.*] pl. Juego que consiste en poner sobre el suelo cierto número de *bolos* derechos, y en derribar cada jugador los que pueda, tirando con una bola.

bulbul. (Del persa *bulbul.*) m. Ruiseñor.

buró. (Del fr. *bureau.*) m. Mueble para escribir, a manera de cómoda, que tiene una parte más alta que el tablero, provista frecuentemente de cajones o casillas; se cierra levantando el tablero o, si éste es fijo, mediante una cubierta de tablillas paralelas articuladas.

able. . . . // *herciano.* Sistema de comunicación realizado

mediante ondas electromagnéticas dirigidas, bien entre dos estaciones directas, bien con ayuda de repetidores intermedios.

cambullón. [*Enmienda.*] (Del port. *cambulhão.*)

capitán. . . . // *general.* [*Enmienda a la 1ª acep.*] Grado supremo de la milicia. // 2. Cargo correspondiente al mando militar supremo en las regiones terrestres y en los departamentos marítimos.

carestía. [*Enmienda.*] (Del b. latín. *carestia.*) [*Suprímese el resto de la etimología.*]

cecina. . . . // 2. [*Añádese:*] y *Par.*

ceiba. [*Enmienda.*] (Voz indígena de la isla de Sto. Domingo.)

censar. . . . [*Suprímese C. Rica.*]

consista. com. Funcionario que interviene en la confección de censos demográficos o electorales.

censuar. [*Dice acensurar. Debe decir acensuar.*]

certeza. . . . // 2. Firme adhesión de la mente a algo concible, sin temor de errar.

circuito. . . . // *integrado. Fís.* Combinación de elementos de *circuito* inseparablemente unidos en un soporte superficial o másico.

cirineo<sup>1</sup> y cirineo<sup>2</sup>, a. *se reúnen en un solo artículo:* cirineo, a. adj. *cireneo, cirenaico.* // 2. m. Por alusión a Simón Cirineo, que ayudó a Jesús a llevar la cruz en el camino del Calvario, persona que ayuda a otra en algún trabajo.

cocha. [*Enmienda.*] cocha<sup>1</sup>. [*Suprímese la acep. 3ª.*]

cocha<sup>2</sup>. f. *cocbiquera.*

cochastro. . . . [*Enmienda.*] Jabalí lechal.

cofundador, ra. adj. Dícese del que, juntamente con otro u otros, funda alguna cosa.

- cognombre. [*Enmienda. Substitúyese ant. por desus.*]  
 cognomen. (Del lat. *cognōmen*, -*inis*.) m. Apellido, nombre de familia.
- coimear. intr. *Argent.* Recibir coima o soborno.
- coimero, ra. m. y f. *Argent.* y *Urug.* Persona que recibe coimas o soborno.
- colgado, da. . . . // 3. fig. Vivamente atento, anhelosamente pendiente. Ú.m. con el verbo *estar*. *Estar COLGADO de las palabras de alguien.*
- comercio. . . . [*Enmienda a la 1ª acepción.*] m. Negociación que se hace comprando y vendiendo, o permutando, géneros o mercancías.
- compadrada. f. *Argent.* y *Urug.* Acción de compadrear, jactancia.
- compaña. . . . [*Añádese al final de la 1ª acep.*] *Comieron en paz* y COMPAÑA.
- concreto. . . . // 7. [*Enmienda.*] *Amér. hormigón.* [*Suprímese armado.*]
- cornisa. . . . // 3. Faja horizontal estrecha que corre al borde de un precipicio o acantilado. *Carretera de CORNISA.*
- cortada. . . . // 3. Atajo.
- cortafierro. . . . [*Añádese.*] y *Urug.*
- cortar. . . . // 17 bis. intr. Tomar el camino más corto.
- coto. . . . // *poner coto*. loc. Hablando de desafueros, desmanes, vicios, abusos, etc., impedir que continúen.
- crear. . . . [*Enmienda a la 1ª acep.*] tr. Producir algo de la nada. *Dios CREÓ cielos y tierra.* // 2. [*Pasa aquí la actual acep. 4.*] // 3. [*La actual acep. 2ª*] // 4. [*La actual acep. 3.*]
- crystal. . . . [*Enmienda. El orden de las acepciones pasa a ser el siguiente.*] m. Vidrio incoloro. . . . [*actual acepción*

- 2.] // 2. Espejo, utensilio para mirarse [*actual acep. 4.*] // 3. Poéticamente, el agua en que se refleja . . . [*actual acep. 5.*] // 4. Tela de lana . . . [*actual acep. 3.*] // 5. [*Nueva acep.*] *Fís.* Cualquier cuerpo sólido cuyos átomos y moléculas están regular y repetidamente distribuidos en el espacio. // 6. *Mineral.* Cualquier cuerpo sólido . . . [*actual acep. 1ª.*]
- cruce. . . // 4 bis. Interferencia telefónica o de emisiones radiadas.
- cuatrerismo. m. *R. de la Plata.* Actividad de los cuatrereros.
- cuatri. [*Enmienda.*] cuatri-
- cuatrillizo, za. (De *cuatri-* y *mellizo.*) adj. Dícese de cada uno de los hermanos nacidos de un parto cuádruple. Ú.t.c.s.
- cubrir. . . // 3 y 4. [*Suprímese fig.*]. // 5. [*Suprímese Arq.*] Poner el techo a un edificio, techarlo. // 6. [*Suprímese Mil.*] Defender un puesto militar; impedir que sea atacado impunemente por el enemigo. // 7. Proteger. *CUBRIR la retirada. El pabellón CUBRE la mercadería.* // 8. Marchar la tropa o marinería a colocarse en sus puestos de combate, ejercicio o saludo. *CUBRIR la carrera. CUBRIR el pasamano.* // 9. Ocupar, llenar, completar. *La plantilla está CUBIERTA. Oposiciones para CUBRIR vacantes de auxiliares administrativos. Las plazas del hotel están CUBIERTAS.* // 10. Tratándose de un servicio, disponer de personal para desempeñarlo. *CUBRIR el retén.* // 11. [*La actual acep. 10.*] // 12. [*La actual acep. 2 bis.*] // 13. [*La actual acep. 7.*] // 14. [*La actual acep. 8.*] // 15. [*La actual acep. 9.*] // 16. [*La actual acep. 11.*] // 17. [*La actual acep. 12.*] // 18. [*La actual acep. 13.*]

- cuchilla. . . . // 8. [Enmienda:] *Argent., Cuba y Urug. cultor.* . . . [Enmienda a la 1ª. acep.: *suprímese ant.*] *czar, czarevitz, czariano, czarina.* [Suprimense.] *charqui.* . . . [Enmienda.] *Tasajo, carne salada.*
- chusco, ca. . . . // 3. *Pieza de pan de munición.*
- decapar. (De *de*<sup>2</sup> y *capa.*) tr. *Metal.* *Quitar por métodos físico-químicos la capa de óxido, pintura, etc., que cubre cualquier objeto metálico.*
- decibelio. . . . [Enmienda.] *Fís.* *Unidad empleada para expresar la relación entre dos potencias eléctricas o acústicas; es 10 veces el logaritmo decimal de su relación numérica.*
- depende[r]. [Enmienda a todo el artículo.] *depende[r]*<sup>1</sup>. (Del lat. *dependēre*, colgar, pender.) intr. *Estar subordinado a una autoridad o jurisdicción. DEPENDER del juez. DEPENDER del poder real.* // 2. *Producirse o ser causado o condicionado por otro. Mi fortuna DEPENDIÓ de una nada.* // 3. *Estar o quedar al arbitrio de una voluntad. DEPENDER de un capricho.* // 4. *Vivir de la protección de uno, o estar atendido a un recurso solo. DEPENDER de un pariente rico. DEPENDO de mi sueldo.* // 5. *desus. Colgar o pender de alguna cosa.*
- depende[r]*<sup>2</sup>. (Del lat. *dependēre*, pagar.) tr. p. us. *Expende[r], gastar.*
- desquicio. (De *desquiciar.*) m. *Guat. y R. de la Plata.* *Desorden, barullo. Todo en aquella sociedad era DESQUICIO y corrupción.*
- día. . . . // *poner al día.* [aceps. 1ª. y 2ª. *Añádese.*] *Ú.t. c.pnrl.*
- diafonía. (Del gr. *διαφωνία*, disonancia.) f. *Perturbación electromagnética producida en un canal de comunicación*

por el acoplamiento de éste con otro u otros vecinos; o bien sonido indeseado producido en el receptor telefónico de un canal como consecuencia del ácoplamiento de este canal con otros que den paso a señales del mismo origen acústico; y también transferencia indebida de energía de un circuito de transmisión *perturbador* a otro denominado *perturbado*.

diamagnético, ca. (De *dia-* y *magnético*.) adj. Dícese de materiales que tienen menor permeabilidad magnética que el vacío y son repelidos por la acción de un fuerte imán.  
diente. . . . // *sudar los dientes* a uno. loc. fig. Costarle mucho trabajo alguna cosa.

Dios. . . . // *la de Dios es Cristo*. fr. fig. y fam. Gran disputa, riña o pendencia. Ú.m. con los verbos *armarse*, *haber*, *ser*, etc.

drogar. . . . // 1 bis. *Fís.* Introducir en un elemento semiconductor impurezas dosificadas en proporciones muy pequeñas, con el fin de influir en el comportamiento electrónico del mismo.

dúplex. (Del lat. *duplex*, -*icis*.) adj. Dícese de un sistema de información capaz de transmitir y recibir simultáneamente dos mensajes, uno en cada sentido. Dícese también de la operación de transmitir y recibir dichos mensajes. Ú.t.c.s.

econometría. (De *economía* y *metría*.) f. Parte de la ciencia económica que aplica a la resolución de sus problemas la estadística matemática.

empapuzar. [*Suprímense las indicaciones de extensión geográfica.*]

encalmarse. [*Enmienda.*] encalmar. (De *en*<sup>1</sup> y *calma*.) tr. Tranquilizar, serenar. Ú.m.c.pnrl. // 2. pnrl. Tratándose

- del tiempo o del viento, quedar en calma. // 3. Hablando de negocios o transacciones, tener poca actividad. // 4. Sofocarse o enfermar por exceso de calor o trabajo.
- encender. . . . // 3 bis. En ciertos casos, conectar un circuito eléctrico. ENCENDER *la luz, la radio*, etc.
- encomendar. . . . // 3. [*Suprímese* desus.]
- encomendero. . . . // 2. [*Enmienda.*] El que por concepción de autoridad competente tenía indios encomendados.
- encomienda. . . . // 8. [*Enmienda.*] En América, institución de contenidos distintos según tiempos y lugares, por la cual se señalaba a una persona un grupo de indios para que se aprovechara, ya del trabajo de ellos (encomienda originaria o de servicios), ya, posteriormente, de una tributación tasada por la autoridad (encomienda de tributo), y siempre con la obligación, por parte del encomendero, de procurar y costear la instrucción cristiana de aquellos indios.
- endonar. [*Suprímese* desus.]
- enfilación. f. Acción y efecto de enfilear. .
- enfilear. [*Enmienda a todo el artículo.*] (De *filo.*) tr. Pasar por un hilo, cuerda o alambre, ensartando las cosas como perlas, cuentas o anillos. // 2. Poner en fila. Ú.t.c.intr. y prnl. // 3. Dirigir la vista, ver o divisar en determinada dirección. // 4. Tomar una determinada dirección, especialmente las estrechas, como calles o puentes. Ú.t.c.intr. y prnl. // 5. Dirigir la visual a dos objetos distantes entre sí, desde un punto que esté en el mismo plano vertical que ellos. // 6. Poner la proa a un punto determinado. Ú.t.c.intr. y prnl. // 7. Colocar la artillería al flanco de un frente fortificado, de un puerto o de una tropa, para batirlos con fuego directo. // 8.

- fig. Dirigir un asunto en determinado sentido. // 9. ant. Hilar o tejer. // 10. ant. Enhebrar la aguja. Ú. en Asturias y León.
- enjaretar. . . . // 2 bis. Hacer de prisa ciertas cosas. . . . // 4. [Enmienda.] fam. Intercalar, incluir algo molesto o inoportuno.
- enlace. . . . // 5. *Quím.* Unión de los átomos para formar las moléculas.
- ennegrecer. . . . // 3. [Enmienda.] intr. Ponerse negro o negruzco. Ú.t.c.p.rnl. // 4. fig. Ponerse muy oscuro, nublarse.
- enredo. . . . // 5 bis. fig. Confusión de ideas, falta de claridad en ellas . . . // 7 bis. *Argent.* y *Urug.* Amorío. Ú. más en pl.
- envidar. . . . [Enmienda a la 1ª. *acep. Suprímese a uno.*]
- eólico, ca. [Enmienda.] eólico<sup>1</sup>, ca. (Del lat. *aeolīcus*, y éste de *aeōles*, los eolios, o *Aeolia*.) adj. Perteneciente o relativo a los eolios o a la Eólida. // 2. Dícese de uno de los cuatro principales dialectos de la lengua griega, hablado en la Eólida. Ú.t.c.s.m. // 3. Perteneciente o relativo a este dialecto.
- eólico<sup>2</sup>, ca. (Del lat. *aeolīcus*, y éste de *Aeōlus*, rey de los vientos en la mitología homérica.) adj. Perteneciente o relativo a Eolo. // 2. Perteneciente o relativo al viento. // 3. Producido o accionado por el viento. *Erosión EÓLICA. Motor EÓLICO.* // 4. V. *arpa eólica*.
- eolio, lia. [Enmienda a todo el artículo.] eolio<sup>1</sup>, lia. (Del lat. *aeolius*, y éste de *aeōles* o *Aeolia*.) adj. eólico<sup>1</sup>, ca.
- eolio<sup>2</sup>, lia. (Del lat. *aeolius*, y éste de *Aeōlus*.) adj. eólico<sup>2</sup>. // 2. V. *arpa eolia*.
- esdrújulismo. (De *esdrújulo*.) m. Calidad de esdrújulo.

- espacio. . . // 8 bis. *Mat.* Conjunto de entes cualesquiera entre los que se establecen ciertos postulados.
- espectrómetro. (De *espectro* y *-metro*.) m. *Fís.* Aparato que sirve para medir los espectros luminosos. // 2. *Fís.* Aparato que sirve para medir las masas y abundancias de los isótopos que forman una mezcla.
- esperanza. . . // 4. *Mat.* Valor medio de una variable aleatoria o de una distribución de probabilidad.
- estadística. . . // 3. *Mat.* Ciencia que utiliza conjuntos de datos numéricos para obtener, a partir de ellos, inferencias basadas en el cálculo de probabilidades.
- estrategia. . . // 3. *Mat.* En un proceso regulable, el conjunto de las reglas que aseguran una decisión óptima en cada momento.
- estrella. . . // *Estrella polar*. [Enmienda.] *Estrella Polar*.
- estrés. [Enmienda.] (Del ingl. *stress*.) m. *Med.* Situación de un individuo vivo, o de alguno de sus órganos o aparatos, que por exigir de ellos un rendimiento muy superior al normal, los pone en riesgo próximo de enfermar.
- estresante. adj. *Med.* Que produce estrés. *Reacción ESTRESANTE; situación ESTRESANTE.*
- estribo. . . // 2. [Enmienda.] Especie de escalón que sirve para subir a los coches y otros carruajes, o para bajar de ellos.
- eutrofia. (Del gr. εὐτροφία.) f. Buen estado de nutrición.
- eutrófico, ca. adj. Dícese del órgano o del organismo en estado de eutrofia, y de los medios nutritivos que permiten conseguir tal estado.
- ferromagnético, ca. adj. *Fís.* Dícese de materiales como el hierro, que tienen muy alta permeabilidad magnética, se saturan y se imantan.

figulina. . . // 3. f. Estatuilla de cerámica.

frangollón, na. [*Añádese Can.*]

función. [*Enmienda a todo el artículo.*] (Del lat. *functio*, -onis.) f. Poder o capacidad de acción importante de un ser, apropiada a la condición natural del ser (para lo que existe) o debida al arbitrio humano (para lo que se usa o utiliza). // 2. Capacidad de acción y acción propia de los seres vivos y de sus órganos y de las máquinas o instrumentos. // 3. Capacidad de acción y acción propia de los cargos y oficios. // 4. Acto solemne religioso, especialmente el celebrado en la Iglesia. // 5. Representación de una obra teatral; por ext., la obra teatral representada. // 6. Espectáculo de circo. // 7. Fiesta de toros. // 8. Acto solemne con que se celebra o conmemora un hecho de importancia histórica. // 9. Fiesta mayor de un pueblo o festejo particular de ella. // 10. En algunas partes, funeral. // 11. En algunas partes, convite obligado de los mozos. // 12. Escándalo o alboroto que se produce en una reunión. // 13. *Mat.* Relación entre dos magnitudes, de modo que a cada valor de una de ellas corresponde determinado valor de la otra. // 14. *Mil.* Acción de guerra. // *en función o en funciones.* En el ejercicio propio de su cargo. // 2. En sustitución del que ejerce en propiedad el cargo.

funcional. adj. [*Enmienda a la 1ª. acepción.*] Perteneciente o relativo a las funciones. *Competencia* FUNCIONAL; *procedimiento* FUNCIONAL; *dependencia o enlace* FUNCIONAL. // 2. Perteneciente o relativo a las funciones biológicas o psíquicas. *Recuperación* FUNCIONAL. // 3. En Medicina se dice de los síntomas [*continúa como en la actual acep. 2ª.*] // 4. Dícese de la arquitectura o de las

construcciones que prescinden de lo accesorio y cuya estética responde íntimamente a la función que desempeña cada elemento. // 5. Dícese también de los muebles y utensilios cuya disposición busca la mayor eficacia en las funciones que les son propias y pospone o elimina lo ornamental. // 6. Práctico, eficaz, utilitario.

**funcionamiento.** [Enmienda.] m. Acción y efecto de funcionar.

**funcionarismo.** (De *funcionario*.) m. Burocracia.

**funeral.** . . . // 2. V. *ojo a la funerala*.

**galaxia.** . . . // 2. [Enmienda.] n.p.f. *Astron.* Inmenso conjunto de astros, nebulosas, etc., del que forman parte nuestro sistema solar y todas las estrellas visibles, incluidas las que integran la Vía Láctea. En esta acep. se escribe con mayúscula. // 3. f. Por ext., cada uno de los sistemas semejantes a la *Galaxia* que se encuentran aislados y esparcidos en el Universo.

**gobernadorcillo.** . . . [Enmienda.] *Filip.* Durante el régimen español, juez pedáneo con jurisdicción correccional de policía y civil en asuntos de menor cuantía.

**grafólogo.** [Enmienda.] *grafólogo, ga.* m. y f. Persona que practica la grafología.

**grañón.** [Adición.] (Del lat. *granċa*.)

**grasones.** [Enmienda.] (Del mismo origen que *granza*.)

**guanabina.** [Enmienda.] *guanabima*.

**guanín.** [Enmienda. *Sustitúyese fabricado por elaborado.*]

**guapo, pa.** [Enmienda.] (Del fr. ant. *wape*, valón *wape*, y éstos del lat. *vappa*, vino estropeado, hombre vil, *vagabundo*.)

**guardabosque.** [Enmienda: *suprímese especialmente los reales.*]

- guarrear. (De *guarro*.) intr. Gruñir el jabalí o aullar el lobo; por ext., gritar otros animales. // 2. Berrear, llorar estruendosamente un niño.
- guarrido. (De *guarro*.) m. Gruñido del jabalí, aullido del zorro, y por ext., grito de otros animales. // 2. Llanto estruendoso de un niño.
- güeldo. [*Enmienda*.] *gueldo*.
- guillotina. [*Enmienda*.] (Del fr. *guillotine*, y éste del apellido de José Ignacio *Guillotín*, médico francés, 1738-1814.)
- habitabilidad. [*Enmienda*.] f. Calidad de habitable, en general. // 2. Calidad de habitable que, con arreglo a determinadas normas legales, tienen un local o una vivienda.
- halo. . . . // 2. Círculo de luz difusa en torno de un cuerpo luminoso. // 3. *aureola*, resplandor, disco o círculo luminoso que suele figurarse detrás de la cabeza de las imágenes santas. // 4. fig. Brillo que da la fama o el prestigio. *Un HALO de gloria*.
- henequén. [*Enmienda*.] (Voz de probable origen maya.)
- henoteísmo. (Del gr. ἕν, uno, y θεός, dios.) m. Forma de las religiones en que hay una divinidad suprema a la vez que otras inferiores a ella.
- herciano. . . . [*Enmienda a la 1ª acepción*.] V. *cable berciano*, *onda berciana*.
- heroína. (Del fr. *héroïne*.) f. Alcaloide derivado de la morfina y que tiene propiedades analgésicas, sedantes e hipnóticas.
- heterodoxia. . . . [*Enmienda a la 1ª acep.*] f. Disconformidad con el dogma de una religión. Entre católicos, disconformidad con el dogma católico . . . // 3. Por ext.,

disconformidad con doctrinas o prácticas generalmente admitidas.

heterodoxo. . . . [Enmienda a la 1ª acepción.] Disconforme con el dogma de una religión. Entre católicos, disconforme con el dogma católico. Ú.t.c.s. [Sigan los ejemplos de la ed. XIXª] . . . // 3. Por ext., disconforme con doctrinas o prácticas generalmente admitidas.

hidróxido. (De *hidro-* y *óxido*.) m. *Quím.* Compuesto formado por la unión de un elemento o un radical con el anión OH<sup>-</sup>.

hierro. . . . // *alfa* o *α*. Fase alotrópica del hierro a alta temperatura.

hortícola. adj. Perteneiente o relativo a la horticultura.

*Cultivos* HORTÍCOLAS.

huracán. [Enmienda.] (Voz tomada de los indios antillanos.)

¡huy! . . . [Enmienda.] . . . denota dolor físico agudo, melindre o asombro.

ictus. (Del lat. *ictus, us*, golpe, y en especial el golpe con que se marcaba el ritmo.) m. Acento métrico. // 2. *Med.* Cuadro morboso que se presenta de un modo súbito y violento, como producido por un golpe: ICTUS *apopléctico, epiléptico, traumático*.

incinerador. m. Aparato para incinerar.

judío, a. . . . // *de señal*. [Enmienda.] Judío a quien se permitía vivir entre cristianos, y se le hacía llevar una señal en el vestido o tocado para que fuese conocido.

laser. (Sigla del ingl. *Light activation by stimulated emission of radiations*.) m. Dispositivo electrónico que, basado en la emisión inducida, amplifica de manera extraordinaria un haz de luz monocromático y coherente.

- lerdear. (De *lerdo*.) intr. Tardar, hacer algo con lentitud, moverse con pesadez o torpeza; retardarse, llegar tarde.
- librar. . . . // 8. [Enmienda.] fam. Disfrutar de su día de descanso los empleados u obreros.
- limadura. . . . // 2. [Enmienda.] . . . que con la lima u otra herramienta se arrancan . . .
- macadam. [Enmienda.] (Del apellido del ingeniero escocés John Loudon MacAdam, 1756-1836.)
- macarrón. [Enmienda.] (Del ital. *maccherone*, dialect. *maccarone*.)
- mágico, ca. . . . // 3. [Enmienda.] V. *cuadrado mágico*.
- maguey. [Enmienda.] (Voz tomada de los indios antillanos.) m.
- malandrín. [Enmienda.] (Del. it. *malandrino*.)
- malevaje. m. R. de la Plata. Conjunto de malevos.
- malevo, va. adj. R. de la Plata. Malévolo, malhechor, matón, Ú.t.c.s.
- malevolente. (Del lat. *malevŭlens, -entis*.) adj. Que tiene mala voluntad a otro, hostil a él.
- malvavisco. [Enmienda. Dice: próximamente. Debe decir: aproximadamente.]
- magollón. . . . // de *magollón*. . . . // 3. Aplícase a lo que se hace mal, descuidadamente o con apresuramiento.
- mona <sup>2</sup>. . . . // de *Pascua*. [Enmienda. Sustitúyese regalar por comer.]
- mandarín <sup>1</sup>. [Enmienda a todo el artículo.] (Del port. *mandarim* y éste del malayo *māntāri*, alteración del sánscrito *mantvinah*, consejero.) m. El que en la China y otros países asiáticos tiene a su cargo el gobierno de una ciudad o la administración de justicia. // 2. fig. y fam. Persona que ejerce un cargo y es tenida en poco. // 3. Per-

sona influyente en los ambientes políticos, artísticos, literarios, sociales, etc.

mandarín<sup>2</sup>, na. (De *mandar*, con cruce popular de *mandarín*.) adj. Dícese de la persona mandona.

mandarinismo. (De *mandarín*<sup>1</sup>.) m. Gobierno arbitrario.

mano. . . . // llevarse las manos a la cabeza. fr. fig. y fam.

Asombrarse de alguna cosa o indignarse a causa de ella.

marcar. . . . // 4 bis. [*Pasa aquí como transitiva, la actual acep. 8ª.*]

marranear. (De *marrano*.) tr. Ensuciar, emporcar. // 2.

Col. Engañar. // 3. intr. Comportarse indignamente.

metalenguaje. (De *meta-* y *lenguaje*.) m. Lenguaje creado para estudiar las propiedades de otro lenguaje.

-metría. (Del gr. μέτρον, medida.) Elemento compositivo que entra pospuesto a otro en la formación de algunas voces españolas con el significado de "medida": *econometría*, *cronometría*, *trigonometría*.

micra. . . . [*Enmienda.*] f. Medida de longitud; es la milésima parte del milímetro. Ú. especialmente en las observaciones microscópicas.

micromilímetro. [*Suprímese.*]

mícrón. . . . [*Enmienda.*] m. *micra*.

microonda. (De *micro-* y *onda*.) f. *Electr.* Onda electromagnética cuya longitud está comprendida en el intervalo del milímetro al metro y cuya propagación puede realizarse por el interior de tubos metálicos.

multiplico. [*Suprímese ant.*]

muniqués, sa. adj. Natural de Munich. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta ciudad de Alemania.

negociado. . . . // 4. [*Añádese Bol.*]

negrear. [*Enmienda a la 1ª acep.*] intr. Mostrar color ne-

- gro o negruzco. // 2. [Enmienda.] Ennegrecerse, tirar a negro.
- nomografía. f. Rama de las matemáticas que estudia la teoría y aplicaciones de los ábacos o nomogramas.
- nomograma. m. Representación gráfica que permite realizar con rapidez cálculos numéricos.
- nonada. . . . [Enmienda.] f. Cosa de insignificante valor. // 2. pr. indef. desus. *nada*.
- noosfera. (Del gr. νόος, inteligencia, y esfera.) f. Conjunto que forman los seres inteligentes con el medio en que viven.
- obsoleto. . . . // 2. Anticuado, inadecuado a las circunstancias actuales.
- ojo. . . . // ojo a la funerala. fig. y fam. El amoratado a consecuencia de un golpe. . . . // sin pegar el ojo, o los ojos, o sin pegar ojo. fr. fig. y fam. Sin poder dormir.
- onda. . . . // etérea. [Suprímese.] . . . // radioeléctrica, onda electromagnética empleada en la radiodifusión, televisión, etc. . . . // electromagnética. [Enmienda.] Forma de propagarse a través del espacio los campos eléctricos y magnéticos producidos por las cargas eléctricas en movimiento. Para las ondas comprendidas entre diferentes intervalos de frecuencia se emplean denominaciones especiales, como ondas radioeléctricas, microondas, ondas luminosas, rayos X, rayos gamma, etc.
- operacional. . . . // 2. [Enmienda.] Relativo a las operaciones, especialmente las militares y comerciales.
- operador, ra. . . . // 2. [Enmienda.] m. y f. . . . // 3. Encargado de la proyección en la sala cinematográfica.
- operar, (Del lat. operāre.) tr. Realizar, llevar a cabo algo. Ú.t.c.prnl. // 2. Cir. Ejecutar sobre el cuerpo animal vi-

vo, por medio de la mano y con ayuda de instrumentos oportunos, diversos actos curativos, como extirpar lesiones, abrir cavidades infectadas, coser tejidos disgregados, corregir órganos deformados o injertar tejidos de otro organismo sano en el enfermo. Ú.t.c.p.rnl. con sent. factitivo de hacerse *operar*. *Mañana me OPERARÉ de cataratas*. // 3. intr. Producir las cosas el efecto para que se destinan. // 4. Obrar, trabajar; ejecutar diversos menesteres u ocupaciones. // 5. Negociar, especular, realizar acciones comerciales de compra, venta, etc. // 6. Llevar a cabo acciones de guerra, mover un ejército con arreglo a un plan. // 7. Maniobrar, llevar a cabo alguna acción con auxilio de aparatos. // 8. Realizar operaciones matemáticas. // 9. Robar, estafar, llevar a cabo actos delictivos.

*orate*. [*Enmienda*.] (Del cat. *orat*, y éste del lat. *aura*, viento, ventolera.)

*órdago*. [*Enmienda*.] (Del vasco *or dago*, ahí está.)

*ordenador*, ra. . . // 4. m. Computador electrónico.

*ortodoxia*. . . [*Enmienda a la 1ª acepción*.] f. Conformidad con el dogma de una religión. Entre católicos, conformidad con el dogma católico. . . // 2 bis. Por ext., conformidad con doctrinas o prácticas generalmente admitidas.

*ortodoxo*, xa. . . [*Enmienda a la 1ª acep.*] adj. Conforme con el dogma de una religión. Entre católicos, conforme con el dogma católico. Ú.t.c.s. *Escritor ORTODOXO, opinión ORTODOXA, los ORTODOXOS*. . . // 2 bis. Por ext., conforme con doctrinas o prácticas generalmente aceptadas. // 3. [*Enmienda. Sustitúyese religiones por iglesias*.]

*panfletario*, ria. Dícese del estilo propio de los panfletos. // 2. m. y f. *panfletista*.

- panfletista. com. Autor de un panfleto o de panfletos.
- panfleto. (Del ingl. *pamphlet*, fr. *pamphlet*.) m. Libelo difamatorio. // 2. Opúsculo de carácter agresivo.
- paramagnético. (De *para* y *magnético*.) adj. Dícese de materiales que tienen mayor permeabilidad magnética que el vacío y son ligeramente atraídos por los imanes.
- parásito, ta. . . . // 3. [Enmienda.] m. fig. El que se arrima a otro para vivir o comer a costa ajena.
- paz. . . . [Enmienda a las nueve acepciones simples.] Situación y relación mutua de quienes no están en guerra. // 2. Pública tranquilidad y quietud de los Estados, en contraposición a la guerra o a la turbulencia. // 3. Tratado o convenio que se concuerda entre las partes beligerantes para poner fin a una guerra. Ú.t.c.pl. // 4. Sosiego y buena correspondencia de unos con otros, en contraposición a disensiones, riñas y pleitos. // 5. Reconciliación, vuelta a la amistad o a la concordia. Ú. m. en pl. // 6. Virtud que pone en ánimo tranquilidad y sosiego, opuestos a la turbación y las pasiones. En la doctrina cristiana se la considera como uno de los frutos del Espíritu Santo. // 7. Genio pacífico, sosegado y apacible. // 8. En la misa, rito que precede a la comunión. En la práctica anterior a la reforma litúrgica de 1969 el sacerdote besaba el altar y abrazaba al diácono, y éste al subdiácono, dándose a besar al coro, y a veces al pueblo, una imagen o reliquia. En el nuevo orden de la misa el sacerdote o diácono invita a todos los miembros de la asamblea con las palabras *daos fraternalmente la paz*, y se la dan unos a otros con un gesto adecuado: inclinación, apretón de manos, etc. // 9. *portapaz*. // 10. desus. Salutación que se hace dando un beso en el rostro. // 11. V. *bandera*, *bcso*, *iris*, *juez*, *moro de paz*.

- perro<sup>2</sup>. . . // 3. [*Enmienda.*] fig. Nombre que las gentes de ciertas religiones daban a las de otras por afrenta y desprecio. // 3 bis. fig. Persona despreciable.
- personalidad. . . // 1 bis. Persona de relieve, que destaca en una actividad o en un ambiente social. *Al acto asistieron el gobernador y otras* PERSONALIDADES.
- pescozada. . . // 2. Bofetada que quien armaba caballero daba al caballero novel.
- petiso, sa. adj. y s. *petizo, za*.
- petizo, za. (Del port. brasil. *petiço*, caballo de poca alzada.) adj. *Argent., Bol., Chile, Parag. y Urug.* Pequeño, bajo, de poca altura, estatura o alzada. // 2. m. *Argent., Chile, Parag. y Urug.* Caballo de poca alzada. // 3. m. y f. *Argent., Bol., Chile, Parag. y Urug.* Persona de baja estatura. // *de los mandados. Argent. y Urug.* Caballo que en las estancias se usa para las comisiones y compras. // 2. Chico que en las casas suele hacer toda clase de trabajos, mandadero.
- pian pianito. m. adv. fam. *pian piano*.
- pian piano. [*Enmienda.*] *pian piano*. (Del ital. *pian piano*, despacio.)
- pizca. . . // *ni pizca*. fr. fam. No, nada.
- polar. . . // 2. . . *estrella polar*. [*Enmienda.*] *Estrella Polar*.
- polo. . . // 2 bis. [*Enmienda.*] fig. Marca registrada de un tipo de helado en forma de . . .
- polución. . . // 3. [*Enmienda.*] Contaminación intensa y dañina del agua o del aire, producida por los residuos de procesos industriales o biológicos.
- popurrí. . . // [*Enmienda.*] *Suprímese* de un mismo autor. // 2. Mezcolanza de cosas diversas, cajón de sastre.

- por. . . // *por que*. . . // 2. [Enmienda.] loc. conjunt. final. *porque, para que*.
- proposición. . . // *negativa*. [Enmienda. Dice expresión. *Debe decir* extensión.]
- prospectivo, va. (Del ingl. *prospective*, y éste del lat. *prospectus*.) adj. Que se refiere al futuro.
- próximamente. [Enmienda.] adv. t. Pronto, en un futuro próximo, dentro de poco tiempo. // 2. adv. l., t. y m. Con proximidad. // 3. adv. cant. *aproximadamente*, con corta diferencia.
- próximo, ma. [Enmienda.] adj. Cercano, que dista poco en el espacio o en el tiempo.
- puesto, ta. . . // 1 bis. Con la prep. *en*, resuelto, empeñado, determinado. PUESTO *en librar a la señora*.
- punto. . . // *mirar en puntos*. fr. Reparar en minucias.
- pupilar. [Enmienda a la 1ª. acep. Dice a la menor de edad. *Debe decir* a la menor edad.]
- qué. m. *tener buen qué* o *tener su qué*. fr. fig. y fam. Tener hacienda o bienes. // 2. Tener alguna cualidad estimable.
- quinesiólogo, ga. (Del gr.  $\kappa\iota\nu\eta\sigma\iota\varsigma$ , movimiento, y *-logo*.) m. y f. Especialista en la recuperación de la normalidad en los movimientos del cuerpo humano, después de lesiones o fracturas.
- quinesiterapia. (Del gr.  $\kappa\iota\nu\eta\sigma\iota\varsigma$ , movimiento, y *terapia*.) f. *kinesiterapia*.
- quintillizo, za. (De *quinto* y *mellizo*.) adj. Dícese de cada uno de los hermanos nacidos de un parto quíntuple.
- reaccionar. intr. Actuar un ser por reacción de la actuación de otro. *Un estímulo hace REACCIONAR a los seres. Los seres REACCIONAN favorablemente o en contra de un estímulo*. // 2. Empezar a recobrar uno la actividad fisio-

- lógica que tenía perdida en apariencia. *El herido no REACCIONABA. Algunos indicios denotaban que REACCIONABA.* // 3. Mejorar uno en su salud o funciones vitales alteradas o perturbadas por algo. *El enfermo REACCIONA por sí y por los remedios.* // 4. Salir uno o una cosa de la postración en que estaba. *El tímido o perezoso REACCIONA mal. REACCIONAN algo la industria y los valores públicos.* // 5. En las guerras o luchas, defenderse o rechazar un ataque o agresión. *Los defensores REACCIONARON enérgicamente. El agredido REACCIONÓ en el acto.* // 6. Actuar uno en su espíritu de una manera u otra en presencia de algo. *El lector REACCIONA ante lo que lee.* // 7. Oponerse a algo que se cree inadmisibile. *El mundo REACCIONARÁ ante tal injusticia o error. La opinión REACCIONÓ contra tal abuso.* // 8. Cambiar de opinión o conducta ante un dato hecho nuevo. *El idioma REACCIONA cuando ve un peligro en una evolución suya. El castellano REACCIONÓ en sus leyes de apócope volviendo a las formas antiguas.* // 9. *Mec.* Desarrollar un cuerpo una fuerza cuando es afectado por la compresión de otro. *En la gravitación las fuerzas REACCIONAN entre sí. Un mecanismo REACCIONA bajo la presión de los gases.* // 10. *Quím.* Actuar una substancia en combinación con otra produciendo una nueva substancia. *Por la acción de una substancia REACCIONAN otras.*
- recopilación. . . // 3. [Enmienda. Dice Felipe; debe decir Felipe.]
- rendimiento. . . // 4. [Enmienda.] Producto o utilidad que rinde o da una persona o cosa.
- rendir. . . // 4. [Enmienda.] Dar producto o utilidad una persona o cosa.

- reobrar. intr. Obrar o actuar favorable o desfavorablemente frente a una acción o estímulo anteriores.
- revocar. . . . // 5. [Adición.]; por ext., enlucir cualquier paramento.
- rezonguero, ra. . . . // 2. Que rezonga.
- rozno. . . . [Enmienda.] m. Borrico.
- sabático, ca. . . . // 3. Dícese del año de licencia con sueldo que algunas universidades conceden a su personal docente y administrativo, por lo general cada siete años.
- semiconductor. adj. *Electr.* Dícese de las sustancias aislantes como el germanio y el silicio, que se transforman en conductores por la adición de determinadas impurezas. Tienen papel fundamental en la fabricación de los transistores y sus derivados. Ú.t.c.s.
- sensiblero, ra. [Enmienda.] adj. Dícese de la persona o cosa que muestra sensiblería.
- sobretiro. m. *separata, tirada aparte.*
- solar<sup>2</sup>. . . . // 3. [Añádese] *eclipse, sistema solar.*
- solvente. . . . // 5. *Quím.* Dícese de la sustancia que puede disolver, es decir, que produce una mezcla homogénea con otra. Ú.t.c.s.
- sopa. . . . // *dar sopas con bondad* a alguien o algo. fr. fig. y fam. con que se indica la superioridad abrumadora de una persona o cosa sobre otra.
- sorrabar. . . . [Enmienda.] tr. Besar a un animal debajo del rabo. Era castigo infamante que se imponía antiguamente a los ladrones de perros. // 2. fig. Rogar con sumisión, adular.
- suadir. [Enmienda. *Substitúyese ant. por desus.*]
- superconductor, ra. adj. *Electr.* Dícese de los materiales metálicos que a muy bajas temperaturas pierden su resisten-

cia eléctrica, transformándose en conductores eléctricos perfectos. Ú.t.c.s.m.

tabla. . . . // 17 bis. *tabla de agua* o *de río*.

tableado, da. . . . // 2. [Enmienda. Dice: Conjunto de tablas que se hacen en una tabla. Debe decir que se hacen en una tela.]

taladrado, da.p.p. de *taladrar*. // 2. m. Acción y efecto de taladrar.

taladro. . . . // 1 bis. Taladrado, acción y efecto de taladrar.

teniente. . . . // *de navío*. En la Marina de guerra, empleo equivalente a capitán del Ejército.

testamento. . . . // *de hermandad* o *de mancomún*. [Añadir al final.] Aún subsiste en algunas legislaciones forales.

tiempo. . . . [Enmienda. Dice: acomodarse del tiempo del rey que rabió. Debe decir: acordarse del tiempo . . .]

tiento. . . . // *dar uno en tiento* a una cosa. [Enmienda.] *dar uno un tiento* a una cosa.

tirar. . . . // *ni tirarse ni pagarse*, o *no tirarse ni pagarse* con alguna persona o cosa. fr. fig. No querer trato o relación con ella.

tractor. . . . // 2. [Enmienda.] Vehículo automotor cuyas ruedas se adhieren fuertemente al terreno, y que se emplea para arrastrar arados, remolques, etc., o para tirar de ellos.

tri. [Enmienda.] tri-

trillizo. (De *tri-* y *mellizo*.) adj. Dícese de cada uno de los hermanos nacidos de un parto triple. Ú.t.c.s.

trípoli. [Enmienda.] (De *Trípoli*, ciudad del Líbano.)

trisque. m. Acción y efecto de triscar los dientes de la sierra.

¡uh! interj. que denota desilusión o desdén.

vivo, va . . . . // *vivito y coleando*. fr. fig. y fam. que se dice del que se creía muerto y está con vida.  
xilógrafo, fa. m. y f. Persona que graba en madera.  
zábila. [*Enmienda.*] *Ant. y Col.*

# ACUERDOS

---

Las consultas aprobadas por la Academia después de considerar los informes presentados por el señor Asesor Técnico profesor D. Carlos Alberto Ronchi March, Director del Departamento de Investigaciones Filológicas, corresponden a las sesiones ordinarias indicadas al margen.

541<sup>a</sup>, 15 de abril.

*Caña 'biceps'; meter caña 'esforzarse por hacer algo'*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid).

Hasta donde lo atestigua la documentación oral y escrita que se posee, las expresiones *caña* y *meter caña*, con los valores indicados en el título de la presente consulta, son desconocidas en la República Argentina.

*Ripiar 'romper, reducir a tiras'*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid).

El verbo *ripiar* 'dividir algo en partes más largas que anchas', esto es, por ej., tablas delgadas, los costeros toscos de un madero, probablemente proviene del gótico \**ribjo* 'costilla' (Corominas).

Con el valor señalado en el título de esta consulta se emplea sobre todo en Colombia y las Antillas. No se usa en la República Argentina.

*Bertilde de Lourdes*

El Registro Provincial de las Personas consulta a la Academia Argentina de Letras acerca de la procedencia y más aconsejable

graffa de este nombre. La forma germánica latinizada *Bertchilde* aparece ya en el siglo VI de nuestra era en un poema del que podemos llamar último poeta romano, Venancio Fortunato:

Mens devota deo, Bertchilde corde coruscans,  
pectore sub cuius Christus amore manet.

(Venanti Fort. *Carm.* VI, 4, 1).

Por otra parte, la primera abadesa de Chelles (s. VII) amiga de la reina Batilde, la viuda de Clodoveo II, se denominó *Bertilla*, y este nombre sufrió sin duda posteriormente contaminación con el anterior. La forma *Berthilde* o *Bertchilde* proviene de los temas ant. alto alem. *berhat*, *berht* 'brillante, esclarecido' y *hilt(j)a* 'combate'. Significa, pues, algo así como 'esclarecida combatiente'. Como el segundo elemento ha asumido casi siempre la forma *-ilde* (cf. *Matilde*), parece, pues, preferible en castellano *Bertilde* y no *Bertildes*, como sugiere el Registro Provincial de las Personas.

En cuanto a *Bertilde de Lourdes*, no consta que exista ninguna santa de Lourdes con tal nombre. Sin embargo, como es antigua usanza en nuestra antroponimia colocar nombres de pila bajo la advocación de imágenes y santuarios famosos —si bien es cierto que tal advocación se ha dado principalmente con el nombre María, por razones evidentes— no existe inconveniente en que se siga tal práctica con *Lourdes*, que en cuanto nombre se difundió en nuestra lengua, como es notorio, desde el siglo XIX.

#### *Té 'cualquier infusión o tisana'*

En virtud de un fenómeno de polisemia, y más concretamente de analogía semántica, común a todas las lenguas (cf. las distintas clasificaciones y denominaciones históricas en S. Ullmann, *The principles of semantics*, Glasgow-Oxford, edic. 1957, 114 sgs., 171 sgs.), el nombre *té* se aplica en muchos países de habla española a infusiones o tisanas preparadas con distintas plantas: tilo, manzanilla, poleo, tomillo, etc. Aunque en España no está divulgado tal uso (se suele decir *una taza de tila*, *un agua de manzanilla*, etc.), para Méjico, p. ej., lo documenta Santamaría, *Dicc. Amer.*, III, 1942, 145: "En Méjico, cualquier infusión de hojas de plantas, sobre todo medicinales. *Té de naranja*, *té de yerbabuena*, etc.". Lo mismo, y con mayores matices, dice Morínigo, *Dicc. Amer.*, 1966, 614, sin

especial referencia a ningún país en particular, evidentemente para dar idea de su difusión en el Nuevo Mundo. Precisamente, la extensión de significado de la palabra *agua*, que acaba de citarse, es un ejemplo entre muchos del mismo fenómeno, hasta el punto de que el *Diccionario* de la Academia Española, 1970, 38 a, dice en la 8ª acepción de la palabra *agua*: "Cualquiera de los licores que se obtienen por infusión, disolución o emulsión de flores, plantas o frutos, y se usan en medicina o perfumería".

No es preciso, pues, extenderse en mayores consideraciones sobre un hecho lingüístico tan común. En la Argentina el uso de *té* con tal valor es antiguo y está difundido en todo el país. Baste citar un par de ejemplos de diccionarios regionales: "Té. Cualquier infusión" (C. Villafuerte, *Voces y costumbres de Catamarca*, II, 1961, 326); "Té. Cualquier infusión. Así dicen *té de coca, de palta, de quillay*. Igual en todo el país. En cuanto a la infusión hecha con las hojas del arbusto oriundo del Extremo Oriente (*Thea chinensis*), el salteño dice *té de té*" (J. V. Solá, *Dicc. region. de Salta*, 1956, 315 a).

Véanse, por último, unos pocos ejemplos de la lengua escrita pertenecientes a autores argentinos de distintos lugares y épocas, pues el uso oral es absolutamente corriente: "Se sentaron en sillas de hamaca, bajo el corredor, y tomaron té de naranjo" (Manuel Gálvez, *La maestra normal*, 1914, 31); "Un poco de té de cedrón, de torongil, de raíz de myricuyá" (Benito Lynch, *El inglés de los güesos*, edic. 1958, 185); "Y eso que tomé té de caá-ré, è pesunia de baca" (V. Ayala Gauna, *Cuentos correntinos*, edic. 1953, 121-122); "Mi madre le dio un té de valeriana y la acostó en el cuarto de Estela" (Rodolfo Walsh, *Los oficios terrestres*, 1965, 62).

### *Grafía del topónimo Melincué*

La consulta hecha a esta Academia sobre la conveniencia de modificar la grafía del topónimo *Melincué* para darle la forma *Melinkhué* da pie a algunas observaciones metodológicas.

Como lo afirma el autor de la consulta, Sr. Marcos P. Rivas, que ha estudiado con gran interés y dedicación el problema en su *Historia del fuerte Melinkhué*, este nombre, que como era corriente se originó en el del cacique del lugar —para Melincué lo dice expresamente Félix de Azara—, parece estar documentado por primera vez en 1663 en el texto de una merced de tierras adjudicada a don Jerónimo Luis de Cabrera, y figura con la grafía *Melincué*.

“En mérito a las consideraciones precedentes —agrega el autor en un artículo publicado en *La Capital*, de Rosario, el 4 de marzo de 1970—, debemos rastrear el vocablo *Melinkhué* en su origen lingüístico, soslayando las deformaciones posteriores”. Es preciso advertir, en primer término, que ni la etimología que propone el consultante, quien supone un origen araucano con influjo de un superestrato quechua, ni la sugerida por Estanislao S. Zeballos (*Callvucurá, Painé, Relmu*, edic. 1961, 94) y por otros historiadores no lingüistas, resultan convincentes a la luz de lo que hoy se sabe sobre dichas lenguas.

Junto con la variada documentación aducida por el consultante, resulta importante recordar que en la correspondencia de los comandantes del fuerte de Melincué con las autoridades de Buenos Aires entre 1780 y 1871, conservada en el Archivo General de la Nación (*Comandancia de Fronteras*, Sala IX, 1-45, leg. 5), la forma *Melincué* (a veces acentuada como grave y con algunas variantes gráficas sin importancia) es la que predomina desde fines del siglo XVIII. Por otra parte, en lo que respecta a la vinculación entre grafía y etimología de los topónimos, es fundamental tener en cuenta la advertencia del eminente maestro en estos estudios, Joan Corominas, quien afirma que “no basta encontrar una forma en fecha más antigua para estar seguros de que es la más parecida a la primitiva. Hay alteraciones que no triunfan. Documentos relativamente modernos nos conservan por tradición variantes muy arcaicas”. “Solo el examen comparado del conjunto de variantes por un lingüista conocedor de todas las posibilidades del lenguaje, permitirá establecer la filiación auténtica”. “Si en Europa, donde se cuenta con tantos documentos milenarios, los etimologistas dan a veces importancia decisiva a la forma vulgar moderna, claro está que en América no tenemos menor razón para obrar de este modo”. (*Anales del Instituto de Etnografía Americana*, Univ. Nac. de Cuyo, V, 1944, 120-125).

A esto se agrega otra consideración igualmente importante. Es sabido que hay en todo el mundo ejemplos abundantes de topónimos deformados por etimología popular, pero cuyo verdadero origen ha logrado establecerse, a veces después de largas controversias. Baste recordar en España *Tornadizo* (lat. vulg. *Turre de Atiliu*, por influencia de *tornar*); *Navalquejigo* (< ‘nava del quejigo’), llamado por muchos *Navalquejido*, debido a influjo de *quejido*; la ciudad latina *Hispalis*, que en árabe se convirtió en *Išbīla*, después de la

reconquista por Castilla tomó el nombre de *Sevilla*; *Gibraltar*, en esp. ant. *Gebaltari*, provino del árabe *ǧebel Ṭāriq* 'monte de Tariq', del nombre del jefe árabe que en 711 comenzó desde allí la conquista de la península. En América, es suficiente citar el caso de la ciudad mejicana de *Cuahnábuac* 'lugar rodeado de bosques', cuyos elementos, desconocidos por los españoles, fueron confundidos con *cuerno* y *vaca*, y dieron lugar a la forma actual *Cuernavaca* (BDH, V, 176).

Ahora bien: aún conocidas perfectamente estas etimologías y las lenguas de que provienen tales topónimos, nadie ha pensado jamás que de esas comprobaciones científicas se pasara a querer restaurar la forma originaria de nombres deformados por una tradición de siglos, como *Cuernavaca*, *Gibraltar* o *Sevilla*. Tal es, precisamente, el problema metodológico que se plantea con la consulta acerca de la grafía de *Melincué*. Si en este y otros innumerables nombres de lugar de nuestro territorio —cuya etimología ha sido establecida con seguridad, a diferencia de la presente— pretendiéramos restaurar la forma originaria y escribirla de modo más o menos fonético, despreciando una tradición secular, introduciríamos a poco andar el caos en la toponimia argentina.

En consecuencia, la Academia Argentina de Letras considera que, salvo leves rectificaciones o restituciones excepcionales que se basen en motivos históricos atendibles, la grafía de nuestros topónimos debe conservarse en su forma actual, incluso porque ella puede ser, como afirma Corominas, una contribución útil para las investigaciones de los lingüistas.

542<sup>a</sup>, 29 de abril.

*Aparato, aparatero, aparatoso.*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

La palabra *aparato*, usual en nuestra lengua al menos desde el siglo xv con el valor de 'pompa, ostentación', ha pasado con tal sentido a casi todos los países de América, aunque en la Argentina se la entiende más que se la usa, y está pasando más y más a la lengua exclusivamente literaria.

Mucho más se emplean derivados del término: el adjetivo *aparatoso* y el adverbio *aparatosamente*. Véase un ejemplo de uso litera-

rio de éste en la prosa de Ricardo Güiraldes: "Alrededor, una franja de palcos pintarrajeados aparatosamente, a los cuales los artistas concurrían antes y después del número correspondiente" (*Raucho*, en *Obras completas*, Bs. Aires, 1962, 175).

En la ciudad de Buenos Aires el adjetivo *aparatero*, aunque lo registra como argentinismo y chilénismo el *Diccionario* de la R. Academia Española, no se usa prácticamente nunca, a diferencia de Aragón, Cuba o el mismo Chile (cf., por ej., M. A. Román, *Dicc. de Chilénismos*, I, 1901-8, 73 y 524 b; Rojas Carrasco, *Chilénismos y americanismos*, Valparaíso, 1943, 13).

Sin embargo, en la Argentina está atestiguado *aparatero*, aunque escasamente: para San Luis lo documenta Berta E. Vidal de Battini, *El habla rural de San Luis*, Bs. Aires, 1949, 267 sg.; del interior de la provincia de Buenos Aires hay testimonios seguros, aunque está desapareciendo.

En conclusión, por lo que se refiere al adjetivo, *aparatoso* es poco menos que el único que se usa hoy en la República Argentina.

### *Chequera.*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

La palabra *chequera* se usa en la Argentina con tres matices diferentes: a) Talonario o libreta de cheques; b) cubierta de la libreta de cheques; c) por extensión, todo tipo de documentos, generalmente destinados a pagos, que se agrupan en un talonario.

Funcionarios especializados del Banco Central de la República Argentina no pueden precisar cuál de esas acepciones comenzó a circular primero, aunque creen recordar que es la de *cubierta para la libreta de cheques*, porque hace años algunos bancos, sobre todo norteamericanos, comenzaron a entregar unas tapas de material plástico a sus clientes cuando éstos abrían una cuenta.

Aunque el término está registrado por Santamaría, *Dicc. de Meji-canismos*, México, 1959, 370 b; por Toscano, *El español en el Ecuador*, 1953, 385, y ya aparece tachado de barbarismo por Sundheim, *Vocab. costeño*, París, 1922, 208, quien lo define 'libro talonario', lo cierto es que ningún diccionario español, comenzando por el de la Academia de Madrid (edic. 1970), incluye la palabra.

En consecuencia, dado su uso absolutamente corriente entre nosotros, la Academia Argentina de Letras propone que en la próxima

edición el término sea incorporado como argentinismo, con el valor de 'talonario o libro de cheques'.

### Ratón 'biceps'

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

La metáfora *ratón* por 'molledo del brazo, bíceps' es, como resulta harto conocido, común a diversas lenguas, sin que el hecho deba atribuirse a otro motivo que a coincidencia en la imagen.

En efecto, apenas hace falta recordar que el lat. *musculus*, diminutivo de *mus* 'ratón', se usó al menos desde la época imperial; que en griego μῦς significó al mismo tiempo ratón y músculo (Aristoph. *Ach.* 762, etc.; Hippocr. *de Arte* 10, Aristot. *Pr.* 885a, 37, etc.), y que equivalentes metáforas se dan en el ant. búlg. *myšica* 'brazo', en el ant. alto alem. *mus* 'músculo, sobre todo del antebrazo', etc. La metáfora proviene sin duda, como se acaba de señalar y han estudiado Falk-Torp y Güntert (cf. Walde-Hofmann, *LEW*, II, 132), de la relativa semejanza del movimiento del músculo debajo de la piel y el de la huida fulmínea del ratón.

En nuestra lengua, sin embargo, parece ser que ese significado metafórico se da casi únicamente en Costa Rica (cf. Kany, *Semánt. hispanoam.*, tr. esp., Madrid, 1962, 45 sg.; Santamaría, *Dicc. Amer.*, III, México, 1942, 16; Malaret, *Dicc. Amer.*, III, Bs. Aires, 1946, 705; Morínigo, *Dicc. Amer.*, Bs. Aires, 1966, 547).

En la Argentina tal significado es desconocido.

### Zábila, zabila.

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

El nombre *zábila*, con que a partir del ár. occid. *šabbâra*, pronunciado vulgarmente *šábbira* en España, se designa al áloe, y, en virtud de cierto parecido externo, al magüey o nopal que se llevó de Indias, aparece documentado por primera vez en nuestra lengua en el *Universal vocabulario* de Alonso Fernández de Palencia, de 1490.

El vocablo se ha acentuado de ese modo, *zábila*, desde época muy antigua, según atestigua Nebrija en su *Gramática* (1. II, cap. 4) al incluirlo entre las palabras que llevan el acento en la antepenúltima

sílaba. Tal pronunciación esdrújula ha vacilado. Cuervo, *Apuntaciones*, § 108, después de citar al mismo Nebrija, dice: "Así lo puso [el acento esdrújulo] la Academia en todas lás ediciones del *Diccionario* hasta la 9ª; en la 10ª y 11ª suprimió el acento; en la 12ª lo restableció, y en la 13ª lo ha vuelto a quitar. En Colombia siempre se ha dicho *zábila*". Ha de agregarse que en la edición de 1970 de su *Diccionario* la Academia mantiene la palabra como grave, según había hecho, como afirma Cuervo, desde 1899. Sin embargo, Corominas corrobora que en Almería y otras partes de España, y en Cuba (Pichardo, *Dicc. prov.*, 1836; Ortiz, *Catauro*), el vocablo se pronuncia como esdrújulo. Pueden citarse asimismo testimonios de México (M. Martínez, *Las plantas medicinales de México*, México, 1944, 542), de Venezuela (A. Rosenblat, *Buenas y malas palabras*, I, Caracas-Madrid, edic. 1960, 141), de Colombia (Sundheim, *Vocab. costeño*, París, 1922, 415), etc.

En la Argentina el término es desconocido por los botánicos. No obstante, el eminente especialista Arturo Burkart, que también dice ignorarlo, manifiesta que en el fichero del botánico Cristóbal Hicken encuentra el término citado por Rojas Acosta, un maestro que escribió sobre la provincia de Corrientes a comienzos de este siglo, y es sabido que Lafone Quevedo, en su *Tesoro de Catamarqueñismos*, ed. 1927, p. 205-206, dice: "Es uno de los tantos ejemplos de voces perdidas en el litoral que se han conservado en el interior". De todos modos, según el estado actual de los conocimientos, la palabra parece haber dejado de usarse en la República Argentina.

### *Dona 'don, regalo'.*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

La formación de sustantivos posverbiales (sobre todo cuando se trataba de 'nomina actionis') no fue tan rara en latín clásico como afirma Menéndez Pidal (*Gram. hist.*, § 83, 5), aunque es verdad que su difusión aumentó posteriormente. Así, por ej., *pugna* (< *pug-nus* < *pugnāre*) se da en Cicerón y César; *hostia* (< *hostīre*), también en Cicerón; *Suada* (< *suadus* < *suadēre*, en correspondencia con gr. Πειθ(ί)), etc. (cf. Leumann, *Lat. gramm.*, 1928, § 167, 2).

Por otra parte, es sabido que en romance el plural tuvo desigual fortuna. En el caso de los neutros, la *-a* del plural mantuvo su vitalidad en rumano (*brate* < lat. *braccia*) y parcialmente también en

italiano (*le braccia* frente a *il braccio* < lat. *bracchii*; *le membra* frente a *il membro* < lat. *membra*) y en otras lenguas.

Prescindiendo por el momento del género, lo cierto es que en antiguo español coexistieron las terminaciones masc. y fem, en -o y -a y la masc. en -e (*rebato*, -a, -e), y que estos últimos posverbiales podían apocopar su -e.

De este modo, en el caso del sustantivo que motiva esta consulta se dan los sing. *dono* y *don(e)* y el plural *donas*. Este último conserva inalterado el plur. neutro latino, pero se sentía como femenino, y tomaba generalmente la -s del plural: *donas*.

Menéndez Pidal encuentra ejemplos de este último en documentos de 1088 (Sahagún, n° 1205), de 1095 "uno poltero bono in donas" (Sahagún, n° 1301), y en textos posteriores. Tales dádivas solían ser frecuentes en ocasión de bodas, como lo dice con la forma *donas* la *Primera Crónica General* (602 b, 24). Con las formas *dones* y *donas* el plural aparece ya en el *Poema del Mio Cid* (v. 2259 "cada uno por sí sos dones avien dados"; v. 224 "mando al vuestro altar buenas donas e ricas").

Pero el plural de tipo latino *dona* se da también, como queda dicho, en otros antiguos textos españoles. Sirva como demostración el *Libro de buen amor*, en el cual ocurre más de un ejemplo. Se cita aquí solo uno característico (1243 c):

<i>Tráta en su cabeça</i>	<i>una noble corona:</i>
<i>de piedras de gran precio</i>	<i>con amor se adona;</i>
<i>llenas traye las manos</i>	<i>de mucha noble dona.</i>

Este plural *dona*, que aparece en Mateo Alemán (*Clás. Cast.*, 93, p. 54) y en otros textos, se ha conservado como arcaísmo, por lo que toca a América, al menos en Chile; lo atestiguan, entre otros, M. A. Román, *Dicc. de chilén.*, II, Sgo. de Chile, 1911, 176: "Por *don*, regalo, lo da como anticuado el *Dicc.* [de la Acad. Esp.], y entre nosotros todavía lo usa el pueblo, y aún más, lo hace sinónimo de *legado testamentario*".

Con ambos sentidos el término no se usa en la República Argentina.

*Manager*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras sobre las posibles traducciones a nuestro idioma del anglicismo *manager*, en su sentido comercial y deportivo.

La palabra *manager*, en efecto, se usa en la Argentina en dos campos principales: el de la administración de empresas y el deportivo.

Por lo que se refiere al primero, no solo no hay dificultad sino hasta conveniencia en traducirlo, pues equivale a *gerente*, o en todo caso, a administrador, empresario, apoderado. Así lo proponen ya sensatamente Seco, *Dicc. de dudas*, edic. 1969, s.v.; Alfaro, *Dicc. de anglic.*, 1964, s.v. y otros lexicógrafos.

En el ámbito deportivo, y sobre todo en el del boxeo, que es donde invariablemente se usa, la traducción del término, en cambio, tropieza con varios inconvenientes.

Las mayores asociaciones de boxeo argentinas, consultadas al respecto, y algunos boxeadores de nuestro país, incluso campeones del mundo, coinciden en que ningún término o expresión de nuestra lengua recubre totalmente el sentido de la palabra inglesa *manager*, que ellos usan sin excepción.

En efecto, la Federación Argentina de Box, y los demás informantes a que se hace referencia, opinan con unanimidad que los equivalentes que más se aproximarían en castellano serían *representante* o *apoderado*, pero que ninguno de los dos posee la gama total de matices semánticos de *manager*, pues este último tiene en nuestro país las funciones de preparar contratos, firmarlos, realizar todo tipo de entrevistas, y aun encargarse de la publicidad. En todo ello, es *apoderado* y *representante*, pero por otra parte es amigo, consejero y hasta "educador" del deportista. No es, pues, el *entrenador*, que se ocupa del adiestramiento físico del púgil, ni el *director técnico*, que interviene en lo relativo a la técnica propia de ese deporte. Tampoco, para mencionar otros dos términos muy corrientes, equivale al *promotor* ni al *empresario*.

En resumen, todos los especialistas en este deporte que han sido sometidos a consulta coinciden en que las funciones de quienes actúan en torno del púgil se hallan muy diversificadas, y por eso resulta sumamente difícil, si no imposible, que un solo término las abarque a todas. Creen que *apoderado* es un término que recubre el noventa

por ciento de las atribuciones del *manager*, pero no su totalidad, y que *representante*, aunque también se acerca mucho y es empleado por algunos cronistas deportivos, resulta aún menos adecuado.

Acaso por esto varios lexicógrafos de nuestra lengua han concluido por incorporar a sus diccionarios las formas *manager* y *mánayer*, esta última no muy feliz como adaptación seudofonética, muy discutible en los distintos ámbitos a que alcanza la gran extensión de la lengua castellana, pero no peor que la de otros términos deportivos que, como es frecuentísimo en este campo, se han tomado del inglés y han sido adoptados por la R. Academia Española. La adaptación *mánayer* es la propuesta por el celoso purista Alfaro en su *Dicc. de anglicismos*, Madrid, 1964, s.v. Presenta además la dificultad de que la forma *manager*, en su grafía originaria inglesa, se ve constantemente en la prensa periódica, y hace visualmente un poco desconcertante la adaptación del lexicógrafo panameño. Más sensata parece la solución de la distinguida lexicógrafa española María Moñiner —con quien coinciden varios especialistas conocidos de lengua española— quien en su excelente *Diccionario de uso del español*, auspiciado por Dámaso Alonso, Madrid, II, 1967, 323 a, incorpora el término *manager* con su grafía original, y después de definirlo como “palabra inglesa utilizada en España para designar a la persona que administra los asuntos de un deportista profesional”, agrega entre paréntesis: “Pronúnc. *mánayer*, con g inglesa”.

La Academia Argentina de Letras considera, pues, como en otras ocasiones, que en los casos en que una palabra extranjera presenta dificultades casi insalvables para ser traducida o adaptada con propiedad, el *Diccionario* de la R. Academia Española debería incluirla, con otras semejantes que se debaten sin éxito desde hace años, como *stress*, en un apéndice de extranjerismos en el que, además de definirla, se indicara con una notación cómoda pero coherente la pronunciación en su lengua de origen, a la espera de que el uso dé su opinión definitiva. De lo contrario, la adaptación o traducción forzadas, que no tienen ninguna difusión entre los especialistas y el público, comprometen por ello mismo el prestigio de las Academias, y al fracasar por tales causas contribuyen a reforzar el prejuicio de que estas instituciones son inflexiblemente dogmáticas y no tienen sensibilidad para el uso vivo del idioma.

543<sup>a</sup>, 13 de mayo.*Endonar.*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

El verbo *endonar*, que está documentado al menos desde el *Libro de buen amor* y el *Cancionero de Baena* hasta Lope y otros clásicos, y que en varios países de Hispanoamérica se conserva como arcaísmo con el sentido de 'donar o dejar algo a alguien' (generalmente contra la voluntad de quien lo recibe: cf. R. Restrepo, *Apuntac. idiom. y correcc. de leng.*, Bogotá, 1943, 222) no se usa hoy en la República Argentina, hasta donde alcanza la documentación que posee esta Academia.

*Canto de una uña.*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

La expresión *canto de una uña* para encarecer la corta distancia que media en el espacio o en el tiempo entre dos cosas o hechos, se emplea hoy en el lenguaje coloquial español (W. Beinhauer, *El español coloquial*, tr. esp., Madrid, 1963, 246, quien la da como equivalente de *canto de una moneda, de una peseta, de un duro, de un papel*).

Recuérdese asimismo cómo la locución equivalente *negro de una uña* fue usual en los clásicos españoles (cf. Cervantes, *Quij.*, I, 20: "Mas era tanto el miedo que había entrado en su corazón [de Sancho], que no osaba apartarse un negro de uña de su amo").

Aunque Segovia, en su *Dicc. de argent.*, Bs. Aires, 1911, 772 recoge, no se sabe de qué tradición o fuente, *errar o errarle por el canto de una uña*, tal expresión no se usa hoy en la República Argentina.

*Tincar.*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

Este verbo, que proviene del quechua *t'incay* 'dar un papirotazo' (ya atestiguado en los léxicos de esa lengua del s. XVII, y luego en Middendorf, en Lira, etc.), tiene difusión al menos en Chile, en

Perú y en Ecuador (Román, *Dicc. chil.*, V, 1918, 464; Armengol, *Glos. etim.*, II, 1919, 396; Kany, *Semánt. hispanoam.*, tr. esp., 1962, 94 y 218; Toscano Mateus *apud* Kany, loc. cit.; Santamaría, *Dicc. americ.*, III, 1942, 174; Malaret, *Dicc. amer.*, 1946, 776; Malaret, *Correcciones al dicc. amer.*, Univ. Pontif. Bolívar., 1952, 517, etc.).

En la Argentina, sobre todo en el interior del país, el verbo ha sido y es usual. Su significado es el que define Villafuerte para Catamarca: "Arrojar la bolita o el botón haciendo *tinco*, en los respectivos juegos. Se colocan los dedos de tal forma, que el mayor, apretado por el pulgar sobre la uña, al hacer fuerza, escapa pegando a la *anchera* u *hormilla*" (*Voces y costumbres de Catamarca*, II, Bs. Aires, 1961, 336). En cuanto a la variante *tingar*, absolutamente normal y ya registrada en el Ecuador por Cevallos en 1880, es menos usual en la Argentina, aunque hay documentaciones dispersas de ella (p. ej. Segovia, *Dicc. arg.*, 1911, 291 y 456, quien la refiere más bien a la región litoral de nuestro país). Aparte de estos testimonios, el verbo ha sido recogido en Catamarca por Lafone Quevedo (*Tesoro*, 1927, 182 y 220; cf. el apéndice de Avellaneda, 366); en La Rioja, por Cáceres Freyre (*Dicc. region. de La Rioja*, 1961, 181); en Córdoba, por Luis A. Flores, (*Contribución*, en *BAAL*, 1960, 394); en esta provincia y en Santiago del Estero, por Santiago M. Lugones (en *Nosotros*, 1927, 71).

Sin entrar en el otro sentido del verbo ('tener un presentimiento'), usual en el castellano de Chile, y que sin duda por influencia de este último aparece documentado en Mendoza (cf. L. Mascialino en *BAAL*, 1950, 390), conviene recordar que Solá, en su *Dicc. de regional. de Salta* (1956, 318), aparte del sentido usual de que se ha tratado hasta ahora, registra este otro, que se debe sin duda a analogía: "Imprimir movimiento a la *puiscana* [huso primitivo con el que se hila el vellón de lana]; se ejecuta con los dedos mayor y pulgar". No tratamos aquí de otro significado difundido asimismo en el interior argentino ("rozarse las piernas o los pies al caminar, el hombre o los animales"), porque da lugar a otros problemas que no son para este lugar.

El llamado régimen del verbo, sobre el cual consulta la Comisión Permanente, es en general el transitivo cuando se lo emplea con el valor de 'dar un papirotazo'. Pueden citarse estos ejemplos, tomados del habla viva por B. E. Vidal de Battini: "Le tincó la bolita y se la hizo saltar lejazo"; "Hay que tincar las sándias pa' ver si 'stán maduras" (*El habla rural de San Luis*, Bs. Aires, 1949, 147).

Por último, debe advertirse que al definir un nombre indudablemente emparentado con la palabra de que aquí se trata, *tincazo* ('Arg. y Ecuad. Golpe que se da a uno en la cabeza, capirotazo'), la R. Academia Española, en la edición de 1970 de su *Diccionario* (1266 c) dice que proviene "de la onomatopeya *tinc*". Como la etimología quechua es indudable, y la da por tal también Corominas (*DELIC*, s.v.), la Academia Argentina de Letras propone a la R. Academia Española la modificación de la etimología mencionada.

### *Multiplico.*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

Sin entrar en las variantes *multiplício* y *multiplifico* y en el problema del acento grave o esdrújulo de la palabra, que no son tema de esta consulta (cf. como iniciación las referencias a escritores españoles del Renacimiento que da Román, *Dicc. chil.*, III, 1913, 569 sg.), baste recordar que F. Rodríguez Marín en sus *Dos mil quinientas voces castizas y bien autorizadas que piden lugar en nuestro léxico*, Madrid, 1922, 254 sg., cita, aparte del testimonio de los lexicógrafos Oudin y Terreros, dos ejemplos del siglo XVI que sirven de claro antecedente para los significados de este arcaísmo que se conservan en casi todas las provincias nortefías de la Argentina. El primero es de Juan de Castellanos, quien en sus *Elegías de varones ilustres de Indias* (Madrid, 1589), dice:

Y entienden en la obra y adobío  
de los dulces y pálidos panales,  
o hacen la morada que les basta  
para los multiplicos de su casta.

(*Bibl. de Autores Españoles* de Rivadeneyra, t. IV, 92 b).

El segundo ejemplo es de Juan de Espinosa Medrano, quien en *La Novena Maravilla nuevamente hallada en los Panegíricos sagrados que en varias Festividades dijo el Señor Arceiliano Doctor...* (Valladolid, Joseph de Rueda, 1695, 21 b) afirma: "... que Columela, de doctrina de Aristóteles, advirtió a los pastores que al tiempo del *multiplifico*, repastassen los rebaños, observando siempre vientos apacibles...". El *Diccionario de Autoridades*, a su vez (vol. II de la edic. Gredos, 1963, IV, 630 a) aduce otras dos antiguas citas relativas a

los valores principales del término: "Se toman trecientas y quatrocientas, y más o menos como ellos quieren, y dexan ir las demás, especialmente las hembras para el multiplico" (José de Acosta, *Historia natural y moral de Indias*, Sevilla, 1590, 4, 40); "Por el grande multiplico que milagrosamente hallaba en su ganado, su amo le dio libertad" (Along, de Sandoval, *Hist. Ethiop.*, 3, 46). En 1622 emplea el término, ya con referencia a América, Diego de Góngora, gobernador de Río de la Plata: "... el grande multiplico y cría de los ganados silvestres cimarrones, de caballos, yeguas y bacas..." (ap. "Rev. de la Bibl. Nac.", 1941, 158). En el siglo XVIII usa el término Lozano en su *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*, 1745 (edic. 1873, I, 272): "Les probaron [a los caballos] también para su multiplico los pastos y el terreno, que en menos de sesenta años no cabía su número en el guarismo". En un documento de 1787 la recoge asimismo el P. Grenón (*Documentos históricos*, Córdoba, 1930, t. 17, 128).

Tales acepciones —la de *reproducción* y la de *cría resultante de ella*— continúa viviendo, como se ha dicho, en la mayoría de las provincias norteñas argentinas. Hay una descripción muy interesante referente a Jujuy, que nos ha dejado en 1960 la investigadora Olga F. Autenclus Maier: "Los hombres de la casa ya han carneado los corderos para la fiesta a la salida del sol, orientándoles la cabeza 'pal naciente' y cubriéndoseles los ojos con sangre 'pa qui no vean la muerte, pa qui siga el multiplico'... "En seguida los patronos reparten coca, y los invitados eligen las mejores hojas y, entregándoselas a los dueños de casa, les dicen: "Aquí le traigo cien capones, aquí le entrego trescientos multiplicos, aquí le doy doscientos color alazán". (*El folklore de Casabindo, Puna de Jujuy, Argentina*, en *Rev. de Dialectol. y Tradic. Popul.*, Madrid, XVI, 1960, 120 sg.).

El término está recogido en sus obras por casi todos los lexicógrafos o folkloristas que han escrito sobre el norte de nuestro país. Así, p. ej., Augusto R. Cortazar dice: "Multiplico. Aumento o acrecentamiento del ganado" (*El carnaval en el folklore calchaquí*, Bs. Aires, 1949, 269). Del mismo modo, expresa Villafuerte: "Multiplico. Reproducción natural de los cabríos y lanares" (*Voces y costumbres de Catamarca*, Bs. Aires, II, 1961, 118). Cáceres Freyre documenta que se lo usa en La Rioja, "pero aplicable únicamente a las crías de ganado mayor y menor" (*Dicc. de regional. de La Rioja*, 1961, 133). Andrés Fidalgo, en cambio, en su *Breve toponimia y vocabul. jujeños* (Bs. Aires, 1965, 41), dice asimismo que se usa para deno-

minar a las crías, pero agrega: "Pocas veces se emplea para ganado mayor". Con el valor de 'acrecentamiento del ganado', o con el de 'cría', o con ambos, lo documentan asimismo Solá (*Dicc. regional. Salta*, Bs. Aires, edic. 1950, 228), y otros estudiosos. Conste que el término se emplea también en las provincias de Cuyo.

La palabra aparece asimismo en nuestros prosistas regionales; se citan solo dos ejemplos de un mismo autor: "Los concurrentes... rezan fervorosamente por la salud de sus hijos, por el multiplico de sus cabritas y ovejitas" (J. Armanini, *Relatos jujeños*, Bs. Aires, 1927, 31); "Estiraban el haber de sus provisiones con un bien calculado concurso de sus ovejitas y cabras, que va de acuerdo con el mayor o menor multiplico de ellas" (ibíd. 105).

En resumen, con el sentido de "reproducción del ganado", especialmente del ganado menor, y con el de 'cría resultante de tal reproducción', la palabra *multiplico* está hoy en uso en casi todas las provincias septentrionales de la República Argentina.

544<sup>a</sup>, del 3 de junio.

*Ganarse la chaucha 'ganarse el pan'*

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

Del primitivo valor de *papa menuda que se deja para semilla* (Lenz), tan ampliamente documentado en Chile, el sentido de *chaucha* pasó verosímilmente al de *judía verde* (cf. Kany, *Semiánt. hispanoam.*, tr. esp., Madrid, 1962, 227), único valor vigoroso y actual hoy en la Argentina. De ahí han derivado todas las extensiones semánticas difundidas en América, entre ellas la de 'moneda de poco valor', de donde también 'dinero' en general, y, como adjetivo, 'desmedrado, falto de lucimiento', acepciones ambas que han sido comunes en nuestro país, aunque caen hoy en creciente desuso. Al respecto, el fenómeno fue bastante bien descrito por Daniel Granada, en su *Vocabul. rioplatense razonado*, Montevideo, 1890, 189: "Adviértase que el sentido, así recto como traslaticio, que tiene en el Río de la Plata la voz *chaucha*, conviene perfectamente con las acepciones en que se ha tomado y se toma en Chile, según los señores Rodríguez y del Solar. Aun lo pobre, ruin, desmedrado, falto de gracia y de lucimiento, que es la aplicación figurada que suele dársele vul-

garmente en el Río de la Plata, entra en la clase de lo que no ha adquirido el conveniente u oportuno desarrollo y vigorosidad. Esta parece ser la idea genérica de todas las acepciones en que se ha usado y se usa el vocablo *chaucha* en el Perú, Chile y Río de la Plata" (cf. también J. Alemany, *El castellano en la Argentina*, en *Bol. R. Acad. Esp.*, vol. XVII, 1930, 318 y Segovia, *Dicc. de argent.*, Bs. Aires, 1911, 424 b). Pero el sentido de 'comida', registrado parcialmente en el Perú y en otros países de América no tiene curso en la República Argentina; por lo tanto, tampoco la expresión 'ganarse la chaucha'.

### Gato 'biceps'

(Consulta de la Comisión Permanente, Madrid)

La palabra *gato* con el valor de 'biceps' (probablemente por un proceso paralelo al que dio origen con igual sentido a *ratón*, ya estudiado por esta Academia), está documentada en Honduras, en El Salvador, en Colombia y en algún otro país americano (cf. Sundheim, *Vocab. costeño*, París, 1922, 325; Malaret en *BAAL*, X, 1942, 821, etc.). Este significado, en cambio, es desconocido en la República Argentina.

### Estancia

Consulta de la Comisión Permanente, Madrid

El término *estancia* se usa normalmente en nuestro país con el sentido de 'establecimiento de campo donde se cultiva la tierra y se atiende al cuidado del ganado mayor o menor'. Ya en 1910, Garzón formulaba en su *Dicc. de argent.*, 199 a, una útil precisión sobre el uso argentino: "Difiere nuestra acepción —decía— de la penúltima que asigna la Academia [Española] a esta voz: "*Amér. Hacienda de campo*", pues *hacienda*, según la misma autoridad, es "finca rural", haya o no en ésta trabajos agrícolas o ganaderos. Si no los hay, si el campo, por ejemplo, está destinado a la especulación en la suba de la propiedad, no se llama entre nosotros *estancia*, sino simplemente *campo*". Sin duda por este matiz, que se da también en otras partes, la R. Academia Española, en su *Diccionario de 1970*, define *hacienda* como 'finca agrícola'. En sentido próximo se había pronunciado ya, en 1890, Daniel Granada (*Vocab. riopla-*

tense razonado, Montevideo, 1890, 208: "Cuando se dice en general *establecimiento de campo*, se entiende que lo es de ganadería, o sea *estancia*, por ser los de esta clase los que predominan en la campaña. La ganadería —agrega— ha sido en tiempos pasados la única y es hoy día la más abundante y beneficiada fuente de las riquezas que encierran las vastas regiones que baña el Río de la Plata".

El enriquecimiento semántico de la palabra *estancia* en el castellano de América ha sido objeto de diversos estudios. Baste recordar las interesantes observaciones de Eleuterio F. Tiscornia, *Orígenes de la poesía gauchesca*, Bs. Aires, 1943, 16 sg., quien dice: "El término *estancia* y su derivado *estanciero*, generalizados en toda América, aparecen, en 1514, en el *Repartimiento de la Isla Española*, que hicieron los licenciados Pedro Ibáñez de Ibarra y Rodrigo de Alburquerque. Allí se ordena que dos vecinos antiguos de cada pueblo "fuesen por las *estancias* y asientos de los caciques, o rescibiesen juramento de los mineros y *estancieros* y otras personas que tienen cargo de los (dichos) indios". Tiscornia recuerda a este propósito la conocida afirmación de Cuervo (*El castellano en América*, edic. Bs. Aires, 1947, 243): "Puede decirse que la Española fue en América el campo de aclimatación donde empezó la lengua castellana a acomodarse a las nuevas necesidades. . . . Allí se llamó *estancia* a la granja o cortijo, y *estanciero* al que en ella hacía trabajar a los indios". Luego de señalar, como es así, que Cuervo aduce en calidad de testimonios diversos textos del P. Las Casas y de Fernández de Oviedo relativos a la estancia americana, y de recordar que Henríquez Ureña (*El español en Santo Domingo*, Bs. Aires, 1940, 42 n.) agrega otros de Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Cieza de León, etc., Tiscornia establece una útil nómina cronológica de ejemplos del uso hispanoamericano, que va desde 1518 (Alonso de Zuazo) y 1520 (Hernán Cortés) hasta 1684 (A. de Solís).

Es bueno recordar —según oportuna referencia del académico D. Ángel J. Battistessa— que el nuevo sentido de la palabra provino de la expresión "tierras de estancia", que aparece en Fray Reginaldo de Lizárraga y en otros antiguos cronistas para referirse a los lugares en que la existencia de agua y de vegetales o animales permitía a los conquistadores "estar" o detenerse por cierto tiempo para restaurar las fuerzas y consolidar su dominio.

En la Argentina, el ejemplo más antiguo es el que aparece en el *Repartimiento* que hizo Juan de Garay entre los pobladores de Buenos Aires, el 17 de octubre de 1580, en el que les adjudicó —dice el

texto— “sitios de casa ... cuadras por de fuera de la ciudad para sus indios de servicios, ... ansy mesmo *estancias* para sus ganados, labranças é crianças”.

Leoncio Gianello (*Historia de Entre Ríos, Paraná, 1951, 133-134*) dice que los hombres inspirados en las ideas de Garay fueron los primeros en poblar el territorio entrerriano y ocupar y fundar las primeras *estancias*: “Tierra de pastos —prosigue Gianello—, extraordinariamente adecuada para la cría de ganado, fue el territorio entrerriano asiento de importantes establecimientos ganaderos que fueron propiedad de los principales vecinos fundadores de Santa Fe, de las Misiones Jesuíticas que tuvieron a Yapeyú por capital y, más tardíamente, de personas influyentes que obtuvieron concesiones de tierras otorgadas por las autoridades de Buenos Aires. Las *estancias* comenzaban desde los grandes límites naturales de los dos ríos mayores que circuyen el territorio, y, fundadas a fines del siglo XVIII las primeras villas, se iniciaban o terminaban en los alrededores de ellas, con su abundante riqueza pecuaria”.

El término *estancia* se ha seguido usando desde entonces sin interrupción en la Argentina, y es inútil citar ejemplos que nada agregarían a lo dicho. En cambio pueden resultar de interés otros tres breves testimonios, porque nos hacen ver el alcance de la palabra desde la perspectiva del francés (igual podría hacerse con el inglés): “Les habitants des *estancias*, et en général les bergers de ces contrées, sont aussi peu civilisés que les Indiens” (Alcide d’Orbigny, *Voyage pittoresque dans les deux Amériques*, Paris, edic. 1836, 297); “Ce qui surprend le plus l’espagnol qui débarque en Argentine, c’est de voir certains mots pris dans un sens assez différent de celui qu’ils ont précisément dans la péninsule. Tel est le cas pour /.../ *Estancia* (séjour, endroit), ferme” (Miguel de Toro, *L’évolution de la langue espagnole en Argentine*, Paris, s.a., 63-64); “*Estancia*, s.f. Establecimiento de campo dedicado a la ganadería. Los franceses han traducido *ferme à bétail*; pero, cuando se piensa que aquí hay *estancias* de 20, 30 y más leguas, la palabra *ferme* parece un poco chica” (E. L. Højlmberg, *Lin Calél*, Bs. Aires, 1910, 239).

En cuanto al término *estanciero*, ya se ha visto que se usa en América desde principios del siglo XVI, y en la Argentina aparece documentado al menos desde 1580. También esta palabra se ha usado sin interrupción hasta hoy con el sentido de ‘dueño de una estancia’ y, a veces, con el de ‘el que cuida de ella’. En el siglo XIX el vocablo aparece en el título de una famosa obra argentina: la *Instrucción del estanciero* (1882), de José Hernández.

Por lo que toca a los otros significados de que habla la consulta de la R. Academia Española, los principales en el uso de la península son 'habitación, sala' y 'permanencia en un lugar'. Para ellos se usan en la Argentina, respectivamente, 'habitación o cuarto' y 'estadía'; *estancia* es, con estos últimos valores, de uso absolutamente literario.

# NOTICIAS

---

## **Fallecimiento**

La Academia Argentina de Letras sufrió la pérdida el 7 de febrero, del señor don Jorge M. Furt, académico correspondiente con residencia en Luján, provincia de Buenos Aires.

## **Saludo**

En la sesión del 29 de abril, el señor Presidenté, don Leonidas de Vedia saludó al señor académico don Roberto F. Giusti, quien luego de un año de licencia volvía a asistir a las sesiones.

## **Distinciones**

El señor académico don Jorge Luis Borges fue designado Miembro Honorario del Instituto de Artes y Letras de los Estados Unidos. Asimismo recibió el 6 de abril de 1971, el título de doctor Honoris Causa de la Universidad de Columbia, Nueva York, y se le otorgó el Premio "Jerusalén". Este último, uno de los galardones de mayor jerarquía internacional en el mundo de las letras, le fue entregado en una ceremonia a la que asistió el Presidente del Estado de Israel, Zaluean Shazar, el 19 de abril.

## **Distinción**

El señor académico don Atilio Dell'Oro Maíni recibió del Gobierno del Brasil, la Orden Nacional del Mérito Educativo, en el grado de Gran Oficial.

### **Memoria y balance**

Fueron aprobados por el Cuerpo la Memoria y el Balance correspondientes al año 1970.

### **Licencia**

El señor académico don Jorge Max Rohde dirigió al señor Presidente un pedido de licencia hasta el mes de septiembre, por ausentarse con destino a Europa.

### **Estatuto y reglamento interno**

Fueron aprobados por la Inspección General de Personas Jurídicas las reformas introducidas al Estatuto y Reglamento interno.

### **Visita**

Las autoridades del Cuerpo solicitaron audiencia al Ministro de Cultura y Educación a fin de exponer las necesidades financieras de la Academia para cumplir el plan de publicaciones, concretadas en una nota explicativa. El Ministro prometió el apoyo parcial por lo menos, con el fin de facilitar la continuación de las ediciones de libros.

### **Elección de autoridades**

En la sesión celebrada el 13 de mayo el Cuerpo académico reeligió a las autoridades por el período 1971-1974. La Mesa Directiva está integrada por don Leonidas de Vedia, Presidente; don Alfredo de la Guardia, Secretario General, y don Carmelo M. Bonet, Tesorero. La elección de vicepresidente se efectuará en otra oportunidad.

### **Publicación**

La Academia ha publicado el libro del señor académico don Osvaldo Loudet, titulado *Figuras próximas y lejanas, al margen de la historia*.

### **Homenaje**

En sesión celebrada el 3 de junio se acordó realizar un homenaje a Bartolomé Mitre con motivo de cumplirse el 150º aniversario de su nacimiento. Hablará en dicho acto el señor académico don Ángel J. Battistessa.

### **Jurados municipales**

Los señores académicos don Leonidas de Vedia, Presidente; don Alfredo de la Guardia, Secretario General; don Ricardo E. Molinari y don Manuel Mujica Lainez, aceptaron representar a la Academia Argentina de Letras en los jurados municipales correspondientes a Ensayo, Teatro, Imaginación en prosa, y Poesía, respectivamente. Jurados que deberán premiar la producción literaria y teatral del año 1970.



# PUBLICACIONES RECIBIDAS

---

## 1. Libros y folletos

- ACADEMIA ESPAÑOLA, REAL. *Diccionario histórico de la lengua española*. Madrid, 1966, 944 págs.
- ACADEMIA ESPAÑOLA, REAL. *Diccionario histórico de la lengua española*. Madrid, 1968, 1087 págs.
- BELLO, ANDRÉS. *Antología*. Caracas, Kapelusz, 1970, 220 págs.
- Bibliografía uruguaya*. Montevideo, Biblioteca del Poder Ejecutivo, 1971, 395 págs.
- BLASETTI, ALBERTO CLAUDIO. *Arquitrabe y solsticio*. Buenos Aires, Tall. Gráf. Francisco Colombo, 1970, 6 págs.
- COLLI, NÉSTOR S. *La política francesa en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Imprenta Cesari, 1963, 71 págs.
- CURRIE, LAUHLIN. *La enseñanza de la economía en Colombia*. Bogotá, Ed. Tercer Mundo, 1966, 71 págs.
- CURRIE, LAUHLIN. *Algunas barricadas en la vida del desarrollo*. Bogotá, Ed. Tercer Mundo, 1966, 71 págs.
- DRAGO, MARIANO J. *El Congreso de Panamá*. Buenos Aires, Biblioteca de la Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales, 1970, 333 págs.
- FAGOAGA, ISIDORO DE. *El teatro por dentro*. Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1971, 271 págs.
- Fuerza Aérea Argentina. 25 años al servicio del país*. Buenos Aires, Comando en Jefe, 1945-1970, 111 págs.
- GARCÍA ASCOTT, JOMI. *Haber estado allí*. México, Inst. Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 1970, 93 págs.

- GHIANO, JUAN CARLOS. *La novela argentina contemporánea 1940-1960*. Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1940-1960, 29 págs.
- GONZÁLEZ SOSA, MANUEL. *Siete poetas canarios*. Caracas, Edic. Poésía de Venezuela, 1967, 18 págs.
- GUARDIA, ALFREDO DE LA. *Visión de la crítica dramática*. Buenos Aires, Edit. La Pleyade, 1970, 365 págs.
- LOTT, ROBERT E. *Language and psychology in "Pepita Jiménez"*. Illinois, University of Illinois Press, 1970, 285 págs.
- LUZARDO, RODOLFO. *Memorial crítico sobre estudios americanistas*. Caracas, Edit. Sucre, 1971, 67 págs.
- MAC HALE, TOMAS P. - VALLE A., JAIME DEL. *Estudios en honor de Pedro Lira Urquieta*. Santiago de Chile, Edit. Jurídica de Chile, 1970, 490 págs.
- MARAÑÓN ETCHEVEHERE, PEDRO. *La epopeya de la libertad*. Buenos Aires, Edit. Araujo, 1950, 64 págs.
- MARAÑÓN ETCHEVEHERE, PEDRO. *Pilopolis*. Buenos Aires, Edición del autor, 1970, 317 págs.
- MARIENHOFF, MIGUEL S. *Régimen y legislación de las aguas públicas y privadas*. Buenos Aires, Bartolomé Chiesino, 1971, 630 págs.
- MARTÍNEZ, DAVID. *David Martínez presentado por Carlos Mastronardi*. Buenos Aires, 1970, 93 págs.
- MOREIRA, ADRIANO. *Batalha da esperança*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1960, 281 págs.
- MOREIRA, ADRIANO. *O tempo dos outros*. Lisboa, Livraria Bertrand, s.a. 227 págs.
- MOREIRA, ADRIANO. *Política internacional*. Lisboa, Inst. Sup. de Ciências Sociais e Política Ultramarina, 1968, 77 págs.
- OLSEN DE SERRANO, MARÍA LUISA. *Letras argentinas del siglo XVIII en un Códice Escorialense*. Buenos Aires, Sopena, 1969, 175 págs.
- POSSONY, STEFAN T. *People's war*. China, World Anti-Communist League, 1970, 92 págs.
- RODRÍGUEZ DUVAL, CARLOS. *Manual, guía, enciclopedia, crónica y diccionario del fútbol*. Buenos Aires, Edit. Las Llaves, 1971, 192 págs.
- SCHALLMAN, LÁZARO. *El judaísmo en Rusia: pasado y presente*. Buenos Aires, Congreso Judío Mundial, 1970, 40 págs.
- Seminario-Archivo Rubén Darío*. Madrid, S. I., 1971, 99 págs.
- SOBRINO, CONSTANTINO. *Manual, guía, enciclopedia, crónica y diccionario del tango*. Buenos Aires, Edit. Las Llaves, 1971, 192 págs.

THOREAU, HENRY DAVID. *Escritos selectos sobre naturaleza y libertad*. Buenos Aires, Edit. Agora, 1960, 176 págs.

VIGGIANO ESAIN, JULIO. *Cancionero popular de Córdoba*. Córdoba, Univ. Nac. de Córdoba, 1970, 366 págs.

## 2. Revistas

### ARGENTINA

ANALES DE LA ACADEMIA NACIONAL DE CIENCIAS DE BUENOS AIRES, tomo III, años 1967/68/69.

ANALES DE LA ACADEMIA NACIONAL DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES DE CÓRDOBA, 1968.

ANALES DE LA SOCIEDAD RURAL ARGENTINA, año CIV, n<sup>os</sup> 11 y 12; año CV, n<sup>os</sup> 1-2, 3-4 y 5 (1970-1971).

ARGENTORES, año XXXV, n<sup>o</sup> 132 (1970).

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA NACIONAL DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES DE BUENOS AIRES, Serie II, Obras, n<sup>o</sup> 8 (1970).

BIBLIOTECA DEL JOCKEY CLUB, n<sup>o</sup> 43 (1971).

BIBLIOGRAFÍA ARGENTINA DE ARTES Y LETRAS, n<sup>os</sup> 41/42, 43/44 (1969).

BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA, tomo XLII (1969).

BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA, volumen 48, 1<sup>er</sup> semestre 1970.

BOLETÍN INFORMATIVO, n<sup>o</sup> 56 (1970), Universidad Nacional del Litoral.

CACIM, n<sup>o</sup> 1 - Centro de Actualización de Cultura Idiomática (Mendoza).

CIRCUMIL, n<sup>o</sup> 693 (1970), Revista del Círculo Militar (Buenos Aires).

COMENTARIO, n<sup>os</sup> 74 y 75 (1970).

COMUNICACIONES ACADÉMICAS, n<sup>os</sup> 426 al 432. (Academia Porteña del Lunfardo).

CUADERNOS DE FILOLOGÍA, n<sup>o</sup> 3 (1969), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

CUADERNOS DEL INSTITUTO DE LITERATURA, n<sup>os</sup> 6 y 7 (1970), (La Plata).

FILOLOGÍA, año XIII, 1968-1969, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Buenos Aires.

HUMBOLDT, n<sup>os</sup> 42 y 43 (1970).

INFORMACIONES DEL CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS, n° 80.

INTERAUTEURS, n° 181, Sociedad General de Autores (Buenos Aires).  
LA OBRA, tomo LI, n° 1, 2 y 3 (1971).

REVISTA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, n° 1 (1970), Universidad de Morón.

ROMA, año IV, n° 17 (1970), Buenos Aires.

SAPIENTIA, año XXV, n° 98, año XXVI, n° 99 (1970-1971), Universidad Católica Argentina.

STUDIA CROÁTICA, año XI, n° 38-39, año XII, n° 40-41 (1970-1971), Buenos Aires.

TRABAJOS Y COMUNICACIONES, n° 20 (1970), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Departamento de Historia), Universidad Nacional de La Plata.

UNIVERSITAS, año 4, n° 17 y 18; año 5, n° 19 (1970-1971) Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.

VIRORCO, año VI, n° 21 (San Luis).

## ALEMANIA

ANNALES UNIVERSITATIS SARAVIENSIS, Band 10 (1970), Universidad de Saarbrücken.

ROMANISTISCHES JAHRBUCH, XX, Band (1969), Ibero-Amerikanisches Forschungsinstitut.

UNIVERSITAS, Vol. VIII, n° 3 (1970), Stuttgart.

## BÉLGICA

COURRIER DU CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES POÉTIQUES, n° 81, Centre International d'Études Poétiques, Musée de la Littérature, Bruxelles.

## BRASIL

REVISTA DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SAO PAULO, tomo XXXVIII, Fascs. 73/74 (1970).

## BULGARIA

BULLETIN D'ANALYSES, Vol. XII, n° 2 (1969), Académie Bulgare des Sciences, Sofia.

## COLOMBIA

BOLETÍN DE LA ACADEMIA COLOMBIANA, n° 84, 85 y 86 (1970-1971).

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE HISTORIA DEL VALLE DEL CAUCA, n° 156 (1970).

BOLETÍN DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO (Thesaurus), tomo XXIV, n° 3; tomo XXV, n° 1, 2 y 3 (1969, 1970). Bogotá.

IDEAS Y VALORES, n° 35, 36 y 37 (1970), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional. Bogotá.

REPERTORIO HISTÓRICO DE LA ACADEMIA ANTIOQUEÑA DE LA HISTORIA, Vol. XXV, n° 210 (1970), Medellín.

REVISTA DE LA ACADEMIA COLOMBIANA DE HISTORIA ECLESIASTICA, n° 14 y 15 (1969), Medellín.

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, n° 178 (Julio - septiembre 1970), Medellín.

## COSTA RICA

REPERTORIO, año 6, n° 15, 16, 17 y 18 (1970), Consejo Superior Universitario Centroamericano, San José.

## CHECOESLOVAQUIA

IBERO-AMERICANA PRAGENSIA, año III (1969); año IV (1970), Centro de Estudios Ibero-Americanos de la Universidad Carolina de Praga, Praga.

PHILOLOGICA PRAGENSIA, tomo 13, n° 3 y 4; tomo 14, n° 1 (1970-1971), Československá Akademie Ved, Praga.

## CHILE

BOLETÍN DE LA ACADEMIA CHILENA, n° 59 (1970).

## ECUADOR

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE CUENCA, tomo 26, n<sup>os</sup> 1-3 (1970)  
Cuenca.

BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA, Vol. LIII, n<sup>o</sup> 115  
(1970), Quito.

## ESPAÑA

ACONCAGUA, Vol. 5, n<sup>o</sup> 2; Vol. 6, n<sup>os</sup> 1 y 2 (1969-1970), Madrid.

ANALECTA CALASANCTIANA, año XII, n<sup>o</sup> 24 (1970), Suplemento Cien-  
tífico-literario de la Revista Calasancia, Madrid.

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, tomo L, Cuaderno CXCI  
(1970), Madrid.

CUADERNOS DE LA CÁTEDRA MIGUEL DE UNAMUNO, tomo XX (1970).  
Universidad de Salamanca.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, n<sup>os</sup> 248-49 (1970), Madrid.

ESPAÑOL ACTUAL, n<sup>o</sup> 17 (1970), OFINES, Madrid.

ESPÍRITU, año XIX, n<sup>o</sup> 62 (1970), Instituto Filosófico de Balmesiana,  
Barcelona.

HELMÁNTICA, año XXI, n<sup>o</sup> 66 (1970), Universidad Pontificia, Sa-  
lamanca.

PERFICIT, Vol. II, n<sup>os</sup> 38 y 39-40 (1970), Colegio de San Estanislao,  
Salamanca.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID, Vol. XVIII, n<sup>os</sup> 70 y 71  
(1969), Madrid.

TERUEL, n<sup>os</sup> 43 y 44 (1970), Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.

## ESTADOS UNIDOS DE NORTE AMERICA

COMPARATIVE LITERATURE, Vol. XXII, n<sup>o</sup> 4 y Vol. XXIII, n<sup>o</sup> 1  
(1970-1971), University of Oregon, Eugene, Oregon.

ETC, Vol. XXVII, n<sup>o</sup> 4 y Vol. XXVIII, n<sup>o</sup> 1 (1970-1971), San Fran-  
cisco, California.

HISPANIC REVIEW, Vol. 38, n<sup>o</sup> 4 y Vol. 39, n<sup>o</sup> 1 (1970-1971), Lan-  
caster, Pa.

HUMANISTIC STUDIES, n<sup>o</sup> 41 (1970), University of Kansas, Law-  
rence, Kansas.

INDIANA UNIVERSITY HUMANITIES SERIES, n<sup>o</sup> 67, Bloomington, In-  
diana.

MANUSCRIPTA, Vol. XIV, n° 3 (1970), Saint Louis University, Saint Louis, Missouri.

NEW MEXICO HISTORICAL REVIEW, Vol. XLV, n° 4 (1970), The University of New Mexico, Albuquerque. Vol. XLVI, n° 1 (1971).

PHILOLOGICAL QUARTERLY, año XLIX, n°s 3 y 4 (1970), University of Iowa. Iowa.

REVISTA IBEROAMERICANA, n°s 72 y 73. Vol. XXXVI, 1970, Universidad de Pittsburgh.

STUDIES IN PHILOLOGY, Vol. LXVII, n° 4 y Vol. LXVIII, n° 1 (1970-1971), University of North Carolina, Chapel Hill, N. C.

THE JOURNAL OF POLITICS, Vol. 32, n° 4 (1970), University of Florida, Gainesville, Florida.

## FINLANDIA

REVISTA DE LA SUOMALAISEN TIEDEAKATEMIÁN TOIMITUKSIÁ, Sarja-Ser. B; Nide, Tomo 170, Helsinki.

## FRANCIA

CARAVELLE, n° 15 (1970), Instituto de Estudios Hispánicos de la Universidad de Toulouse.

## HUNGRÍA

ACTA LINGUISTICA, tomo XX, fasc. 3-4 (1970), Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Budapest.

PUBLICACIONES DE LA MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA KÖNYVTÁRÁ, n°s 50, 59 y 61, Budapest.

## INDIA

AGRA UNIVERSITY JOURNAL OF RESEARCH, Vol. XV, parte II; Vol. XVI, parte I-II (1967-1968); Vol. XVII, parte I-II (1969).

SIDDHA, n° 6 (1970), Siddharth College of Arts & Science, Bombay.

## INGLATERRA

BODLEIAN PICTURE BOOKS SPECIAL SERIES, n<sup>os</sup> 1 y 2 (1970-1971),  
Bodleian Library, Oxford.

PRESS CUTTINGS, Vol. XLVII, n<sup>o</sup> 4 (1970), The University of Liver-  
pool.

PROCEEDINGS OF THE LEEDS PHILOSOPHICAL AND LITERARY SOCIETY,  
Vol. XIV, Part III, IV y V (1971), The Brotherton Library,  
University of Leeds.

## ISRAEL

LESONÉNU, Vol. XXXV, n<sup>o</sup> 2 (1970-1971), The Academy of the  
Hebrew Language, Jerusalem.

## ITALIA

NUOVA RIVISTA PEDAGOGICA, año XX, n<sup>os</sup> 3, 4, 5 y 6 (1970), Roma.  
QUADERNI IBERO-AMERICANI, año 10, n<sup>o</sup> 38, Torino.

VIDA ITALIANA, n<sup>o</sup> 6 (1970), Roma.

## JAPON

BULLETIN OF TEZUKAYAMA UNIVERSITY, n<sup>o</sup> VI (1970), Mitsugarasu-  
Cho, Nara-Shi.

SUGIYAMA JOGAKUEN DAIGAKU KENKYU RONSHU, n<sup>o</sup> 1 (1970), Sugi-  
yama Jogakuen University Library, Nagoya-Shi.

## MÉXICO

AMÉRICA INDÍGENA, año XXX, n<sup>o</sup> 4 (1970), Instituto Indigenista  
Interamericano, México.

ANUARIO 1971, Academia Mexicana Correspondiente de la Española.  
ANUARIO DE LETRAS, Vol. VII, 1968-1969, Facultad de Filosofía y  
Letras, México.

ARMAS Y LETRAS, 3<sup>a</sup> Época, n<sup>o</sup> 1 (1970), Universidad de Nuevo  
León, Monterrey.

NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA, tomo XVIII, n<sup>os</sup> 3-4 (1965-1966), El Colegio de México, México.

REVISTA DE HISTORIA DE AMÉRICA, n<sup>os</sup> 67-68 (1969); Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE YUCATÁN, año XII, n<sup>os</sup> 68, 69 y 70 (1970), Mérida, Yucatán.

## PARAGUAY

HISTORIA PARAGUAYA, Vol. 12, 1967-1968, Asunción.

## PERÚ

BOLETÍN DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA, n<sup>o</sup> 5 (1970), Lima.

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA NACIONAL, año XXIII, n<sup>o</sup> 51-52 (1969), Año XXIV, N<sup>o</sup> 53-54 (1970), Lima.

TEQSE, año 1970, n<sup>o</sup> 1, Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, Cuzco.

## PORTUGAL

COLOQUIO, n<sup>o</sup> 60 (1970), Revista de Artes y Letras, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

LETRAS, n<sup>os</sup> 1, 2 (1971), Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

REVISTA DE GUIMARAES, Vol. 80, n<sup>o</sup> 3-4 (1970), Sociedade Martins Sarmento, Guimaraes.

## PUERTO RICO

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE ARTES Y CIENCIAS DE PUERTO RICO, tomo VI, n<sup>os</sup> 1 y 2 (1970), Río Piedras.

EDUCACIÓN, n<sup>os</sup> 29 y 30 (1970), Hato Rey.

LA TORRE, año XVII, n<sup>o</sup> 64-66 (1969), Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

PUERTO, n<sup>os</sup> 4-5-6 (Junio 1968-diciembre 1969), Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico, San Juan.

SIN NOMBRE, Vol. I, n<sup>o</sup> 1 (1970), San Juan.

## REPUBLICA DOMINICANA

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DOMINICANA DE LA LENGUA, correspondiente de la Real Academia Española, n° 10 y 11 (Abril-septiembre 1970), Santo Domingo.

## RUMANIA

ATLASUL LINGVISTIC ROMAN, Serie Noua, Vol. V (1970), Centrul de Cercetari Fonetice si Dialectale, Bucarest.

CAHIERS DE LINGUISTIQUE, n° 7 (1970), Bucarest.

REVISTA DE ETNOGRAFIE SI FOLCLOR, tomo 15, n° 6 (1970), Bucarest.

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE, tome XV, n° 6 y tome XVI, n° 1 (1970-1971), Bucarest.

## SIRIA

REVUE DE L'ACADÉMIE ARABE DE DAMAS, Vol. XLVI, n° 1.

## URUGUAY

ANUARIO BIBLIOGRÁFICO URUGUAYO (1968-1969), Biblioteca Nacional, Montevideo.

## VENEZUELA

ÁRBOL DE FUEGO, año 2, n° 19 y 20; Año 3, números 21, 22, 23, 24 y 25 (1970), Caracas.

REVISTA DE LA SOCIEDAD BOLIVARIANA DE VENEZUELA, Vol. XXX, n° 100 (1969), Caracas.

REVISTA NACIONAL DE CULTURA, año XXX, n° 192, 193 y 194 (1970), Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

TRICOLOR, n° 215, 216 y 218, Caracas.

## YUGOESLAVIA

BULLETIN SCIENTIFIQUE, Section B. Sciences Humaines, tome 6, n<sup>os</sup> 10-12 (1970). Conseil des Academies des Sciences et des Arts de la RSF de Yougoslavie. Tome 7, n<sup>o</sup> 1-3 (1971).



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EL 28 DE ABRIL DE 1972 EN LA IMPRENTA CONI S. A. C. I. F. I.  
CALLE PERÚ 684, BUENOS AIRES

