

BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA ARGENTINA  
DE LETRAS

TOMO LI. . Enero-junio de 1986      N° 199 - 200



BUENOS AIRES  
1986

# BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Comisión de publicaciones: académicos RAÚL H. CASTAGNINO, ÁNGEL J. BATTISTESSA, JORGE CALVETTI, BERNARDO GONZÁLEZ ARRILI, CARLOS ALBERTO RONCHI MARCH.

## S U M A R I O

Recepción del académico de número don Jorge Calvetti:

CASTAGNINO, RAÚL H., <i>Discurso de recepción</i> .....	9
CALVETTI, JORGE. <i>¿Destinación, predestinación?</i> .....	29
GHIANO, JUAN CARLOS, <i>Nicolás Avellaneda y Fray Mamerto Esquiú</i> .....	53
DIEGO, J.A. DE, <i>Cronología crítica del grotresco</i> .....	61
PELTZER, FEDERICO, <i>El problema de la voz del narrador y su ilustración en "TOM JONES", de Fielding</i> .....	141
JURADO, ALICIA, <i>Discurso de homenaje a don Jorge Luis Borges</i> .....	165
SÁNCHEZ GARRIDO, AMELIA, <i>Bibliografía de don Jorge Luis Borges</i> ..	171

Textos y documentos:

Enmiendas y adiciones a los Diccionarios de la Real Academia Española.....	181
Acuerdos.....	207
Notas sobre el habla de los argentinos.....	227
Noticias.....	239

La Academia no mantiene correspondencia sobre material no publicado.

**BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS**



INVENTARIO N°	005049
PROCEDENCIA	DONACIÓN

-(c) 1987 ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS  
IMPRESO EN LA ARGENTINA  
*Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723*

# **ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS**

## **ACADÉMICOS DE NÚMERO**

*Presidente:* Don Raúl H. Castagnino

*Vicepresidente:* Don Jorge Calvetti

*Secretario general:* Don Juan Carlos Ghiano

*Tesorero:* Don Jorge Vocos Lescano

Don Fermín Estrella Gutiérrez

Don Ángel J. Battistessa

Don Ricardo E. Molinari

Don Bernardo González Arrili

Mons. Octavio N. Derisi

Don Carlos Villafuerte

Don Federico Peltzer

Don Enrique Anderson Imbert

Don Luis Federico Leloir

Don Carlos Alberto Ronchi March

Don Elías Carpena

Doña Alicia Jurado

Don Antonio Pagés Larraya

Don Marco Denevi

Don Roberto Juarroz

Doña Jorgelina Loubet

Don Antonio Pérez Zelaschi

## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

- Don Aurelio Miró Quesada (Perú)  
Don Julio César Chaves (Paraguay)  
Don Luis Beltrán Guerrero (Venezuela)  
Don Pedro Grases (Venezuela)  
Don Pedro Laín Entralgo (España)  
Don Rafael Lapesa (España)  
Don Francisco Monterde (México)  
Don Alonso Zamora Vicente (España)  
Don Juan Draghi Lucero (Mendoza, Rep. Arg.)  
Don Roberto García Pinto (Salta, Rep. Arg.)  
Don Emilio Carilla (Tucumán, Rep. Arg.)  
Don Paulo Estevao de Berredo Carneiro (Brasil)  
Don Enrique Macaya Lahmann (Costa Rica)  
Don Alberto Wagner de Reyna (Perú)  
Don Arturo Uslar Pietri (Venezuela)  
Don Ramón García-Pelayo y Gross (Francia)  
Don Dámaso Alonso (España)  
Don José Manuel Rivas Sacconi (Colombia)  
Don Rodolfo A. Borello (Mendoza, Rep. Arg.)  
Don Franco Meregalli (Italia)  
Don Diego F. Pró (Mendoza, Rep. Arg.)  
Don Adolfo Ruiz Díaz (Mendoza, Rep. Arg.)  
Don Rodolfo Oroz Scheibe (Chile)  
Don Léopold Sédar Senghor (Senegal)  
Don Austregésilo de Athayde (Brasil)  
Don Arturo Sergio Visca (Uruguay)  
Don Horacio G. Rava (Santiago del Estero, Rep. Arg.)  
Don Daniel Devoto (Francia)  
Don Gianfranco Contini (Italia)  
Don Paul Verdevoye (Francia)  
Don Juan Bautista Avalué-Arce (E. Unidos de Norte América)  
Don Juan Filloy (Río Cuarto, Córdoba, Rep. Arg.)  
Don Federico E. Pais (Catamarca, Rep. Arg.)  
Doña Guillermo L. Guitarte (E. Unidos de Norte América)  
Doña Emilia Puceiro de Zuleta (Mendoza, Rep. Arg.)  
Don Germán García (Bahía Blanca, Bs. Aires, Rep. Arg.)  
Don Domingo A. Bravo (La Banda, S. del Estero, Rep. Arg.)  
Don Gastón Gori (Santa Fe, Rep. Arg.)  
Don Oscar Tacca (Resistencia, Chaco, Rep. Arg.)  
Don Alfredo Veiravé (Resistencia, Chaco, Rep. Arg.)  
Doña María Beatriz Fontanella de Weinberg (Bahía Blanca,  
Bs. Aires, Rep. Arg.)

**Don Roque Esteban Scarpa Straboni (Santiago, Chile)**

**Don Luis Rosales (España)**

**Doña Elena M. Rojas Mayer (Tucumán, Rep. Arg.)**

**Don L. Eduardo Brizuela (San Juan, Rep. Arg.)**

**Doña Ángela B. Dellepiane de Block (E. Unidos de Norte América)**

**Don José Antonio León Rey (Colombia)**

**Don Luis Alberto Sánchez (Perú)**



**RECEPCIÓN DEL ACADÉMICO  
DE NÚMERO  
DON JORGE CALVETTI \***

**Discurso del señor Presidente de la Academia,  
Don Raúl H. Castagnino**

En nombre de la Academia Argentina de Letras me cabe el honor y la personal satisfacción de recibir públicamente a Jorge Calvetti poeta, narrador y ensayista. Elegido el 10 de mayo de 1984 por decisión mayoritaria del Cuerpo académico en calidad de miembro de número, ocupará el sitial puesto bajo la advocación de Juan María Gutiérrez, vacante desde el fallecimiento de Eduardo Mallea, su anterior titular.

No es mera coincidencia que esta ceremonia académica se lleve a cabo en la fecha establecida por el mundo hispanoparlante como "Día del Idioma".

Jorge Calvetti posee, en cuanto creador, señorío y propiedad idiomática; en cuanto estudioso y crítico, el contacto con las fuentes enriquecedoras del español, las

\* La crónica del acto, efectuado el 23 de abril, puede leerse en Noticias, en este mismo volumen.

de los clásicos y las de los hablantes del noroeste argentino, guardadores de sabores idiomáticos de prístina autenticidad y añeja solera.

Con Jorge Calvetti ingresa en la Academia un hombre provinciano ahora radicado en la capital. Nacido en San Salvador de Jujuy, cursó estudios de los tres niveles en Buenos Aires y La Plata y siempre lleva consigo la suavidad de modos y la bonhomía que le infundió Maimará, el rincón de sus juegos infantiles, de los anuales descansos escolares y de los sosiegos del poeta adulto, cuya idiosincrasia está firmemente consustanciada con aquel rincón, aunque las contingencias lo lleven lejos de él.

En efecto, desde el momento en que muy joven —casi misteriosamente, como una predestinación— Calvetti eligió la pluma como medio de expresión y comunicación, inscribe con ella permanente exaltación y devoción a la tierra natal; a esa tierra donde reposan sus mayores y a la que regresa periódicamente para renovar contactos con las fuentes mágicas que nutren su inspiración poética.

Este mi saludo de bienvenida que, por razones formales, debo encuadrarlo en el protocolo académico, surgió con la espontaneidad del largo trato. Con Jorge Calvetti me vincula antigua amistad nacida en la fraternidad de comunes redacciones periodísticas frecuentadas. Ahí conocí su calidad humana, su sentido de lo vernáculo y algunas facetas de una personalidad atrayente y definida en las que confluyen su telurismo, apego a los valores esenciales de la tierra y una refinada cultura humanística.

La fisonomía intelectual de Calvetti se perfila en lo literario a través de obras creativas y especulativas. Las primeras ponen de manifiesto al poeta, al narrador. Las

segundas, al crítico y ensayista. Como poeta su producción lírica lo sitúa entre las figuras destacadas de lo que, en nuestra historia literaria, dio en llamarse “generación del cuarenta”. Como cuentista, antes de que el rótulo alcanzara buena prensa, supo escribir narraciones con asombros, maravillas y hechos fantásticos encuadrables dentro del “realismo mágico”. Como crítico, su agudeza perceptiva le llevó a formular observaciones que, más tarde, vulgarizarán alguna de las modalidades de la llamada “nueva crítica”, según oportunamente ejemplificaré.

Permítaseme ahora una sumaria recorrida a través de la producción literaria de nuestro receptor. La bibliografía lírica de Calvetti se inaugura en 1943 cuando recopila poemas compuestos en años anteriores bajo el título unitivo de *Fundación en el cielo* y los presenta al certamen organizado por la entonces denominada Comisión Nacional de Cultura para escritores inéditos menores de treinta años. *Fundación en el cielo* obtiene el “Premio Iniciación”, discernido por un jurado en el que figuraban relevantes personalidades del mundo de las letras, y se publica, con pie de imprenta de la Comisión Nacional, al año siguiente.

*Fundación en el cielo* contiene veintidós composiciones de las que emerge la ya definida personalidad del poeta y en las que vibran el “duende” de su sentir telúrico y las principales motivaciones de su quehacer lírico: el Jujuy natal, los hombres y mujeres lugareños tan angelados, los elementos de su geografía a la vez hostiles y acogedores, los afectos familiares. Todo ello en la majestuosa síntesis de la que, por ejemplo, puede dar pauta el titulado “Poema de Jujuy”. Allí el vate —tras la emoción de la naturaleza y de conmovedora relación de un episo-

dio familiar vinculado con una creciente del río aledaño— elabora, con seguros alejandrinos asonantados, una ascendente gradación, que remata en logradas estrofas de anticlímax, que transmiten esta contagiosa convicción:

Hoy sólo mi memoria sostiene esa entrañable  
y lejana delicia de esplendores profundos;  
que los pájaros canten la gloria de vivirla  
y un tiempo sin sollozos la lleve hasta el futuro.

Hablo de la Provincia que tanto nos quería,  
la de suaves mujeres y varones callados.  
De estrellas temblorosas y felices arroyos  
donde aún se reflejan la dicha y mi pasado.

.....  
Desde ya le dedico mi sombra y mi cariño  
y digo para el tiempo que quiero allí la muerte.  
La luz de sus mañanas será luz de mi sueño  
y su cielo pausado me calmará la frente.

En *Fundación en el cielo* asombra y deleita la serena madurez del poeta joven, la rara profundidad de los modos de traducir y volcar sus vivencias y, sobre todo, la consubstanciación con la tierra de origen. Por otra parte, este libro augural ya entraña todos los motivos y resonancias de la lírica de Calvetti.

En 1948 publica *Memoria terrestre*, título que se repite en su bibliografía pues lo adopta para la antología general de su obra poética editada por Torres Agüero en 1983.

En el poemario de 1948, Calvetti entreteje doble juego lírico: el del poeta alejado del terruño que memora

la infancia; el del hombre de la tierra que hurga ancestros y mitos lugareños. Alternativas que se sintetizan básicamente, la primera en el soneto "El retorno", aquel que comienza:

Vengo a buscar la luz que me ha mirado  
en el tímido tiempo de la infancia.  
Vengo a buscar mi casa y su fragancia  
y el eco de los cantos que he cantado.

La segunda, en el "Díptico de Viltipoco", cacique jujeño cautivo del intruso conquistador español en Purmamarca, hacia fines del siglo XVI.

*Libro de homenaje* se titula el tercer conjunto poemático de Calvetti. Fue publicado en 1957 por "Ediciones Tarja" y lleva ilustraciones de Medardo Pantoja, otro jujeño de excepción. Como el título permite sospecharlo, este tercer volumen encierra once "poemas escritos para Jujuy, su tierra y sus criaturas" y repite algunos anticipados en el libro primigenio de 1943.

En *Libro de homenaje* se incluyen motivos fundacionales, como el "Poema encontrado en la tumba del Xuxujoc, cacique incario de Jujuy"; otros con aire de crónica, como "Habla el alma de Juan Lavalle". Sin que falten relaciones domésticas, como las de los serventesios de "A una mujer del norte", o toques nostálgicos como los de "Maimará", memoria del pueblo al que, desde la infancia y adolescencia transcurrida en el encierro de pupilajes escolares ciudadanos, volvía para impregnarse de contacto con las fuerzas de la naturaleza: "Maimará", que en lengua de los incas quiere decir "estrella que cae"; Maimará, ese rincón minúsculo del altiplano, al que simplemente describiré con estos versos:

Este pueblo es muy chico.  
Un carnavalito puede envolverlo.  
El galope de un caballo es demasiado para él.

Ocho años tardó Calvetti en conformar un nuevo ramillete lírico. Lo tituló *Imágenes y conversaciones* y apareció en 1965 con el pie de imprenta de Editorial Sudamericana. Se trata de un poemario a la vez simple y complejo. Simple, porque su discurso poético se dinamiza hilvanando imágenes directas extraídas de la naturaleza, de las cosas conocidas y vividas en la infancia y juventud jujeñas. Complejo, porque entrelaza coloquios de ascendente trascendencia, que van desde el mismo hecho poético del cual arranca en forma de dedicatoria a la Poesía que le inunda de especial alegría, a la interlocución con el Dios de su fe, al que sabe Omnipresente.

Por su espíritu, también *Imágenes y conversaciones* se inscribe coincidente en los lineamientos de la generación del cuarenta. Esa coincidencia se manifiesta en el apego a temas lugareños alternantes con motivaciones universales; en un acercamiento de la inspiración a la inmediatez de lo cotidiano; además, en la fluidez y tersura de la versificación.

Claro ejemplo del poder transfigurador que Calvetti atribuye a la poesía se desprende de poemas como "La basura" en el cual, a partir de un hecho antipoético por naturaleza, contagia al lector el estremecimiento de profunda espiritualidad donde —según anhela el poeta para la auténtica poesía— se amalgaman ardor, pureza, hondura, tenuidad y trascendencia. Y es interesante señalar que, por el mismo tiempo en que Calvetti gestaba esta aventura de sutiles dualidades para su poesía, en otros confines, un poeta como Pablo Neruda, que ya ha-

bía pasado por todo tipo de experiencias líricas, imponía a su inspiración un giro hacia la inmediatez cotidiana y prosaica y publicaba sus *Odas elementales*. De ahí el valor y sentido diferente que adquiere la "Dedicatoria" de *Imágenes y conversaciones* en la cual Calvetti, tras exaltar la poesía como ardiente, pura, honda, tenue, tierna, musical y sagrada, remata el ofertorio impetrando:

... déjame que la busque en todas las palabras  
y que te la ofrezca  
como Dios  
cuando creó la alegría.

De ahí, también, que sea justo recordar que otro poeta provinciano, Carlos Mastronardi, subraya que el estro de Calvetti "responde sin esfuerzo a todos los estímulos de la realidad y maneja un registro donde caben todos los matices. Así, tanto la entonación lírica como los acentos épicos, acuden naturalmente a su poesía diáfana y densa. Presta voz a lo comarcano, pero también sabe de temas insumisos a las circunstancias de lugar... Su posición estética es una posición central, de modo que ningún horizonte, ninguna perspectiva, escapa a su horizonte poético".

Como poeta, Calvetti se muestra a la vez tradicionalista y renovador, clásico y moderno. Clásico por la transparencia y tersura de su estro, por el manejo de formas métricas ajustadas en medida y andadura; tradicionalista, en cuanto a temáticas y a la recuperación de ejercicios poéticos, como las "glosas", abandonados por poetas de avanzada. Renovador y moderno, porque marginando modas circunstanciales y efímeras, avanza por propios derroteros que abren caminos diferentes a la inspiración.

Con toda justicia, *Imágenes y conversaciones* fue galardonado con un Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, con el "Premio Nacional a la Producción Regional" (Noroeste), y con el Premio "Fondo de las Artes".

En 1967 apareció la sobria *brochure* que puso en circulación el poema *La Juana Figueroa*, cuya fuerza expresiva dio margen para varias reediciones en poco tiempo. Calvetti expone el caso de esta mujer cuyo extraño designio brindó intenso amor a un solo hombre y prodigó su cuerpo a pasajeros e indiferentes amoríos. Por vía de interrogantes, el poeta lleva a la reflexión de lo insólito del caso y los interrogantes dejan entrever un diálogo secreto con el fantasma de la Juana Figueroa. En la "Noticia" que acompaña la composición, el propio bardo confiesa: "Impresionado por este personaje, el poeta quiso escribir un poema interpretándolo. Hoy está más impresionado aún al comprobar que sin haberlo imaginado, el poema se convirtió en un diálogo con ese personaje".

El poeta inquiere, desnudando enigmas, sin cohonestar el uxoricidio que acabó con "la Juana Figueroa":

¿Eras una mujer?  
¿O eras, como la vida,  
una dádiva loca que todos devolvían temerosos,  
porque enloquece a quien, de veras, la recibe?  
¿Eras la santidad: alegría de los otros,  
o la inocencia que se ignora?  
¿O creerías, acaso,  
que era tu misión sobre la tierra  
devolver, como las rosas,  
la caricia del sol que les dio vida?

Calvetti recogió este tema en Salta e informa que “el pueblo de Salta hizo de (la Juana) un mito. Le erigió un túmulo, junto al cual acude, numeroso, a rezar”. El poeta no justifica la conducta del personaje; tampoco su muerte violenta ni la superstición. Sólo expone lo extraño, no lo patológico, del caso; descubre lo poético que engendra el mito popular y pone en boca de la Juana la sensación del final patético e irredento, cuando ella explica:

La muerte como un hombre  
se ha acostado conmigo;  
pesa sobre el silencio  
como un cuerpo dormido;  
yo voy con la memoria  
y los ojos perdidos,  
hundiéndome en las sombras  
de un país infinito.

Calvetti no asume un ejercer compartido de la poesía con regulaciones dictadas por el reloj o las convenciones de la rutina cotidiana. Para él —según sinceras declaraciones que confirmamos quienes sabemos de sus intereses y afanes— “lo fundamental es vivir como poeta y luego, si se hace necesario, escribir”. Para él —según insiste en las antedichas declaraciones recogidas por *La Nación* el 25 de agosto de 1985—, “es decisiva una vida de refinamiento espiritual, una búsqueda constante de la verdad y de la belleza”. En esa búsqueda ha aplicado cada instante sustraído a la lucha por la vida, al culto de la verdad, la belleza y la consagración al arte como sendas hacia lo perfectivo en lo espiritual.

En 1976 entregó a las prensas del editor Schapire el conjunto de poemas que tituló *Solo de muerte*. Predominan en él motivaciones fúnebres. Sin embargo, el tono no es lúgubre, sino comprensivo y resignado. Y mueve a reflexión el hecho de que, entre tales motivaciones, Calvetti haya insertado la composición "El periodismo" que corresponde a la línea vitalista de realidad cotidiana reflejada, por ejemplo, en "La basura". "El periodismo", consignando hechos y circunstancias ya incorporados a los hábitos generales, lo hace con la natural espontaneidad que trasuntan estos versos:

Todos, estoy seguro,  
 se conmovieron en algún momento,  
 al leer el diario ayer.  
 En todas partes, aquí, en el otro mundo,  
 ocurrieron cosas importantes:  
 un principio de acuerdo  
 entre la India y Pakistán,  
 la huelga de los mineros en Malargüe,  
 ese preso torturado  
 que no delató a nadie.  
 El diario, ayer,  
 latía con el pulso del mundo,  
 y ahora lo veo envolviendo fruta,  
 arrugado, en el suelo,  
 constelado por manchas de pintura, donde están  
 /pintando,  
 cubriendo el pecho de un borracho dormido en un  
 /zaguán.  
 El viento lo lleva por todos los rincones  
 y allá se van,  
 imágenes del mundo, hechos,

caras posibles de la entrevista realidad.  
Y con ellas, volando hacia la nada,  
nuestros pobres, aturridos destinos.

La poesía de Calvetti no tiene altisonancias ni estridencias. Es serena, directa, profunda. No se engolosina con adornos postizos o retóricas vacuas. Tiene la moderna actualidad de lo nacido para perdurar; la diafanidad proveniente de su pureza esencial y la trascendencia que irradia aun cuando se sumerja en las rutinas de lo cotidiano o en la prosa de lo doméstico. Y permítaseme —para cerrar estas referencias sobre la lírica del colega y corroborar las afirmaciones anteriores— mostrar cómo ello ocurre con llamativa naturalidad en los varios planos semánticos que propone el ya mencionado poema “La basura”:

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

yo saco la basura, la dejo en la vereda,  
y le digo adiós.

Otro capítulo de este elogio y bienvenida para nuestro recipiendario de hoy concierne al prosista. En primer lugar a su condición de cuentista, tempranamente exhibida en la colección que lleva por título: *Alabanza del Norte*, de 1949, inédita aún, si bien premiada en el Concurso Nacional de Literatura Regional de dicho año. Esa condición culmina en las singulares características de *El miedo inmortal*, volumen de 1968, también distinguido con el segundo Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires, el "Premio Pablo Rojas Paz" del Consejo del Escritor, y con una mención para el "Premio Nacional de Literatura".

En verso o en prosa, la escritura de Calvetti siempre entraña al poeta. El artista es consciente de esa continuada presencia. En tal sentido tienen especial agudeza las explicaciones que ha dado acerca de su actitud ante cada alternativa genérica que deba abordar. Las mismas constan en la ya citada entrevista que le efectuó un cronista de *La Nación* y que apareció en la edición dominical del 25 de agosto de 1985. En ella manifestó: "En mi caso, diría que el poema se escribe, el cuento lo escribo como un juego apasionante. El ensayo es otra cosa: una especie de cerro árido que se escala con mucho esfuerzo. Pero en cada género, mientras trabajo, estoy cómodo y contento. Creo que la obligación de quienes nos dedicamos a la literatura es precisamente esa, escribir con alegría sin importarnos demasiado si lo nuestro ha de ser leído".

En *Alabanza del Norte* predominan relatos referidos a un mundo casi extranatural; a visiones que exceden la

inmediatez de lo real y penetran en dimensiones desconocidas, intangibles; a ensoñaciones o circunstancias alucinantes.

Una motivación, tierna y brotada desde lo hondo, recupera memoria y sentimiento de la madre muerta; motivación, por lo demás, presente no solo en la prosa narrativa de Calvetti. Recorre, también, toda su lírica, la impregna de profundo sentir, de una veneración adulta y sabia que despierta admiración y respeto.

*El miedo inmortal* reúne una docena de hermosos cuentos de pulcra factura literaria y envueltos en un hábito de fantasía. Casi todas las narraciones tienen por escenario el ámbito jujeño. Su mecánica se dinamiza recreando hechos inexplicables que alimentan supersticiones y mitos lugareños, que incuban miedos ancestrales. Los relatos fijan, en transfiguración artística, tanto el hecho fantasmal que engendra pavores y leyendas en las mentes cándidas de lugareños como la emoción auténtica del creador culto que reencuentra fuentes de familiar imaginativa. Y en la serena medida de su contar se percibe la prudente reacción del hombre ya curtido de rutinarias experiencias ciudadanas que dan curso a hechos alucinantes, a la acción de fuerzas desconocidas, y traduce la incertidumbre de haber palpado el borroso límite que separa lo explicable y lo insólito, lo tangible y lo intangible.

Como he dicho, Calvetti narrador sigue siendo poeta. Cada uno de sus relatos —desde el más ceñido ajuste a una realidad regional que él conoce bien— llega al lector envuelto en la magia de una fantasía poética, de un hábito de maravilla que, sin embargo, no afecta la credibilidad de su contenido.

Esos relatos se hilvanan con aire de “sucedidos”. Tienen el sabor de lo auténtico y, aunque los rótulos críticos suelen aludir a ellos como fantásticos, ninguno —ni siquiera los de más misteriosos contenidos— podría ser tachado de inverosímil. Ello se debe a los artilugios manejados por el autor y a la humana autenticidad que los envuelve. Buena parte de los “sucedidos”, trasladados a la prosa narrativa, corresponden a la modalidad que la crítica actual denomina “realismo mágico”.

El artista Calvetti ha recogido hechos, mitos, supersticiones y leyendas que el hombre puneño asume como realidad. Bellamente los ha revestido con prosa sobria y cálida que refleja las modalidades lugareñas y las impuesta en la comunicabilidad general del idioma. Además —y esto es clave tanto en la lírica como en la narrativa del autor—, la de Calvetti es personalidad cargada de vivencias de la más diversa índole y origen. Si intelectualmente se ha realizado en la ciudad, ha cosechado directas experiencias de lo rural: ha andado caminos como arriero, ha estado cerca de las fatigas de los cultivadores en zonas agrestes; sus mayores proceden de la tierra jujeña, su alma está plena de las emociones que afloran en su poesía, que revisten de encanto su cuentística.

Por último, en cuanto a prosista, restan mencionar los escritos especulativos de Calvetti, su labor ensayística y crítica, también de características relevantes. Tres de entre éstas, profundamente vinculadas con la condición de poeta, mueven a especial mención. En primer lugar, algo así como un don visionario, capaz de anticiparse a novedades intelectuales. En segundo lugar, un afinado sentido idiomático, en cuanto a fundamentos lingüísticos y precisión de su prosa especulativa. En tercer térmi-

no, el acierto en las apreciaciones y juicios críticos. Y van las pruebas al caso.

En 1962, Calvetti produce el ensayo crítico *Juan Carlos Dávalos* sobre el poeta y narrador salteño. Basta con echar rápida ojeada al mismo para observar en funcionamiento e interrelación las mencionadas tres características. Para aquella fecha —antes de que en Europa se definiera como axioma, luego universalmente aceptado, la teoría de “la mirada del lector” o recepcionismo estético— Calvetti anticipa conceptos concomitantes. Porque si se remontan los primeros atisbos de dicha teoría en el Gaëtan Picon de *El escritor y su sombra*, de 1950, y se estima que la formulación teórica recién se concreta hacia 1967 con las obras de Hass, Eco y otros, Calvetti en 1962 exalta la participación recreativa de cada receptor de un hecho literario. “Una obra de arte, en cuanto verdaderamente lo es —escribe en el ensayo *Juan Carlos Dávalos*— expresa una realidad, ya sea esta física ... o sea psíquica, espiritual. La mirada del buen lector recrea la realidad que expresa la obra. Quiero decir que esa realidad se va formando a través de la lectura, en el alma del lector...”. Y agrega esta “piedra de toque” para valorarla: “Ese proceso por el cual la realidad vivida por el creador vuelve a revivir, a re-existir en el alma del lector puede interrumpirse ante una falla, ante un error. Entonces la obra fracasa ya que no logra esa recreación que es su fin específico”. (p. 46).

Contemporáneas a la reflexión de Calvetti serán las observaciones de Sartre sobre la dialéctica de la lectura. Vendrán después la idea de Umberto Eco sobre “obra abierta”, la distinción de Julio Cortázar entre “lectores-machos y lectores-hembras”, la doctrina del recepcionismo. Lo cual confirma mi anterior aserto que atri-

buyó a Calvetti crítico, capacidad de anticiparse intelectualmente a sus coetáneos.

Subrayé como segundo rasgo observable en la prosa de Calvetti, su afinamiento idiomático. Dejo de lado el armonioso manejo del lenguaje en cuentos y ensayos. Me detengo en sus consideraciones teóricas sobre el hecho idiomático en relación con la creatividad literaria. El examen de la prosa literaria de Dávalos que efectúa es, a la vez, producto de específica erudición y de sensibilidad poética. Por ejemplo, al afirmar que lo que caracteriza y define a un escritor es su labor "en" el idioma más que "con" el idioma, permite la captación de la sutileza encerrada en juicio formulado a continuación: "La aventura idiomática que intentó Dávalos, creo que con éxito, fue la de fijar el idioma de los conquistadores que sobrevive hoy en el habla de los gauchos" (p. 20). Juicio que, como debe admitirse, conlleva toda una interpretación sobre el español de América que en el "Día del Idioma" es oportuno señalar.

En cuanto al acercamiento crítico a la poesía de Juan Carlos Dávalos, lo cumple con perspicacia técnica y sensibilidad con que solo otro atento poeta podría hacerlo. Insisto atento poeta, de oído afinado, percibidor de ritmos y conocedor de la ascendencia de los mismos. Por ejemplo, las conjeturas de Calvetti acerca de las razones del Bestiario que descubre en "La leyenda de Coquena" de Dávalos; acerca de las preferencias, como poeta, por metros cultos, endecasílabos, alejandrinos, sáficos; el cotejo rítmico entre la serranilla de "La vaquera de la Finojosa" del Marqués de Santillana y el poemita "Tata Sarapura" de Dávalos, proceden tanto de una limpia erudición como del conocimiento por dentro del oficio

de poetizar, adquirido en la frecuentación de poéticas tradicionales y modernas.

Hallazgos críticos semejantes también aparecen en el estudio *Genio y figura de José Hernández*, trabajado en colaboración con Roque Raúl Aragón y premiado por la Editorial Universitaria de Buenos Aires. La segunda parte del mismo, de contenido estrictamente críticoliterario, permite descubrir la sagacidad del poeta Calvetti. Por ejemplo, las consideraciones sobre “cantar no aprendido” referidas a la inspiración sin apuntalamientos que exhibe la fluidez del verso de *Martín Fierro*; la relación entre inflexiones orales marcadas por el *tonus* del poema gaucho que fija la prosodia natural y el modo coloquial que la diferencia de otras hablas populares hispanoamericanas.

Tales observaciones y las complementarias, evidencian una vez más la compenetración entre poeta y crítico que se da en Calvetti, cuya reacción ante *Martín Fierro*, por un lado, es gozosa e identificada con el mundo que describe; por otro, también comprensiva del oficio creativo desplegado por Hernández. Actitudes doblemente valiosas por provenir de alguien que conoce por dentro el mester y sabe, por propia experiencia, lo esquivo del secreto poético.

Pero la compenetración va más allá de la inmediatez del texto cuando su perspicacia le permite afirmar y demostrar que “Hernández fijó el tono del habla de los argentinos”, porque en el autor de *Martín Fierro*, la unión de palabra-alma-carácter se da en todo momento en una adecuación del tono del habla a la visión interior del poeta creador. Salta a la vista, asimismo, cuando Calvetti penetra en las intenciones de Hernández y se plantea el

interrogante de qué quiso hacer al escribir el poema magno. La respuesta de Calvetti llega convincente y surge de la comparación sobre lo que, por su lado, pudo hacer Ascasubi al pergeñar los 13.800 versos de su *Santos Vega*. De más está añadir que a la justeza y penetración críticas de Calvetti frente a *Martín Fierro* se añaden rica y oportuna información sobre Hernández y sobre la gestación del poema, que nuestro beneficiario maneja con autoridad y naturalidad.

Señoras y señores:

Lós expuestos son solo algunos de los rasgos biográficos y bibliográficos configuradores de la personalidad intelectual de Jorge Calvetti. Apenas mínimos apuntes sobre sus quehaceres de poeta, narrador y ensayista.

Por unos y otros la Academia Argentina de Letras le eligió miembro de número y, hoy, públicamente le incorpora en su Junta con las obligaciones y derechos de la titularidad.

El protocolo académico establece que el nuevo beneficiario —también públicamente— acepte y pronuncie el discurso de circunstancia.

Jorge Calvetti lo hará a continuación, tal vez con mirada retrospectiva que repase los misteriosos designios que le confirieron el don de la poesía. La interrogación con que ha anunciado sus reflexiones abren una instancia de expectativa y nos invitan a gozarlas.

Pero antes, como cierre de esta introducción, por mi intermedio, la Academia Argentina de Letras ha de entregarle el diploma que le acredita como miembro de número, titular del sillón “Juan María Gutiérrez”. Le

entrega, al propio tiempo, la insignia áurea cuyo noble material simboliza la vitalicia perdurabilidad de tal título.

Académico de número Jorge Calvetti: ¡bienvenido!

RAUL H. CASTAGNINO



## ¿DESTINACIÓN, PREDESTINACIÓN?

Discurso de recepción del señor  
académico don Jorge Calvetti

Una tradición de esta honorable casa indica que quien se incorpora a ella debe honrar al Patrono del sillón académico que se le ha asignado y al miembro de número que le precedió en ese sitial.

En mi caso, a Juan María Gutiérrez y a Eduardo Mallea, dos magnas encarnaciones del espíritu de nuestra tierra.

No voy a hacer el estudio crítico ni el razonado encomio de ellos. Mis opiniones acerca de la personalidad de ambos no agregaría nada a lo que todos sabemos: que Juan María Gutiérrez fue el talento más brillante y genuino —“si no el más genial” dice Groussac— de nuestro primer siglo y que Menéndez y Pelayo lo definió como “el más completo hombre de letras” de la Argentina.

Sabemos también que su renuncia a la dignidad con que la Real Academia Española le honró al designarlo miembro correspondiente, fundada en que no podía aspirar a “fijar” la pureza y elegancia del idioma español porque ello implicaba intentar la “inmovilidad” de la

lengua nacional, —en plena formación y evolución en ese momento— me parece absolutamente justificada.

T.S. Eliot desde la altura de su pensamiento avala lo que voy a decir con su tesis de que “el presente puede alterar el pasado”. Ciertamente es así. El tiempo ha puesto en su lugar y por tanto confirmado la legitimidad de las convicciones de Juan María Gutiérrez y hoy, a 110 años de aquella renuncia, podemos afirmar que la existencia de *Recuerdos de Provincia*, de *Facundo y*. —agrego yo— del *Martín Fierro*, representan —como muy bien lo observó Lugones— “la tentativa lograda de hacer literatura argentina, que es decir Patria, puesto que Patria consiste ante todo, en la formación de un espíritu nacional, cuya exterioridad sensible es el idioma”.

Acerca de Eduardo Mallea sólo puedo decir que aspiro a ser el hombre justo con el cual él alguna vez soñó y del que habla en su libro *Papeles Privados*; ese hombre que lo vio desde la oscuridad y adelantó los pasos necesarios para decir honesta y verídicamente lo que él fue: un alma poderosa, un ser que vivió con desgarrada intensidad el destino de su Patria y que jamás —lo digo con sus palabras—, “jamás se sintió superior a la digna lucha por ser un hombre capaz de abrir la puerta para encontrar ahí al otro hombre común que está llamando”.

No puedo ser solemne. Siempre he huído con terror de la solemnidad y de la frivolidad. Prefiero narrarles, acerca de Juan María Gutiérrez y de Eduardo Mallea, algo que tal vez resulte significativo o sencillamente expresivo de mi relación con ellos.

Seguramente alguien reaccionará ante lo que voy a referir con una expresión cómoda que lo liberará de toda complicación, diciendo: ¡qué casualidad!

Yo no creo en las casualidades. Siempre me ha resultado

fácil hallar, de modo natural y espontáneo, una interpretación para estos como para otros sucesos de mi vida.

El 10 de mayo de 1984 llegó a mi casa, caída ya la tarde, un empleado de esta corporación trayendo la nota con la que se me informaba que había sido designado miembro de número. Mi esposa me propuso que celebráramos del mejor modo la designación. Somos personas de hábitos moderados. Le respondí: “Mañana iremos a almorzar por aquí cerca —vivimos en el barrio de la Recoleta— y luego iremos al cine”. Al día siguiente la insté a que saliéramos temprano porque, si había mucha gente en el restaurante, podíamos perder el comienzo del filme.

Al llegar al lugar elegido, comprobamos con asombro que éramos los únicos comensales. Nada dije, pero para mí, todo había cambiado, todo se había transformado.

Ese edificio cuya antigüedad los adornos procuraban disimular, esa casa, esa barca del tiempo estaba —así lo sentí— surcando las aguas de otro mundo. O nosotros éramos dos fantasmas que nos acercábamos a lo real visible o ella y yo éramos realmente nosotros y todos cuantos nos atendían, mozo, *maitre*, otro mozo, eran solícitos fantasmas que actuaban obedeciendo un mandato ... ¿de quién?

Al salir, ya en la vereda, comprobé que era muy temprano y lo dije. Lea, mi mujer, respondió: entonces podemos ir al cementerio. Le llevaremos flores a Cota. La acompañé, como lo habíamos hecho tantas veces, porque Cota fue su tía más querida.

Cumplido el acto devoto miré alrededor y murmuré: “Hace años que venimos aquí y nunca hemos visto a quién se honra con esa enorme corona de laureles, ¿va-

mos a verlo?”. Caminamos los ocho pasos que nos separaban de la corona y leímos esta inscripción: “Juan María Gutiérrez 1809-1878”. Nos miramos estremecidos. Pensé: la nave del tiempo nos ha traído hasta aquí porque don Juan María Gutiérrez me ha convocado. Interpreté el caso como una actitud de protección, de aquiescencia del prócer hacia mí.

Olvidamos todos los proyectos y caminamos largamente orillando el misterio.

Acepto la sonrisa con que puede recibirse mi relato y mi interpretación del suceso pero, ¿por qué voy a buscar otra si para mí esta es la válida?

Respecto de Mallea les digo que tras unos años de residencia en Jujuy —siempre he vivido a caballo sobre el país, con un pie aquí y el otro en la provincia—, vine a trabajar en una empresa norteamericana.

Allí mi compañero de escritorio, un joven estadounidense recién llegado, me dijo que era amigo de Mallea y me instó a que lo visitara y que le llevara un poema.

Juzgué atinada su idea: ¿por qué no hacerlo? Con aupadas esperanzas fui a verlo. Me recibió con cortesía convencional, pero cuando le dije que venía de Jujuy, más exactamente, de la Quebrada de Humahuaca, se transfiguró. Con simpatía, me atrevería a decir que con sincera alegría, exclamó: ¡Viene desde tan lejos con un poema! Lo leyó, le gustó y lo publicó enseguida. ¡Cómo no habría de ser así! Era exactamente la época en que estaba escribiendo *La vida blanca*, obra en la cual se refiere al país interior con estas palabras: “Ese país que se refugia en lo íntimo de nuestra tierra y que no tiene región geográfica sino espiritual”.

Por Eduardo Mallea publiqué por primera vez un trabajo. El fue —como lo he manifestado ya— “el

hombre capaz de abrir la puerta para encontrar ahí al otro hombre común que está llamando”.

Yo llamé y él abrió la puerta y de su mano me inicié en el mundo de la literatura del que no salí más.

Solo me resta dejar aquí el testimonio de mi admiración a su persona y a su obra, y decir que me honra ocupar el sitio que él honró con su presencia.

Es norma de esta casa, también, que quien se incorpora pronuncie un discurso de aceptación.

Durante el espacio-tiempo que ha abarcado mi vida hasta hoy, me han ocurrido hechos, sucesos, tal vez acontecimientos que — para calificarlos de algún modo— diré que fueron, que son extraños. Mi discurso de incorporación —si puedo llamarlo así— consistirá en el breve relato de algunos de ellos. Quizá después de haberme escuchado, quienes hayan leído mis poemas y mis cuentos, los comprenderán mejor y justificarán mi actitud frente al arte y frente a la vida, actitud que es una y la misma. Y quienes no me han conocido hasta hoy ni en letras ni en persona, tendrán —a partir de este momento— una imagen aproximativa acerca de quien soy.

Todo poema implica una poética. Tácitamente su autor, al publicarlo, dice: esta es mi concepción de la poesía, por eso escribo así. Y toda su obra, poemas, cuentos, novelas, ensayos, en conjunto, puede configurar y tal vez definir, la visión que del mundo tiene el autor.

He dicho todo esto, adrede, porque voy a confesarme ante ustedes.

Nací en la ciudad de Jujuy cuando de cada cien recién nacidos morían ochenta y cinco. Antes de que yo naciera, mis padres habían perdido dos hijos con un

mal que luego habría de llamarse fiebre tifoidea. Cuando los médicos verificaron en mí los mismos síntomas de la enfermedad de mis hermanos, se lo comunicaron a mi madre. Ella me llevó inmediatamente a Maimará. Sin saberlo, con esa determinación me salvó, porque en vez del agua contaminada de la ciudad, en mi pueblo bebí el agua que surgía purísima de un manantial situado al otro lado del río, agua que un peón traía diariamente en grandes tachos, a lomo de mula.

Les recuerdo que en el monte Helicón, en Grecia, existe una fuente llamada Hipocrene, que brotó de la huella de una pisada de Pegaso —de allí su nombre— fuente consagrada a las musas; por eso —dice la leyenda— sus aguas daban inspiración poética a quien las bebiera. Ese manantial fue mi Hipocrene y seguí bebiendo de sus aguas hasta que una creciente lo cegó para siempre.

Como las aguas de Maimará me salvaron, digo desde entonces que yo he nacido o renacido en ese pueblo que demostró amarme y que yo amo.

Algunos días del invierno —estación del año en que nací— Maimará amanece cubierto por nubes que bajan demasiado y se asientan en el valle. A medida que los rayos del sol van encendiendo los colores de las alturas del poniente, las nubes desaparecen; se puede ver surgir entonces, arrebujado, al pueblo que se despereza y se levanta.

Ver, contemplar esa transformación, ese paso de la sombra a la luz, siempre me ha hecho evocar el paso de mi conciencia desde la oscuridad del no saber hasta la claridad que es el conocimiento. Tengo la certeza de que he nacido durante esas horas en que las nubes, o una espesa niebla nos separa del cielo; porque el afán

de conocimiento, la voluntad de aprender, de saber, con que he procurado limpiar mi alma de confusión, si bien me esclarecían por momentos, en muchas ocasiones han tropezado con una barrera infranqueable constituida —justamente— por densas nubes, por un denso círculo de misterio que ha rodeado mi existencia desde siempre. Círculo de misterio, fuerza oculta o desconocida energía que ha obrado en mí de modo tan claro y flagrante que jamás me permitió ser o hacer lo que yo quise sino lo que Alguien —con mayúscula— quiso que fuera. Tal vez esta conversación que tengo con ustedes me permitirá —¡Dios lo quiera!— situarme en mi realidad, acercarme al hombre que soy, lucha desesperada a la que dediqué mi vida, porque muy joven leí y escuché con el alma el mandato de Píndaro: “Llega a ser el que eres”, o, en otra versión: “sé el que eres”.

Y voy a los sucedidos.

Un día vino a visitar a mi padre un amigo suyo. Debía viajar a Buenos Aires y le pidió que tuviéramos en nuestra casa a su perro, mientras durara su ausencia. Nos entusiasmó la idea. Bajamos a Jujuy y regresamos con el perro, un *bullterrier* blanco con manchas grises que se convirtió, desde su llegada, en el compañero de nuestras correrías. Poco acostumbrado a andar en los cerros, se espinaba con frecuencia y allí iba yo a extraerle las huellas de su paso entre pencas, amaras y cardones pequeños y grandes. Yo tendría cinco años de edad. Tal vez seis.

Una tarde llegaron a visitarnos unos veraneantes porteños que se hospedaban en el hotel del pueblo. Para agasajarlos, para complacerlos, ensillamos los caballos y fuimos al río, nuestra diversión predilecta. Yo llevaba en ancas de mi animal, a un chico porteño de

apellido Funes. Mi primera recomendación fue que no mirara el agua porque se iba a marear; pero como a esa edad hacemos lo que no debemos hacer o lo que nos dicen que no debemos hacer, Funes miró el agua que huía... hasta que se mareó y comenzó a caer. Yo sentí que me arrastraba en su caída. Le pedí que se aferrara a la montura que —con la cincha bien ajustada— ofrecía más firmeza que mi asustada humanidad. No lo hizo y empezó a deslizarse hacia el agua. Desesperadamente logró asirse de mi pie y sostenerse, pero el agua de los ríos de montaña tiene mucha fuerza y yo también, de tanto mirar a mi amigo, comencé a marearme.

No por atajos de la imaginación, sino por el real del recuerdo, voy hacia remotos campos de la memoria y evoco esos momentos.

¿Quién, si no Dios, pudo inspirarme entonces que llamara al perro? Cuando recobré el conocimiento, vi a mi madre llorando rodeada por sus amigas y al cura del pueblo —pues hasta habían llamado al cura—, que sosteniéndome de los tobillos me sacudía para que yo arrojara el agua que había tragado. Después me contaron todo. El animal, en su afán por sacarme del río, me había roto el saco en una manga y en un hombro, luego logró asirme del botín y así —a fuerza de dientes— pudo arrastrarme hasta el hinchado lomo de la playa. Luego volvió al río y como no podía repetir la hazaña con Funes que era mayor que yo y más pesado, nadando puso su lomo bajo el mentón del muchacho y le sostuvo así hasta que, al expandirse el cauce, Funes quedó de rodillas y pudo salir también a la playa.

Al fin del verano, cuando llegamos a casa de su dueño para devolverlo, el perrito me olvidó, saltó feliz, felicísimo y corrió por todas partes y enloqueció con

saltos y lengüetazos a cada uno de los que aparecía y él reconocía de inmediato. Con él aprendí —lo pienso ahora— que los héroes verdaderos no viven del agradecimiento sino en conformidad con su destino; esa tarde me despedí para siempre de un ser que me había salvado la vida. Con él aprendí que mi existencia —nuestra existencia— puede estar, en cualquier momento, en manos de un animal, de una planta, de una piedra, de ángeles que Dios pone a nuestro lado para que la vida de quien debe vivir prosiga y el destino que debe cumplirse se cumpla.

Dilthey afirmó que la vida es “una misteriosa trama de azar, carácter y destino”. Creo también que existen seres pre-destinados, seres que avanzan con pasos seguros —seguridad que no llega a su conciencia—, que avanzan, digo, inexorablemente hacia un destino que ya está previsto, decidido.

A los 6 años vine a Buenos Aires a estudiar. Ingresé como alumno interno en el Colegio San José, un establecimiento dirigido por los Padres Bayoneses del Sagrado Corazón de Bhetarram, colegio del que egresé años después con el título de bachiller.

Los únicos profesores que tuve en mi vida de estudiante fueron esos sacerdotes. Todos eran franceses, pero tan acriollados y tan nobles y sabios que me emociona recordarlos.

Ningún elogio puede alcanzar la dimensión de mi gratitud hacia ellos. Los padres Sarthou, Mourié, Grangé, Labourie, Bergeret Lafont, Laulhé, Austón, Ghitou, Oxibar, Knutz Touyaret y el más querido de todos, Luisito Amiel, que después fue designado Patriarca de Jerusalén.

¡Qué alegría poder nombrarlos! En este momento

tan importante de mi vida, con toda humildad y cariño les digo nuevamente *gracias*.

En ese colegio conocí a Juan Bautista Bioy, que habría de ser mi amigo de toda la vida. Nos confesamos y reconocimos poetas a los once años. Vivíamos para la literatura. Adolfo Bioy Casares, primo hermano de mi amigo, con la generosidad y la bondad que todos le reconocemos, nos presentó a los más grandes escritores del país.

De este modo, a los 15 años Cabito Bioy y yo tomábamos el té en el Richmond de Florida con Borges, Fernández Moreno, Alfonsina Storni, Enrique Amorim y otros. Que esto pudiera ocurrirle a un joven escritor de aquí era posible y hasta probable, pero que fuera protagonista de esos verdaderos acontecimientos un jovencito nacido a 1.700 Km. de esta Capital, bordea lo increíble.

Tuve maestros. El primero de todos, mi padre. Su libro de cabecera era —en aquel tiempo— *El jardín de Epicuro*, de Anatole France, lo que me revela que, de acuerdo con la época, estaba, como diríamos ahora, “aggiornado”. Mi padre me dio la mejor de las lecciones: el ejemplo de su vida. Como quería Kipling, él miró al triunfo y al desastre como a dos impostores; fue un político de gran actuación a la que no quiero referirme aquí. Sólo diré que vivió para el país y no del país. Y que lo tengo en mi corazón como una imagen representativa de la antigua dignidad argentina.

Luego, los escritores que me guiaron desde mi adolescencia, Borges, Macedonio Fernández, Mastrorardi, Conrado Nalé Roxlo, Luis Emilio Soto, González Lanuza y tantos otros. Todos me enriquecieron con sus consejos, con sus obras y sobre todo, con su amistad; me

enseñaron el manejo del verso y me acercaron a grandes panoramas de la literatura del mundo.

Desde los quince años de mi edad procuré profundizar en el conocimiento de esas literaturas y perfeccionarme a través del estudio para acrecentar el contenido de mi propia personalidad. Aprendí un moderado latín en los Cursos de Cultura Católica, aunque pienso ahora, (lo digo entre paréntesis) que si bien los Cursos me sirvieron para apreciar mejor a Virgilio y a Horacio, fueron utilísimos porque allí pude conocer y tratar a Bernárdez, a Marechal, a Bruno Jacovella y a Jacobo Fijman, que estudiaba Patrística y Patrología.

Todos me ayudaron a dominar mi instrumento verbal, pero, lo reconozco, no me enseñaron a estar en el mundo ni una manera de ver el mundo.

Esto fue siempre mío, intransferiblemente mío.

Aquí conviene recordar que Flaubert dijo: "Estilo es una manera de ver".

Nunca le pedí nada al mundo ni esperé nada de él. No busqué concursos, premios, ediciones ni publicaciones. Todas las cosas me llegaron inesperadamente, como esta misma designación. Tengo que confesarles que he vivido hasta hoy, con la certeza de que cuanto me ocurría, me ocurría porque ya estaba dispuesto. Insisto. Todo está dispuesto, decidido.

Para vivir me ha bastado no olvidar lo que se me enseñó desde que nació: que se debe vivir para el honor más que para los honores y que el prójimo es —debe ser— nuestro costado más sensible.

Por eso me preocupa y lo digo aquí, porque es aquí donde debo decirlo, me preocupa y me entristece, ver a colegas que se molestan y hasta se indignan porque no los incluyeron en una antología, porque no obtuvieron

tal premio, porque no les reconocieron ¡hasta ahora y debidamente! los méritos de su obra. Pienso que toda esa preocupación, esa desesperación, es vana. Lo dice el Eclesiastés: “No es de los ligeros la carrera”.

Una expresión de la gente de mi pueblo me justificará del todo, “la taba está en el aire”. Dentro de 50 años, el tiempo, el gran antólogo, habrá elegido a quienes deberá recordarse y los demás yaceremos en un justo olvido, “la taba está en el aire”. Lo cierto es que, para el destino de la obra, el presente es anécdota y anécdota menor, inferior.

Un día leí en una revista literaria mejicana: *El Hijo Pródigo*, un magnífico ensayo del poeta inglés A.E. Housman titulado *Nombre y naturaleza de la poesía*. Me sorprendió en ese trabajo un *obiter dictum* de su autor. Dice por ahí: “Unas cuantas páginas de Coventry Patmore contienen todo lo valioso que se haya escrito en estos asuntos”. (Se trataba del “artificio de la versificación”). Con ansiedad fui inmediatamente a visitar a Borges para preguntarle si tenía libros de Coventry Patmore o si conocía ese ensayo sobre la versificación. Me respondió que no y agregó —esta es una respuesta digna del recuerdo—: “No, no he leído ese ensayo, no lo conozco pero le voy a dar la dirección de un amigo mío que es el hombre que conoce más y sabe más literatura inglesa en nuestro país”; yo anoté: Xul Solar, dirección y teléfono. Llamé a Xul de parte de Borges. Me contestó que me esperaba esa noche a las 21. Al llegar, bastante asustado por algunos detalles de la casa: un piano con tres teclados, tapices larguísimos que pendían del techo, ojos pintados que me miraban desde todas las puertas, le pregunté sobre Patmore. Xul Solar tampoco

conocía aquel trabajo sobre versificación. En cambio, conocía muchas cosas de éste, y de otros mundos.

Conversamos toda la noche. Conocer a Xul Solar constituyó el más intenso deslumbramiento de mi conciencia. Xul fue el hombre más sabio y bondadoso que he conocido. Esa noche, después de haber conversado de todo lo divino y humano, me acompañó, a las 7 de la mañana, hasta plaza Once donde yo debía tomar el tren, pues vivía, en aquel tiempo, en Haedo. A partir de entonces fui su discípulo. Con él aprendí astrología, lo que es importante. Baudelaire quería —para componer castamente algunos de sus poemas—, “acostarse cerca del cielo, como los astrólogos”.

Aprendí, también, un poco de neo-criollo, algo de la Pan Lengua y del Pan Juego y enseñanzas ocultas que me han guiado hasta hoy, por ejemplo, las palabras que debo pronunciar con unción antes de escribir una línea, para abrir la posibilidad de que el Santo Espíritu me ilumine. Me transmitió también algo de la concepción órfica del universo. En fin, me enseñó cuanto pude aprender de su sabiduría hasta que tuve que volver a Jujuy.

Alejarme de Xul fue la pérdida más grande que sufrí hasta ese momento de mi vida. Hacíamos ejercicios de meditación y leíamos poesía. Como dominaba a la perfección el inglés y el alemán, además del francés y el italiano y en sus últimos años también el ruso, pudo acercarme a otras culturas, a otros mundos mentales. Xul encarna uno de los recuerdos más hermosos de mi vida y constantemente le rindo en secreto mi homenaje.

Me fui a Jujuy. Allí empecé a trabajar en compra y venta de ganado. Puede parecer, éste, un cambio demasiado brusco: de Xul Solar a Maimará, pero es una

muestra de lo que llega a hacer la vida con un hombre.

Me sumergí otra vez, como en mi infancia, como en mi adolescencia, en la realidad de mi tierra. Una noche viajaba desde la ciudad de Jujuy hasta mi casa. Montaba yo mi mejor caballo y quería cumplir la hazaña de llegar a tiempo para tomar el desayuno con mi padre. Desde la ciudad hasta mi pueblo median 80 kilómetros. Para ello tenía que exigirle a mi cabalgadura un esfuerzo excepcional. Contento, me había entregado, como tantas veces, a la serena contemplación. Casi al fin de una curva amplia del camino, tan amplia que permitía, volviendo la cabeza, ver su comienzo, divisé a un jinete que venía justamente al pie de la cuesta que yo había recorrido. "No puede alcanzarme", pensé, monta una mula; el animal mular es más resistente pero nunca más ligero que el caballar. Transcurrida media hora, el paisano me había descontado la mitad de la ventaja que yo le llevaba. Suave pero firmemente, exigí a mi montado. El hombre me alcanzaba. Cuando se me apareó, le dije entusiasmado: "Lo felicito, ¡flor de animal el suyo!, no creí que pudiera alcanzarme, este es mi mejor caballo y hubiera apostado todo lo que tengo a que usted no me alcanzaba". Miré bien al paisano barbado, cenceño, y miré, más atentamente aún, a su mula que era parda, pareja y fornida. El hombre respondió: "sí, es muy andadora, voraz para el camino". Nos perdimos en una conversación sobre animales, tema que me apasiona. De pronto me dijo, "¿va para la sala?". Sala, en el noroeste, es la casa donde viven los propietarios de la finca. Yo iba a mi casa y le respondí que sí; tras un momento de vacilación, preguntó: "¿Todavía tienen ese galpón grande con un tirante col-

gado de la cumbrera en el que cuelgan los arneses, las cinchas y los lazos? ¿No ha vuelto a entrar el río en el potrero del bajo, le digo, en el potrero que llaman del árbol solo?”. Al mencionar este detalle, comprendí que no hablaba de mi casa, sino de la finca de don Bernardo Carrillo, finca que yo conocía muy bien y que era la primera que íbamos a enfrentar media legua más adelante; el hombre insistió con sus preguntas. ¿Tienen ese tronco de caballos moros? ¡Qué caballos! ¡quién podría no envidiarlos!”; yo respondía de acuerdo con mis conocimientos. De pronto dijo: “yo me voy por aquí, buenas noches”; le respondí: “buenas noches don...” inquiriendo su nombre. Me contestó: “Yo soy Adán Mendoza, niño, buenas noches” y se alejó, siempre con el mismo andar estirado y firme de su mula. Me sorprendió el tratamiento. Me decían niño hasta que tuve 12 años, después, nunca más. Pensé, como tantas veces, “estos veteranos conservan y respetan mucho sus costumbres” y proseguí mi viaje.

Pocos días después, tuve que bajar a la ciudad. En el ómnibus que viene del norte me encontré con el doctor Bernardo Carrillo, amigo de mi padre, que cumplía tareas profesionales una vez por semana en el hospital de Tilcara, el pueblo vecino. Me senté con él y le pregunté enseguida si en verdad tenían un galpón con un palo grande pendiendo del techo, en el que colgaban arneses, lonjas, lazos y monturas, y un tronco de caballos moros, en fin, lo conversado con aquel inesperado acompañante nocturno. Escuchó atentamente y me preguntó, “-¿quién te ha contado esas cosas?”- Adán Mendoza, respondí, y le relaté la hazaña de la mula parda y todo lo que hablamos. “Adán

Mendoza era un hombre muy gaucho”, me dijo don Bernardo. “Alcancé a conocerlo. Fue capataz de la finca en tiempos de mi abuelo. Debe haber muerto cuando yo tenía más o menos catorce años”. Con toda naturalidad y sin darme tiempo para nada, agregé algo que me sorprendió de veras. Don Bernardo era un sólido, sustantivo odontólogo. Antes y por encima de eso, era un hombre de bien, un caballero de quien podía esperarse cualquier cosa menos un despliegue de fantasías. Muy serenamente, sin asomo de sorpresa, me dijo: “Si ves a los chicos de casa (se refería a sus sobrinos) no les cuentes nada de lo que te ocurrió. Ya tendrán tiempo y ocasiones para comprobar que estas cosas ocurren en nuestra tierra, pero prefiero que las conozcan por las suyas y no de oídas”, y continuamos nuestro viaje como si nada hubiera pasado.

Y nada había pasado. Si la vida fuera solo lo que vemos y lo que imaginamos, sería poca cosa. Quiero transmitirles esta convicción, esta certeza, en un acto de confianza. Es una verdad de mi vida y la manifiesto así, llanamente, porque el Dante me enseñó, desde el canto XVII de su *Paradiso* que “no puedo ser un tímido, un cobarde amigo de mi verdad”. Debo expresarla y defenderla puesto que la siento como mi verdad. Evoco una afirmación de San Bernardo: “Tiene muy poco espíritu quien no cree en el espíritu”. Yo creo en el Espíritu y en los espíritus. Creo que todo el espacio que media entre la tierra y el cielo está habitado, y que somos seres predestinados a quienes nos ocurrirá lo que debe ocurrirnos, siempre que no nos traicionemos. Toda mi vida quise ser un poeta. Viví siempre con esa aspiración. No me importó tanto publicar sino escribir y vivir como poeta.

Esa determinación hizo que yo aceptara —cada día más conscientemente— pagar el altísimo precio de ser considerado por muchos de cuantos me conocieron y trataron, como un inocente, un cándido, un ingenuo, antes que uno solo de ellos pudiera pensar —ni por un segundo— que yo era un “vivo” entre comillas, un falso, un ambicioso, un trepador o un ávido. Creo, también, que por eso, hasta hoy, las palabras no me han sido negadas.

Charles Peguy escribió un poema titulado *El Huésped* en el cual Dios habla a los hombres y les dice:

Sois así, os conozco.

Haréis todo por mí, excepto darme ese poco de abandono

que es todo para mí.

En fin, sed como un hombre

que está en una embarcación en el río

y no rema todo el tiempo

y que a veces se deja llevar por el correr del agua.

Eso he hecho yo con mi vida. Me entregué al correr del agua. Literalmente, me entregué a la Providencia.

Trabajé ocho años en Jujuy en esa actividad de compra y venta de ganado. Después me fui a Salta como administrador de un establecimiento agropecuario. Allí viví cuatro años más. Para estos menesteres era necesario viajar. Por ello recorrí a caballo Catamarca, Salta y Jujuy hasta Bolivia. Dura vida por duros caminos. En los incontables viajes llevaba en mi alforja, junto con mi avío, junto con mi comida, mis cuadernos con los poemas y los cuentos que estaba escribiendo y siempre, en algún momento de reposo, y aun viajan-

do, recordaba que 70 años antes había hecho otro tanto —y por los mismos campos— Paul Groussac, quien alternó durante varios años sus funciones de inspector de escuelas con las de arriero de mulas y caballos “por las provincias argentinas y bolivianas” según lo refiere su ilustre biógrafo, Alfonso de Laferrère, que fue miembro de número de esta Academia.

Quiero afirmarme en algunas certezas cuya mención viene a cuento.

Constituiría una manifiesta ligereza considerar que los viajes de Groussac a la Argentina, de Fernández Moreno a España, de Sarmiento a los Estados Unidos, o de Witold Gombrowicz a nuestro país, para no citar más, pudieron ser “casuales”. Su destino los trajo y los llevó. Es lo cierto.

Cuando llegué a Jujuy y comencé a trabajar, me desprendí del mundo conocido hasta entonces. No existía para mí otra cosa que mi tierra. Olvidé mujer, ciudad, libros. La mujer para mí, en esa época, fue mi tierra y me dediqué a conquistarla porque percibí que la tierra, como la mujer, no es de quien la tiene sino de quien la conquista, lo digo a la sombra de don Juan Carlos Dávalos, que lo supo muy bien.

“No estoy tan perdido en la lexicografía como para olvidar que las palabras son hijas de la tierra y las cosas son hijas del cielo”, enseñó el doctor Samuel Johnson.

En esa frase pueden encontrar una clave para comprenderme, para interpretarme. Siempre he querido verlo todo, conocerlo todo, comprenderlo todo, amarlo todo.

En esa propensión a sumirme en las cosas, en la Na-

turalidad, en el conocimiento inocente de la realidad, deben hallar ustedes una manera de justificar la mitad de mi vida errando por los campos del noroeste de nuestra Patria y la otra mitad errando por todos los caminos de mi memoria, de mis nostalgias y de mis añoranzas.

En las campañas de Jujuy y de Salta viven unos gauchos a los que se les llama "campeadores". Su ocupación es campear la hacienda de las viudas, de los ancianos, de quienes no pueden cuidarla personalmente por diversas razones. Esos gauchos conocen todas las marcas y las tropas del ganado de la región. Recorren los campos, se internan en el monte, bajan hasta los valles y suben las serranías revisando la hacienda de aquellos para quienes trabajan. A su regreso dan cuenta de todo lo observado: "tal novillo se desbarrancó, tal vaca se ha lastimado y la herida está embichada, tal ternero está enteco, algo le está pasando".

Entonces los propietarios del ganado van a visitar a quien puede curarlos. Entre tantos que me han contado, el caso que yo comprobé personalmente ocurrió en La Silleta. Allí visitaban a don Natividad Guari. Este les pedía todos los detalles posibles del animal enfermo para grabárselo, en la mente, como para identificarlo, y respondía: "vuelva la semana que viene". Transcurrido el tiempo indicado don Natividad informaba: "La vaca está curada", "el ternero se va a salvar, suerte que me avisó a tiempo".

Les digo: don Natividad, cuando lo conocí, tendría por lo menos 85 años; sabía curar el ganado enfermo a la distancia, lo comprobaban a diario todos los habitantes de La Silleta, y nadie demostró jamás asombro

ni sorpresa por ello, sino una profunda gratitud y cariño hacia el anciano. Quiero precisar conceptos. Don Natividad Guari cura animales a la distancia y el pueblo no se sorprende, no se asombra, porque *sabe*, con sabiduría ancestral, que *todo* es posible, y que lo maravilloso puede aparecer al lado suyo, en cualquier momento. Este saber de la gente del pueblo, de esos paisanos semialfabetos, me interesa porque importa para mí comprensión del mundo que me rodea. El tema fue una constante preocupación, pero no había encontrado, hasta hace pocos años, ninguna manifestación, de alguien a quien le interesara este conocimiento como a mí. Soy omnívoro para mis lecturas, tal vez por eso, un día encontré a alguien que había cargado también con la misma preocupación, pero que pudo expresarla con justas, exactas, palabras. Fue en una novela de Jorge Amado: *La tienda de los milagros*. Un personaje le dice a otro: “Tengo que estarle agradecido a ese profesor Argolo, azuza a la policía contra los candomblés, a ese monstruo Argolo de Araujo. Para humillarme —y lo logró— un día me hizo ver toda mi ignorancia. Primero me dio rabia, me dejó aplanado. Después pensé: es cierto, tiene razón él, soy un analfabeto. Yo veía las cosas, viejo, pero no las conocía, lo sabía todo, pero *no sabía saber*”. A lo que yo agregó: Hay cosas que sabemos antes de haberlas aprendido. Mi experiencia de campesino me ha llevado a la convicción —clarísimamente comprobada— de que el hombre es plenamente hombre, es plenamente lo que es, cuando se siente en íntimo contacto con la naturaleza.

Si tiene sensibilidad y la inocencia suficiente, y a pie, o sobre un buen caballo va adentrándose en el co-

razón de la luz diurna o en la temblorosa noche, el hombre se siente unido a la Vía Láctea, se estremece y titila con las estrellas, se yergue como los árboles y huye y se refresca con la imaginación en las aguas del río.

No estoy configurando una dialéctica del paisaje. O sí, puesto que estoy tratando de descubrir la verdad en el paisaje humano y terrestre y celeste.

Les ruego que me comprendan. Estoy diciendo lo que he vivido y lo que puede vivir quien tenga —quiero repetirlo— sensibilidad e inocencia suficientes. Inocencia, no inteligencia. Claudel descubrió que “el alma se calla cuando el Espíritu la mira”. Ahíta de inteligencia la humanidad ha llegado adonde llegó. La inteligencia es seca, puede jugar con la fantasía, es cierto, pero esta también le oculta la visión de lo real no visible pero existente.

Ganivet afirmó: “el horizonte está en la mirada no en la realidad”. Ciertamente, es así. El horizonte no existe, pero está en la mirada. Yo, en alguna medida, soy mi mirada. A tal punto, que en un momento de intensidad pura, frente a la naturaleza, en un momento de contemplación enajenada, puedo llegar a convertirme en lo mirado, a ser parte de lo mirado.

“Existen quienes lo único que ven en la naturaleza es deformidad y ridiculez. Existen quienes apenas se dan cuenta de su existencia. Pero a los ojos del hombre imaginativo, la Naturaleza es Imaginación.” William Blake escribió estas hermosas palabras, cuando le rechazaron unos dibujos “porque eran fantásticos e irreales”. Y agregó: “Yo sé que este mundo pertenece a la Imaginación y a la Visión. En este mun-

do yo veo todas las cosas que pinto, pero no todos las ven de la misma manera”.

Les aseguro que existen quienes se van de esta tierra sin haber mirado bien un árbol, un animal, una montaña, una flor, una piedra.

Conocemos el mundo de las apariencias. Walt Whitman se hizo la pregunta: “¿pero nos falta conocer lo verdaderamente real?” Les aseguro: a lo profundo de la realidad no se llega sino con los ojos del alma.

Dije hoy que debía presentarme ante ustedes. Tal vez después de lo que han escuchado podrán tener una idea clara de mi manera de ver y de estar en el mundo. No encuentro nada mejor, para completar esta conversación, que leerles un poema que es mi biografía. Lugones dijo —y dijo bien— que “el pan no se hace con pan”. La literatura no se hace con literatura. Corresponde al poeta transmitir una emoción, llegar con palabras a la sensibilidad del lector —del oyente— para que este vibre y sienta y recree íntimamente lo que el poeta sintió, milagro que —como todos los milagros— es muy difícil de alcanzar.

El poema se titula *De la mano de Dios*:

De la mano de Dios conocí el mundo.  
 Me recuerdo niño de tres años  
 corriendo atrás de todos,  
 y llorando y riendo como todos,  
 en un monte con flores altísimas y azules.  
 (Estudí en la ciudad  
 más nunca estuve en ella.)  
 Joven ya, trabajé como peón, con pico y pala  
 y abrí zanjas en medio de la calle, en mi pueblo.  
 Huí después de una oficina

que me agostaba el alma  
y trabajé en el campo.  
Fui baquiano y arriero.  
Conozco las serranías de mi tierra.  
Sé que los ríos nacen de todo y nada  
como el pensamiento,  
sé curar animales por secreto,  
y creo en el viento, alto y sonoro  
como las iglesias.  
Lomo de mula y uña de caballo  
me acercaron al cielo  
y vi desde muy cerca  
el inclinado vuelo de las constelaciones  
y escuché el canto de la Salamanca,  
de copla indescifrable.  
También domé caballos, aún conservo una yegua:  
'La Loca',  
sabe obediencia que le dio mi brazo  
y yo por ella sé que el hombre es hombre  
cuando logra dominar ciertas fuerzas  
de los oscuros reinos naturales.  
(Como aprendí después que debe  
vencer a la divinidad del sexo  
o simplemente al cuerpo,  
ese animal de Dios, esa traición al alma.)  
Y siempre fui feliz. En todas partes  
la enorme boca de oro del sol  
dijo palabras de oro que escuché con el alma,  
y en noches prodigiosas, cuando la Vía Láctea  
como un lento animal sometido al silencio,  
cambia de posición,  
sentí que el cielo y la montaña guardan para mí,  
ternura y hermosura como las de mi madre.

Puedo evocar mi vida  
 porque a veces encuentro en los espejos  
 a aquel niño asustado entre flores azules;  
 a ese joven que trabajó en la tierra su dimensión de  
/amor  
 y se dio a ella;  
 al arriero borracho  
 que habló con su caballo como con un ángel;  
 al hombre envejecido  
 que perdió la razón por la belleza.  
 Ahora cuido a mi padre  
 y voy por su presencia  
 como por un jardín espléndido  
 y me muero de amor por todo el mundo.  
 Por eso, estoy seguro,  
 de la mano de Dios vivo la vida.

Esta ha sido mi confesión. Todo me lo ha dado la tierra donde nací, la gente a cuyo lado me crié, los amigos que tal vez merecí, los maestros que tuve.

Permítanme que le dé voz a mi esperanza y que me apoye en quienes con su voto me eligieron miembro de número de esta ilustre corporación, para pensar que no he equivocado mi vida. Doy más fe a la opinión de mis colegas que a mi propia opinión.

Hablábamos de predestinación. Esta es la última copla que he escrito:

Como un animal voraz  
 la muerte me anda siguiendo.  
 Voy a entregarle mi cuerpo  
 y voy a seguir viviendo.

Muchas gracias.

JORGE CALVETTI

## NICOLÁS AVELLANEDA Y FRAY MAMERTO ESQUIÚ \*

En octubre de 1880 el presidente Nicolás Avellaneda entregó el gobierno a su sucesor, el general Julio A. Roca, y al año siguiente fue elegido Rector de la Universidad de Buenos Aires. Coronaba de tal manera una carrera pública que había comenzado en 1860, al ser elegido Diputado y al ser designado profesor de Economía Política en la Universidad porteña; en el año 1866 Adolfo Alsina, Gobernador de la provincia de Buenos Aires lo nombraba Ministro de Gobierno; dos años después, al hacerse cargo de la presidencia Domingo Faustino Sarmiento, lo designó Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública; seis años más adelante Avellaneda sucedería a Sarmiento en el sillón presidencial, habiendo principiado y terminado su sexenio gubernamental con dos revoluciones, que no le impidieron cumplir con su plan de pacificación del país, rubricada con la federalización de la ciudad de Buenos Aires, hecho que hizo efectiva una antigua idea de Rivadavia. Si durante todas sus gestiones gu-

\* Comunicación leída en sesión académica N<sup>o</sup> 809a.

bernamentales Avellaneda había continuado escribiendo con abundancia, después de su gestión presidencial surgió en él la idea de reunir en volúmenes sus escritos; tal deseo pudo concretarse en 1883, gracias a don Carlos Casavalle, quien sin abandonar su librería de la calle Perú, se había decidido a convertirse en impresor. El plan de Avellaneda comprendía varios volúmenes, que él anunció así: uno primero, con escritos de más marcada intención literaria (los que varios años después, al reeditarlos, Ricardo Rojas consideraría “ensayos al estilo inglés”); seguirían tres volúmenes, compuestos en su mayor parte de Discursos, “pronunciados en ocasiones las más distintas y con fines los más diversos, pero que constituyen el género literario que haya más cultivado”; otro volumen lo constituiría la tercera edición de *Estudios sobre las tierras públicas*, que habían aparecido por primera vez en 1866 y a los cuales se agregarían dos “capítulos extensos”.

Desdichadamente solo alcanzó a concretarse la edición del Tomo I, en el cual se recoge el texto titulado “El padre Mamerto Esquiú”, que Avellaneda había escrito el 16 de enero del año 83, a poco de la muerte del ilustre Obispo de Córdoba.

Los escritos de Avellaneda se caracterizan regularmente por lo acertado de la composición y por la sobriedad de los recursos retóricos, extraña en quien fue conocido habitualmente como orador. La semblanza del Padre Esquiú está dividida en doce secciones, armoniosamente conciliadas, desde la intención que abre el párrafo inicial: “Todos lo llamamos instintivamente después de muerto con el nombre que ilustró durante toda su vida. Se prefiere recordar

sobre el Obispo, al monje austero y sencillo, laureado por ese rasgo de la abnegación sublime, que era el rayo de luz celeste descendido sobre su oscura celda"; y en el párrafo siguiente la definición de la cualidad humana que guiará su reconstrucción de la biografía del venerado muerto: "La abnegación: he ahí su porción de don divino; y la reveló desde la juventud, rehusando el Obispado del Paraná, renunciando al Arzobispado en su edad madura, y sólo aceptando más tarde el de Córdoba, después de una primera repulsa, para obedecer a la voz augusta que venía de Roma". El evocador de tal conducta se vuelca de inmediato a invocar otro acto revelador de la ejemplaridad de Esquiú: "Hubo también en su vida otra renuncia que (...) fue, sin duda, la más profunda y dolorosa. Tenía treinta años, y en un día para él tan supremo como aquel otro en que pronunciara delante del altar sus triples votos, renunció a los esplendores de la elocuencia, que era la voz nativa de su alma, a los atractivos de su fama naciente que se propagaba por la América, y al cultivo tan penetrante de aquellas letras profanas cuyo recuerdo atormentaba tanto a San Jerónimo, como el de las danzas romanas, atravesando los desiertos de la Siria y de la Judea".

En el apartado inicial de la semblanza, Avellaneda invoca el desprecio de honores mundanos que manifiesta una conducta que se aproxima a la imagen que el autor tenía de la santidad. De ahí los refuerzos de tales caracteres en el apartado segundo, en el cual el evocado aparece situado entre las gentes que conocieron al franciscano; para ello adelanta el sentido de su interpretación: "El Padre Esquiú no frecuentó estos caminos del mundo que vienen llenos de gente, y

son pocos a la verdad los que fueron admitidos a su trato amistoso. Pero quien lo vio y lo oyó, no pudo más ya olvidarlo. Dejaba tras sí una impresión indeleble, en la que un sentimiento de ternura respetuosa se mezclaba a cierta curiosidad del espíritu por conocer los movimientos de esta inteligencia tan elevada como reflexiva”.

Poco después el evocador recuerda el diálogo con algunos de quienes habían sido admiradores del Obispo desaparecido: “El señor Delegado Mattera lo llamaba el ‘Santo Obispo de Córdoba’ desde que lo conoció. El Internuncio en Río de Janeiro no podía apartarlo de su memoria, y lo mencionaba a cada momento en sus conversaciones sobre los hombres de estos países. Aquí mismo tenía un grupo de personas que lo seguían fielmente con su pensamiento y hemos pasado muchas horas con José Manuel Estrada o con Pedro Goyena, recordando palabras que le habíamos oído, leyendo sus *Pastorales* al clero de Córdoba, o contando los pormenores de su vida de Obispo, en la que sobrevenían, a cada momento, la desnudez y la miseria ocasionadas por su ardiente caridad”. A continuación invoca textos del fallecido Obispo, para enjuiciarlos con una frase que es muy reveladora de la personalidad de quien la escribe: “Estas palabras no son de uno de esos artistas o críticos conocidos, como Sainte-Beuve, sino del mismo Francisco de Sales”.

El apartado tercero sintetiza la imagen de los años obispaes de Esquiú: “Sobre todas las advertencias de una habilidad que, aunque eclesiástica, será siempre más o menos mundana, prevalecerá en cualquier ocasión el consejo divino de San Pablo en su carta a Timoteo: *Oportet episcopum esse irreprehensibilem*. Con-

viene que el Obispo sea irrepreensible. El Obispo Esquiú <sup>to</sup> fue, y todas las críticas enmudecieron al verlo tenderse por las noches sobre el pavimento desnudo, cruzar los ásperos senderos de la sierra buscando al enfermo o al menesteroso, y no tener en su caridad límite, porque no se reservaba para sí ni aun lo necesario”.

El apartado tercero de la semblanza se detiene en recuerdos personales del evocador, que había conocido al Padre en Tucumán: “La ciudad de Tucumán solemnizaba algún tiempo después la inauguración de su Iglesia Matriz y Esquiú fue llamado desde Catamarca. Apareció en el púlpito de la Nueva Iglesia, preguntó, comprimiendo los brazos sobre el pecho con una voz cuyos acentos no hemos olvidado después de tantos años: ‘¿Qué es el templo? ¿Qué es la patria?...’ Explicó con magnificencia el dogma cristiano de un Dios encerrado bajo las formas visibles del Tabernáculo, la solidaridad en el bien, en el dolor, en su destino inmortal, de las generaciones que vienen unas en pos de otras a postrarse bajo las sagradas bóvedas, y volvió a reseñar en sus labios ‘el grito del patriotismo heroico’ que treinta años antes había sido arrojado en aquel mismo recinto, haciendo alborear los horizontes oscuros de medio mundo”.

Diseñada la imagen del orador insigne, pasa a la del hombre en su gabinete de trabajo: “Referimos así a los curiosos que el Padre Esquiú tenía sobre su mesa, en el convento de Tucumán, los siguientes libros: el volumen segundo de la *Filosofía fundamental*, de Balmes; el *Ensayo sobre el Cristianismo y el Liberalismo*, de Donoso Cortés; las *Matemáticas elementales*, del Padre Justo García; la *Imitación de Cristo* y un tomo

del *Diccionario de Agricultura*, de Rosier, que fue traducido al español durante el reinado de Carlos IV y que hacía recordar que el Padre había nacido en una familia de humildes labradores”.

Después de esta doble visión, tan reveladora del personaje, se pasa a la historia del convento franciscano de Catamarca, en el que se había educado Esquiú, y del que llegaría a ser catedrático de Filosofía; tal historia claustral llega hasta el momento del primer sermón *pro patria* y la referencia, discretísima, a “la crisis decisiva de su vida”, “cuando el Padre creyó que debía hacer una inmolación todavía más completa de sí mismo, y fue a perderse en la soledad, abandonando el Convento, en el que entró niño y que había sido su único hogar, su ciudad natal donde todo le era querido y saliendo de su patria, a la que había consagrado un culto en su corazón tan ferviente”.

La explicación se conserva en el plano de respeto religioso en que se ha situado el evocador: “¿Qué pasó en aquellas horas supremas, por un espíritu tan alto y tan profundo como el del Padre Esquiú? ¡Nadie posee las confidencias de ciertas almas, y sus conmociones son diálogos con Dios, con el destino humano, con la muerte! Se cree a veces escuchar el estallido de una fibra carnal que se rompe, y no ha habido a la verdad sino el vuelo ascendente de un espíritu que se eleva hacia lo infinito. La explicación sería en estos casos una superchería, y sólo es permitida la conjetura respetuosa dentro de los límites del razonamiento humano”. La conjetura de Avellaneda trata de ser fiel a las cualidades cristianas de su admirado sacerdote: “Estas caricias de los pueblos, los halagos de los poderosos, los honores ofrecidos, las alabanzas prodigadas,

no son sino una forma de las seducciones mundanas, de que los Santos han huido refugiándose en los antros de las Tebaidas. El Padre Esquiú pasaba por grandes sufrimientos, y se le vio por primera vez abandonar hasta los libros”.

En los apartados siguientes se recuerdan los años del Padre Esquiú en el Convento de Tarija y de su peregrinación por Tierra Santa.

La suma de recuerdos personales y de referencias históricas desembocan en el homenaje del apartado final del artículo, en el cual se concentra el peso de las impresiones provocadas por la muerte reciente del Obispo de Córdoba: “La noticia de su muerte, corriendo por los hilos eléctricos, ha enlutado en un solo día la República entera. Unos más, otros menos, pero todos hemos sentido un vacío dentro del alma. ¿De dónde sale este homenaje tan indeliberado que se rinde al varón justo que desaparece? Es que todos comprendemos instintivamente que la virtud sublime de un hombre es, por su propia fuerza de irradiación, conductora de almas; y una sociedad no ve que se apaga uno de estos grandes luminaires sin experimentar desfallecimientos”. Y la rúbrica, en la que se proclama la santidad del desaparecido Obispo: “Cada pueblo siente necesidad de saber que, sobre la porción de tierra por él habitada, hay siquiera una *oración* salida de un labio humano subiendo con seguridad a los cielos ... Y a la vez que se le pueda decir: *¡Ruega por nosotros!*”.

Como en otras de sus semblanzas —las dedicadas a Dalmacio Vélez Sársfield, a Julián Segundo de Agüero, a Juan Chassaing—, en la del Padre Esquiú, Avellaneda se detiene en el retrato moral del personaje invocado, buscando ofrecer un arquetipo a sus compatriotas. La for-

mación romántica de Avellaneda, tan reconocible en sus impresiones sobre poemas (así, por ejemplo, sobre la edición de *Poesías* de Jorge Isaacs, prologada por Santiago de Estrada), se atempera en sus evocaciones de personajes argentinos (muy particularmente en lo último que salió de su pluma, el ensayo sobre Rivadavia, político unitario que fue como guía arquetípica de su gestión presidencial). En la semblanza del Padre Esquiú se reconoce un estilo nuevo en la literatura argentina de fines del siglo XIX: una escritura cuidadosa del ritmo preciso de cada frase y de la suma de las mismas en los núcleos explicativos; lector consecuente de Sainte-Beuve, Avellaneda adaptó a sus circunstancias históricas, una concepción de la prosa artística, advertible en todos sus escritos, inclusive en los de economía, que él manifestaba haber revisado reiteradamente, en busca de la exigible precisión que apoyase sus conclusiones. Con tales criterios, se sitúa en el cierre literario de nuestro siglo XIX, no como un precursor de los modernistas, sino como un depurador de los románticos; por ello menos colorido, pero no menos matizado.

JUAN CARLOS GHIANO

## CRONOLOGÍA CRÍTICA DEL GROTESCO

### CUATRO PALABRAS

*Y si me río de cualquier mortal*

*Es para no llorar*

Lord Byron: *Don Juan*, canto 4º, estrofa 4ª.

Estas cuatro palabras de introducción eran imprescindibles para puntualizar algunos aspectos previos al trabajo que se presenta al lector, procurando que entre en materia no sorpresivamente sino con un concepto general sobre esta cronología que es una extendida peripecia del *grotesco* que está dentro de las formas de la risa y el llanto. Platón en el *Philebo* y Aristóteles en su *Poética* analizan lo cómico, fenómeno indefinible para Cicerón. Rabelais, anticipándose a Darwin, dirá: “La risa es propia del hombre” y Ralph Waldo Emerson, hombre que por su seriedad parecía un *agelasto* griego, afirmaba: “Debemos aprender por la risa como por el llanto” que son los polos entre los cuales oscila el *grotesco* como lo puntualiza el acápite de Byron.

En los textos clásicos sobre los géneros literarios y

que tienen entre nosotros comentaristas tan lúcidos como Juan Carlos Ghiano y Delfín Leocadio Garasa, no aparece lo que se ha dado en llamar *grotesco*. El fenómeno daría cumplida y amplia razón a Benedetto Croce cuando cree que “los géneros literarios son una clasificación más o menos arbitraria”.

Ni Aristóteles, ni Horacio, ni Boileau, para nombrar escalonadamente a tres expositores señeros, y omitiendo a los numerosos teorizadores aparecidos a partir del medioevo, incluyen en los análisis respectivos —que nosotros sepamos— esa subespecie escénica que podría llegarse a creer está para todos ellos sumergida en el drama satírico. Tardíamente se hablará de hilarotragedia y de tragicomedia, inaugurada la primera por Rinton de Tarento y la segunda inserta en un texto de Plauto.

Otra curiosidad que debe tenerse muy en cuenta es que la expresión tampoco aparece en la literatura clásica española para la cual solo hay *pasos*, *dramas* y *comedias*. La misma tragedia es un género exótico no así la tragicomedia extendida a lo largo de todo el teatro español a partir de *La Celestina*.

*Cronología crítica del grotesco* es solamente una aproximación al tema y tiene un objetivo preciso y claro que, por supuesto, puede sufrir ampliaciones ya que lo exhaustivo, dada la dimensión otorgada al trabajo, era imposible lograr. Siempre quedan en el tintero cosas olvidadas y muchas más ignoradas. Cada lector podrá recomponer su propia cronología sumándole datos a la que se ofrece.

Nuestro trabajo pretende ser, solamente, una guía o breviario que partiendo de los primitivos mimos de Laconia (Esparta) va puntualizando, en el tiempo, las

modificaciones culminantes que lo tragicómico sufrió en distintas literaturas hasta llegar a nuestros días pero teniendo siempre como objetivo el fenómeno escénico. Se debe tener bien presente que en lo trágico se dan las mismas condiciones que en lo cómico pero observando, siguiendo en esto a Helmuth Plessner, que: "El conflicto cómico se distingue del serio por el distinto origen de las partes que lo componen".

La última parte de la aproximación se desentiende, bien clarificado el concepto que es lo presumido, del proceso mundial para circunscribirse particularmente al desarrollo del *grotesco* en nuestro país con solo algunas incursiones en Hispanoamérica.

El lector, por último, advertirá ciertas reiteraciones en este periplo en torno a la coexistencia huguiana de lo trágico y lo cómico o monstruoso; pero ellas eran necesarias para precisar el concepto dentro de la evolución de las artes y las letras que sufren extrañas peripecias particularmente en la dramática y que hacen decir no pocos despropósitos a críticos y comentaristas al desentenderse de la precisión cronológica.

\* \*

*Del mismo modo, con toda humildad suplico que por gracia especial, así como en la antigüedad, cuando ya Febo había repartido todos los tesoros e instituido los grandes poetas, encontré, sin embargo, Esopo lugar y oficio con sus apólogos, parecidamente, visto que a grado más alto no aspiro, se dignen recibirme en su estado como riparógrafo secuaz de Pyreicus.<sup>1</sup>*

Francisco Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*, Anaconda, Buenos Aires, 1944, Libro V, p. 424.

<sup>1</sup> En esta misma edición, p. 561, nota 8, en textos complementarios al original, E. Barriobero y Herrán, informa: "Pyreicus es un pintor de la antigüedad que cultivó con éxito el género grotesco y a ello se refiere la palabra riparógrafo". En la p. 591 explica el significado del término: "el que refiere cuentos groseros y sucios".

**429/347 a. de C.**- Platón, discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles, alude en las *Leyes* a las danzas grotescas en las que se imitaba a las Ninfas, Silenios, Sátiros y Pan. H. Jeanmaire en *Dionysos* (1951), p. 306, hace también referencia a las danzas grotescas y, por lo tanto, halla en lo dionysíaco elementos condignos. Corresponde anotar que la danza del género satírico griego encierra la ambivalencia polarizada, típicas cimentadoras del grotesco futuro concretado en la expresión de Rabelais: “insigne fábula y trágica comedia”. Platón, debe agregarse, ubicaba al drama satírico entre los géneros bajos al igual que Aristóteles o “más vulgares” correspondientes a “las acciones de la gente ordinaria”. En su *Poética* Aristóteles, capítulo IV, cita como perteneciente a Homero el *Margites*, caracterizado por el verso yámbico, utilizado para que unos y otros se atacaran con burlas. Jacques Denis en *La Comédie Grecque* (1886), t. I, p. 7, nota 2, dice resueltamente: “les quatre vers qui nous restent du *Margitès* (sic) sont des hexamètres” y con relación a la antigüedad del texto, añade: “le poème ne peut être cependant ni de l'époque ni de l'école homérique; il appartiendrat plutôt par son esprit a l'époque et a l'école d'Hésiode” y continúa: “Cependant Archiloque, qui est du commencement du VIIe. siècle paraît l'avoir connu”, siguiendo para su afirmación al filólogo alemán Teodoro Bergk (1812/1881), autor de la obra *Poetas Líricos Griegos* (1843). Según algunos fragmentos del *Margites* el nombre del protagonista significa “tonto por excelencia”.

Es un necio que se cree muy inteligente. “Nunca” —dice el helenista Carlos Otrifido Müller (1797-1840) en *Historia de la literatura griega* (1856)—, “podremos

deplorar bastante la pérdida del *Margites*". Otro texto de fecha también dudosa es el de la *Batracomiomaquia* o sea la lucha de las ranas y los ratones. De este poema burlesco heroico-cómico quedan 294 versos. Se lo atribuye indistintamente a Homero o a Pigres, esto último según Plutarco. Presenta, por ejemplo, a *Pilla Migajas*, que huuye de un gato o a *Mofletuda*, reina de las ranas. En el Siglo de Oro español aparecerán dos obras de parecida temática como *La Mosquea*, de José de Villaviciosa (1589/1615) poema tragicómico publicado en 1615. Después vendrá *La Gatomaquia*, poema burlesco de Tomé de Burguillos (Lope de Vega: 1562/1635) que narra las rivalidades de *Micifuz* y *Marramaquiz* y conocida en 1634. La comedia primitiva, según Jacques Denis, progresará con Formio y Epicarmo que introducirán en ella la fábula.

**Siglo III a. de C.-** A principios de este siglo, según Silvio D'Amico, floreció la personalidad de Rinton de Tarento. Después de mencionar a la *hilarografía*, anota el historiador italiano: "Se dice y se repite que este género se originó en Italia en sus farsas fliacas"... "Su creador habría sido Rinton, nacido según algunos en Siracusa, según otros en Tarento, y floreció a principios del siglo III a. de C." Vito Pandolfi en su historia del teatro, escribe Rhinton y asevera que la *hilarografía*: "Tiene su origen en las farsas phlyaciques de los ancianos cómicos populares". También a la *hilarografía* suele llamársela *fliacografía*, de *phlyac*, *phlakos* que significa impúdico y *gráphein*, escribir. Los gramáticos antiguos dicen que la *fliacografía* o *hilarografía* y hasta *hilarotragedia* es: "chancearse de cosas que por sí mismas no son risibles" o, según otra de-

finición más precisa, en: “vestir con ropajes ridículos las leyendas trágicas” que fue precisamente lo que hizo Rinton de Tarento. El historiador inglés Allardyce Nicoll en *Historia del Teatro Mundial*, anota: “Algunos autores, cuyos nombres nos han conservado los comentaristas tales como Rinton que floreció hacia el 300 a. de C. prestaron sus talentos a la composición de piezas para los *Fliakes*, pero se siente la impresión al estudiar las pinturas de los vasos en que aparecen los comediantes, que la mayor parte de su actividad era aliteraria, quizás ampliamente improvisada”. Las *phlyacas*, *fliacas* o *fliakes*, que de todas estas maneras suele escribirse, muestran, siguiendo a Nicoll, a Zeus como figura patética, a Heracles como un salvaje brutal y a Apolo como un esteta afeminado”... “Zeus aparece arrastrando una escalera con la que subirá a la ventana de Alcmena; Apolo se refugia en lo más alto de su propio templo para huir de las amenazas de Heracles”... “También hay aquí escenas de la vida diaria, mofadas de la misma manera; los ancianos son estúpidos, los esclavos ridículos; el panorama divertido de la vida se nos presenta de un modo desenfadado”.

N. Bearce en su historia *La Escena Romana*, dice con relación a esta misma época: “A mediados de este siglo encontramos establecidas actividades teatrales en diversas partes de Italia” y luego: “En la frontera sur del Lacio había existido desde época antigua la farsa atelana, una especie de espectáculo de Polichinela y Colombina que exhibía tipos fijos como el Payaso, el Glotón y el Viejo Tonto, en situaciones ridículas”. Están, por lo tanto, señalados los antecedentes primitivos de la *Commedia dell'Arte*.

**Siglo II a. de C.**- Comienza el arte greco-latino, anota D'Amico, con la sujeción de Grecia a la ley romana. Las dos mitologías se confundían pero el pensamiento y el arte griegos conquistan a la inteligencia romana. En el 240 a. de C. el autor Livio Andrónico, griego de Tarento, prisionero y esclavo, introdujo el teatro a la manera griega. Se conservan nueve títulos de sus tragedias. Los temas romanos llegarán a la escena con Cneo Nevio en el 235 a. de C. En el año 184 a. de C. moría Plauto y en el 168 de la misma era, muere el autor cómico romano Estacio Cecilio influenciado por la comedia griega y citado por Horacio en su *Poética* donde aparece la tan mentada frase burlesca: "Parirán los montes: nacerá un ratón ridículo". Horacio también hablará en su célebre obra de "fescenina licentia". Volcacio lo coloca a Estacio Cecilio por encima de Plauto y Terencio. Quedan 40 títulos de su obra y cortos fragmentos, siendo el más conocido de ellos el de la comedia *Sinefebas*.

**Siglo I a. de C.**- Entre las especies itálicas del teatro está la *Satura*. Quintiliano reconocía su autoctonía, diciendo: "*Satura Tota Nostra Est*". Es decir, por todo lo hasta aquí anotado, están sazonadas por la burla y la sátira. Este tipo de espectáculo fue esencial para el romano primitivo y se prolongará a través de la historia. En él aparecían hombres cómicamente disfrazados de ovejas o cabras. También había, como lo señala D'Amico, fantoches grotescos. El teatro —tanto en Atenas como en Esparta, aunque siempre se excluía a esta diciendo que no tenía esa afición—, era una fiesta pública donde la bufonería fue su principal ingrediente y donde predominaba el mimo que recibía, según su temática, distintas deno-

minaciones; según el conde de Schack, algunas de ellas eran: *dekelistas*, *ethelontas* e *hilarodas*, ya encarnaran seres vulgares, sátiros o dioses. El texto más antiguo sobre el mimo pertenece al gramático griego Sosibios (222 a. de C.). El ya citado Jacques Denis, en su inconformista libro *La Comédie Grecque*, cita su obra *Jeux mimiques en Laconie*, y anota: "C'était la contrafaçon moqueuse de quelques individus grotesques, une caricature vivante sans beaucoup d'esprit peut-être et sans grande portée, mais qui ne laissait pas d'être amusante". Francisco Rodríguez Adrados en su magistral obra *Fiesta, Comedia y Tragedia* frente a las expresiones *dicelistas*, *dikelistas* o *deikelik-taí*, prefiere esta última grafía y dice que *deikela* es tanto el mimo representado como la máscara. Anota que "son de origen laconio y puede suponerse que se trata de danzas mímicas que parodiaban actos rituales. De este tipo de mimo deriva la Comedia Atica y la Comedia Siciliana que arrancan en definitiva de los mismos elementos dentro de los rituales agrarios". En otro texto, p. 528, anota el mismo Adrados: "no sabemos qué podía querer decir exactamente Heródoto cuando habla de los *deikela* o representaciones de los sufrimientos de Osiris en Sais, —se piensa en marionetas o actores— y aunque el mismo Heródoto es claro que conoce bien los ritos celebrados en Bubastis, nuestros restantes datos sobre Egipto nos inclinan a pensar que no se trataba más que muy parcialmente de verdaderas representaciones; que el elemento simbólico debía ser muy importante"... "Estos restantes datos se refieren principalmente a los ritos de la entronización del Faraón y a los de carácter funerario; a las grandes fiestas del mes de Atir y el mes de Khoiak y a

las del dios que Heródoto llama Ares, en Papremis; a rituales de la siembra y la cosecha”. Carlos Otrido Müller, por su parte, p. 641, dice: “los mimos de los dicelistas (sic) espartanos consistían en la simple imitación de determinados tipos de la sociedad, por ejemplo, el médico extranjero, por medio de una pantomima y empleando el lenguaje vulgar. Que este género cómico fuera importado a Sicilia por los dorios colonizadores, es tanto más verosímil cuanto que en las fronteras occidentales del mundo helénico hallamos difundida una clase de comedia con los mismos tipos e idénticas máscaras”. Sofrón, poeta griego, de la segunda mitad del siglo V a. de C., contemporáneo de Sófocles, Eurípides y Platón, algo más joven que Epicarmo, fue el reformador de los mimos y alcanzó el elogio del último nombrado. Estos mimos empleaban el lenguaje dorio. Todos estos elementos, como queda dicho, pasan a Italia. Los tres géneros teatrales itálicos primitivos, se nutren de ellos, y fueron: el cuento fescenino, la satura y la atelana. Los primeros actores parecen proceder de Etruria que, dado su idioma incomprensible, debieron utilizar la mímica para hacerse entender. Fescenia, de donde proviene fescenino, era una ciudad etrusca y sus cuentos campestres pasaron al Lacio. El historiador N. Bearce, anota que en el año 106 a. de C. apareció: “El primer escritor romano que dio al mimo forma escrita y que fue Décimo Laberio”... “Los fragmentos, continúa la misma fuente, prueban que estos mimos eran indecentes en tema y lenguaje y que trataban el tema tradicional del mimo: el adulterio”. Este autor utilizó un caló particular. Laberio tuvo como colega a Publio Siro, nacido en Siria y que llegó esclavo a Roma. Este

mimo romano aparece en la obra de Ventura de la Vega *Julio César*.

**869 d. de C.**- En este año muere Lotario II, rey de Lorena. A este rey el abad Rabanus Maurus, eclesiástico estricto y ortodoxo, le dedicó "por no encontrar nada profanatorio en ella" la célebre obra *Coena Cypriani* que según Mijail Bajtín, "inaugura la tradición grotesca". Se trata de una de las tres versiones conocidas. Las otras dos son la del diácono Juan (1877) y la de Asselin de Reim, de principios del siglo XI. La historia de la creación de esta obra, dice Bajtín, resulta problemática. El abad Rabanus en su dedicatoria dice que: "presume que la obra puede servir al rey de lectura divertida". Silvio D'Amico, anota: "Allí se pone en escena, a guisa de leyenda sagrada, el banquete ofrecido por un rey oriental, Joel, en Canaá, Galilea, con anacrónica intervención de multitud de personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. Este banquete terminaba con una especie de pantomima —indicada punto por punto en los libretos— de los que se hicieron más de 50 ejemplares diversos"... "la leyenda adquiriría un tono de sátira y de parodia, que llegaba a lo grotesco y más allá también".

**1262.**- Hacia esta época, dice Louis Petit de Julleville, aparece Adam de la Halle (c.1230/1288), oriundo de Arras y el más anciano de los poetas cómicos y autor de la obra teatral *Le Jeu d'Adam* también llamada *Le Jeu de Feuillée*. En ella aparece el grotesco con la presencia del médico (ya utilizado por Sosibios en *Jeux mimiques de Laconie*) y, por supuesto, con la secuela de las enfermedades. Lo grotesco se trasluce en la imagen del médico y de otro personaje que es un loco.

En esta obra, dice Mijail Bajtín, existen toques carnales y anota: "Por extraño que pueda parecer, nosotros encontramos aquí todo el mundo rabeliano en potencia". Juan Corominas en su *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, dice: "*Gruta*, 1433. Del napolitano antiguo o siciliano *grutta* (S.XV en italiano *grotta*) que viene del latín vulgar *crūpta* y del latín *crypta*, y este del griego *krýte*: bóveda subterránea; o *cripta*, derivado de *krytó*: yo oculto. Derivados: *grotesco*, hacia 1550 (*grutesco*) del italiano *grottesco*, dicho propiamente de un adorno caprichoso que remeda lo tosco de las grutas, con menudas conchas y animales que en ellas se crían, más tarde con figuras de quimeras y follajes, de donde luego 'extravagante' 'ridículo'".

**1352.-** En este año se publican los cuentos de Giovanni Boccaccio (1313/1375) de la obra *Decameron* que son el coronamiento italiano del realismo grotesco carnalesco bajo formas más reducidas y pobres, dice M. Bajtín.

**1450/1516.-** Entre estos años vive Jerónimo van Aken, llamado Bosch, pintor, escultor y grabador holandés cuya obra ofrece múltiples motivos grotescos que tendrán su continuación en los Breugel.

**1452/1519.-** Son los años entre los cuales vivió el genio de Leonardo da Vinci. Este pintor confeccionó una singular galería de "retratos grotescos". Entre ellos figura el muy difundido de Francesco Melzi, cabeza dibujada hacia 1492. Existen referencias sobre toda esta galería en la obra de Ernst H. Gombrich *El Legado de Apeles* (1976) con traducción (1982).

**1489/1564.-** Entre estos años vivió el decorador Giovanni di Udine a quien el Papa León X le encomendó reprodujera en el Palacio Pontificio algunos motivos de las grutas de Nerón, descubiertas a fines del siglo XV y llamadas *Domus Aurea* o *Casa Dorada*. Eran figuras licenciosas, ridículas y monstruosas. Aquí hay motivos grotescos que, posteriormente, conoció Rafael a quien falsamente se lo ubica como precursor.

**1499/1504.-** Entre estas fechas Luca Signorelli (1441/1532) pintó los grotescos de la Catedral de Orvieto. En 1502, por su parte, el Cardenal Todeschini Piccolomini, encomendó al pintor Bernardo Betti (1454/1513), llamado Pinturicchio, decorar la biblioteca aladaña a la Catedral de Siena: “con esas fantasías, colores y distribuciones que hoy llaman grotescos (grottesche)”.

**Siglo XVI.-** En este siglo el grotesco traspasó los Alpes. Catalina de Medicis, según anota Wilhelm Dilthey (1833/1911), en *Literatura y Fantasía*, puso de moda en Europa la Comedia Italiana. Los motivos grotescos aparecieron en trabajos de imprenta, utensilios y alhajas. Se llama a los mismos “*sogni dei pittori*”. A este siglo pertenece el grabador en cobre Agustino di Musi (llamado Agostino Veneziano), discípulo de Campagnola y Durero. En Roma recibió lecciones de Marco Antonio. Reprodujo obras de Durero, Rafael, Sarta, Julio Romano y Bandinelli. Entre sus obras más destacadas sobresalen: *La Pasión* y *Los Evangelios*.

**1502.-** Es el año de la escritura de un nuevo prólogo

para *La Celestina*. María Rosa Lida de Malkiel (1910/1962) lo transcribe: "Otros han litigado sobre el nombre [empezó llamándose Comedia de Calisto y Melibea], diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza sino llamarse tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamóla comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos extremos partí ahora por medio la porfía, y llaméla tragicomedia". La obra de Fernando de Rojas ofrece temas grotescos.

**1502/1542.-** Posiblemente entre estos años vive Angelo Beolco, autor, actor y creador de un personaje al que bautizó Ruzzante y con el que se conoce al mismo progenitor. Este personaje ofrece aspectos grotescos. Attilio Dabini (1902/1981) en *Notas a la Commedia dell'Arte*, refiriéndose al Ruzzante, anota: "una risa que hiela, tan grotesca que ya ni parece humana" y señala: "tragedia vuelta al revés"... "Pero Beolco pone de sí una crudeza elemental y violenta; más una ruptura. Esta ruptura se produce, por un lado, en un sentido polémico; por otro, en un sentido lírico grotesco"... "da dentro de lo grotesco, su nota más alta, su nota lírica. La risa de esta Alegría es la de Ruzzante mismo, que de persona se torna máscara."

**1506.-** Parece, según Vito Pandolfi, que este año se escribió *Il Formicone* que vendría a ser la primera comedia de tipo clásico en lengua italiana cuyo autor fue Publio Filippo Mantovano. El autor vivió entre fines del siglo XIV y comienzos del XV, publicando su obra en 1524.

**1512/1574.-** Años de la vida del historiador Giorgio Vasari, autor del tratado *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Este autor tuvo como obra de cabecera *Los Diez Libros de Arquitectura*, de Vitruvio, dedicados a Augusto (c. 88).

**1514.-** Se inicia en España la fachada del Hospital de la Santa Cruz de Toledo, realizada por el español Enrique de Egas. A este mismo se atribuye la Universidad de Salamanca. Los temas decorativos, tanto del uno como de la otra, pertenecen al estilo plateresco que es propio de España, pero proviene de Lombardía. Este estilo también tiene motivos grotescos, expresión que, digamos al pasar, no figura en el lenguaje de ningún escritor clásico español. Enrique de Egas siguió la técnica del platero alemán Enrique de Arfe, establecido en Castilla a principios del siglo XVI.

**1515.-** Hacia esta fecha el pintor Santi o Sanzio (llamado Rafael: 1483/1520) realizó los planos de las pilastras en las logias papales. La descripción de Vitruvio, dice Wolfgang Kayser: "puede aplicarse casi literalmente a los grotescos de Rafael". Debe llamarse la atención que siempre cuando se habla del tópico se alude a Rafael y se olvida indefectiblemente a Leonardo da Vinci. Insistimos sobre el tema porque el mismo Kayser lo omite en toda la obra.

**1518/1584.-** Son los años de vida del pintor portugués Francisco de Holanda quien escribió en sus famosísimos *Diálogos*: "¿Qué pintura de estuque o grotesco se descubre por estas grutas y antiguallas, ansí de Roma como de Ruzal y de Bayas, que no se hallen

lo más escogido y lo más raro de ellas por mis cuadernos diseñadas?”. Marcelino Menéndez y Pelayo (1856/1912) se ocupa ampliamente y con señalado elogio de este trabajo de pintura que honra al Renacimiento. Este amigo de Miguel Ángel cuyos *Diálogos* se consideran la mejor obra de pintura escrita en España y que según M.M.P. es “una obra principalmente apologética, encaminada a despertar en la corte portuguesa el entusiasmo artístico que su autor sentía y a divulgar en modo popular y ameno las principales enseñanzas que había recogido en Italia”. En el tomo sexto de *Historia de las Ideas Estéticas en España*, p. 92, edición Glem, 1942, dice M.M.P. en lo pertinente: “Otros puntos se tratan sin gran orden en esta disertación: uno es la apología de las caprichosas figuras llamadas *grutescos*, hecha en estos notables términos, que prueban que Holanda, en medio de su rígido clasicismo, no era hostil al libre juego de la fantasía pictórica, no a lo que hoy llamaríamos *humorismo* en el arte, siempre que pudiera invocar en su abono ejemplos antiguos, como lo eran para el caso las pinturas descubiertas en las Termas de Tito. Y mejor se decora la razón (dice) cuando se pone en la pintura alguna monstruosidad buscando la variedad y la apacible distracción de los sentidos, que a las veces desean contemplar lo que nunca vieron y lo que parece imposible que exista, más bien que las acostumbradas figuras de hombres y de alimañas, por admirablemente trazadas que estén. Y a tanto ha llegado el insaciable deseo humano, que muchas veces le bastaría un edificio regular, con sus columnas, puertas y ventanas, y prefiriese otro fingido, de falso grutesco, en que las columnas son niños que salen por los cálices de las flores, y

los arquitectos y frontones están hechos de ramos de mirto, y las portadas de cañas y de otras cosas que parecen muy imposibles y fuera de razón y, sin embargo, todo ello resulta cosa grande, si está hecho por quien lo entiende”.

1532.- François Rabelais (1494/1553) da a conocer *Gargantúa y Pantagruel*. Mijail Bajtín, dice: “No puede hablarse de ‘naturalismo grosero’ ni de ‘actitud fisiológica’ ni ‘pornográfica’ en Rabelais. Para comprender a Rabelais hay que leerlo con los ojos de sus contemporáneos y a la luz de la tradición milenaria que representa”... “Rabelais pone sobre sus escritos la gorra protectora del bufón”... “No se podría negar cierta influencia de Folengo sobre Rabelais, pero ella no concierne sino a elementos superficiales y no es, en suma, muy grande”. Corresponde señalar, por nuestra parte, que Jerónimo Folengo (1491/1544) es un poeta burlesco italiano, creador del lenguaje macarrónico. (A)

1533/1592.- Miguel de Montaigne al hablar de sus propios ensayos dice: “¿Qué otra cosa son... sino grotescos y cuerpos monstruosos, compuestos de diversos miembros sin figura determinada y sin tener un orden y una proporción que no sean casuales?”

1534/1590.- Entre estos años vivió Rafael Garnier, el más importante dramaturgo francés del siglo. Autor de tragicomedias como: *Bradamante* (1582), “con cuya obra, dice erróneamente un historiador como Louis Petit de Julleville, inaugura un género nuevo” pero, anotamos, el género tragicómico ya ha-

(A) Ver nota pág. 140

bía aparecido en España, como hemos visto, nada menos que con *La Celestina* y tenía antecedentes en la hilarotragedia, como quedó anotado. Pero sería Plauto (250/184 a. de C.) quién utilizó la expresión *trágico-comoedia* en el prólogo de su clásica obra *Amphitruo*. También se considera a Gianbattista Guarini (1537/1612) como un precursor con su *Pastor Fido* pero es solamente un antecedente en la historia de tal género teatral.

**1540.-** Una farsa de este año habla de Gargantúa y lo considera al personaje como algo universalmente conocido, aunque no figura en la obra de leyendas de Thomas Sebillet, titulada *Grandes Croniques*.

**1541/1585.-** Años de la vida del poeta italiano Luigi Grotto, llamado el ciego de Adria, lugar de su nacimiento. Murió en Venecia. Ciego a los pocos días de nacer desarrolló, sin embargo, amplia actividad. Sus obras obscenas y su ceguera marcan ya de por sí, un contraste grotesco. A los 15 años peroraba en la plaza pública. Luego fue nombrado presidente de la Academia de los Illustrati, de Adria, recién fundada. Entre sus obras sobresalen: *La Calisto* (1575), *La Dalida* (1578) y *La Emilia* (1579).

**1545/1590.-** Johaun, también nominado Mentzer, satírico alemán citado por W. Kayser, escribió *Geschicklitterung* (1575). En este *Esbozo de Historia* habla de cantidad de monstruosidades y caprichos existentes en la obra de Dante, Giotto y Ovidio.

**1549.-** En el libro de Flettner sobre los moriscos,

hay ornamentos que pertenecen a la familia de los grotescos, asevera W. Kayser, sin referencia biobibliográfica.

**1564/1638.**- Vive entre estos años el pintor Pieter Breugel, el menor; Pieter Breugel, el mayor (1525/1569); sumándose a ellos el nieto también con el mismo nombre de pila. Estos tres pintores suelen ser confundidos entre sí. La obra total de los mismos es pródiga en grotescos. El cuadro *Los Mendigos* figura entre las notas más expresivas.

**1584-1626.**- Son los años de la vida del célebre bufón Tabarin o sea Antoine Girard. Citado por Boileau en su poética, era grosero y oficiaba de ayudante de un charlatán llamado Mondor. Tres años después nació otro famoso bufón, también citado por Boileau, llamado Turlupin siendo su nombre Henri Legrand (1587-1637) que formó junto con Gros-Guillaume y Gaultier-Garguuelle el grupo de los actores cómicos del Hôtel de Bourgogne.

**1585.**- Las figuras cómico-populares descienden con gusto a los infiernos. Es lo que hace Arlequín quien, como Pantagruel, fue un diablo antes de tener existencia literaria. En la fecha marginal, apareció en París una obra titulada *La Joyeuse Histoire d'Arlequín*. En el infierno Arlequín ejecuta sus cabriolas, da miles de saltos diversos, marcha hacia atrás, saca la lengua, etc., etc. y, de tal modo, realiza todo esto que hace reír a Caronte y a Platón.

**1587.**- Juan Pablo Lomazzo (1538/1600), pintor y

escritor milanés, afirma en la fecha: “el grotesco no se desarrolló en contraste a lo arabesco sino junto con él”. Lo anterior lo señala L. Pulvermacher en *Realexikon zur dt. Kunstgeschichte* (1937), según datos proporcionados por W. Kayser. Muchos años después, —como lo veremos—, las expresiones aparecerán unidas en un título de Edgar Allan Poe.

**1600.-** De la llamada ornamentación *coclear* (Rollwerk) se pasó a la denominada cartilaginosa que se desarrolló en Francia, cultivándola en Alemania Lukas Kilian y los hermanos Teodoro y Juan Bry. Vitruvio, anotamos, utilizó la expresión *coclea*, Libro Décimo, Capítulo Undécimo, en el acápite. Según nota del traductor Agustín Blánquez, sabemos: “Se llama también Rosa de Arquímedes. Se trata de una máquina para sacar agua”.

**1607.-** Aparece el pequeño manual de Lukas Kilian: *Grotesken für die Wand* (Grotescos murales).

**1610.-** Jannitzer da a conocer *Nuevo Libro de Grotescos*.

**1616.-** Se empieza a conocer en España (Valencia) un trabajo del enigmático escritor Ricardo del Turia (c. 1586/c. 1640) titulado *Apologético de las Comedias Españolas*, donde se dice de manera cortante y significativa: “ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia”. Juan Pablo Forner (1756/1798) llamó a Manuel Fermín de Laviano autor de “tragedias que hacen reír”. Ramón de la Cruz (1731/1795), contemporáneo de Forner, llamará a su

obra teatral *Manolo* "tragedia para reír y sainete para llorar". José F. Montesinos, en nuestros días, cuando habla de Ramón del Valle Inclán en *Revista de Occidente*, dice: "trágico a fuer de ser grotesco" y anota: "La tragedia grotesca no es una invención de hoy. Galdós con Don José Relimpio, Don José Ido del Sagrario, Don Pito, Don Pío Coronado, nunca escamotea el drama terrible que aflige a esos grotescos personajes. Galdós, nadie lo diría, es un sentimental".

1620.- Wolfgang Kayser habla del diccionario de un tal Monet y al tiempo hace referencia al dibujante Jacques Callot (1592/1635) sin decirnos nada más. Nada sabemos concretamente sobre el autor de ese diccionario que presumimos se trata de Filiberto Monet (1569/1643), jesuita francés, autor de otra obra titulada: *Abrégé du parallèle des langues française et latine* (1624).

1628.- En este año aparece la segunda edición de la obra dramática de Jean de Schelandre, titulada *Tyr et Sidon* cuya primera edición Louis Petit de Julleville sitúa en 1608. La nueva edición apareció acompañada por un importante prefacio de François Ogier. Este prólogo, dice Petit de Julleville, pasó inadvertido: "A t el point que les memes ide es parurent enti erment neuves et audacieuses quand elles revirent le jour juste deux siècles plus tard dans la pr eface de *Cromwell*" que, bien se sabe, es de Víctor Hugo.

1635.- El francés François Lefebure, informa W. Kayser, elige para una estampa de la fecha unas figu-

ras muy reducidas de los grabados de Callot y dos de las ilustraciones provienen de las hechas por él mismo para la *Comedia del Arte*. Debe anotarse que las vinculaciones de Callot con la *Commedia dell'Arte* también las señalará Dionisio Diderot (1713/1784), cuando habla de “la farsa excelente”, diciendo: “Ella supone una alegría original: ahí los caracteres son como los grotescos de Callot donde se conservan los principios de la figura humana”. En unos versos de Jacques de Sanlecque (1652/1714), titulados *Poema sobre el gesto*, se dice:

En fin un peut compter plus de mimes burlesques  
Qu'en grava jamais Callot dans ses grotesques.

(En resumen se pueden contar más expresiones burlescas de las que Callot grabó jamás en sus grotescos).  
tomado de W. Kayser, p. 28.

**1677/1713.**- En los ocho cuadernos de Paul Decker, titulados *Grotescos*, aparecen motivos chinos.

**1680.**- De esta fecha son los ornamentos de Simón Cammermier y Johannes Heinrich Keller que reproduce W. Kayser en su libro *Lo Grotesco*.

**1694.**- En el Diccionario de la Academia Francesa, fundada por Richelieu en el año 1635, se dice: “Il signifie figure. Ridicule, bizarre, extravagant. Un habit grotesque, ce discours c'est bien grotesque”.

**1699/1700.**- “Uno de los primeros documentos en

que Breugel es calificado de pintor de grotesco, dice W. Kayser, p. 39, nota 14, se encuentra en Florence Le Comte y en su *Cabinet des singularites d'architecture, peinture*, Paris, 1699-1700". Sigue Kayser: "El pasaje (t. II, p. 217) es tanto más importante cuanto que coloca a Breugel al lado de Callot, y esto justamente como pintor de grotescos". Se insiste, por lo tanto, que los personajes de la *Commedia dell'Arte* son vistos como una manifestación carnavalesca.

**1700.-** Con el nuevo siglo se generalizó el grotesco en el arte ornamental. Lo que hasta ese momento era un adjetivo se sustantiva. Empieza a ser término fijo para una cosa concreta.

**1700/1766.-** Juan Cristóbal Gottsched, que vive entre esos años, habla de grotescos y fábulas disparatadas. Ya estamos como en el 1200 en el campo de la literatura con el grotesco en vigencia.

**1712/1778.-** Años de la vida de Jean Jacques Rousseau. En el *Emilio*, habla de "estatuilla grotesca de Laban", es decir alude al padre de Lía y Raquel, suegro de Jacob.

**1713/1768.-** Laurence Sterne, cuya existencia transcurre entre los años señalados, con su obra *Vida y opiniones de Tristán Shandy*, refleja, según Mijail Bajtín el grotesco subjetivo.

**1717/1768.-** Jean Joachim Winckelman, en su temprana obra *Ideas sobre la imitación de las obras griegas*, dice: "Desde la época en que Vitruvio se quejó de la de-

generación del buen gusto, éste se ha corrompido aún más en los tiempos recientes y en nuestros adornos actuales, debido en parte a los grotescos convertidos en moda por Morto” (se refiere a Morto de Feltro) al que también se conoce, agregamos, como Luzzo o Luzzi (1474/1522) y suele también llamársele Lorenzo Zarato.

**1737/1823.**- Vive entre estos años Guillermo de Gerstenberg, poeta y crítico alemán, que comenzó su carrera literaria en 1759. Había estudiado leyes e ingresó en el ejército dinamarqués, para actuar en la campaña contra Rusia (1763). Su primera obra literaria fue el libro de poemas *Tändeleien*. Es un decidido admirador de Shakespeare y preparó el camino a las teorías dramáticas del *Sturm und Drang*. Para el teatro escribió la tragedia *Ugolino* (1768) y el drama *Minona* (1785). Admiró a Kant (1724/1804) y trató de divulgar su obra.

**1739.**- Aparece la obra póstuma de Antony Shaftesbury (1671/1713), donde se señala, según W. Kayser, p. 33: “Tis the perfection of certain grotesque painters to keep as far from nature as possible”.

**1751/1792.**- W. Kayser al hablar de Jacobo Lenz, p. 46, dice: “El drama del *Sturm und Drang*, y en especial la producción teatral de Lenz, están llenos de componentes grotescos en una medida que hasta ahora acaso no se haya reconocido suficientemente”... “Lenz había confesado que estimaba diez veces más al pintor de caricaturas que al pintor idealizante”, y Goethe, en referencia a ese mismo autor, apuntó: “Es de saber qué

Lenz siempre se proponía cosas caricaturescas que justamente por ello constituían una diversión para él". La tendencia marionetística de su teatro es evidente. Pero nada de esto tuvo presente la crítica cuando muchos años después —salvo raras excepciones como Marco Praga y Cristóbal de Castro—, se dijo que el grotesco llegaba con Luigi Chiarelli y hoy, entre nosotros, se loamenta a Luigi Pirandello como se puede advertir en las páginas de nuestro periodismo porteño contemporáneo.

1761.- Justus Möser (1720/1794), publicó en el año marginado su pequeño estudio *Harlekin oder die Verteidigung des grotesk-komischen* (Arlequín o la defensa de lo grotesco-cómico). Giuseppe Cocchiara, en su obra *Storia del Folklore in Europa*, p. 180, anota: "anche negli antichi usi popolare vi sono degli elementi comici e grotteschi, onde non può essere ammeso, como volevano le regole illuministriche, bandire il rozzo buffone dalle scene, dove peraltro aveva avuto un posto di onore". Y el mismo historiador, p. 270, observa: "Anche il grottesco, in cui Víctor Hugo vedrà, nella famosa prefazione del *Cromwell*, l'aspetto essenziale della maggiore complessità dell'arte cristiana su quella pagana, e implicitamente preannunziato del Mercier", quien decía: "la vida no es toda seria ni toda cómica". Por su parte Kayser expresa: "Contra los ataques del gusto clasicista, un hombre (Möser) se erigió en defensor, no sólo del grotesco sino *de lo grotesco* que de este modo se concibió como categoría estética. La defensa se puso en boca de Arlequín". Esto sucedía 155 años antes del estreno de *La máscara y el rostro*.

**1763/1825.-** Son los años de la vida de Jean Paul Richter. W. Kayser, en p. 62, nota 8, dice: “Los grotescos de Jean Paul, esos únicos productos románticos de una edad no romántica”. El propio Jean Paul en su *Introducción a la Estética* observa Kayser, no se ha referido a esa interpretación y ni siquiera empleó la palabra *grotesco*, “había lucido tornasoles tan ambiguos que no podía sentirse tentado a incluir ese concepto entre los conductores de su estética que, al mismo tiempo, constituía la interpretación y justificación de su propia obra”. Mijail Bajtín, hace notar que lo grotesco está en la gran novela de Jean Paul *Der Komet oder Nicolaus Markgraf* (El cometa o Nicolás Markgraf). Jean Paul llama a la risa “el humor cruel”. En Alemania, dos años antes del manifiesto de Víctor Hugo, existen escritores como Lenz, Klinger, Tieck, Hoppel y Hoffmann que manejan el grotesco. Todo eso lo conocía muy bien Luis Pirandello pero sus exegetas lo olvidan olímpicamente.

**1770/1831.-** Georg Wilhelm Friedrich Hegel vivió estos sesenta y un años. Este filósofo define lo grotesco y arabesco así: “Esta clase de antinaturalidad no sólo constituye un derecho del arte en general sino incluso un deber de la arquitectura”. Por su parte F.T. Vischer (1807/1887), lo hace así: “Lo grotesco es lo cómico en forma de lo maravilloso” y lo considera como “lo míticamente cómico”. Este autor reconoce la vinculación del grotesco con la caricatura. Otros autores como Eberhard, Krause, Köstlin, Carrière, Lemcke, Überhost vieron en lo grotesco una “sub-clase de lo cómico o hasta lo bajamente cómico”.

1771.- W. Kayser, p. 45, nota 22, observa: "Es un hecho significativo que Sulzer, al referirse al grotesco como ornamento, avance en seguida a una definición del concepto con insistencia en su carácter onírico". Luego al citar *Theorie der schönen Künste I*, 1771, dice W.K.: "A semejanza de un sueño fantástico (el grotesco) nos asombra por la vinculación extravagante de cosas entre las cuales no existe relación alguna". Y agrega: "El extenso artículo de la segunda edición, de 1792, básase en un excelente conocimiento de los datos históricos, según permite ver la bibliografía". Sin duda es este un párrafo oscuro por no dar datos sobre Juan Jorge Sulzer (1720/1779) y del que solo ofrece el apellido pero, además de lo recién especificado, sabemos que fue un crítico de arte de origen suizo que falleció en Berlín.

1775.- Son de este año las *Conversaciones con el cura párroco X*, de Cristóbal Martín Wieland (1733/1813). En esta obra se establecen tres géneros de caricaturas: "1º.- Las genuinas donde el pintor reproduce la naturaleza deforme tal como la encuentra; 2º.- Las exageradas donde con alguna finalidad especial aumenta la deformación de su objeto, pero procediendo de manera tan análoga a la naturaleza que el original sigue siendo reconocido; y 3º.- Las meramente fantásticas, o en rigor, llamados grotescos, donde el pintor sin ocuparse de la verdad y semejanza, se entrega a una imaginativa indómita (como, por ejemplo, el llamado Breugel de los infiernos) y aprovecha lo sobrenatural y lo absurdo de sus productos cerebrales para despertar con ellos nada más que carcajadas, repugnancia y sorpresa ante la osadía de sus creaciones monstruosas".

**1781/1831:** Son los años de la vida de Ludwig Achim von Arnim. Escribió cuentos como *Los mayorazgos* y dramas como *Halle und Jerusalem*. Tanto en una obra como en la otra aparece el grotesco. Albert Béguin habla del “magnífico perfil prusiano” del autor del drama *La papisa Juana*. Uta Gote decía en 1981: “A semejanza de E.T.A. Hoffmann, Arnim era un realista de lo fantástico, un descriptor de lo presuntivo”. El ya nombrado Béguin, anota que era “un obstinado antisemita, amigo de la musa con casco”. W. Kayser, dice del autor de *El verdadero y falso Waldemar* y *Los Appelman*: “Dentro de la historia del teatro alemán el drama de Arnim —*Halle und Jerusalem*—, se presenta como una roca errática”.

**1785.-** Año de la muerte del erudito alemán Carlos Federico Flogel o Fögel, nacido en Silesia, en 1729. Entre los títulos de su numerosa obra, figuran *Geschichte der versandes* (1776), *Geschichte der Komischen Literatur* (1784) y *Geschichte der Grotesk-Komischen* (1788). Este autor subrayó de manera singular que los españoles: “superaron a todos los pueblos en el grotesco”.

**1788/1860.-** Límites de la vida de Arturo Schopenhauer. - W. Kayser señala este texto: “Ese querer, que constituye también nuestro ser, se presenta aquí ante nuestra mirada... con rasgos más pronunciados y con una claridad rayana en lo grotesco y lo monstruoso”. Por nuestra parte extraemos de *El Mundo como Voluntad y Representación*, edición M. Aguilar, traducción de Eduardo Ovejero, Madrid, s/f, p. 353: “La vida de cada individuo, si se considera en su conjunto y en gene-

ral, sin fijarse más que en los rasgos principales, es siempre un espectáculo trágico; pero visto en sus detalles se convierte en un sainete, pues las vicisitudes y tormentos diarios, las molestias incesantes, los deseos y temores de la semana, las contrariedades de cada hora, son verdaderos pasos de comedia"... "en los detalles de la vida (terminando con su reflexión) necesariamente nos convertimos todos en caracteres cómicos", coincidiendo así su pensamiento con Rabelais y Ramón de la Cruz y con otros que se han citado.

**1789.-** Wolfgang Goethe (1749/1832) en *Mercurio Alemán*, decía de Wieland: "que los grotescos antiguos eran una forma del arte totalmente legítima y atractiva", según lo señala W. Kayser, p. 160.

**1797/1856.-** Enrique Heine que vivió entre estos años, en su poema *Atta Troll*, utiliza una figura de cierto corte grotesco no extraño a la literatura de su patria como se viene señalando, cuando dice: "¡Este sabio desatino! ¡Sabiduría insensata!". Ver Bajtín, p. 222, nota 1.

**1798/1800.-** *Revista del Ateneo*. En los fragmentos que allí aparecen de Federico Schlegel (1772/1829), editada por los hermanos y representantes del romanticismo alemán, se define lo grotesco diciendo: "es el contraste pronunciado entre la forma y el argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, que son ridículas y al mismo tiempo producen horror". En otro texto, se dice: "La caricatura es una vinculación pasiva de lo

ingenuo y lo grotesco. El poeta puede emplearla tanto trágica como cómicamente". W. Kayser, comenta: "Si diéramos otra forma a la ecuación, resultaría que el grotesco, en vez de hacer vislumbrar el fluido del amor eterno, abre un caos gris que, al mismo tiempo, es ridículo. Una nueva palabra se coloca muy cerca de lo grotesco: tragicomedia". Los españoles, siempre tengámoslo presente, escribieron infinidad de tragicomedias después de la célebre novela de Fernando de Rojas, hasta Ramón de la Cruz, Ramón del Valle Inclán y Carlos Arniches. (Véase la opinión de Flogel o Fögel en el año 1785).

**1800.-** Friedrich Schlegel en *Conversaciones sobre la poesía*, considera al grotesco: "la forma más antigua de la fantasía humana"... "la forma natural de la poesía". Para él arabesco implica grotesco, como lo hace notar Mijail Bajtín. E.A. Poe, como veremos, reunirá esos términos en el título de una obra.

**1805.-** Aparece con seudónimo el cuento romántico alemán *Nacht wachen des Bonaventura*. Este autor sería, según M. Bajtín, Jean Gaspar Wetzell. Bonaventura o Bonawentura, adquirió popularidad a través de *Rondas Nocturnas*, relatos puestos en boca de un vigilante de servicio nocturno. Su obra también suele aparecer con la denominación de *Vigilias*. Según Kayser, en la octava *Vigilia* habla de "máscara grotesca". Con típica polaridad y ambivalencia grotesca, anotamos, dice en otra *Vigilia*: "Algunas veces me expulsaron de los templos porque me reí y otras tantas veces de los burdeles porque pretendí rezar".

Este autor juega, en consecuencia, con la realidad y la fantasía imbricadas siguiendo, por lo tanto, una vieja fórmula.

**1809/1852.-** Años de la vida de Nicolás Gogol. Sus obras *El Capote*, cuento elogiado por Dostoiewsky, y la novela *Las Almas Muertas*, reúnen ambas rasgos grotescos. Cristóbal de Castro, (1880/1954), en su prólogo a *Teatro Grotesco Ruso* (1929), donde llama al género en cuestión: “Heraldo Teatral” observa: “Pero en sus orígenes, en la prehistoria, Rusia, como todos los demás países, conoce ese período ¡plioceno! de las mojigangas de plazuela, en donde lo Deforme, en su relación con lo Cómico, anuncia ya el teatro grotesco”... “Sólo que lo Grotesco ruso en su *noche de los tiempos*, toma el doble valor de Europa y Asia, de Occidente y Oriente, y enriquece su Galería europea con los aportes monstruosos asiáticos. Esas terribles máscaras tibetanas y mongólicas que ilustran las actuales excavaciones arqueológicas de alemanes e ingleses, aparecen ya en los primitivos Almanagues rusos de Alejandro Herzen (1812/1870) y Servio Viribov, en tiempo de los viejos vaivodas”... “De suerte que el primitivismo eslavo es más vario, rico e intenso, en cuanto a lo Grotesco teatral que el primitivismo europeo”. Bárbaro, rústico, siempre al margen de la literatura, naturalmente, regodéase en los suburbios ciudadanos, en los ejidos campestres, con el gesto bifronte de Europa y Asia. Paul Decker ya había hablado de motivos chinos, como se vio oportunamente.

**1812/1888.-** Edward Lear, “poeta laureado de lo absur-

do”, vive entre estos años. Kayser, al hablar de Morgenstern, observa: “Al parecer, se desenvuelve una fantasía libremente creadora cuyo resultado son disparates más elevados y absurdos en pleno florecimiento que evocan, como espíritu congenial, a Edward Lear y no a Wilhelm Busch”.

**1817.-** Aparecen los *Cuentos Nocturnos* de E.T.A. Hoffmann (1776/1822), precedidos por fantasías a la manera de Callot, agregando Kayser: “El arte ornamental grotesco, Bosch, Breugel, Callot: todas estas formas de presentar lo grotesco vuelven a aparecer en Hoffmann”... “Encuéntrese en Hoffmann todas las formas de lo grotesco que se presentaron en las tres centurias estudiadas por nosotros”, observando el mismo historiador: “Hoffmann y W. Hauff trataron con motivo parecido (el mono disfrazado de hombre) en forma casi exclusivamente cómica o sea satírica”.

**1827.-** En el mes de octubre del año señalado aparece datado el manifiesto-prólogo de Víctor Hugo umbilicalmente unido a su obra *Cromwell*. Toda la cronología que se viene desarrollando es la resultante de una larga experiencia en torno al grotesco. Wolfgang Kayser, precisa: “Víctor Hugo convirtió en característica esencial y diferenciante de todo arte post-antiguo (por consiguiente con inclusión del arte medieval)”... “He aquí, dice Víctor Hugo, un principio ajeno (!!!) a la antigüedad, un tipo nuevo (!!!) que se introduce en la poesía”... “Ese tipo es el grotesco”. Anota Kayser con toda razón: “El prefacio de *Cromwell* no permite deducir con seguridad si Hugo siempre comprende bajo lo grotesco la simultaneidad de los dos

aspectos"... "Algunos ejemplos que trae son sólo cómico-burlescos. Pero es evidente que, para él, el punto de gravedad de lo grotesco descansa en lo monstruoso y horroroso. Para demostrarlo ofrece ejemplos a granel. También la antigüedad —así concede [y justifican nuestras admiraciones]— conoció lo monstruosamente horroroso; él a colación trae a la hidra, a las arpías y a los cíclopes. Pero por decir así, los habría aguantado solo al margen del arte tratando de embellecerlos"... "Mas para Víctor Hugo los aspectos de lo grotesco no se agotan con lo cómico-burlesco y lo monstruoso-horroroso". En la cronología correspondiente al año 1628, se han anotado detalles concurrentes.

En el mismo año marginado para lo anterior, en *Foreing Review*, W. Scott en un artículo titulado: *Las Novelas de E.T.A. Hoffmann*, llama a este escritor que parece desconocer Víctor Hugo: "el primer artista destacado que ha representado en sus composiciones lo grotesco, fantástico y sobrenatural". En el mismo trabajo, según Kayser, Scott ofreció una definición de lo grotesco diciendo: "En efecto, en sus composiciones lo grotesco se parece, en parte, a lo arabesco en pintura, que se origina cuando se echa mano de los monstruos más raros y deformes, como centauros, grifos fabulosos, esfinges, quimeras, el ave Rok' y todas las otras criaturas de una fantasía romántica. El contemplador, por decirlo así, es deslumbrado por la ilimitada fertilidad de la fantasía y todo es aumentado todavía por el exuberante contraste que se manifiesta en todas las diferencias de forma y colorido mientras de hecho no hay ninguna cosa accesible al entendimiento o capaz de facilitar

una interpretación". Es una lástima que Kayser no dé con exactitud la fecha de aparición de la revista para poder comparar este texto con el de Víctor Hugo, ya que este y Scott utilizan la denominación romántica.

**1832.-** En este año nació Guillermo Busch en Wiendenshal (Hannover) y falleció en 1908. Dibujante y poeta, inició estudios de ingeniería que luego abandonó para ingresar a la Academia de Bellas Artes de Hannover. En 1859 comenzó a colaborar en el semanario satírico *Die fliegen de Blätter*. Él ilustró sus propios textos humorísticos. Sus caricaturas han circulado por el mundo. W. Kayser, sin dar estos datos, lo cita en numerosos pasajes de su libro comenzando por el mismo prólogo. Reproduce de una carta (13-XII-1880) este texto: "Quien alguna vez haya visto fulgurar el ojo de la bestialidad enérgica, se sentirá presa de la horrorosa noción de que un solo pícaro extraño sería capaz de obstaculizar la salvación de Urano mientras un solo diablo podría ser más fuerte que todo un paraíso lleno de santos". Observa Kayser que: "Para la visión de conjunto, la obra de W. Busch permite comprobar una forma de humorizar lo grotesco que es parecida a la empleada por Vischer". En 1891 Guillermo Busch escribe, según Kayser: "El grotesco más completo"... "Es *Eduards Traum* (El sueño de Eduardo)"... "En este caso usó como único medio expresivo la palabra y casi podría decirse que las *Vigilias* de Bonaventura, aparecidas al principio de la centuria, tienen al final del siglo una réplica que, por lo menos, tolera una comparación".

**1-1-1836.-** En una carta de Georg Büchner (1813/1837)

que lleva la fecha marginada, dice: "Dibujo mis personajes tal como los considero adecuados a la naturaleza y a la historia". *Woyzeck*, su drama convertido luego en ópera por Alan Berg, figura entre sus obras señeras. No hay duda que son precursores de Büchner tanto Federico Máximo Klinger como Jakob Michael Reinhold Lenz, aunque, como dice Kayser: "es muy superior a sus precursores". En la obra titulada *El Capitán*, dirá al final de su parlamento: "¡Grotesco!... ¡Grotesco!...". Su otra obra, *Leonce und Lena* hay quienes la vinculan con la *Commedia dell'Arte* pero otros rechazan la semejanza.

1837.- Buenos Aires. En el *Salón Literario* de Marcos Sastre se da lectura al manifiesto romántico de Víctor Hugo cuya obra *Cromwell* se representará en Buenos Aires (10-V-1842) en el Teatro de la Victoria y en beneficio del actor Joaquín Culebras que debió intervenir presumiblemente en la versión. La obra volvió a repetirse.

1838.- Las páginas de *El matadero*, cuento de Esteban Echeverría, (1805/1851), debieron ser escritas hacia esta época. Permanecieron inéditas hasta 1871, año en que las dio a conocer Juan María Gutiérrez. En distintas partes del relato se utiliza la expresión grotesco. Hay algo más. Cuando nuestro poeta romántico por antonomasia habla del drama joco-serio-satírico-político *Mefistófeles* que pensaba escribir, anotará: "Entonces empezaron a pulular en mi mente las formas más estrambóticas y grotescas". En *El ángel caído*, aludiendo al tiempo de Shakespeare, comienza una estrofa así: "Y cual si vieses. grotesca..."

1840.- Edgar Allan Poe (1809/1849), tituló veinti-

cinco cuentos: *Tales of the grotesque and arabesque*. En el prólogo a los mismos menciona como antecesor suyo a E. T. A. Hoffmann. Dos años más tarde publicó *The Masque of Red Death*. En 1841, en Filadelfia, se hizo una reimpresión del artículo en que Poe menciona a Hoffmann, apareciendo insertado en el segundo tomo de los ensayos de W. Scott.

**1841.-** Juan Bautista Alberdi (1810-1884) escribe en Montevideo su obra *El gigante Amapolas*. La novedosa pieza tiene típica inspiración rabelesiana. Existen de ella varias ediciones. En 1884 la editorial argentina "Los Creadores", ofreció una nueva versión juntamente con *El crimen de la guerra*. La obra teatral lleva prólogo de J. A. de Diego (1908) que la considera el primer grotesco teatral argentino. Corresponde anotar que esta introducción pasó ante el más absoluto silencio para los comentaristas e historiadores del teatro argentino.

**1843/1888.-** Son los años de vida del escritor realista argentino Eugenio Cambaceres. Un año antes de morir dio a conocer su obra con temas de la inmigración, titulada *En la Sangre* donde aparece con particular relieve grotesco el hijo del tachero del conventillo de la calle San Juan. En la escena criolla, es pertinente decirlo, apareció el tema de los inmigrantes con el estreno de la obra de Eduarda Mansilla de García *Los Carpani* (1882) donde lo grotesco está señalado por un criollo y no por un italiano. Para la temática hay otros antecedentes: son las novelas *Vicende*, de Francisco Podestá y *Bianchetto*, de Adolfo Saldías. Todos los dramaturgos y comediógrafos futuros siguen o prolongan esa temática en el siglo XX.

**1844.-** Aparece en el año la obra de Teófilo Gautier (1811/1872), titulada *Los Grotescos*.

**15-VIII-1860.-** En la fecha, en la *Revue de Deux Mondes*, N° 15, p. 1016, Emile Montegut habla del comienzo auspicioso de François Ponsard (1814/1867) con *L'Africain* y trae esta frase de Enrique Heine: "Madame, cette pièce est une tragédie, bien que le héros n'y soit pas égorgé et qu'il n'y égorgé pas"... "Ici, agrega el crítico, au contraire de héros égorge"... "En deux mots, voici le drame; vous allez voir qu'il n'y a pas de quoi rire". Aunque no se clasifica por género a la obra no hay duda que tanto las palabras del crítico como las del poeta corresponden a la tragicomedia cuyos antecedentes históricos han quedado señalados en su oportunidad.

**1864/1918.-** Vive entre estos años el dramaturgo nacido en Alemania Frank Wedekind. En 1895 dio a conocer su singular obra *El espíritu de la tierra*. Este autor está en la línea del grotesco con todo lo que tiene este como antecedente para el teatro surrealista. M. Untermann, escribió su tesis de Königsberg, titulándola: *Das Groteske bei Wedeking, Th. Mann, Morgenster und W. Busch*. Se refirma la expresión de grotesco en otra tesis de Tubinga debida a E. Schweitzer, denominada: *Das Groteske und das Drama Wedekind* (1932).

**1868/1943.-** Entre estos años transcurre la vida del autor teatral español Carlos Arniches cuya temática sigue una tradición bien española dentro de la tragicomedia como se puede advertir en su típico grotesco *Es mi hombre* (1921).

1870.- W. Kayser, p. 45, dice: "allá por el setenta y uno se topa de vez en cuando con la palabra 'grotesco' ". Así, por ejemplo, Gerstenberg en sus *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur* (Cartas sobre las curiosidades de la literatura), elogia a Shakespeare (1564/1616), diciendo de él: "Lo tiene todo, el espíritu rebosante de imágenes de la naturaleza en descanso y de la naturaleza en movimiento, el espíritu lírico de la ópera, el espíritu de la situación cómica e incluso el espíritu del grotesco y, lo más sorprendente de todo es que nadie puede decir: tiene más de ese espíritu y menos de aquel". Es este lingüista quien dirá que el melancólico Jacques de *Como gustéis*, como lo señala el mismo Kayser, es un carácter "grotesco". Pero la polaridad grotesca, anotemos por nuestra parte, bifronte como Jano, puede hallarse en muchos pasajes de Shakespeare tal cual sucede en *Otelo* cuando le oímos al protagonista decir: "Nunca beso tan dulce fue tan fatal". El romanticismo alemán sintió una sensible devoción por Shakespeare cuya pulsación de lo grotesco es algo más que una frase. Así sucede en la comedia en cinco actos *Troilo y Crésida*. Los héroes que allí actúan lo hacen siempre desposeídos de su peculiar nobleza y están siempre en los lindes del género que analizamos. Aquiles, por ejemplo, es un personaje repulsivo en cuyo tratamiento pareciera renacer la vieja hilarotragedia de Rinton de Tarento. Shakespeare refleja en ella, "el socavamiento de las antiguas relaciones y el surgimiento de una potente ética burguesa", dice Raymond Southall. El feudalismo comienza a mostrar sus preocupaciones: "Mostremos, como mercaderes, nuestras peores mercancías, en la esperanza de que quizá se venderán", se dice en *Troilo y Crési-*

da. Estamos en el arduo trajinar de un mundo comercial pujante en que lo caballeresco se resquebraja. Toda la obra está saturada de un lenguaje duro donde florece el improprio. La náusea aparece constantemente porque “el apetito, lobo universal”... “a la postre se devorará a sí mismo”, según expresión original. Por otra parte, Kenneth Muir cree que “hay algo defendible en la opinión de que *Coriolano* es una sátira trágica”, según transcripción en *Shakespeare en un mundo cambiante*, p. 75. Y también debe recordarse la situación ambivalente de *Rey Lear* cuando el protagonista hallándose en la choza y despojándose de sus ropas cuenta con la ayuda humanitaria del bufón y de un mendigo loco. Hacia el final de la misma tragedia se oye: “el sol y la lluvia al mismo tiempo” y se asiste a las “sonrisas y las lágrimas” de Cordelia, donde hay que ver polarizaciones típicas del grotesco. En Shakespeare abundan las situaciones y los textos tragicómicos como, por ejemplo, cuando Tito Andrónico llega riendo con su mano cortada y el autor le hace decir dentro de la más clara polarización grotesca: “Río porque ya no me quedan más lágrimas que verter”.

**1875/1937.-** Años de la vida del músico francés Maurice Ravel que, si no estamos descaminados, utilizó la expresión grotesca en su música.

**1891.-** Apareció durante este año de Wilhelm Busch la ya mencionada obra *El sueño de Eduardo* que anticipó, dice W. Kayser, algo que posteriormente pretendió ser novedad surrealista.

**1891/1959.-** La pintura argentina ofrece un caso espe-

cial de grotesco a través de las caricaturas del pintor Florencio Molina Campos que vive entre los años marginados. En la actualidad el dibujante uruguayo Hermenegildo Sabat Pebet tiene propensión al grotesco en sus figuras.

**1893/1895.**- El argentino Manuel Ugarte publica entre estos años textos que luego integrarán el volumen: *Poemas grotescos*.

**1895.**- Este año es el del nacimiento de un grotesco típico casi siempre olvidado. Su autor es el italiano Roberto Bracco (1861/1943). Los críticos peninsulares cuando hacen historia del género en cuestión nunca mencionan *Don Pietro Caruso*. Se llamen ellos Marco Praga o Attilio Dabini. Una excepción la constituye el crítico argentino José María Monner Sans que siempre la tiene presente.

**10-XII-1896.**- El dramaturgo francés Alfred Jarry (1873/1907) estrena en la fecha marginada su obra *Ubú Roi*, dada a conocer por Aureliano Lugné-Poe (1869-1940) en el Teatro Odeón de París e interpretada por Firmin Gemier (1865/1933).

**1897.**- Mijail Bajtín registra en su obra el tratado de Anton Dietrich *Pulcinella, pintura mural pompeyana y dramas satíricos romanos*. El historiador ruso no utiliza la expresión que nos preocupa pero el material ofrecido es determinante. Cincuenta años más tarde el director teatral italiano Anton Giulio Bragaglia (1890/1960) publica su exhaustiva biografía *Pulcinella*

que tiene un antecedente importante en la obra homónima del ya citado Dietrich.

**16-IV-1897.-** Aunque la obra de Nemesio Trejo (1862/1916) *Los Políticos* —estrenada en la fecha marginal—, se la denomine genéricamente “zarzuela con música de Antonio Reynoso” tiene la particularidad de presentar un personaje de típico corte grotesco como es Prudencio. En su otra obra *Las empanadas*, hay reiteradas situaciones grotescas.

**1899.-** Se publica en la fecha la obra de Arturo Schnitzler (1862/1931) *La Cacatúa Verde*, editada en Buenos Aires en 1921, con prólogo de Agustín Remón, su traductor del inglés. En la edición argentina se la denomina “farsa en un acto”, pero su autor la consideró grotesco de manera expresa.

**28-VII-1900.-** La revista argentina *Caras y Caretas*, publica con el seudónimo de Juan Augusto un cuento titulado: *Íntimas*, pero que tiene la particularidad de llevar como acápite la expresión grotesco. El autor se llamaba Juan Augusto Turdera. El libro con sus cuentos apareció en el año 1901 y al recordarlo en 1927, Enrique Méndez Calzada (1898/1940) en una nota de la revista *Nosotros*, titulada *El humorismo en la literatura argentina*, observaba que este librito: “revelaba la presencia de un temperamento original”.

**20-IX-1900.-** Se inicia, en la fecha, como autor teatral, Roberto J. Payró (1867/1928), con la obra de tema histórico *Canción trágica*. Tanto su cuento *El Casamiento de Laucha* como su novela *Las divertidas aventuras*

*del nieto de Juan Moreira* y la obra teatral *Alegría*, muestran las concomitancias que la picaresca tiene con el grotesco, detalle que suele pasar inadvertido. Podemos aproximarnos a lo anterior con estas palabras de A. A. Parker en *Literature and Delinquent*, University Press, 1967, tomando la referencia de Joseph Ricapito *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española* (1980), p. 59, donde se lee: "La visión grotesca a la que llega Quevedo nos revela las distorsiones e irrealidades de la vida social de los hombres en la auto-presunción e hipocresía humanas". Y Américo Castro en su artículo *En el tercer centenario de El Buscón* (*La Nación*, Buenos Aires, 15-VIII-1926) anotaba: "Lo grotesco y lo humorístico se funden en uno de los estilos más admirablemente personales". Payró en las tres últimas obras señaladas ofrece esas notas personales.

**1901.-** Aparece el *New English Dictionary* (Oxford), donde se registra la palabra grotesco. Se ofrece en él, según W. Kayser, las citas más antiguas.

**1902/1922.-** Entre los años señalados, según precisa M. Bajtín, Emile Male, nacido en 1862, historiador de remarcables trabajos sobre iconografía, en su obra en tres tomos: *El arte religioso del siglo XII, XIII y fines de la Edad Media*, muestra motivos grotescos del arte medieval.

**1906.-** Cuando se analiza la producción teatral de los autores argentinos, se olvida la actuación y la correspondiente influencia de las compañías dialectales que actuaron en Buenos Aires. Así, hacia esta fecha, se

halla en el Moderno (hoy Liceo) y en el Marconi (hoy desaparecido) sendas compañías italianas. En el primero trabajaba Gaetano Cavalli y en el segundo Carlo Nunziatta, milanés y napolitano respectivamente, que solían tener como espectador a Florencio Sánchez (1875/1910). Cavalli hacía, por ejemplo, *Un milanese in mare* o *Massinelli in vacanza*, mientras Nunziatta regocijaba al público con *Felice Sciociamoca*, que era un personaje fanfarrón. La influencia en los autores criollos puede patentizarse, por ejemplo, con *La clase degli asini*, del repertorio de Cavalli que dará origen al sainete *Panete en la escuela*, de Ulises Favaro (1881/1924) y representada inauguralmente por Florencio Parravicini (1876/1941), quien además, hace *Los Colegiales*, inspirada en la misma fuente. En la revista criolla se hicieron muchos esquicios que presentaban una grotesca galería de asnos... Florencio Sánchez, en su conocida conferencia sobre el teatro nacional, al hablar del italianismo toca el tema. En ese mismo año 1906 se edita la obra teatral de Agustín Fontanella (1873/1944) *Los amores de Giacumina*, en cuyo reparto se lee: "El Francisco tipo grotesco y afeminado". El mismo autor en su otra pieza *El comandante militar*, anota: "El vasco tipo grotesco" y el oficial "vegete grotesco". En *Gregorio, el capataz* que es un drama en tres actos de 1914, se halla esta especificación: "Don Jesús Amoretti, viejo grotesco, maestro de escuela" y en *Narigueta* (1909) dice el mismo Fontanella: "Orejones, muchacho grotesco y pícaro". Es decir que Agustín Fontanella tenía un concepto claro del grotesco antes de estrenar Armando Discépolo sus siempre recordadas obras en desmedro de sus antecesores. La historiografía argentina siempre se ha sentido remisa a

señalar estos antecedentes, no por malicia sino por desconocimiento del repertorio.

**21-XII-1906.**- Carlos Mauricio Pacheco (1881/1924) estrena su obra *Los Disfrazados* cuyo personaje Don Pietro es un típico precursor del grotesco criollo con su muletilla "miro l'umo" que reeditará, en cierto modo, Armando Discépolo haciéndole decir al protagonista de *Cremona*: "miro la hormiguita". El mismo Pacheco presentará otro personaje grotesco en su obrita *El Cerro* (4-XII-1913) con Grajales, cuya fealdad lo alejaba de las mujeres. Esta temática reaparecerá en Pacheco con su excelente sainete *Tangos, tongos y tungos* (28-XII-1918). Las respectivas fealdades de estos personajes serán tema para Discépolo en *Muñeca* (20-V-1924). Sin apartarnos de estos dos autores corresponde subrayar que la temática total de *Mateo* (14-III-1923) se encuentra en el sainete de Pacheco *La guardia del auxiliar* (31-III-1916) donde un cochero de plaza hace su exposición en la comisaría. El personaje de Discépolo en su obra *Stefano* está prefigurado en un musicante fracasado de Pacheco que aparece en *Las mariposas* (2-III-1912) como luego veremos.

**1907.**- L.B. Campbell presenta en la Universidad de Texas su tesis: *The Grotesque in the Poetry of Robert Browning*.

**1911.**- Miguel de Unamuno en su soneto *Tragicomedia*, dice:

los momentos de la vida críticos;  
 los nacimientos casi trágicos  
 y son las muertes casi siempre cómicas.

Está, por lo tanto el díscolo español, dentro de la ambivalencia rabelesiana patentizada con el nacimiento de Pantagruel.

1913.- P. Knaak da a conocer su tesis en Greipwald, intitulada: *Über den Gebrauch des Wortes Grotesque*.

1915.- El escritor y político venezolano José Rafael Pocaterra (1888/1955) comenzó en el año marginado la publicación de sus cuentos grotescos que luego en volumen (1922) tendrían título homónimo. Esta obra alcanzó cinco ediciones.

5-V-1915.- Se encuentra en Buenos Aires la compañía británica, rotulada "The Grotesques", con actuación en el Teatro Odeón. Nadie recuerda esa compañía inglesa que alcanzó singular éxito. La revista *P.B.T.*, en la fecha marginada, decía: "excelentes actores, cuya especialidad es un género cómico sencillo y sin pretensiones decorativas, pero que promueve la hilaridad por la gracia de los intérpretes". Entre ellos cabe señalar a: Katie Yates, Leonard Ments y Henry Frankiss.

3-V-1916.- Luigi Chiarelli (1884/1947) estrena en la fecha marginal y en el Teatro Argentina de Roma *La máscara y el rostro*. La obra estaba escrita desde 1913. W. Kayser, p. 161, dice: "Los contemporáneos y la historia literaria actual han reunido, bajo el nombre de 'teatro del grotesco' a un grupo de dramaturgos italianos que escribieron entre 1916 y 1925". Considera este historiador como primer drama grotesco a *La máscara y el rostro*. Como ya va dicho no cita a Roberto Bracco. Sobre Luigi Pirandello, en nota a pie de p.

162, dice de manera desconcertante: “Es de suponer que **L. Pirandello**, quien se doctoró en la Universidad de Bonn con un trabajo filológico (no dice cuál es pero se trata de su tesis de 1891 sobre la fonética del habla agrigentina) y actuó durante algún tiempo como historiador literario, conoce el romanticismo alemán; pero este hecho nos dice poco (!!!) con respecto a su obra y nada en lo que se refiere al teatro grotesco”. También parece desconocer el historiador alemán que en 1908, dos años antes de llegar al teatro y cuatro después de escribir *Il fu Mattia Pascal* Pirandello había publicado sendos artículos en *Rivista di Sociologia d'Arte*, Palermo, mayo 1908, y en *Nueva Antología*, diciembre 1908, y que luego aparecieron en libro bajo el título *L'Umorismo*. Con respecto a Chiarelli corresponde decir que lo único novedoso en este autor fue la utilización del rótulo grotesco que ya había empleado, como va dicho, Schnitzler.

1918.- Leo Spitzer publicó su estudio *Die groteske gestaltungen und Sprachkunst Chr. Morgensterns*. W. Kayser, p. 180, dice: “En amplios círculos Morgenstern se conoce exclusivamente como poeta de grotescos y, en este caso, el término se usa con un significado chato que evoca la suerte corrida por los cuentos humorísticos de William Busch”... “Si siguiéramos en Morgenstern las huellas de su procedencia y dirección, recorriendo en parte las sendas allanadas por Spitzer y Klemperer, nos detendríamos en la periferia de lo grotesco”. El lenguaje fue preocupación particular de Spitzer y no son pocos los neologismos que emplea. Así dice: “entiendo por burgués aquello que hasta ahora ha brindado al hombre la sensación de hallarse a salvo

y burgués es ante todo nuestro lenguaje. Quitarle su carácter burgués constituye la meta principal del futuro". Y con referencia al tema de esta cronología, dirá: "A medida que estoy envejeciendo se vuelve cada vez más 'mío' entre todas las palabras el vocablo *grotesco*" y lo define así: "lo grotesco implica un sobresalto ante la inestabilidad y la falta de base firme sorpresivamente experimentadas" y anotará: "las culturas planetarias de seres espirituales son los grandes grotescos de Dios".

**1918: Marzo.**- Se estrena en castellano y en Buenos Aires la obra de Luigi Chiarelli *La máscara y el rostro*, traducida por Julio F. Escobar (1892/1957) e interpretada por la Compañía Argentina de Arte que tenía como primera actriz a Angelina Pagano (1888/1962), en el Teatro Odeón. Hacia esta misma época Samuel Eichelbaum (1894/1967) comentaba en la revista *La Nota* N° 189, la obra de Ricardo Hicken *La fiera dormida*, y observa: "es una parodia que tiene algo de grotesco". Faltan todavía cinco años para *Mateo*.

**15-V-1918.**- Se publica por intermedio de la revista *Alborada* la primera edición de "la pieza en un acto y dos cuadros" *Los dientes del perro*, estrenada (26/IV/1918) en el Teatro Buenos Aires, cuyos autores, como bien se sabe, son José González Castillo (1885/1937) y Alberto T. Weisbach (1879/1929). Mario Cataldo Marcial, director de la publicación se dirigía a los mismos diciendo: "les pediríamos que no abandonasen jamás la luminosa ruta tan felizmente emprendida y siguiesen cultivando ese teatro de arte y de emoción, de espiritualidad y jugosas ideas, porque nadie más indicado que ellos para llevar por buenas sendas

esa pobre nave tan zarandeada del Teatro Nacional". El apólogo que narra Payo, personaje de la obra, precisa una clara polarización grotesca al señalar en el perro muerto la belleza de sus perlíferos dientes.

**1919.-** Alfredo Bufano en *Canciones de mi casa*, incluye una composición titulada: *Nocturno Grotesco* y Fernán Silva Valdés en su *Antología*, ofrece: *Canto grotesco a la alpargata*.

**5-III-1921.-** Rafael J. De Rosa (al que siempre se omite cuando se habla de Armando Discépolo) estrena con el recién nombrado "el sainete en un acto y tres cuadros" *Mustafá*, en el Teatro Nacional con la compañía de Pascual Carcavallo (1882/1948). Efraín Cantello (1899/1933) hacía una creación con su personaje central que es grotesco.

**16-III-1921.-** Alberto Novión (1881/1937) estrenó en la fecha marginada la obra *En casa del taita Pancho* donde aparecen los habituales y grotescos payadores tan peculiares en este autor. Ellos se suman a los diversos personajes grotescos que circulan por nuestra dramática. Estas "escenas de la mala vida porteña" tuvieron como principales intérpretes a los integrantes de la compañía Arata-Simari-Franco, en el desaparecido Teatro San Martín. El mismo autor logrará un éxito resonante con el grotesco *Don Chicho* (20-IV-1933), interpretado por Luis Arata en el Teatro Comedia.

**28-VII-1921.-** E.M.S. Danero (1897/ ? ) en la publicación *La Novela Nacional* (Nº 33), publicó *Complot maximalista* y en la p. 4 encabeza un párrafo con este título: *De lo trágico y lo grotesco en la redacción*. Co-

mo se está viendo el vocablo era de uso corriente tanto en el verso como en la prosa cotidiana de los porteños.

**22-XII-1921.**- Carlos Arniches (1866/1943) estrena en la fecha marginada y en el teatro de la Comedia de Madrid: *Es mi hombre*, la que es considerada por él “tragedia grotesca en tres actos”. En la obra de este fecundo autor hay varios grotescos. Francisco Ruiz Ramón, en el tomo segundo de su *Historia del Teatro Español*, p. 43, en el parágrafo *la tragicomedia grotesca*, citando a varios autores, dice: “Otros críticos al dar cuenta de esta nueva etapa del teatro de Arniches, que siguen relacionándolo con la crisis del *género chico*, han explicado el nacimiento de la tragedia grotesca como resultado de un proceso a la vez externo —salvarse del naufragio del *género chico*— e interno desarrollo de elementos preexistentes”. Luis Calvo piensa que Arniches “tuvo que valerse de la caricatura para no dar en el melodrama. De ahí la tragedia grotesca”. González Ruíz, en cambio opina, que “acaso fue un sentido de la depuración del melodrama el que lo llevó hasta la tragedia grotesca”. Fernández Almagro, refiriéndose a la génesis y significación de lo grotesco en el teatro arnichesco fue el primero en relacionar con ciertas tendencias del teatro europeo coetáneo el teatro grotesco de Arniches que, según él, llevaba “a la creación de la arbitrariedad, a la emoción por la pista extraña de un burla-burlando de gran linaje: camino magnífico por el que los rusos e italianos han torcido y llevado a lo grotesco, como signo de un moderno concepto del mundo y de la vida. No es una vaga y sencilla relación de tema la que nos lleva a pensar, por ejemplo, en

Andreiev y su *Hombre que aguanta las bofetadas*, y esa sorprendente tragedia grotesca de Arniches, *Es mi hombre*, que no es la única de su autor, gracias a la cual se establece un contacto insospechable entre nuestro teatro y determinadas direcciones de la literatura dramática extranjera". Llama la atención que estos críticos duchos en citas de temas extranjeros no hagan ninguna mención de la tradición tragi-cómica española con su célebre apotegma: "tragedia para reír y sainete para llorar" en vez de mencionar a los rusos y dar una desastrosa traducción de un título como el de Andreiev. Esa obra se titula *Aquel, el que recibe las bofetadas* que es como traducían los argentinos Abraham Merajver y Bernardo Metz (este es seudónimo de Bernardo Verbitsky). En casa —esos críticos— lo tienen a Ramón de la Cruz y van a buscar amparo erudito al extranjero para hablar de Carlos Arniches.

1922.- El poeta español Pedro Herreros (1890/1935) radicado entre nosotros publica un libro de poemas. Lo titula *Buenos Aires grotesco*. La pintura que hace del Paseo de Julio se puede tomar como un antecedente del tango de E.S. Discépolo *Cambalache*.

1922.- Paul Kaul tiene un ensayo, titulado: *Les grotesques de la lutheries*, editado en Nantes en la fecha marginada. En el mismo año aparece de Leónidas Andreiev (1871/1919) su obra *El vals de los perros*, pieza póstuma que su autor denominó "drama cómico".

7-IV-1922.- Se estrena en esta fecha la obra de Armando Moock (1894/1942) *Era una muchacha alegre*,

dada por Muíño-Alippi con la denominación de tragi-comedia.

**14-III-1923.-** Armando Discépolo estrena en la fecha el “drama grotesco en tres cuadros”, titulado *Mateo* con la compañía de Pascual Carcavallo y en el Teatro Nacional. Más tarde dará a conocer *Stefano* (16-IV-1928) cuyo tema —ya dijimos— está prefigurado en un texto de *Las Mariposas* donde el personaje Moral (Héctor Cánovas) ante un “Parece mentira que haya tipos así”, según palabras de Nieves, oye esta decir a Moral: “Las sugerencias del arte y del teatro... A cada paso... Ahí lo tiene al Maestro... le habla Ud. de Mascagni o de Puccini y sonrío desdeñosamente agarrándose al concepto clásico de la música... En seguida habla de Beethoven y de una ópera que tiene por concluir... claro... que todo es un sueño... y que el pobre seguirá hasta el final tocando *La Viuda Alegre* en el modesto cinematógrafo de la calle Garay”... Aquí —decimos— está todo el drama de *Stefano*... aunque nadie lo haya hecho notar.

**7-VIII-1923.-** Joaquín de Vedia (1871/1940) traduce para la compañía Morganti-Gutiérrez, la obra en un acto de Luigi Pirandello *¡¡Toque fierro, le digo!!* El personaje que da título a la pieza tiene un antecedente en el Don Lucas de la obra de Gregorio de Laferrère (1867/1913), titulada *Jettatore* (30-V-1904).

**29-XII-1923.-** Cipriano Rivas Cherif con sus solas iniciales, publicó en la revista *España*, N° 10, el siguiente comentario: “Al día siguiente dispuso muy acertadamente Niccodemi la representación de *La maschera e il volto* de Luigi Chiarelli, crítico teatral antes que *frailé*

(subrayado el original) e iniciador a lo que parece de la franca evolución hacia el humorismo, característica de las nuevas tendencias del teatro italiano"... "Tiene acento inglés. La fábula, por lo demás, se parece harto a otros modelos del mismo problema, planteado con patética gravedad en *El cadáver vivo* (sic) de Tolstoi; con una gracia muy próxima a la de Chiarelli o Arnold Bennet; y casi en los mismos términos en *El farsante del mundo occidental* del irlandés Synge". En 1929, Cristóbal de Castro al prologar *Teatro Revolucionario Ruso*, dirá en consonancia con Rivas Cherif y el italiano Marco Praga: "Así, cuando los vanguardistas de hoy, refiriéndose a Luigi Chiarelli, lo disputan como el fundador de lo grotesco teatral, es para morir de risa. En todos los orígenes escénicos —ya en Grecia, con las fiestas de Baco; ya en Roma, con las saturnales; ya en Francia, con Pirron y Pathelin; ya en España, con el Batihoja; ya en Alemania, con *Simplicissimus*, lo grotesco es como el Heraldo Teatral"...

1925.- La revista argentina *Proa* publicó el cuento de Roberto Arlt (1900/1942) *El Rengo* que al año siguiente reaparecerá integrando la obra *El juguete rabioso*. Así nace el grotesco en la narrativa de este autor, detalle que hallará plena manifestación en *Los siete locos* y luego se mantendrá en su dramática iniciada en el Teatro del Pueblo (1932).

9-X-1925.- En la fecha Enrique Santos Discépolo (1901/1951), hijo de Luisa Deluchi y medio hermano de Armando, estrena su obra *El organito*. Fue actor, autor teatral y compositor de tangos. En las tres activi-

dades alcanzó relieves propios. El grotesco que aparece en *El organito* también puede advertirse en sus tangos: *Esta noche me emborracho*, *Soy un arlequín*, *Chorra y Cambalache*.

**18-III-1926.**- Se estrena en el Teatro Municipal de Santa Fe, por la compañía de Nicolás Fregues (1890/1958) la obra de Pedro E. Pico (1882/1945) *La luz de un fósforo* que luego (2-VI-1926) conoció el público porteño, por intermedio de Alfredo Camiña (1895/1944), en el Teatro Sarmiento. Si bien el autor denomina a su pieza "comedia" no hay duda que el personaje Golito tiene sutiles pero claros rasgos grotescos.

**11-VI-1926.**- Arturo Romeo Antonio Lanteri (1891/ ?) estrena en el Teatro Smart con la compañía de César Ratti (1889/1944) *Las aventuras de Pancho Talero*, inspiradas en su propia historieta de la revista *El Hogar* y que el autor considera "farsa grotesca".

**1927.**- El crítico italiano Gino Gori ( ¿ / ? ) publica su importante ensayo *Il grottesco nell'arte e nella letteratura*. El mismo año el crítico teatral Octavio Ramírez (1899/1956), da a conocer su obra *El Teatro de Pirandello*.

**23-III-1927.**- La actriz argentina Fanny Brena (1900-1978) estrena en el Teatro Cervantes, con la dirección de Juan León Bengoa (1895/1973), la obra de Luigi Chiarelli *La muerte de los amantes* (28-I-1921) dada a conocer en el teatro italiano Valle.

**8-X-1927.**- Se inicia como autor original Enrique Gustavino (1895/1954), nacido en Buenos Aires y fallecido en Roma. Comenzó con traducciones como *El hombre, la bestia y la virtud*, de Pirandello y *Una cosa de carne*, de Pier María Rosso di San Secondo, (1887/1956). Gustavino se formó bajo la influencia de estos dos autores. En la fecha marginada dio a conocer su propia obra *Adriana y los cuatro* para seguir con su excelente grotesco *La Santa Fulvia* (23-X-1928), *La mujer más honesta del mundo* (12-III-1929), *El señor Pierrot y su dinero* (23-V-1930), *Molière o la transfiguración* (4-X-1933), *La novia perdida* (2-VII-1941) y *La importancia de ser ladrón* (2-IV-1942). Al calificar a sus obras utiliza indistintamente la expresión "farsa grotesca" o simplemente "farsa" pero en todo su teatro está presente el mecanismo del grotesco.

**1928.**- El cuentista y comediógrafo Manuel Kirsbaum (1915), que firma Manuel Kirs, publica su obra *Prontuario de lo grotesco*. El texto dialogado que allí aparece *Logaritmo de instinto* tiene evidentes señales de grotesco. El mismo año, pero en el otro extremo del continente, el escritor Rufino Blanco Fombona (1874/1944), nacido en Venezuela y fallecido en Buenos Aires, publica su libro de cuentos *Tragedias grotescas*. Y, siempre dentro del año, en Alemania, Hans Christoph Kaergel, publica *Zingel gibt ein zeichen*, con esta especificación genérica: "ein grotesker roman".

**16-XI-1928.**- César Bourel (1892/1953), periodista argentino y autor teatral, tiene significación dentro de la escena criolla. En la fecha marginal, estrenó en Buenos Aires el excelente grotesco *Carlitos Chaplin*, encarnan-

do al protagonista Carlos Perelli (1890/1960), en el Teatro Ideal. El autor utilizó el seudónimo Cirrus. Esta misma obra, pero con el nombre de *El alma de Chaplin*, la representó la "Compañía de Los Tres" (Pico-Pacheco-Eichelbaum) y con el mismo Perelli en el personaje central, en el Teatro de la Comedia de Rosario. Otros grotescos de este singular autor que murió miserablemente en un terreno baldío central y bajo una carpa que él mismo había levantado, son los siguientes: *¿Ma chi fu?* (13-XII-1923), *¿Chi lo sa?* (5-XII-1924) y *Un estornudo... dos... tres* (21-I-1925).

1929.- Al comenzar el año marginado falleció el novelista, dramaturgo y crítico teatral italiano Marco Praga, nacido en 1862. Sus crónicas teatrales completan diez volúmenes, publicadas desde el año 1919 en *L'Illustrazione Italiana*. Utilizó para las mismas el seudónimo Emmepi. Entre el público porteño se conoció su nombre hacia 1916 en la revista *P.B.T.* No asistió como crítico al estreno de la obra de Chiarelli *La maschera e il volto*, pero no por ello perdió la oportunidad de ocuparse luego del autor particularmente en dos oportunidades (1919 y 1920). Sus palabras son concretas y de tono muy intencionado. Pirandello también sintió la mordacidad del crítico que, por otro lado, al igual que toda la prensa italiana, tuvo poca estima por la obra del agrigentino. Esa falta de comprensión fue la causa para que tuviera en alta estima a la crítica porteña. Se reproducirán a continuación dos textos pertinentes. El primero de 1919, p. 124. Dice Praga: "Si no me engaño Giuseppe Adami, escribiendo *Téxito* se dejó él también tentar por el *grottesco*. Digo si

no me engaño, porque en verdad no he sido todavía capaz de fijar mis ideas al respecto; tengo todavía dudas, no he comprendido bien todavía qué cosa es, qué cosa debe ser un *grottesco*. Ni sé si por mi poquedad podré comprenderlo nunca. Hay quien afirma que el *grottesco* lo ha inventado Pirandello, y que los otros descendientes de él, y son todos, por lo tanto, pirandellianos. A mí no me parece, por el contrario, y quien afirma esto no ha comprendido nada y sabe tanto como yo. Y sé que Pirandello se queja dolorosamente de esta afirmación y cuando se toca este tema salta con alguna filípica de las que los así denominados pirandellianos se sentían muy humillados. Si debo creer a alguno de los apóstoles de esta forma nueva que tanto interesa al público y a la crítica, un *grottesco* que se respete es una comedia en la cual se vuelcan los términos antitéticos; debe tener el sentido bufonesco de la exageración y dar la definición posible de la paradoja; su diálogo debe ser hecho con filigranas de acidez, con corrosiva perfidia y debe saltar de hallazgo en hallazgo; y la deformación no debe ser una risotada sino una mueca. No es todo. El *grottesco* que yo suponía tenía que ser caricatura (entendiendo la palabra en su significado más noble y artístico). Pero para serlo, —dice el apóstol—, una comedia debe morder y arañar y, en algún momento debe arriesgarse al éxito; debe revelar una inquietud, pero no de forma y sí de sustancia, de pensamiento y de construcción”. En otra nota de 1920, p. 65, empieza preguntando: “¿Hay un teatro de Luigi Chiarelli? ¿Quién se dió cuenta? ¿Quién lo sospechó? Todos saben que hay una comedia suya *La máscara y el rostro* que él bautizó *grottesco* y que desde hace tres o cuatro años aparece triunfalmente en los escenarios porque

entró con suerte en el repertorio de varias compañías. Más de uno conoce la curiosa historia de esta comedia: que Chiarelli la escribió como obra seria y para ser representada como tal, como un drama trágico o directamente como una tragedia; y alguien después de haberla leído le dijo: 'pero no m'hijo, ésta es una graciosísima farsa para reír; hágala interpretar en tono burlesco o tal vez bufonesco; y tendrá un gran suceso y hará dinero'; y entonces Chiarelli borró la palabra comedia y la sustituyó por *grottesco*; la hizo representar como una farsa y obtuvo el gran suceso y ganó mucho dinero. Y fue así como el *grottesco* fue inventado..."

10-V-1929.- Rafael Di Yorio (1879/1956), autor argentino pero nacido en Italia, estrena el grotesco en dos cuadros *Saverio*, interpretado por Luis Arata (1895/1967).

1930.- La revista argentina *Nosotros*, en su número 253, publicó de Carmelo Melitón Bonet (1886/1977) el artículo ensayístico: *Palabras sobre el grotesco en el arte*. Comienza diciendo que en un artículo anterior "hemos llamado *grótesco* al arte que desfigura la realidad presentándola peor de lo que es". Todo su trabajo es producto de la medida y el buen saber que fueron detalles singulares de su personalidad. Así dice: "El sainete criollo continúa la tradición española. Su fuerte no es, como se afirma por hábito, el realismo, la presentación de costumbres y de gentes *tales como son*, sino el deformismo grotesco. Es galería de *macchiettas*: el compadrito arrabalero, el provinciano, el griego, el "gaita", el turco, el ruso, el catalán, son en nuestros sainetes, tipos reales, pero contorsionados hasta la cari-

catura". Herbert Read en *Arte y Sociedad*, p. 178, al hablar del expresionismo, dice: "ningún arte es más expresionista que el de los tipos místicos"... "El expresionismo es lo que su mismo nombre indica: expresa las emociones del artista a cualquier precio. El precio consiste generalmente en una exageración o distorsión de las apariencias naturales que raya casi en lo grotesco"... "La caricatura es un aspecto del expresionismo".

**8-VII-1930.**- Francisco Defilippis Novoa (1890/1930) estrenó en la fecha marginal *He visto a Dios*, expresión inusual del grotesco criollo. Este autor bordeó el grotesco en algunas de sus otras obras como, por ejemplo, *Despertate, Cipriano* (6-IX-1929). Escribió *He visto a Dios* como una especie de desafío para demostrar que él también sabía escribir un grotesco a la manera de Armando Discépolo.

**1931.**- Wilson Knight en su estudio *The Eheel of Fire*, dado a conocer en Cambridge, analiza el grotesco como una categoría en Shakespeare. Ya hemos señalado detalles en páginas anteriores.

**30-V-1931.**- En la fecha se estrena de Rafael Di Yorio *La juventud de Lorenzo Pastrano*, grotesco en un acto y tres cuadros, y una de las mejores expresiones criollas del género.

**25-IX-1933.**- En función especial por ser estreno mundial de la obra de Luis Pirandello *Cuando se es alguien*, el autor italiano ofrecía un homenaje a la crítica y el público de nuestro país. Se conoció en el Odeón y

fue su protagonista Miguel Faust Rocha (1902/1961).

1934.- Homero Guglielmini (1903/1968) dió a conocer este año su obra *El Teatro del Disconformismo*. Es un ensayo crítico de indudable significación dentro de toda la obra dedicada al análisis de la producción del dramaturgo italiano. El primer capítulo de este trabajo se publicó en el mes de setiembre de 1925 en la revista *Valoraciones* de La Plata. La crítica italiana no había producido ningún examen crítico que se pudiera parangonar con el de Guglielmini. Es necesario decir que, por el contrario, los connacionales de Pirandello lo trataron siempre desdeñosamente. El dramaturgo lo hacía notar cada vez que se tocaba el tema, como lo señalaba Praga. Conviene destacar que José Gómez estrenó *Así es si le parece* (1923) y Enrique De Rosas *Seis personajes en busca de autor* (1924). La primera visita de Pirandello a Buenos Aires es de 1927.

1934.- Gilbert Chesterton (1874/1936), en la introducción para *Christmas Book*, dice de Charles Dickens (1812/1870): “lo grotesco es la expresión natural del deleite. Hay algo que se asocia misteriosamente con la felicidad, tanto en la corpulencia de Falstaff, como en la nariz roja de Mr. Stiggins”. Oscar Wilde (1856/1900), por su parte, había dicho de la muerte de Little Well en *Almacén de antigüedades*: “Uno debe tener un corazón de piedra para leer la muerte de Little Well sin reírse”. Como puede apreciarse por los términos comparativos estamos cercanos al espíritu de Rabelais, jugando entre la vida y la muerte.

15-IX-1935.- El autor teatral Eduardo Pappo (1897/

1965) estrena el grotesco *El rey del kerosén*, obra distinguida con el primer premio Municipal de esa temporada. El grotesco aparece en varias obras de este comediógrafo aunque no siempre —como sucede con tantos—, se especifique expresamente el género, tal el caso de su primera obra *Gaetano* (8-VIII-1930) estrenada por Enrique Muiño (1881/1956) en el Teatro Buenos Aires y a la que su autor considera simplemente sainete. Otras piezas de Pappo, son: *Don Antonio*, *Hombres en mi vida*, *La rabia de don Batista* y *La casa sin alma*.

**20-IX-1935.**- Se estrena *La muñeca viviente* de Rafael Di Yorio, con sus típicos toques de grotesco que siempre en este autor tienen indudable recato.

**15-IV-1937.**- Nació en Italia el autor argentino Enzo Aloisi (1886/1975) que estrenó en la fecha marginada la obra *¡Nada de Pirandello, por favor!* en el Teatro Moderno con la compañía de "Teatro Libre".

**29-IV-1937.**- Se estrena en el Teatro Moderno, tras el fracaso de la pieza de Aloisi, la obra de Román Gómez Masía (1903/1941) *El señor Dios no está en casa*, que su autor califica como farsa pero es evidente que toca el grotesco.

**1939.**- En *Publications of the Modern Language Association of America* (Nº LIV pp. 412-421), aparece el artículo de E. B. Place, titulado: *The 'comedia de figurón' at home and abroad*, dado a conocer en Baltimore. El crítico argentino Carmelo M. Bonet había rozado el tópico con anterioridad.

20-XII-1939.- José María Monner Sans (1896) publica por intermedio de la Facultad de Humanidades de La Plata (Tomo XXIII) su obra *Panorama del Nuevo Teatro*. Esta historia crítica de la actividad dramática mundial y que analiza las corrientes estéticas, tiene particular importancia para nuestra cronología crítica. El quinto capítulo titulado *El drama del ser y el conocer* aborda el análisis del teatro de Pirandello. Pero el apartado quinto, p. 139, interesa particularmente dado que trata *El grotesco como especie teatral*. Entre las peculiaridades que esmaltan esta obra hay que destacar la mención que se hace del siempre olvidado Roberto Bracco (1862/1943) y su obra *Don Pietro Caruso* (1895) y que frente a todos los chapuceros Monner Sans sitúa entre los “antecedentes del grotesco en obras de fines de siglo”. Creemos que esta obra de Monner Sans es poco y nada transitada por nuestros críticos teatrales porque de lo contrario tenían la obligación de asimilar sus enseñanzas. Corresponde señalar que en 1936, el mismo Monner Sans publicó su ensayo *El Teatro de Pirandello*, que fueron clases dictadas en la Universidad de La Plata el año anterior. En 1946 se edita en Buenos Aires el ensayo de Luis Pirandello *El humorismo*, versión castellana de Enzo Aloisi y prólogo sustancial de José María Monner Sans. El texto ofrecido —creemos que por primera vez en castellano—, proviene de las clases que dictó el dramaturgo agrigentino en el Instituto Superior del Magisterio de Roma. El prologuista dice en p. 20: “Ferdinando Pasini en *Luigi Pirandello (come mi pare)*, pretende distinguir el grotesco del humorismo: yuxtapone aquél lo trágico y lo cómico; éste los fusiona. Distinción errónea, si no me equivoco, que conserva aún cierta herencia romántica, o, por lo me-

nos, huguiana. Pues no se trata hoy, en nuestro siglo, de lo grotesco como categoría estética, a la par de lo bello y lo sublime. Se trata del "grotesco" como especie teatral. Y en esta especie teatral mézclanse íntimamente los elementos antinómicos, a diferencia de lo que ocurría en el drama romántico, donde sólo se asistía a la alternancia de lo cómico y lo trágico"... "Rechazamos pues la aludida distinción de Pasini y sostenemos que el grotesco pirandeliiano es, cabalmente, una expresión teatral del humorismo de Pirandello". Anotemos que Pirandello entre esos "aspectos risibles del dolor humano", cita a Hipólito Taine (1828/1893) quien nos dice: "Para estudiar minuciosamente un grotesco, para prolongar fríamente una ironía se necesita poseer un sentimiento constante de tristeza y de cólera. Los ensayos perfectos del género hay que buscarlos entre los grandes escritores pero el género es el modo indígena que se lo encuentra en la conversación ordinaria, en la literatura, en las discusiones políticas, y es la moneda corriente de *Punch*". En función de todo esto Hipólito Taine y Herbert Read, a quien ya hemos citado, coinciden a tantos años de distancia pero sus fuentes culturales son las mismas.

**3-VII-1945.**- Se representa por primera vez en Buenos Aires el grotesco de Juan Bautista Alberdi *El Gigante Amapolas*, en el viejo Teatro Apolo, representado por el grupo "Teatro Libre Tinglado". Fue una versión respetuosa que interesó vivamente al público. Cuarenta años más tarde volvió a verse en el Teatro General San Martín una versión totalmente caprichosa de Lorenzo Quinteros. Este director asimiló el espíritu de esta obra a expresiones diametralmente opuestas como son *La*

*bella granadera* o *La hija del regimiento*.

19-XII-1945.- Se inicia en la fecha marginada como autor teatral Aurelio Ferretti (1907/1963) con su obra *La multitud*, estrenada por el grupo "Tinglado", obteniendo el premio municipal para autores noveles. En todo el repertorio de este comediógrafo se advierte un constante humorismo de esencia grotesca.

1946.- G. Matoré edita en París un estudio que desconocemos en absoluto titulado *En marge de Th. Gautier*. Reiteramos que este poeta francés escribió poemas grotescos.

1953.- Antón Giulio Bragaglia publica en Italia su fundamental obra *Pulcinella*, que es un minucioso estudio que va desde la primitiva Atelana, pasando por Fiorillo, Calcese, Cerlone, Cammarano, Petito hasta el Polochinela napolitano y sus variantes en Francia, Inglaterra y España.

1954.- Aparece como autor de aguda perspicacia Agustín Cuzzani (1924), estrenando *Una libra de carne* y al año siguiente *El centro forward murió al amanecer*. Ambas obras han sido traducidas, y representadas en Rusia. Por todo su repertorio circula un humor cáustico de corte grotesco.

1956.- Klaus Gerth da a conocer su tesis de la Universidad de Gotinga: *Studien zur gerstenbergschen poetik* donde estudia las acepciones y el empleo del grotesco en Gerstenberg, autor ya comentado.

1957.- Wolfgang Kayser (1906/1960) publica en Gotinga: *Das groteske seine gestaltung Malarei und Dichtung*. Esta obra ha sido traducida al castellano por Ilse M. de Brugger, titulándola: *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura* (1964), editada en Buenos Aires por Nova. Está demás decir que ha sido paso a paso consultada para nuestro trabajo.

1957.- El crítico italiano Attilio Dabini, publicó en el año marginado y en el diario porteño *La Nación*, un artículo titulado: *El Grottesco*. Esta nota empieza con este desatino: "El teatro del grottesco nace con *La maschera e il volto*, de Luigi Chiarelli". Para demostrar nuestro aserto, valga todo lo que hasta aquí se ha dicho.

1959.- Arturo Cerretani (1907), crítico teatral, comediógrafo, novelista, publica en la revista *Lyra* un artículo titulado: *El 'grotesco' criollo y sus intérpretes*, deteniéndose particularmente en Luis Arata.

9-I-1959.- Aparece la obra de Blas Raúl Gallo (1908/1970) *Historia del sainete nacional* que es un buen aporte para el conocimiento del género en su evolución criolla y donde solo se dice de Armando Discépolo en lo pertinente: "aporta su pertinaz tendencia a la dramaticidad expresada bajo la máscara del grotesco, fruto de su conocimiento del teatro italiano desde Braco (sic) a Pirandello".

17-III-1959.- Juan Carlos Ghiano (1920), nacido en Nogoyá, da a conocer la tragicomedia con rasgos evidentes de grotesco, titulada: *Narcisa Garay, mujer para llorar*.

1963.- Este año el grupo “Nuevo Teatro” presentó de Enrique Wernicke (1915/1968) un espectáculo denominado *Festival de Buenos Aires* incluyendo cinco piezas breves de este autor que revivifica el sainete criollo, tituladas: *Diálogo*, *El mago*, *La plaza*, *Examen de conciencia* y *Las tres Rosas*. Al año siguiente la misma agrupación presentó *El show de todos los vientos*. Al inaugurar la sala Lorange —donde estuvo el viejo Teatro Apolo—, los mismos integrantes de “Nuevo Teatro”, reaparecieron con *Ese mundo absurdo*, título genérico para nueve piezas breves agrupadas en tres series: *La lucha por la vida*, *La política* y *Los triunfadores*, titulándose los respectivos esquicios: *El poeta*, *La casita*, *La máquina de escribir*, *Política*, *La concordia*, *El oso*, *La cama*, *Verdad-mentira* y *La sombra del sauce*. Con este autor aparece una temática inédita para nuestro teatro de claro realismo burlesco-sarcástico por donde asoma siempre el grotesco. Su obra ha sido editada en varios volúmenes.

1964.- La Compañía Fabril Editora pone en circulación la obra teatral completa de Luigi Pirandello (1867/1936), en tres tomos, con un meduloso prólogo del crítico y dramaturgo argentino Edmundo Guibourg (1893/1986). En Francia Gallimard hará otra edición en 1986.

1965.- José María Monner Sans y Juan Carlos Ghiano, publican juntamente un folleto con sendos trabajos editados por Ediciones Culturales Argentinas, utilizando sucesivamente los siguientes títulos: *El gorro de cascabeles* y *El grotesco de Armando Discépolo*.

24-X-1965.- *La Gaceta*, diario de Tucumán, en la fecha marginada, publica un artículo de Patricio Esteve (1933), titulado: *El conflicto generacional en tres etapas del teatro argentino*. Allí se dedica regular espacio a la personalidad de Armando Discépolo.

1966.- María Josefina Tejera publica su ensayo: *José Rafael Pocaterra: ficción y denuncia*, editado por Monte Avila, Caracas, Venezuela. Como ya hemos dicho, este autor publicó *Cuentos Grotescos*. La autora puntualiza: “Lo grotesco, en Pocaterra, podría calificarse como la comicidad ridícula o lo lamentablemente ridículo, lo cual está unido —sólo en los cuentos—, con una vena poética y una ternura que le es peculiar. A esto debe agregarse la exageración de ciertos rasgos físicos o la inversión de las cualidades de la realidad, con lo cual el autor logra la caricatura”. Dos años después, la misma autora publicó un artículo en *Revista Nacional de Cultura*, N° 186, Octubre-Diciembre, titulado *Lo grotesco, forma de crítica en José Rafael Pocaterra*. En la bibliografía cita a: Paul Ilie autor de *Bécquer and the Romantic Grotesque* (1968); José Antonio Castro con *El sentido de lo grotesco en los cuentos de Pocaterra* (1967-1968); y de Pío Baroja *Las tragedias grotescas*, edición segunda de 1952.

?-VI-1968.- En la fecha aparece la historia de Raúl H. Castagnino *Literatura Dramática Argentina* (1717/1967), editada por Pleamar. En la p. 140, cuando hace referencia a Armando Discépolo, observa: “es el proveedor de un género híbrido, con ribetes de tragicomedia, que ha dado en llamarse *grotesco*”

*criollo*, cuyos antecedentes se remontan al teatro medieval y, en lo próximo, a los italianos Luigi Chiarelli y Roberto Bracco”. Conceptual y panorámicamente el concepto es exacto aunque debió anteponer Bracco a Chiarelli.

17-V-1969.- Se estrena —al iniciarse el ciclo anual del Teatro General San Martín—, la obra de Oscar Viale (1932) denominada *La Pucha*. En el texto anónimo incluido en el programa de mano se decían cosas curiosas y, además, equivocadas. Queremos olvidarnos y solo subrayar este texto insólito: “Los atributos del grotesco, esa invención (!!!) del sentimiento nacional, ese fruto de la tragicomedia del vivir argentino”. Consecuentemente con lo mismo el actor Osvaldo Terranova (1923/1984) dirá este disparate: “El grotesco es más criollo que el mate”...

16-VI-1969.- Aparece la utilísima y minuciosa obra de Delfín Leocadio Garasa *Los géneros literarios* donde —cosa curiosa— creemos no aparece la expresión. En la bibliografía no figuran Gino Gori con *Il grottesco nell'arte e nella letteratura* (Roma, 1926) y Wolfgang Kayser con *Lo grottesco. Su configuración en pintura y literatura* cuya versión argentina es de 1964.

1970.- Alfredo de la Guardia (1899/1974), renombrado crítico teatral, publica su fundamental obra *Visión de la crítica dramática*, y en la p. 26, observa que ya en Plauto hay “marcadas inclinaciones a lo grotesco”.

1970.- Erminio Giuseppe Neglia en *Pirandello y la*

*dramática rioplatense*, considera a Roberto Bracco y su *Don Pietro Caruso* como manifestaciones precursoras, sin duda, siguiendo a José María Monner Sans con quien conversó en Buenos Aires. Con respecto a algo que nos atañe y justifica el título de su obra, dice: “*El grotesco criollo* no rechazó el pasado teatral rioplatense; aceptó elementos del *género chico criollo*. El teatro de vanguardia, por el contrario, trató de romper con la tradición”.

1971.- La Editorial Universitaria de Costa Rica, edita las “piezas de teatro grotesco”: *De compras, Delito, Condena y ejecución de una gallina y Compermiso* de las que es autor Manuel J. Arce.

8-I-1971.- Muere en Buenos Aires Armando Discépolo. El periodismo le dedicó amplias notas necrológicas. Su nombre y su repertorio son constantemente recordados. Nació en la calle Montevideo, entre Corrientes y Sarmiento, acera izquierda, el 18-VIII-1887.

1972.- Aparece en Buenos Aires la biografía de Frederic I. Carpenter: *Eugene O'Neill*, con prólogo de León Miras (1907). Tanto el biógrafo como el prologuista, hablan del grotesco. León Miras al abordar el tema, cuando hace referencia a la figura de Josie Hogan de *Una luna para el bastardo*, anota: “Carpenter esboza certeramente la amalgama de monstruosidad y lirismo”.

1973.- David Viñas (1929) da a la estampa su ensayo: *Grotesco, inmigración y fracaso*. Es un análisis secta-

rio de la obra de Armando Discépolo. Para este sociólogo no existen autores como: Eduarda Mansilla de García (1838/1892), Agustín Fontanella y Carlos Mauricio Pacheco y, por supuesto, Juan Bautista Alberdi. Todos escribieron grotescos aunque sin utilizar genéricamente la denominación.

**26-IV-1973.**- El diario *Clarín* publica en la fecha marginada el artículo de Pedro Orgambide (1929): *El sainete como metáfora de la realidad*. No lo nombra para nada a Armando Discépolo pero sí a su hermano. Menciona también a Trejo, Velloso, Soria y Pacheco y agrega de inmediato: "En todos se observa cierto afán didáctico, el deseo de mostrar una realidad inmediata, un momento fugaz de la vida de los criollos y los inmigrantes en las primeras décadas del siglo XX; en todos, también, se advierte, junto al sentido crítico, un precoz desencanto, la aceptación de la vida como un carnaval, un ilusorio sueño, un ruido de conventillo, un sainete, al fin", aludiendo sin especificación al grotesco.

**20-VIII-1973.**- Raúl H. Castagnino (1914) y J.A. de Diego hablan en una mesa redonda conducida por Luis Ordaz (1912), y con la colaboración interpretativa de Onofre Lovero (1925), en la Sala Enrique Muiño del Teatro General San Martín, sobre: *Significación del sainete porteño*. El segundo de los expositores precisó antecedentes del grotesco en el teatro argentino. Hizo leer la declaración del cochero que aparece en la obra de Carlos Mauricio Pacheco *La guardia del auxiliar* (31-III-1916) para demostrar que en ella se encuentra toda la temática de *Mateo*.

1974.- Aparece editada en Barcelona la obra esencial de Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. La edición original rusa es de 1965. El autor de este ensayo fundamental para conocer el mundo de François Rabelais, nació en Oriol en 1895 y falleció en estos últimos años. Este texto es imprescindible para conocer la historia del grotesco al ofrecer singular bibliografía sobre el tema. La obra ha sido esencial para redactar esta cronología crítica.

1975.- Se edita en Buenos Aires *Teoría del género chico criollo*, trabajo escrito en colaboración por Susana Marcó, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo. Es un estudio de esencial importancia dada la versación que se demuestra sobre el conocimiento del repertorio.

1975.- Jacobo Langsner (1927), autor uruguayo, estrena en la fecha marginada la obra *Esperando la carroza*. Los elementos que caracterizan el funcionamiento polarizador del grotesco en esta pieza, aparecen lo mismo que en otras suyas.

1977.- Elena F. Lo Cicero publica en la editorial Plus Ultra su ensayo *Grotescos y absurdos en la literatura italiana*. Hay serios olvidos.

12-VII-1977.- En la fecha se estrena en el Teatro Lásalle la obra de Roberto Cossa (1934) *La Nona* que es un grotesco desde el mismo *travesti* del personaje central encomendado a Ulises Dumont.

15-IX-1977.- Nilda Sosa publica en *Clarín* sobre Ar-

mando Discépolo un artículo titulado *Revelación del grotesco*, transitando por los lugares comunes del tema como sucede en una numerosa cantidad de artículos anónimos y mesas redondas.

1978.- En este año aparece la novela de Juan M. García Fernández titulada *Los amantes de Parque Chacabuco* que, comentada por Federico Peltzer, mereció esta consideración: "Pero su mérito mayor es haberse elevado a partir de ese escenario local y de los grotescos episodios que ofrece, hasta un plano universal".

30-IV-1978.- En el diario *La Opinión* aparece de Osvaldo Pellettieri un artículo titulado: *Stefano o el grotesco criollo*. Gira en torno a las mismas consideraciones de muchos artículos periodísticos anónimos que dan vueltas de noria.

12/1-Fall-1978.- En este número de la revista norteamericana *Latin American Theatre Review*, se publican los siguientes artículos: *La particularidad de lo cómico en el grotesco criollo* (p. 21) y *El humor negro en el grotesco criollo* (p. 104), firmados respectivamente por Eva Claudia Kaiser-Lenoir y René de Costa.

?-XII-1978.- En la revista norteamericana *Hispania*, vol. 61, número 4, pp 1011-1012, Francesca Colecchia se ocupa de Claudia Kaiser-Lenoir y analiza su trabajo *El grotesco criollo. Estilo teatral de una época*, editado por Casa de las Américas, La Habana, 1977. Francesca Colecchia se ocupa de seis grotescos criollos: *Mateo*, *El organito*, *Stefano*, *Cremona*, *Relo-*

*jero y Narcisa Garay, mujer para llorar*. Como se deja advertir en todos estos asientos y los que vendrán, se ignoran los comienzos verdaderos del grotesco en el Río de la Plata.

**10-II-1980.**- En la fecha Samuel Ruben Daglio publicó en *La Prensa: Apuntes sobre Falstaff*, donde ofrece un ejemplo de típica polaridad grotesca, diciendo en su primer párrafo: "Se ha supuesto, con razón, que cuando Shakespeare creó en la primera parte de *Enrique IV* la prodigiosa figura de Falstaff, obedeció a esa conocida ley del contraste que induce al artista a insertar, en medio de la tragedia, el más desenfadado humor; a producir obras de despreocupada comicidad mientras vive momentos de zozobra y agobio: *Durch Leiden Freude* (por el dolor, la alegría) escribió Beethoven". La frase está tomada de Romain Rolland *Vida de Beethoven*, Losada, p. 74. También se la suele traducir: "La Alegría por el Sufrimiento", como lo hace Irene Polo en la edición de la misma obra en *Biblioteca de Bolsillo* (1941).

**15-VI-1980.**- El diario *Convicción* publica declaraciones sobre el tema: *La incesante vitalidad del grotesco criollo*. Intervienen en el diálogo: Francisco Javier, Luis Ordaz, Jorge Petraglia y Salvador Santángelo.

**12-X-1980.**- María del Carmen Espósito publica en el diario *La Prensa* de Buenos Aires una ficha bibliográfica sobre Armando Discépolo.

**1981.**- La revista *Teatro*, editada por la dirección

del Teatro Municipal General San Martín, Año 2, N° 3, está dedicada a reflejar la personalidad de Armando Discépolo. Comienza con una semblanza a cargo del crítico Edmundo Guibourg y ofrece una nota de Luiz Ordaz que es pertinente, titulada: *El grotesco criollo de Armando Discépolo*. Allí dice: "El grotesco criollo se fundamenta y encauza con las producciones de Armando Discépolo y habrá de ser frecuentado luego por autores nacionales como Francisco Defilippis Novoa, Alberto Novión, Rafael Di Yorío, entre otros muchos". Como novedad ofrece el nombre del botellero Pietro del sainete de Florencio Sánchez en *El desalojo*. Habla, eso sí, del remanido y anacrónico zarzuelismo y olvida el sainete dialectal italiano. Hay otros artículos que tratan temas coadyuvantes como el de Francis Korn, Jorge Aráoz Badi y Griselda Gambaro (1928). Esta última autora tiene la feliz idea de aludir al texto del tango de E.S. Discépolo *Cambalache* y cita el texto polarizador que dice: "llorar la Biblia contra un calefón".

1981.- La profesora de nacionalidad argentina pero radicada en París, Eva G. Gollucio de Montoya, publica en la revista italiana *Tuttamerica*, número 9-10, p. 135, el ensayo: *Grotesco rioplatense y convención cocolichésca* (Stefano de Armando Discépolo). La autora redactó su tesis para el doctorado en la Universidad de Toulouse-Le Mirail (1979) tratando el tema: *Mateo y el cocoliche escénico*. Son análisis de excelente metodología que comentan una peculiaridad idiomática sin aventurarse en vericuetos históricos.

16-XI-1981.- En el Teatro Planeta, la autora Susa-

na Torres Molina (1956) estrena en la fecha marginada *Y a otra cosa mariposa*, donde se registran situaciones de grotesco como ya lo había hecho 4 años atrás con *Extraño juguete*.

1982.- María Inés Indart en *Boletín de Estudios de Teatro*, N° 3, p. 57, presenta su artículo: *Un grotesco criollo* donde se ocupa de Francisco Defilippis Novoa.

10-I-1982.- El diario *Mendoza*, con aparición en la provincia homónima, difunde un artículo anónimo, titulado: *El inspirador del grotesco criollo*. Está demás decir que alude a Armando Discépolo.

15-I-1982.- La Agencia Télam, distribuye un texto de Villita (Estanislao Villanueva: 1924/1984), titulado: *Armando Discépolo y el grotesco argentino*.

2-X-1982.- *Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco*, sin especificación personal aunque se supone que bajo este rótulo se alinean los redactores Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo quienes publican en la revista *Teatro Abierto* N° 1, un artículo titulado: *El grotesco en el Teatro Nacional*. Tiene el mismo especial importancia por sus sistematización y metodología. Con él se da un paso esencial para salir de las falsas y antojadizas informaciones que circulan en el teatro argentino sobre el tema.

7-10-1982.- La profesora Rosalía Montes da en "sesiones públicas" del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, una conferencia

titulada: *La figura del dictador en El Gigante Amapolas de Juan Bautista Alberdi*. Acepta la disertante que estamos frente a un grotesco.

1984.-El Fondo Editorial Municipal de Rafaela (Santa Fe), publicó la obra de Fortunato E. Nari (1932) *La consumación del topo*, pieza premiada, en donde este poeta y dramaturgo de labor significativa, ofrece aspectos de lo que se ha dado en llamar por M. Bajtín el "grotesco subjetivo". Ya en su otra pieza *Rey en exilio* (1965), también premiada, manejó elementos dramáticos similares.

?-V-1984.- En el número 15 de la revista *Teatro*, editada por la dirección del Teatro Municipal General San Martín, su director Kive Staif, une a Juan Bautista Alberdi y Armando Discépolo, pero no hay allí ningún concepto preciso. Dice: "Tanto Alberdi como Armando Discépolo, —uno desde el culto racionalista decimonónico—, el otro desde la entraña de la miseria migratoria en las primeras décadas del siglo XX—, han escrito con talento sin par sobre la Argentina, ese gran dolor y esa gran esperanza". Carlos Floria escribe sobre *Alberdi y las transiciones políticas*. Se reedita un muy preciso y claro artículo de Bernardo Canal Feijóo que este luminoso argentino había publicado en 1956, titulado *La teoría dramática de Alberdi*.

30-VIII-1984.- El diario *Clarín* edita en la fecha un artículo, del director teatral Osvaldo Pellettieri, titulado: *La cómica tristeza de la vida* con una buena

cosecha de grotescos olvidados pero sin apartarse de los falsos caminos recorridos por la historiografía.

**1985.**- Hacia fines de este año en *La Nación* de Buenos Aires, y en *La Gaceta* de San Miguel de Tucumán, aparecen en la misma semana —comienzo y fin—, sendos comentarios, sobre *El Organito* y *He visto a Dios*, firmados respectivamente por Osvaldo Quiroga y Julio Ardiles Gray (1922) donde ambos coinciden en asignarle al grotesco paternidad pirandelliana. Aunque sorprenda es así.

**6-I-1985.**- Una nota de la revista dominical de *La Nación*, publica en su última página, una nota dedicada a Sebastián Antonio Jorgi, titulada: *A veces, en el país el grotesco es la forma del realismo*.

**31-X-1985.**- Osvaldo Pellettieri ofrece una nota periodística en *Clarín*, con esta volanta: *Desde el grotesco criollo al actual teatro argentino*.

**1-II-1986.**- El diario *La Nación* da la siguiente información, bajo el título: *Armando Grotescos* y dice: “El grotesco es el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático”, según la definición de Armando Discépolo. Textos escogidos de este creador del potente y singular estilo teatral denominado “grotesco criollo” configuran el espectáculo titulado *Armando Grotescos*. Se reunieron en esta misma “mélange” escenas de las siguientes obras: *Levántate y anda*, *Mateo*, *Relojero*, *Mustafá*, *El organito* y *Stefano* y los batidores del menaje fueron Carlos Zárate y Reinaldo Cortés con música de Alcides Simeone.

**16-III-1986.**- Carmen Sgrosso en un artículo aparecido en la fecha y en *La Capital* (Rosario), titulado: *Teatro y Surrealismo* (Una revolución frustrada) hace esta comparación: “La tragedia era un juicio sobre la condición humana; lo grotesco cumple la misma misión, pero en nombre de la pobre experiencia humana”... “Aquí no hay posibilidad de catarsis ni de consuelo, sólo la risa liberadora a través del humor negro, que se confunde con el reconocimiento de lo absurdo”... “En la tragedia clásica, como la visión grotesca, aísla, pone una barrera frente al espectador”.

**24-III-1986.**- Los diarios de Buenos Aires se hacen eco de la presentación en el VI Festival de Teatro de Madrid de la compañía del Teatro Municipal General San Martín, representando el grotesco de Armando Discépolo *Stefano*. Muy sagaz es la observación del crítico del periódico *El País* cuando destaca que la obra: “tiene un parentesco con algunas tragicomedias de autores españoles” mientras que Eduardo Haro Tagglen, anota: “pese a tener todo el aspecto de un melodrama, la pieza deja entrever una veta culta y una mentalidad crítica”. Por su parte el diario *Ya*, al igual que *El País*, aplauden la labor interpretativa de Alfonzo De Grazia y el cometido directivo de Roberto Mosca, titulado su nota: *Sainete grotesco y crónica sentimental de la Argentina*. José Monleón, historiador y crítico, señala que la obra “afronta la liquidación de una utopía, del sueño de la Argentina próspera y feliz”.

**8-V-1986.**- En el Teatro Cervantes se estrena de Jorge D'Elía la obra *Mattinata*, dirigida por Julio Baccaro.

Un comentarista (Osvaldo Quiroga), dijo: "No hay duda que Jorge D'Elía ha estudiado el grotesco discepoliano. Al menos lo suficiente como para imitar personajes y situaciones. Porque en *Mattinata* más que influencia de los hermanos Discépolo, hay un intento por copiar los rasgos teatrales más sobresalientes de algunas de las mejores piezas del teatro argentino"... "Claro que *Mattinata* no alcanza las cimas de *Babilonia*, *Mateo o Relojero*, ni puede compararse con las buenas obras del neogrotesco como *La Nona* o *Los Compadritos*, ambas de Roberto Cossa".

J.A. DE DIEGO

### *Bibliografía*

ALBERDI, Juan Bautista, *El gigante Amapolas* con prólogo de J. A. de Diego, Los Creadores, Buenos Aires, 1984.

BRAGAGLIA, Antón Giulio. *Pulcinella*, Gherardo Casini, Roma, 1953.

BRAGAGLIA, Antón Giulio. *Evoluzione del mimo*, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1930.

BEARCE, W. *La escena romana*, EUDEBA, Buenos Aires, 1964.

BIELER, Ludwig. *Historia de la literatura romana*, Gredos, Madrid, 1968.

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral Editores, Barcelona, 1971.

BAROJA, Pio. *Las tragedias grotescas*. Espasa-Calpe, Buenos Aires - México, 1952.

BLANCO AMORES DE PAGELLA, Ángela. *Nuevos temas en el teatro argentino*. Manuales Huemul, Buenos Aires, 1965.

BOSCH, Mariano G. *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino y la época de Pablo Podestá*. Talleres Gráficos L. J. Rosso, Buenos Aires, 1929.

BOIADZHIEV-DZHIVELEGOV. *Historia del Teatro Europeo*, Futuro, Buenos Aires, 1957 (5 tomos).

CASTAGNINO, Raúl H. *Revalorización del género chico criollo*. Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teatro, Cuaderno 1, Buenos Aires, 1977.

CASTAGNINO, Raúl H. *Literatura dramática argentina (1717/1967)*, Pleamar, Buenos Aires, 1968.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos tradicionales*, Luis Miracle, Barcelona, 1958.

COCCHIARA, Giuseppe. *Storia del Folklore in Europa*, Torino, 1952.

COROMINAS, Juan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1976.

D'AMICO, Silvio. *Historia del Teatro Universal*, Losada, Buenos Aires, 1954 (4 tomos).

DABINI, Attilio. *Notas sobre la Commedia dell'Arte*, Cuadernos del Sur, Bahía Blanca, 1967.

DENIS, Jacques. *La Comédie Grecque*, Hachette, Paris, 1886 (2 tomos).

DUBECH, Lucien. *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, 1931 (5 tomos).

GARASA, Delfín Leocadio. *Los géneros literarios*, Columba, Buenos Aires, 1969.

GOYANES, J. *Del sentimiento cómico en la vida y el arte*, Aguilar, Madrid, 1932.

JEANMAIRE, H. *Dionysos (Histoire de culte de Bacchus)*, Payot, Paris, 1951.

KAISER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.

KETTLE, Arnold. *Shakespeare en un mundo cambiante (Ensayos de varios autores)*, Sílabas, Buenos Aires, 1966.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *La Celestina*, EUDEBA, Buenos Aires, 1962.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Estudios de literatura española y comparada*. EUDEBA, Buenos Aires, 1966.

MENENDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, Glem, Buenos Aires, 1942 (14 tomos).

MICHAUT, G. *Sur les tréaux latins*, Fontemoing y Cía., Paris, 1912.

MULLER, Carlos Otrifido. *Historia de la literatura griega*, Americalee, Buenos Aires, 1946.

MURRAY, Gilbert. *Historia de la literatura clásica griega*, Albatros, Buenos Aires, 1947.

NAPOLI-SIGNORELLI, Pietro. *Storia crítica de teatri antichi e moderni*, Napole, 1813.

NEGLIA, Erminio Giuseppe. *Pirandello y la dramática rioplatense*, Valmartina, Firenze, 1970.

ORDAZ, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*, Futuro, Buenos Aires, 1946.

PANDOLFI, Vito. *Histoire du théâtre*, Marabout Université, París, 1968 (5 tomos).

PAZ, Marta Lena. *Prefiguraciones del grotesco criollo en Carlos Mauricio Pacheco*, Revista Universidad, Santa Fe, N° 5, 1962.

PIRANDELLO, Luigi. *El humorismo*, El Libro, Buenos Aires, 1946.

PLESSNER, Helmuth. *La risa y el llanto*, Revista de Occidente, Madrid, 1960.

RUIZ RAMON, Francisco. *Historia del Teatro Español*, Bolsillo, Madrid, 1967 y 1971 (2 tomos).

RABELAIS, François. *Gargantúa y Pantagruel*, Anaconda, Buenos Aires, 1944.

READ, Herbert. *Arte y Sociedad*, Kraft, Buenos Aires, 1951.

SAINT-VICTOR, Paul. *Las dos carátulas*, Joaquín Gil Editor, Buenos Aires, 1943.

SANESI, Ireneo. *Storia dei generi litterari italiani*, Francesco Vallardi, Milán, 1911.

SCHADE, George D. *Lo grotesco en la literatura argentina del siglo XIX*, Revista Estudios de Literatura Argentina, Vol. 7, Instituto de Literatura Argentina, Buenos Aires.

SCHACK, Adolfo Federico. *Historia de la literatura y del arte dramático en España*. Madrid, 1885 (5 tomos).

SCHOPENHAUER, Arturo. *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Eduardo Ovejero, Aguilar, Madrid, s/f.

TICKNOR, Jorge. *Historia de la literatura española*, Bajel, Buenos Aires, 1948.

TRAGIENSE, Lauriso. *Conversaciones*, traducción de Santos Diez González y Manuel de Valbuena, con notas propias. Impreso por Pedro Julián Pereira, Madrid, 1798.

VIÑAS, David. *Grotesco, inmigración y fracaso*, Corregidor, Buenos Aires, 1973.

J.A. de D.

NOTA: François Rabelais será quien ofrezca una típica polarización definitoria del grotesco, caracterizando el género. Esto aparece en el capítulo III de su obra, cuando narra la muerte de Babedec, mujer de Gargantúa, en los momentos precisos de dar a luz a su hijo Pantagruel. Rabelais hace razonar así a Gargantúa: "No sabía qué decir ni qué hacer. La duda, que trababa su entendimiento, era la de si debía llorar por el duelo de su mujer o reír por la alegría del nacimiento de su hijo".

(Texto agregado por J. A. de Diego con fecha 8/6/1987).

# EL PROBLEMA DE LA VOZ DEL NARRADOR Y SU ILUSTRACIÓN EN “TOM JONES”, DE FIELDING

## EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR

La pregunta que simultáneamente se plantean el autor, el crítico, el lector (éste a veces inconscientemente) es: Quién narra una novela determinada. Como dice Andrés Amorós, “quizá uno de los problemas principales del novelista contemporáneo (si no el mayor) sea el de acertar con la perspectiva justa, la única que puede hacer resaltar el máximo de los valores de una historia. Igual que el punto de vista del fotógrafo, del operador cinematográfico, determina fundamentalmente la belleza del paisaje u objeto que retratan”. Porque —añade— la combinación de diversos puntos de vista puede producir efectos artísticos considerables (*Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Anaya, 1966).

El problema acerca de la voz del narrador es complejísimo, porque de la que se adopte depende la credibilidad de la historia o, lo que es más importante, la identificación que alcance el lector con el conflicto humano que se le trasmite: “Hacer que la imitación parezca verdadera: ese es el desafío de este

oficio" (León Surmelian: *Técnica de la ficción narrativa*. Buenos Aires, Goyanarte, 1976).

La primera distinción que puede formularse es la de *autor y narrador*. El *autor* de una novela es quien da la cara, su responsable (Oscar Tacca: *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1973). El autor es el artista, es decir, quien urde la forma adecuada para cautivar, mediante una historia imaginada por él, más la puesta en marcha de los medios adecuados para contarla, el interés y la solidaridad del lector. El autor fue muy visible en los comienzos del género. Hoy tiende a eclipsarse o, si se prefiere, a disolverse en la voz del narrador: "Desde el siglo XVIII en adelante, la marcha de la novela tiende progresivamente al secuestro del autor. Del texto de la novela, el autor pasa al prefacio. Y éste, poco a poco, se reduce hasta desaparecer" (p. 36). Se suele hablar de *autor subjetivo u objetivo*, según emita juicios o comentarios, o se abstenga de hacerlo. También aquí se ha operado una evolución: frente al autor que juega con sus lectores, por ej. graduando el suspenso, suprimiendo datos, etc. (como hace Stendhal), asoma cada vez más el autor que quiere ser imparcial, objetivo, impersonal. El autor, dice Tacca, último responsable de la obra, artífice material del libro, se resuelve en la categoría del *narrador*. En la novela clásica es difícil hacer una distinción entre ambos, porque el autor está demasiado presente, con sus opiniones y, sobre todo, con las continuas referencias a su arte: nos recuerda que él es dueño de los hilos, y que no sólo tiene en sus manos a los personajes, sino que también a nosotros, los lectores, nos maneja como quiere. Es *el que sabe*, como en los cuentos. Juega con nosotros, nos regala su arte para que disfrutemos con él, pero no deja

de advertirnos que ese artificio se lo debemos a su don particular. Otra vez Tacca: "Hay, pues, entre autor y narrador, una tensión difícil de resolver. Por estar siempre aquél presente, resulta arduo tenerlo callado. Si la voz del narrador aparece como legítima, la del autor parece 'intrusa'. Y si el narrador siempre acierta, cuando habla y cuando calla, el autor sólo acierta cuando calla" (p. 37).

Uno de los modos de atenuar esa presencia del autor es fingir la transcripción de una historia que ha llegado a las manos de aquél por cualquier medio: papeles hallados (*La familia de Pascual Duarte, Manuscrito encontrado en Zaragoza*), encargo de alguien que encomienda escribir su historia (*La pérdida del reino*), etc. Es, como lo llama Tacca, un *fautor*: "El autor recurre a la coartada, intriga, desaparece, actúa por delegación, vicariamente" (p.38). El *fautor* a veces se reserva cierto papel: poner notas, glosar el texto, discutirlo. Es lo que ocurre en *La invención de Morel*, con las notas al pie de página del editor.

Ello también ocurre en la novela epistolar, esté o no explícito el modo cómo las cartas llegaron a poder del editor o *fautor*. Aquí, en realidad, nos hallamos ante un autor que cede la palabra a los personajes que escriben las cartas (o los diarios íntimos, en su caso). Pero hay en esta forma una apelación al lector, porque es él quien debe ordenar el material que esas cartas le proporcionan, para deducir lo que ha ocurrido y por qué ha ocurrido. Así sucede en *Las relaciones peligrosas*. A veces el autor no nos hace ninguna concesión: simplemente nos somete un texto, o varios, provenientes de distintas voces. Es lo que sucede a menudo en la "novela lírica", tan frecuente en nuestro tiempo. En *Las olas*, de V. Woolf, nos encontra-

mos con diferentes monólogos entrecruzados y un texto en bastardilla, que no sabemos de dónde procede. La subjetividad que traducen los monólogos se mezcla con la visión pictórica de esas olas que marcan con su vaivén las fluctuaciones de lo que ha ocurrido en el destino y el alma de los personajes. Lo que falta debe ponerlo el lector, porque ningún autor visible vendrá en su auxilio para darle la clave.

Suele hablarse tradicionalmente de dos tipos de narrador: *omnisciente* y *personaje* o *testigo*. El *narrador omnisciente*, a menudo confundido con el autor, es quien todo lo sabe y, en consecuencia, nos trasmite su enorme dominio de la materia narrada, algo que lo ubica por encima de nosotros. Puede jugar con el suspenso, planear sobre el tiempo y el espacio, penetrar en la índole de los personajes, etc. Es un *narrador-dios* que nos ofrece poca credibilidad a fuerza de exigirnos que le creamos: nadie, en efecto, puede saber tanto como él aparenta. La convención en virtud de la cual el lector debe aceptar esa superior sabiduría, parece un exceso y no es fácilmente aceptada por el lector moderno. Sobre todo cuando el autor se entromete y nos endilga juicios que no nos sentimos inclinados a compartir sin discusión, en especial si huelen a reflexiones morales. El narrador omnisciente es el que sabe más, tiene una indudable ventaja, pero exige un crédito que no siempre estamos inclinados a concederle. Por eso se lo suele atenuar con lo que Tacca llama una "autoría intrusa": lo que se lee no estaba destinado al lector, sino que una circunstancia fortuita hizo que el autor topase con una historia y acceda a transcribirla, porque lo considera de utilidad. Exige del lector enfrentarse con el texto como quien lee un documento. Aquí la verosimilitud es, como siempre, convencional: el lector, en

vez de dar crédito a lo que el narrador le dice afirmando que es verdadero, acepta su versión: son auténticos los papeles que a él llegaron, la historia que le contaron otros, etc.: “Lo que el autor-transcriptor propone al lector no es la realidad sino (como diría Barthes) un *efecto de realidad*” (Tacca, p. 62). El lector sabe que se exige su asentimiento para que se consume la ficción; es sólo por ficción que se excluye lo ficticio, el novelista se disimula para aparecer mejor (id., p. 62/63).

El narrador, a su vez, puede estar dentro de los acontecimientos narrados, sea como *protagonista*, como *personaje secundario* o como mero *testigo*. En estos casos la narración exige la primera persona y ofrece un mayor margen de credibilidad, porque la versión nos llega desde un nivel de apreciación humano, semejante al nuestro. Queda eliminada la omnisciencia, pero a su vez el personaje que narra puede saber lo mismo que nosotros, o quizá menos que nosotros. Es *equiscente* o *deficiente*. El que cuenta es el narrador, criatura intermedia entre el autor y el destinatario (lector). La misión del narrador es informar, y lo hace como puede; como dice Tacca, no tiene una personalidad, sino una misión, aunque a veces la primera surja del cumplimiento de la segunda.

También es difícil, a veces, distinguir entre narrador y personaje, porque ambas figuras se superponen, aunque no se confunden. Tacca: “Por eso es importante conservar intacta la imagen ideal del narrador. El que habla en tales casos es idealmente el personaje, y lo que dice concierne a su personalidad. Pero el tono y el concierto del discurso son obra de un narrador. Se trata de funciones diferentes. El narrador es, pues, una abstracción: su entidad se sitúa (recurriendo a la útil distinción de Jakobson, retomada por Todorov) no en el plano del *enunciado* sino

en el de la *enunciación* (p. 169). Cómo sabe lo que cuenta, cómo ha llegado a su conocimiento ese material, ya es otra cuestión, y de aquí nace el punto de vista. Mersault, por ejemplo, cuenta lo que le pasó en *El extranjero*. La versión nos llega a partir de su punto de vista; pero saber por qué pasó lo que pasó, es tarea que nos incumbe a nosotros, los lectores.

Esto es lo que ocurre en todos los casos cuando el narrador se encubre en la piel de uno o varios personajes. Así, en el relato en primera persona, conocemos una versión, o varias, pero tenemos todo el derecho de ponerlas en tela de juicio. Lo mismo en el caso de monólogo interior, sea directo o indirecto, pues quedamos en libertad para decidir por qué piensa, o por qué hace determinado tipo de asociaciones, el personaje que nos las trasmite. Desde luego, cuando la visión es prismática, es decir, cuando son varios los personajes que nos transmiten sus versiones o sus experiencias sobre los mismos hechos, somos nosotros, los lectores, quienes debemos confrontar esas versiones, no sólo por lo que puedan tener en común, sino por las deformaciones que hayan podido sufrir, a través de la índole de dichos personajes. Y entonces, con la elaboración de esos datos, formar la versión propia.

*Discurso indirecto libre*: Aquí el narrador trata de asumir la conciencia, y en muchos casos el lenguaje del personaje, acercándose a él lo más posible, pero sin prestarle la palabra, sin renunciar a su privilegio de voz narrativa, de ser el que sabe. Hay, dice Tacca, un debilitamiento de la voz narradora; tenemos la impresión de estar oyendo a los personajes. A su vez, Surmelian considera que el discurso indirecto libre, tal como lo emplea Flaubert, es una especie de corriente de la conciencia, pero en tercera persona.

## LAS "VOCES" DEL NARRADOR EN "TOM JONES"

*Tom Jones*. Esta novela, aparecida en 1749, resulta difícil de catalogar. En principio, participa de las novelas de aventuras, de costumbres, pícaras, amorosas, de viajes, etc. Fielding, como Sterne, es un verdadero renovador de la novelística inglesa, merced al desenfado con que asume el papel de creador cuya meta es simplemente divertir al lector y ganar su interés. Se advierte la paternidad cervantina, a través de la multiplicación de recursos con los que domina al público por su sabiduría, se burla de él, reclama su colaboración, lo intriga, lo satisface, lo deja perplejo, le permite tomar la iniciativa, etc.

Sabemos cuál es la historia del héroe. Hijo oculto de una dama importante de la alta burguesía campesina, Tom es criado por su tío, el caballero Alworthy, quien muy tarde se enterará de que es hijo de su hermana. El muchacho, despierto y de nobles sentimientos, crece hermoso y enamorado. No es de extrañar que tenga muchas aventuras y despierte la animadversión de su primo Blifil, un individuo farisaico que finge, como tal, una virtud que no posee. Tom se enamora de la hija de un vecino de su tío, Sofía, muchacha bella, recatada, hija sumisa de un descomunal padre viudo, Mr. Western. La oposición a ese matrimonio, las pretensiones del pérfido Blifil, y la resistencia respetuosa pero firme de Sofía a la voluntad de su padre, constituyen la materia de la novela, materia que se desarrolla a través de viajes, aventuras, peripecias, encuentros y desencuentros de camino y luego en Londres, donde ocurren nuevos amoríos del seductor Tom. Encarcelado por un duelo irregular, en el que

hiere gravemente a su adversario, es salvado providencialmente y, como era de esperar, se produce el reencuentro con Sofía, el consentimiento del tozudo Western y el matrimonio feliz. Todo lo dicho permite a Fielding desplegar en varios escenarios una vasta gama de personajes, algunos muy curiosos, como el señor Partridge, especie de criado o acompañante de Tom; asimismo, introducir historias dentro de la historia, formular numerosas digresiones, lanzar pullas e ironías contra los franceses, los “papistas”, los médicos y, sobre todo, el sexo femenino en general. Un humor bonachón y una acabada comprensión del alma humana campean por la obra. Ello, y la ironía fina, inclusive el empleo de la parodia, acercan asimismo a Fielding y Cervantes.

El autor comienza por hacer una recomendación de su obra, en la extensa dedicatoria al H. caballero George Lyttleton. Dice que en toda ella no encontrará el lector cosa que ofenda a la causa de la religión ni la virtud, que moleste al decoro y resulte en modo alguno perjudicial. Declara que su principal empeño “en toda ésta ha consistido en recomendar a los ojos del lector la bondad y la inocencia”, y está seguro de haber logrado su objeto. En seguida señala que ha querido mostrar cómo sólo la virtud nos satisface, porque las adquisiciones realizadas a través del mal no pueden en modo alguno compensar la pérdida de la tranquilidad de espíritu. Más sincero parece después, cuando pondera la tarea realizada para conseguir esos declarados propósitos: “A tal fin he echado mano de todo el ingenio y de todo el humor que poseo en la historia que va a continuación, en la que he tratado de hacer reír al género humano de sus propias locuras y

de sus propios vicios" (I, p. 12/13. Se cita la edición de Emecé, Cuadernos de la Quimera, 2 vols., 1944).

Una vez entrado en materia, declara la verdadera *naturaleza del arte de narrar*: "De igual suerte, la excelencia del alimento mental no consiste tanto en el asunto cuanto en la habilidad con que el autor sabe presentarle" (I, p. 19). Mucho más adelante, en el Cap. VIII del L.XII, teoriza sobre *su misión*: "Y si hay algún lector a quien pueda parecerle cosa no natural, no es ello culpa mía. A tales personas debo hacerles saber que yo no estoy entregado a la tarea de escribir un sistema filosófico sino una relación novelesca y, por lo tanto, no me considero, en modo alguno, obligado a tener que adaptar todos los hechos a las ya sabidas nociones referentes a la verdad y a lo natural" (II, p. 169/70). En otras palabras, más breves, asume su libertad como creador.

Esa asunción del oficio, que implica libertad y poderío, está presente en muchos momentos de la obra. De entrada (L.I, Cap. 1) confiesa con algunas metáforas y comparaciones que lo que quiere es despertar el interés del lector: "Con tal ejemplo, nosotros, al comienzo, presentaremos la naturaleza humana al vivo apetito de nuestro lector y a la manera sencilla y clara como se hace en el campo para satisfacerlo, y luego la desmenuzaremos y guisaremos con todo el especioso sazonomiento francés e italiano, pródigos en afectación y vicio, de que tanto abundan palacios y ciudades. Por medios tales estamos seguros de que nuestro lector se sentirá deseoso de continuar siempre leyendo, de igual modo que suponerse debe al ilustre personaje antes mencionado logrando hacer comer a ciertas personas inapetentes" (I, p. 20). Más adelante (L. II,

Cap. 22), hace explícito lo que cualquier novelista realiza sin explicación previa: que va a analizar con detalle ciertos hechos y que, otros, los va a pasar por alto. Claro que se justifica la advertencia, porque antes ha calificado a su obra "como una historia y no una vida, ni una apología de la vida" (I, p. 72). También pone de manifiesto, casi en seguida, su autovaloración: "Por todo ello no me consideraré obligado a rendir cuentas ante ningún tribunal de críticos que pudiera haber, ya que, siendo como soy, el fundador de una provincia especial de la literatura, tengo plena libertad para moverme en ella a mi antojo y dictar en la misma las leyes que me plazcan" (I, p. 74). Pero es sobre todo en el Cap. 1, L. II, donde se halla la más elocuente demostración de la retórica de Fielding. Comienza por justificarse por los capítulos preliminares que incluye: "Una de las buenas razones por que he creído conveniente colocar estos capítulos preliminares en el transcurso de mi obra, es la de considerarlos como una a modo de marca, o sello, susceptible de facilitar a cualquier lector avisado la tarea de apreciar lo que en esta clase de escritos históricos hay de genuino y verdadero para distinguirlo de lo en ellos falso y fingido" (I, p. 586). En seguida, a través de una frase genérica, parece hacerle un guiño al lector, porque va implícito que quiere que repare en las excelencias de su arte: "El inventar buenas historias y el saber contarlas bien son, tal vez, habilidades muy raras de hallar y, sin embargo, ha podido observar que muy pocos sienten escrúpulos de aspirar a las dos al mismo tiempo..." (I, p. 587). En las páginas que siguen *enumera las cualidades* que, a su juicio, deben tener *los que cuentan semejantes historias*. Primero,

el *genio*: “Por genio entiendo yo esa fuerza o, mejor, esas fuerzas del intelecto capaces de penetrar en lo íntimo de todas las cosas al alcance de nuestro conocimiento y de apreciar sus diferencias esenciales. Las cuales no son otras que la invención o que el espíritu inventivo y el discernimiento”. Los considera dones de la naturaleza (I, p. 589). La segunda es la *cultura*: “Un buen conocimiento de la historia y de las bellas letras es absolutamente indispensable” (I, p. 590). Esa cultura se adquiere, no sólo a través de los libros, sino más aún por la conversación, que permite el contacto con el tráfago de la misma vida y supera la sola cultura libresca. La tercera es *tener buen corazón, sentir lo que se escribe*, como recomendaba Horacio: “En realidad no hay hombre capaz de pintar bien un dolor si él no lo siente al describirlo, y no me cabe la menor duda de que las escenas más patéticas y llenas de sentimiento las han escrito los autores teniendo sus ojos arrasados de lágrimas” (I, p. 592).

Como va de suyo, Fielding se considera dotado de tales cualidades y no puede extrañarnos que, aunque apelando generalmente a la ironía, se pondere a menudo; un modo de decirle al lector “esto lo digo en broma pero va en serio”. Así, escribe al comienzo del Libro IV: “La verdad campea en todos nuestros escritos a diferencia de esas insulsas novelas llenas de monstruos...” (I, p. 163). Y al principio del Libro V: “Acaso no haya en esta prodigiosa obra partes de menos agrado al leerlas que aquéllas que mayor trabajo hubieron de dar al autor al escribirlas” (I, p. 235). En el Cap. XII habla de la “admirable descripción que hemos hecho del soto en que nos hallamos” (I, p. 308); y acto seguido señala que no la hizo por mero

gusto, sino para que cumpla una función: explicar lo que sigue. El final del Cap. es una referencia a “esta estupenda narración” (I, p. 313). En el comienzo del Libro XII, habla de “esta importantísima historia” (II, p. 129). Quizá donde hace más la parodia de su genialidad es en el Cap. 3 del Libro XII: “Para ser verídicos diremos que por esta sola razón hemos reprimido más de una vez la formidable exuberancia de nuestro genio, prescindiendo en esta obra de muchas excelentes descripciones que, de no haber sido así, habrían hallado en este sitio el suyo adecuado” (II, p. 140).

Desde luego, Fielding no pretende ocultar su arte. Sin embargo, y como su admirado Cervantes, califica repetidas veces de “*Historia*” a su libro, lo cual, a esa altura del arte y la novela, es sin duda una broma que a nadie engaña. En el Cap. 1 del Libro IV, al anunciar la presentación de Sofía, dice que “es la heroína de este heroico e histórico poema en prosa” (I, p. 164). En el Cap. X del Libro V, tras manifestar su pena por los pormenores que debe relatar, dice: “A pesar de ello, no tenemos más remedio, para atenernos a nuestra inquebrantable norma de la verdad histórica, que legarlo a la posteridad” (I, p. 297). Ya vimos que al comienzo del Libro IX habla de que “En esta clase de escritos históricos” (I, p. 586). En el Cap. 8 del Libro X, con mucha ironía, al tener que relatar un milagro, dice: “Por lo cual no menciono lo que sigue como verdad incontrovertible, ya que apenas si lo creo yo mismo, pero mi honradez de historiador obligame a relatar lo que confidencialmente se me ha comunicado” (II, p. 56). Y en el Cap. 8 del Libro XI vuelve a ponderarse: “más la integridad y honestidad

histórica a que rendimos tan acendrado culto nos obligan a aludir a algo que de buen grado habríamos pasado por alto" (II, p. 114).

Otra prueba de su calculada artificiosidad es la que expone en el Cap. I del Libro V, tras lanzar una serie de pullas y ataques contra los críticos pedantes. Introduce entonces su *teoría o justificación* de la *mezcla* entre lo *serio* y lo *cómico*: "Esto nos lleva forzosamente a intentar aflorar otro venero del saber que, si acaso ha sido ya descubierto, por cuanto nuestra memoria alcanza, no ha sido aún convenientemente preparado y elaborado por ningún escritor antiguo ni moderno. Semejante venero y manantial no es otro que el del contraste, elemento que abunda en todo trabajo de verdadera creación y que tal vez entre por mucho en la idea que nos hemos formado de la belleza tanto natural como artificial, ya que nada es capaz de patentizar la belleza o la bondad de alguna cosa, como su contraste" (I, p. 238). Sin duda Fielding se ataja así contra las críticas a la falta de unidad de tono, porque si esto era una de las objeciones de los preceptistas, en la práctica tales contrastes abundaban. Pensemos en Shakespeare, en Cervantes y en el teatro español en general. El siglo XVIII no lo aceptaba fácilmente, sobre todo en los preceptistas franceses, y es una de las cuestiones contra las cuales arremeterán después Hugo y los románticos. En seguida, desarrolla más la misma idea: "En realidad tales partes soporíferas son escenas de lo serio, hábilmente dispuestas para producir el contraste y apresurar el final. No otra era la intención de cierto escritor humorista de nuestro tiempo que advertía al público que, si era aburrido, lo hacía expreso" (I, p. 240).

En general Fielding nos trasmite ante todo la imagen de un narrador plenamente dueño de la trama, la acción y los personajes, que juega con su lector como le place, aunque respetando una regla: la de burlarse confesadamente de él, puesto que lo que quiere es entretenerlo. Hay, por lo tanto, una omnisciencia latente y una todopoderosa voluntad artificial en la composición. Por eso, para que a nadie extrañe, advierte que va a hacer digresiones, lo cual le sirve para lanzar sus acostumbradas pullas contra los críticos: “Estimo conveniente, caro lector, antes de que sigamos adelante, hacerte saber que entra en mi intención el entregarme a las digresiones en el transcurso de esta historia tantas veces como se me presente la ocasión de hacerlo, acerca de lo cual soy yo mucho mejor juez que cualquiera de esos desdichados críticos que pudieran salirme al paso” (I, p. 22). Por eso les aconseja que no se metan en asuntos para los cuales nadie los ha designado jueces. Esa *omnisciencia* le permite, además, urdir las intrigas según su paladar, casi con soberbia. Luego de narrar uno de los múltiples desencuentros entre Jones y Sofía, dice: “Al llegar a este punto, debo prohibir terminantemente a todos los críticos de sexo masculino mezclarse en algo que me he permitido traer a cuento tan sólo para bien de las damas y a las que únicamente concedo libertad para opinar sobre ello” (I, p. 346). Es decir que se arroga el derecho de amordazar a parte de la crítica, porque declara que no podría opinar con acierto sobre algunas materias.

En muchas oportunidades se pone de manifiesto la *omnisciencia*; pero quizá nunca de modo tan explícito como en el Cap. 1 del Libro X, cuando recomienda al

lector y a los críticos no juzgar acerca de su creación: "...te aconsejamos que no condenes de antemano cualquiera de los sucesos de esta nuestra historia, considerándolo impertinente y apartado de nuestra finalidad, ya que tú no columbras en el momento en qué forma puede tal accidente conducir al fin propuesto. Desde luego, a esta obra se la debe considerar como una gran creación nuestra, y ha de parecer, por tanto, un enorme absurdo haya alguno que otro crítico que pretenda encontrar faltas en tal o cual parte de ella sin antes saber cómo está tramado el conjunto de la misma" (II, p. 9).

Entre las consecuencias de esa actitud omnisciente, podemos citar:

a) *El narrador sabe más de lo que dijo*. En el Cap. 3 del L. VIII, expresa: "Antes de seguir adelante, no queremos dejar al lector imaginarse que la hostelera sabía más de lo que en realidad sabía ni sorprenderse porque supiera tanto; por lo cual creemos es nuestro deber informarle"... etc. (I, p. 491).

b) *El narrador, por diversas razones, oculta datos*. Cerca del final de la obra (L. XV, Cap. 9), escribe: "El joven Nightingale que era de carácter más bien afeminado, sentía una extraordinaria propensión al chismorreó. De tal suerte, así que Jones le dio rienda suelta para hablar, empezó a contarle una larga historia referente a la dama, historia que nos abstenemos de repetir porque contenía muchos pormenores deshonorosos para la interesada..." (II, p. 378).

c) *Otras veces posterga la narración de ciertos sucesos, como dueño que es de la creación artística*. En el Cap. VI, del L. II dice, sin ambages: "Por lo

tanto, el lector debe dejar su curiosidad en suspenso hasta nueva orden" (I, p. 102). Otras juega con ese mismo lector en una especie de tira y afloja. Así, en el Cap. 7 del L.X, dice: "Imprescindible será, caro lector, irte poniendo al corriente de algunos asuntos que, si ya los conoces, confieso eres más sagaz de lo que yo te creyera. Sin embargo, como ello es necesario, debo proporcionarte los pormenores más interesantes; lo que haré en el próximo capítulo" (II, p. 42).

d) *El narrador no vacila en omitir los detalles que considera superfluos.* En el Cap. 10 del L. XVIII, dice: "Muy agradable fue la conversación que a todo ello siguió y que, si hubiera tenido antes lugar en el curso de nuestro relato, no habríamos dudado en dársela a conocer al lector; más, como ahora no tenemos solaz ni tiempo más que para exponer lo que es de verdadera importancia, bastará con decir que, una vez convenido todo para la visita de la tarde, el señor Western dióse prisa en volver a su casa" (II, p. 576).

e) A veces se vale de su poder para *autolimitarse*. Así:

e") *Renuncia al suspenso:* Libro II, Cap. 8: "Dicho en breves palabras, para no tener al lector tan largo tiempo en suspenso, diremos..." etc. (I, p. 112).

e") *Se confiesa desmemoriado:* L.I., Cap. 11: "Hombres y mujeres prudentes (de cuyos nombres no me acuerdo), han podido observar..." (I, p. 58).

e") *Conjetura:* Libro II, Cap. 6: "Imposible nos sería decir si habíalo o no perdonado, más lo cierto es que se condujo como un testigo malintencionado en la causa" (I, p. 98).

e") *Confiesa no poseer datos.* Al hablar de la

confusión en que se halla en cierto momento el espíritu de Sofía, dice: "...la pobre hallábase en un estado tan de confusión que incluso nosotros mismos ignoramos lo que hacemos o adónde vamos y nos sentimos por completo indiferentes ante las posibles consecuencias que lo uno o lo otro puedan acarrear" (II, p. 61).

e''''') *Teme ser mal interpretado —o lo finge—*. En el Cap. 11 del L. XIII, escribe: "si hay que suponer sensatamente que las propias sensaciones de ambos (Tom y Lady Bellaston), a juzgar por el silencio de ellos, eran tales que les impidieron proferir palabra alguna, no habrá quien haya de creerme capaz de expresarlos por mi cuenta. Lo peor del caso es que muchos de mis lectores no han tenido seguramente la bastante experiencia amorosa todavía para experimentar en sus propios corazones lo que en aquel momento hubo de ocurrir en los de ambos enamorados" (II, p. 263).

e''''') *El narrador, ante ciertas circunstancias vitales que experimentan sus héroes, confiesa su impotencia para describirlas*. Casi al final, Cap. 10 del L. XVIII, escribe: "No tengo fuerza bastante para describir la emoción del primer momento de alegría que ambos sintieron, por lo cual no intentaré siquiera hacerlo" (II, p. 569).

e''''') A veces *cita de mala fe*, o les hace decir a sus personajes lo que un clásico no ha dicho. La Sra. Western, hermana del padre de Sofía, dice: "Como ha dicho Milton, hermano mío, tu ignorancia llega casi a acabar con mi paciencia". Y el autor, quizá por un último prurito de veracidad, anota al pie de página: "Tal vez se le acabe también la paciencia al

lector, si se pone a buscar estas palabras en los escritos de Milton" (I, p. 383).

e"") Por último, y como prueba de supremo poder, el narrador *se autocritica*. En el L.XI, Cap. 6, escribe: "Pondré otro símil, porque no me agrada el anterior" (II, p. 97).

Ese *poderío del narrador no lo hace*, sin embargo, *objetivo o prescindente*; y ello a pesar del tan declamado escrúpulo por la verdad. Así, *confiesa* en más de una ocasión sus *preferencias* o *rechazos* por ciertos personajes. Comienza el Cap. 9 del L.X: "Ya es hora de decir algo de Sofía, a quien el lector, si acaso la quiere la mitad de lo que yo la amo..." (II, p. 53). Mucho más al final, vuelve sobre lo mismo, pero con un toque de omnisciencia: "Como yo miro a todos los personajes de esta novela a la luz de la paternidad, como a hijos míos, no oculto mi preferencia y parcialidad por Sofía, y espero que el lector me excusará, pues reconocerá la superioridad de tal personaje sobre todos los demás" (II, p. 431). En el último párrafo hay ya un cierto llamado a la *complicidad del lector*, algo que, como veremos, está presente en muchos momentos de la obra. Otra variante de lo anterior es la *independencia* que les suele *acordar a los personajes*, manifiesta porque él, como autor, opina sobre lo que hacen o dicen. Así, por ej.: "En cuanto entró y se sentó, lo primero que hizo fue pedir un vaso de agua, pero la señora Honour, acertadamente a mi entender, le dio un vaso de vino" (II, p. 73).

Quizá una de las mayores pruebas de virtuosismo que da el autor, desde su omnisciencia, sea la técnica de *monólogo interior contrapuntístico* que emplea en

un momento determinado. En el Cap. 13 del L. VI, Sofía, dolorida porque el señor Alworthy ha expulsado a Tom sin dinero, le envía una considerable suma por intermedio de la señora Honour (su dama de compañía) y un criado, Black George. En la conciencia de este se traban en lucha opuestas solicitudes. Veamos el fragmento:

“En posesión de la bolsa, Black George se encaminó hacia el albergue donde había dejado a Jones, pero mientras andaba se le ocurrió que también podía guardarse ese dinero. Su conciencia se rebeló inmediatamente ante sugerencia parecida y empezó a reprocharle su desagradecimiento para con su protector. Su avaricia contestó a ello que la conciencia debía haber pensado en el caso anteriormente, cuando se apropió de las quinientas libras del pobre Jones, y que si había condescendido en lo que era de mucha mayor importancia, era de todo punto de vista absurdo, tal vez por redomada hipocresía, hacerse la remilgada por semejante futesa. La Conciencia le redarguyó como un gran abogado, tratando de establecer un distingo entre el quebrantamiento absoluto de la fe, de la confianza, como en este caso en que se confía el objeto a entregar, y la mera ocultación de lo hallado, en el otro caso. La Avaricia calificó de ridículas tales cosas, dijo que eso era una distinción sin una diferencia e insistió con todo empeño en que, cuando se pasan por alto, sea cualquiera el caso en que se haga, todas las pretensiones del honor y de la virtud, desaparecen los precedentes susceptibles de ser invocados en ocasiones sucesivas. En resumen, que la pobre Conciencia se hubiese visto a merced de tal argumento a no haber

acudido el Miedo en su auxilio, haciendo gran hincapié en que la verdadera distinción entre ambas acciones no estribaba en los diferentes grados del honor sino en los de la seguridad, ya que, si mantener en secreto lo de las quinientas libras era cuestión de un pequeño azar, quedarse con las dieciséis guineas era exponerse a mayores peligros de ser descubierto” (I, p. 381/82).

Asimismo, su dominio sobre personajes, situaciones y material narrado permiten al narrador *hacer la parodia del arte* de que se está sirviendo, a través de bromas o deformaciones. Quizá la más ocurrente sea aquélla en que, una vez más, se refiere a lo verdadero y lo verosímil, muy ceñido a su papel de historiador e invocando la autoridad de Aristóteles. Dice, L. VIII, Cap. I: “De lo cual se infiere que el hombre es, entre todos, el sujeto más alto e importante —claro que en contadas ocasiones— que se ofrece a la pluma del historiador o del poeta de hoy en día. Por donde hay que poner sumo cuidado, al referir sus acciones, en no exceder la capacidad del personaje que nos toca describir. No basta para justificarnos la simple posibilidad, sino que debemos mantenernos dentro de los límites de la probabilidad. Tal es, según creo, la opinión del gran Aristóteles; o por lo menos tiene que ser la opinión de todo hombre sensato de autoridad tan antigua como prestigiosa, y según la cual, no tiene perdón el poeta que relata lo que es increíble, si lo por él relatado es realmente la realidad” (I, p. 480).

Fuera de esta parodia llena de ironía sobre la verosimilitud, el *estilo paródico* es empleado por Fielding en numerosas ocasiones, como lo hace, aunque con mayor medida, nuestro Cervantes. Cada

tantas páginas aparecen las descripciones “sublimes”. Así, L. IV, Cap. 2: “¡Callen todas las voces destempladas! Que el ardiente señor de los vientos aprisione con cadenas de hierro a los borrascosos miembros del turbulento Bóreas y a la puntiaguda y afilada nariz del mordiente Euro. Surge tú, Céfiro blando, y de tu fragante lecho sube hasta el empíreo cielo y despliega esas deliciosas galas, cuyos encantos hacen salir a Flora de su aposento perfumado...”, etc. (I, p. 167). Las citas podrían multiplicarse.

Desde esa posición es fácil hacer *concesiones al lector*, e inclusive *llamarlo a desempeñar cierto papel*, en alguna medida activo. A menudo da por sentada su aprobación: “si bien concedió alguna parte en todo ello a la irresistible fuerza del amor que ella experimentaba por él, suposición que el lector no tendrá gran inconveniente en compartir, considerándola harto natural y probable, ya que, como hemos dicho más de una vez, el joven era de grata presencia” (I, p. 191). Aquí, como vemos, hace al lector cómplice de lo que siente el personaje, pero no abandona su omnisciencia, pues en último término es él, como autor, quien ha proporcionado los datos acerca de Tom Jones.

Otras veces media una *apelación al lector*. En el L.I., Cap. 4, escribe: “Acaso el lector pueda comprender tal actitud de condescendencia de parte de ella hacia su hermano...” (I, p. 31). O bien la demanda es distinta: “Al llegar aquí, ruégote, estimado lector, que tengas un poco de paciencia, permitiéndome hacer el elogio debido a la gran sabiduría y a la sagacidad de nuestras leyes” (I, p. 100). O *confía en su memoria*: L.III, Cap. 1: “El

lector juicioso no podrá menos que recordar a la señora Blifil..." (I, p. 121). En ocasiones deja *librado el juicio al solo parecer del lector*. Así, en el L.III, Cap. 9: "Por lo que al señor Alworthy hace, declaró que, una vez que el muchacho había sido castigado, absteníase de manifestar su opinión al respecto. Yo, por mi parte, dejo a la intuición del lector el adivinar si se sentía o no enojado con el joven" (I, p. 157). Esa misma iniciativa se muestra, más adelante, como una consideración para con el lector y el reconocimiento del derecho que le asigna a formarse su propio juicio: "Mas como quiera que no hay perfecciones del espíritu que no sean capaces de ser descubiertas en esa intimidad consumada en que deseamos poner al lector, al contacto con nuestra encantadora damisela, parécenos de todo punto innecesario tener que mencionarlas aquí; por lo demás, sería una tática afrenta a la clarividencia del lector y pudiera privarlo del inmenso placer de ir formándose un juicio propio de tal personaje"(I, p. 171). En ciertas circunstancias, esa apelación se dirige al público femenino, como al mostrar a Sofía, próxima a la boda, porque la mujer está en condiciones de imaginar mejor el atuendo que realza su belleza (II, p. 585).

Por último, *el narrador se permite* en ciertas ocasiones —contadas, según dice— *ir en ayuda del lector*, basado en su mayor experiencia de la vida y por el oficio que ejerce: "Y como ésta es una de esas profundas observaciones que muy contados lectores pueden considerarse capaces de hacer por sí mismos, me ha parecido justo prestarles mi ayuda, favor que no es de esperar haya de repetirse en el curso de mi obra. Desde luego, declaro que muy rara vez, acaso

nunca, le socorreré, a no ser en contingencias como la presente, donde tan sólo la inspiración de que estamos dotados nosotros, los escritores, puede permitirle a cualquiera realizar el descubrimiento” (I, p. 33/34).

La obra de Fielding, en suma, contiene múltiples variantes de recursos, tonos y matices, dentro de lo que podemos considerar, en general, como la voz de un narrador omnisciente. Este se prodiga, se autolimita, reflexiona, juega con el lector, lo llama a colaborar, etc. Es, por lo tanto, alguien que asume su oficio con plena libertad, sin preocuparse demasiado por mantener una línea coherente: historia verdadera o ficticia. Así también había procedido Cervantes.

FEDERICO PELTZER





~~Mr~~ Mr J. M. V.

## HOMENAJE A DON JORGE LUIS BORGES

Discurso de la señora académica  
Doña Alicia Jurado\*

Por una de esas simetrías del azar que tanto le gustaban a Borges, fue él quien me dijo las palabras de bienvenida cuando entré en esta Academia y ahora me toca a mí, dentro del mismo recinto, despedirlo con nuestro homenaje póstumo. Aquel fue día de júbilo para mí y este es de melancolía, porque cuando la muerte quiebra una amistad de más de treinta años, también se lleva consigo un fragmento de vida del que perdura aún. Se ha interrumpido un largo diálogo; una costumbre grata ha cesado y se diría sin embargo que quien se fue no lo hizo del todo, porque todavía nos rondan los fantasmas de sus palabras, sus ademanes y su risa. Pero cuando ese amigo era un escritor de la talla de Borges, cuesta acertar con la expresión adecuada para honrarlo haciéndole justicia y evitar el ditiрамo y el énfasis, que siempre le incomodaron.

La Academia bien puede considerar a Borges

\* Pronunciado en sesión N° 822a., del 26 de junio.

ejemplar como hombre de letras, ya que fue ese hombre por sobre todas las cosas y con exclusión de muchas. Fuera de algunos afectos personales, vivió para la literatura, que era su obsesiva pasión y el ámbito en que estaba inmerso noche y día. Desde muy chico lo hechizaron los libros y pasaba largas horas devorándolos con sus ojos miopes, desdeñando los juegos y afligiendo a su madre. Dice en el epílogo a *Historia de la eternidad*: “¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano”. Una prodigiosa memoria le ayudó a retener esas lecturas incesantes que abarcaron todas las humanidades, las literaturas de varios idiomas, las filosofías de oriente y de occidente, la historia universal, los juegos del ingenio, los misterios de la poesía y de la magia. No le interesaron las ciencias; no sintió atracción por las artes plásticas, acaso porque le fue un impedimento su temprana deficiencia visual; no tuvo inclinación por la música. Su mundo era el de la palabra y su conversación rara vez se apartaba de los temas literarios. Cualquier frase le sugería una cita y podía recitar largos trozos de poemas de sus autores predilectos en inglés, francés, alemán y hasta anglosajón, idioma de aterradora aspereza que solía infligirme, entusiasmado, juzgándolo eufónico.

Le fascinaban las etimologías y la transformación de las palabras y de sus connotaciones a través del tiempo; los sonidos que cambian en alguna letra al pasar de uno a otro idioma, pero cuya identidad se adivina detrás de los disfraces. También le apasionó el problema estético en la poesía: hemos pasado largos

ratos ante textos de Shakespeare, por ejemplo, tentando posibles variantes en la adjetivación o en los verbos y admitiendo que la inasible fuerza del verso se debilitaría con la menor modificación.

Era perfeccionista hasta lo maniático. Trabajar con él o anotar lo que dictaba fue, para quien amase el oficio de las letras, la enseñanza más útil que pudo recibir en la vida. Dos cosas perseguía tercamente: la claridad y la belleza, y en cada línea suya advertimos que las logró. Al mismo tiempo, siempre estaba dispuesto a considerar las sugerencias ajenas y con frecuencia a aceptarlas; como en tantas otras cosas, tenía en esto la humildad de la inteligencia. Aquel perfeccionismo tiránico lo llevó a corregir una y otra vez sus poemas, que sometía a cambios en cada nueva edición. Yo solía exhortarlo a que no hiciera tal cosa, porque las diversas versiones confunden al lector, pero comprendí después que al cabo de una vida muy larga, en que van cambiando los gustos y las concepciones estéticas, el poeta quiera dejar como definitiva la obra de su madurez y borrar los que considera defectos del período juvenil.

Borges no fue sólo el hombre más inteligente que conocí, sino el más intelectual según la mejor definición del término: aquel que ante cualquier estímulo responde con ideas. Los años no gastaron la avidez de conocimiento de este escritor cabal y lector infatigable y nadie lo relata mejor que él mismo en un poema de *Elogio de la sombra* que se titula, sencillamente, *Un lector*. Quisiera leerlo ahora para que mis palabras finales sean las suyas.

*Un lector*

Que otros se jacten de las páginas que han escrito;  
a mí me enorgullecen las que he leído.

No habré sido un filólogo,  
no habré inquirido las declinaciones, los modos, la  
laboriosa

mutación de las letras,  
la *de* que se endurece en *te*,  
la equivalencia de la *ge* y de la *ka*,  
pero a lo largo de mis años he profesado la pasión  
del lenguaje.

Mis noches están llenas de Virgilio;  
haber sabido y haber olvidado el latín  
es una posesión, porque el olvido  
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,  
la otra cara secreta de la moneda.

Cuando en mis ojos se borraron  
las vanas apariencias queridas,  
los rostros y la página,  
me dí al estudio del lenguaje de hierro  
que usaron mis mayores para cantar  
espadas y soledades,  
y ahora, a través de siete siglos,  
desde la Última Thule,  
tu voz me llega, Snorri Sturluson.

El joven, ante el libro, se impone una disciplina  
precisa

y lo hace en pos de un conocimiento preciso;  
a mis años, toda empresa es una aventura  
que linda con la noche.

No acabaré de descifrar las antiguas lenguas del  
Norte,  
no hundiré las manos ansiosas en el oro de Sigurd;

la tarea que emprendo es ilimitada  
y ha de acompañarme hasta el fin,  
no menos misteriosa que el universo  
y que yo, el aprendiz.

ALICIA JURADO



## BIBLIOGRAFÍA DE DON JORGE LUIS BORGES

### POESÍA

*Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923.

*Luna de enfrente*. Buenos Aires, Proa, 1925.

*Cuaderno San Martín*. Buenos Aires, Proa, 1929.

*Poemas* (1922-1943). Buenos Aires, Losada, 1943.

*Poemas* (1923-1953). Buenos Aires, Emecé, 1954.

*Poemas* (1923-1958). Buenos Aires, Emecé, 1958.

*Obra poética* (1923-1964). Buenos Aires, Emecé, 1964.

*Para las seis cuerdas*. Buenos Aires, Emecé, 1965.

*Obra poética* (1923-1966). Buenos Aires, Emecé, 1966.

*Obra poética* (1923-1967). Buenos Aires, Emecé, 1967.

*El otro, el mismo* (1930-1967). Buenos Aires, Emecé, 1969.

*La rosa profunda*. Buenos Aires, Emecé, 1975.

*Cosmogonías* (Poemas ya publicados). Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1976.

*La moneda de hierro*. Buenos Aires, Emecé, 1976.

*Historia de la noche*. Buenos Aires, Emecé, 1977.

*Adrogué* (Poemas ya publicados). Ediciones Adrogué, 1977.

*Obra poética* (1923-1976). Buenos Aires, Emecé, 1978.

*Sonetos a Buenos Aires*. Buenos Aires, Emecé, 1979.

*La cifra*. Buenos Aires, Emecé, 1981.

*Los conjurados*. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

## FICCIÓN

*Historia universal de la infamia*. Buenos Aires, Ediciones Tor, 1935.

*Historia universal de la infamia*. Buenos Aires, Emecé, 1954. (Se agregan tres narraciones).

*El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires, Sur, 1941.

*Ficciones* (1935-1944). Buenos Aires, Sur, 1944.

*Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1956 (Se agregan tres cuentos).

*El Aleph*. Buenos Aires, Losada, 1949.

*El Aleph*. Buenos Aires, Losada, 1952 (Se agregan cuatro cuentos).

*La muerte y la brújula*. Buenos Aires, Emecé, 1951.

*El informe de Brodie*. Buenos Aires, Emecé, 1970.

*El Congreso*. Buenos Aires, El Archibrazo Editor, 1971.

*El libro de arena*. Buenos Aires, Emecé, 1975.

*Rosa y azul*. Barcelona, Sedmay Ediciones, 1977.

*Laberintos*. Buenos Aires, Ediciones Joraci, 1977 (Tres cuentos ya publicados).

*Veinticinco de agosto de 1983 y otros cuentos*. Madrid, Ediciones Siruela, 1983.

## ENSAYO

### a. Libros

*Inquisiciones*. Buenos Aires, Proa, 1925.

*El tamaño de mi esperanza.* Buenos Aires, Proa, 1926.

*El idioma de los argentinos.* Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1928.

*Evaristo Carriego.* Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1930.

*Evaristo Carriego.* Buenos Aires, Emecé, 1955 (Se agregan nuevos textos).

*Discusión.* Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1932.

*Historia de la eternidad.* Buenos Aires, Viau y Zona, 1936.

*Historia de la eternidad.* Buenos Aires, Emecé, 1953 (Se agregan nuevos textos).

*Otras inquisiciones.* Buenos Aires, Sur, 1952.

*El lenguaje de Buenos Aires.* Buenos Aires, Emecé, 1963. (Contiene también dos ensayos de José E. Clemente).

*Prólogos.* Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975.

*Borges oral* (conferencias). Buenos Aires, Emecé, 1979.

*Siete noches* (conferencias). México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

*Nueve ensayos dantescos.* Madrid, Espasa Calpe, 1982.

#### b. Folletos

*Las kenningar.* Buenos Aires, Imprenta Colombo, 1933.

*Nueva refutación del tiempo.* Buenos Aires, Oportet y Haereses, 1947.

*Aspectos de la literatura gauchesca.* Montevideo, Número, 1950.

*La poesía gauchesca.* Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileiros, 1960.

*Análisis del último capítulo del Quijote.* Buenos Aires, Universidad, 1956.

*La literatura fantástica.* Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti, 1967.

*Destino y obra de Camoens.* Buenos Aires, Centro de Estudios Brasileños, 1972.

## POESÍA Y PROSA

*El hacedor.* Buenos Aires, Emecé, 1960.

*Elogio de la sombra.* Buenos Aires, Emecé, 1969.

*El oro de los tigres.* Buenos Aires, Emecé, 1972.

## ANTOLOGÍAS

### a. Personales

*Antología personal.* Buenos Aires, Sur, 1961.

*Nueva antología personal.* Buenos Aires, Emecé, 1968.

*Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor.* Buenos Aires, Celtia, 1982.

### b. De otros autores

*Paulino Lucero. Aniceto el Gallo. Santos Vega,* de Hilario Ascasubi. Buenos Aires, Eudeba, 1960.

*Macedonio Fernández.* Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

*El matrero* (Textos de autores argentinos sobre el tema). Buenos Aires, Edicom, 1970.

*Páginas de historia y de autobiografía,* de Edward Gibbon. Buenos Aires, Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, 1961.

*Prosa y poesía de Almafuerte.* Buenos Aires, Eudeba, 1962.

*Hojas de hierba*, de Walt Whitman. Buenos Aires, Juárez, 1969.

*Paul Groussac*. Buenos Aires, Fraterna, 1981.

*Cuentistas y pintores argentinos*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

## TRADUCCIONES

*Un cuarto propio*, de Virginia Woolf. Buenos Aires, Sur, 1936.

*Orlando*, de Virginia Woolf. Buenos Aires, Sur, 1937.

*La metamorfosis*, de Franz Kafka. Buenos Aires, Losada, 1938.

*Las palmeras salvajes*, de William Faulkner. Buenos Aires, Sudamericana, 1941.

*Un bárbaro en Asia*, de Henri Michaux. Buenos Aires, Sur, 1941.

*Bartleby*, de Herman Melville. Buenos Aires, Emecé, 1944.

*De los héroes*, de Thomas Carlyle. *Hombres representativos*, de Ralph Waldo Emerson. Buenos Aires, W. M. Jackson, 1949. (Clásicos Jackson, vol. XXXVI).

*Hojas de hierba*, de Walt Whitman. Buenos Aires, Juárez, 1969.

*Perséfone*, de André Gide. Buenos Aires, Sur, 1936.

## OBRAS EN COLABORACIÓN

### a. Literarias

Con Adolfo Bioy Casares:

*Seis problemas para don Isidro Parodi* (con el seudónimo común de H. Bustos Domecq). Buenos Aires, Sur, 1942.

*Dos fantasías memorables* (con el seudónimo común

de H. Bustos Domecq). Buenos Aires, Oportet y Haereses, 1946.

*Un modelo para la muerte* (con el seudónimo común de B. Suárez Lynch). Buenos Aires, Oportet y Haereses, 1946.

*Los orilleros. El paraíso de los creyentes* (dos argumentos cinematográficos). Buenos Aires, Losada, 1955.

*Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires, Losada, 1967.

*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1979.

Con Betina Edelberg:

*Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Troquel, 1955.

Con Margarita Guerrero:

*El "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Columba, 1953.

*Manual de zoología fantástica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

*El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires, Kier, 1967.

Con Delia Ingenieros:

*Antiguas literaturas germánicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1951.

Con Alicia Jurado:

*Qué es el budismo*. Buenos Aires, Columba, 1976.

Con Luisa Mercedes Levinson:

*La hermana de Eloísa*. Buenos Aires, Ene, 1955.

Con María Esther Vázquez:

*Literaturas germánicas medievales*. Buenos Aires, Falbo Editor, 1965.

*Introducción a la literatura inglesa*. Buenos Aires, Columba, 1965.

Con Esther Zemborain de Torres:

*Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires, Columba, 1967.

#### b. Antologías

Con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo:

*Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana, 1940.

*Antología poética argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1941.

Con Adolfo Bioy Casares:

*Los mejores cuentos policiales* (primera serie). Buenos Aires, Emecé, 1943.

*Los mejores cuentos policiales* (segunda serie). Buenos Aires, Emecé, 1951.

*Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires, Raigal, 1955.

*Prosa y verso de Francisco de Quevedo*. Buenos Aires, Emecé, 1948.

*La poesía gauchesca*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

*Libro del cielo y de la tierra*. Buenos Aires, Sur, 1960.

Con Roy Bartholomew:

*Libro de sueños*. Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1976.

Con Silvina Bullrich;

*El compadrito. Su destino, sus barrios, su música..*  
Buenos Aires, Emecé, 1954.

Con Pedro Henríquez Ureña:

*Antología clásica de la literatura argentina.* Buenos Aires, Kapelusz, 1937.

Con Alberto Hidalgo y Vicente Huidobro:

*Índice de la nueva poesía americana.* Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones "El Inca", 1926.

Con María Kodama:

*Breve antología anglosajona.* Santiago de Chile, La Ciudad, 1978.

*Atlas.* Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

## DIÁLOGOS

Con Roberto Alifano:

*Conversaciones con Borges.* Buenos Aires, Atlántida, 1984.

Con Richard Burgin:

*Conversations with Jorge Luis Borges.* New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968.

Con Antonio Carrizo:

*Borges el memorioso.* México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Con Jorge Cruz:

*Mis libros*, en *Semana Cultural de La Nación*, Buenos Aires, "La Nación", 1985.

Con George Charbonier:

*Entretiens avec J. L. Borges*. Paris, Gallimard, 1967.

Con César Fernández Moreno:

*Borges parle* (En: Emir Rodríguez Monegal, *Borges par lui-même*. Paris, Editions du Seuil, 1970).

Con James Irbi, Napoleón Murat y Carlos Peralta:

*Encuentro con Borges*. Buenos Aires, Galerna, 1968.

Con Rosa Majian:

*Conversando con Jorge Luis Borges de Armenia y de los armenios*, Buenos Aires, R.M. Ediciones Culturales, 1985.

Con Jean de Milleret:

*Entretiens avec Jorge Luis Borges*. Paris, Belfond, 1967.

Con Néstor J. Montenegro:

*Diálogos*. [s.l.], Nemont Ediciones, 1983.

Con Victoria Ocampo:

*Diálogo con Borges*. Buenos Aires, Sur, 1969.

Con Ernesto Sábato:

*Diálogos* (Compilación de Orlando Barone). Buenos Aires, Emecé, 1976.

Con Fernando Sorrentino:

*Siete conversaciones con Jorge Luis Borges.* Buenos Aires, Casa Pardo, 1974.

Con María Esther Vázquez:

*Borges: imágenes, memorias, diálogos.* Caracas, Monte Avila, 1977.

*Borges, sus días y su tiempo.* Buenos Aires, Juan Vergara Editor, 1985.

#### OBRAS COMPLETAS

*Obras completas (1923-1972).* Buenos Aires, Emecé, 1979.

*Obras completas en colaboración.* Buenos Aires, Emecé, 1979.

AMELIA SANCHEZ GARRIDO

## TEXTOS Y DOCUMENTOS

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

I

**aborigen.** [*Enmienda a la etimología.*] (Sing. de aborígenes, y este del lat. *aborigines*...)

**aborrir.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *ab-horrere*; de *ab* y *horrere*, tener horror).

**abortar.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *abortare*.)

**abra.** [*Enmienda a la etimología.*] (... del neerl. medio *havene*, puerto.)

**abrótano.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. vulg. *abrotanum*, clás. *abrotōnum*, y este del gr. ἄβροτονον).

**absorber.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *absorbere*; de *ab* y *sorbere*, sorber.)

\* Aprobadas por la Real Academia Española (Comunicados de octubre y noviembre de 1985).

NOTA. Las diferencias que pueden advertirse entre estas definiciones tomadas de los *Comunicados* que envía periódicamente la R. Academia Española, y las que se publican luego en forma definitiva en el *Boletín* de dicha Institución, se deben a que este último suele aparecer con posterioridad al de la Academia Argentina debido al distinto período del año en que sesionan ambas Instituciones.

- abstemio.** [*Enmienda a la etimología.*] (... y el inus. *te-mum*, bebida embriagadora.)
- abstener.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *abstinēre*, de *abs* y *tenēre*.)
- absterger.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *abstergere*; de *abs* y *tergere*.)
- abstersivo.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *abstersus*; p.p. de *abstergere*, limpiar.)
- abubilla.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *\*upupella*, d. de *upupa*.)
- abundo.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *abundo*, en abundancia.)
- aburar.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. arc. *\*burre*, clás. *bustum* < *\*buro* = *uro*.)
- academia.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *academia*, y este del gr. Ἀκαδημία)
- acceder.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *accedere*, acercarse, y este de *ad*, *a*, y *cedere*, andar, caminar.)
- accender.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *accendere*, de *ad* y *\*candere*, blanquear, estar candente.)
- acebo.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *\*aciphyllum*.)
- acendrar.** [*Enmienda a la etimología.*] (De *a*<sup>2</sup> y *cendrar*.)
- acento.** ... // 2. [*Enmienda.*] Rayita oblicua que baja de derecha a izquierda del que escribe o lee (/), la cual ...// ... // **grave.** [*Enmienda.*] Rayita oblicua que baja de izquierda a derecha del que escribe o lee (\). En nuestra lengua ... // ...// **ortográfico.** [*Enmienda.*] **gráfico** u **ortográfico.** El que se pone en la escritura para indicar alguna peculiaridad de la síla-

- ba** que lo lleva; por ej. el **acento de intensidad** o el **acento tónico**, la supresión de una *s* siguiente, etc.
- aceptar**. [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *accep-tāre*, intens. de *accipĕre*, recibir.)
- acometida**. ... // 2. [*Enmienda.*] Instalación por la que se deriva hacia un edificio u otro lugar parte del fluido que circula por una conducción principal.
- ACOMETIDA** *eléctrica*.
- aeroespacial**. adj. Perteneciente o relativo a la aviación y a la aeronáutica conjuntamente.
- aleta**. ... // 2. [*Enmienda.*] Órgano con aspecto de la paleta de un remo, típico de los peces o pterigianos. // 2 bis. Por ext., las extremidades que, con apariencia de aleta, tienen otros vertebrados acuáticos, como p. ej. los cetáceos. // 2 ter. Expansión tegumentaria de aspecto membranoso que, con funciones de locomoción o sustentación en el agua, se presenta en diversos grupos de animales invertebrados.
- alfanumérico, ca.** adj. Perteneciente o relativo a cifras o letras. Dícese en particular de las combinaciones de cifras y letras —y también, a veces de signos diversos— que se utilizan en informática como claves para las instrucciones del cálculo con ordenadores. // 2. Aplícase a los teclados de máquinas que contienen signos alfabéticos y cifras.
- alfanúmero**. (De *alfabeto* y *número*.) m. Serie de números y letras combinados que se emplea como clave para el tratamiento de documentos por ordenador.
- alma máter**. (Del lat. *alma mater*, madre nutricia.) f. Expresión latina con que algunos escritores antiguos aludían a la patria, y con que hoy es designada la Universidad.

- alta.** ... // 7 bis. Reanudación de una actividad, trabajo, etc. // 7 ter. Documento que señala esa condición.
- ammocete.** m. *Zool.* Larva de lamprea.
- amnio.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del gr. ἀμνίον, membrana.)
- anabolizante.** m. *Biol.* Producto químico utilizado para suplir deficiencias en los procesos anabólicos naturales. V. gr. las vitaminas.
- anilla.** ... // 3 bis. Pieza comúnmente metálica que se coloca en la pata de un ave, donde constan el nombre de la estación biológica que la ha anillado, y otros datos, los cuales permiten estudiar sus desplazamientos migratorios.
- anillo.** ... // 6 bis. **anilla** para las aves.
- ansiolítico, ca.** (Del lat. *anxius*, angustiado, y del gr. λυτικός, que disuelve). adj. *Farm.* Que disminuye o calma la ansiedad. Ú.t.c.s.
- antiliberal.** adj. Contrario a las ideas liberales o a quienes las defienden. Ú.t.c.s.m.
- apiario.** (Cultismo, del lat. *apiarium*.) m. **colmenar.**
- aposición.** [*Enmienda*] (... de *apponere*, poner junto a.) f. *Gram.* Complementación de un nombre ... o construcción nominal, que por lo común los siguen inmediatamente ...
- arteria.** ... // **subclavia.** [*Enmienda*] ... tronco braquiocefálico ...
- artimón.** ... // 2. Palo de la nave más próximo a la popa.
- asbestosis.** (De *asbesto* y *-osis*.) f. *Med.* Enfermedad pulmonar crónica producida por la inhalación repetida del polvo del asbesto.

**ascorniceto.** (Del gr. ἄσκόρς , odre, y μύκης , hongo.)

**asociacionismo.** ... // 2. Movimiento partidario de crear asociaciones cívicas, políticas, culturales, etc.

**asociacionista.** ... // 2. Dícese de la persona o movimiento partidario de crear asociaciones cívicas, políticas, culturales, etc.

**aun.** [Enmienda.] (Del lat. *adhuc*.) adv. t. **todavía**, en un tiempo que dura. Se escribe con tilde: **aún**. // 2 conj. conc. Encabezando una proposición con forma verbal no personal, equivale a *aunque* con construcción personal. **AUN no conviniéndole, lo hizo** (*Aunque no le convenía, lo hizo*). Si la proposición subordinante tiene significación negativa, la negación puede preceder a **aun**. **AUN regalándose, no lo quiso** o **NI AUN regalándose, lo quiso**. // 3. Seguida de *si*, la locución conjuntiva formada fuerza el valor argumentativo de la condición. **No tienes que preocuparte; AUN SI eso ocurriera, habría remedio**. // **aun cuando.** loc. conj. cond. **aunque**. **AUN CUANDO parece bromear, está hablando en serio**. // **aun así.** A pesar de ello. **Tal vez me convenga hablar; AUN ASÍ, callaré**. Si la oración principal es negada, su negación puede pasar a la locución. **Tal vez me convenga callar, AUN ASÍ, no callaré** o **NI AUN ASÍ, callaré**. // y **aun.** loc. conj. copul. que marca enfáticamente el término de una gradación de dos o más miembros como ponderación o encarecimiento. **Te daré quinientas pesetas, y AUN mil, si las necesitas**. Cuando la gradación es descendente y con verbos negativos, equivale a *ni siquiera*. **Allí no tengo familia, ni amigos NI AUN conocidos**.

- azoico.** ... [*Enmienda.*] Dícese de los colorantes que poseen grupos cromóforos con funciones nitrogenadas.
- baile.** ... // 3 bis. Local o recinto destinado a que baile la concurrencia.
- balonvolea.** [*Enmienda.*] ... m. voleibol.
- bipartidismo.** m. Sistema político con predominio de dos partidos que compiten por el poder.
- bipartidista.** adj. Perteneiente o relativo al bipartidismo. U.t.c.s.
- biso.** [*Añádese.*] (Del gr. βύσσοϋς, lino de la India.)
- blanquear.** ... // 4 bis. Hervir durante unos minutos un alimento para que pierda su acidez o la sangre.
- bombón.** ... // 2 fig. y fam. Mujer joven y atractiva.
- bradicardia.** ... [*Enmienda.*] f. Frecuencia de la contracción cardíaca inferior a 60 latidos por minuto.
- brasa.** [*Enmienda.*] (Voz de origen incierto, preromana o latina.)
- brasear.** tr. Asar viandas directamente sobre la brasa. // 2. Guisar alimentos, previamente rehogados, en un recipiente cerrado herméticamente.
- broncorrea.** ... [*Enmienda.*] f. Secreción excesiva y expectoración de moco bronquial.
- bronquiolo.** ... [*Enmienda.*] *Anat.*...
- cabaña.** ... // 7. *Argent.* Establecimiento rural destinado a la cría de ganado de raza.
- cabañero, ra.** ... // 3 bis. *Argent.* Dícese del propietario de una cabaña o encargado de ella. U.t.c.s.
- cabrestante.** ... // 2. Torno de diferentes formas, generalmente movido por un motor, destinado a mover grandes pesos.
- cachaza...** // 3. [*Enmienda.*] ... que se forma sobre el zumo de la caña al empezar a cocer y que se defe-

~~ca~~ como primer paso de purificación del azúcar.  
**cachupín, na.** m. y f. [*Enmienda.*] fam. Méj. y Guat.

Español establecido en estos países.

**cádmico, ca.** adj. Perteneciente o relativo al cadmio.

**caer...** // **24 bis.** *Fís.* Pasar algo espontáneamente de un nivel a otro al que se ha asignado un valor más bajo. *Un electrón CAE de una órbita externa a otra interior.*

**cafeína.** [*Enmienda.*] ...; se ha empleado como tónico...

**caída.** ... // **libre.** *Fís.* La que experimentaría un cuerpo sometido exclusivamente a la acción de la gravedad.

**cáliz.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *calix, ĩcis*, copa.)

**cataviento.** ... // **2. V. manga catavientos.**

**cero...** // [*Como 1ª acepción.*] Cardinal que expresa una cantidad nula, nada, ninguno. *CERO puntos.*

// **2. m.** Signo con que se representa el cero. // **3.**

[*La actual 1a. acepción.*]

**cerrateño, ña.** [*Enmienda.*] adj. Natural de la comarca del Cerrato, en las provincias de Palencia, Valladolid y Burgos. *Ú.t.c.s.* // **2.** Perteneciente o relativo a esta comarca.

**ciencia.** ... // **aplicada.** Estudio de aquellos aspectos científicos que se realizan en atención a su utilidad.

// ... // **pura.** Estudio de los fenómenos naturales y otros aspectos del saber por sí mismos, sin tener en cuenta sus aplicaciones.

**cístico.** ... [*Enmienda.*] V. **conducto cístico.**

**cobalto.** ... // **2.** [*Se añade.*] V. ... , **bomba de cobalto.**

**cogestión.** f. Gestión en común. // **2.** Participación

del personal en la administración o gestión de una empresa.

**compartimiento.** ... // 3. *Mil.* Zona más o menos amplia de terreno que presenta en sus flancos accidentes característicos que la encuadran, en la que se mueve una unidad o establecen sus fuegos.

**complemento.** ... // 4 bis. *Biol.* Conjunto de proteínas plasmáticas que actúan mediante reacción en cascada y se fijan finalmente sobre la pared de células ajenas al organismo, v. gr. bacterias. Esta fijación destruye la célula mediante la formación de poros y salida de citoplasma.

**conducto.** ... // **cístico.** *Anat.* El que da salida a los productos de la vesícula biliar y que, al unirse al conducto hepático, forma el colédoco.

**contusionar.** (De *contusión.*) tr. **magullar**, producir contusión. Ú.t.c. prnl.

**coribante.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *corŷbas*, *-antis*,...)

**correa.** ... // **correa de transmisión.** Cinta de cuero o de otro material, unida en sus extremos, que, en las máquinas, sirve para transmitir el movimiento rotativo de una rueda o polea a otra.

**cubalibre.** m. Bebida alcohólica, de diversos ingredientes, especialmente de ron.

**cucharadita.** f. Porción que cabe en una cucharilla.

**chicle.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del náhuatl *tzictli*, luego *chicle*, derivado del verbo *tzic-*, estar pegado, detenido.)

**chicozapote.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del náhuatl *xicotzapotl*, que quiere decir fruto dulce como la miel del jicote: de *xicohtli*, abejorro melero, jicote, y *tzapotl*, fruto de sabor dulce en

general.)

**defraudar.** ... // 3. [*Enmienda.*] fig. Frustrar, desvanecer la confianza o la esperanza que se ponía en alguien o en algo.

**descanso.** ... // 6. Pausa que se hace en el desarrollo de un espectáculo.

**detención.** ... // 3. [*Enmienda.*] Privación provisional de la libertad, ordenada por una autoridad competente.

**detenido, da.** ... // 5. Privado provisionalmente de la libertad por una autoridad competente. Ú.t.c.s.

**diálisis.** ... [*Enmienda.*]. *Fís. y Quím.* Proceso de difusión selectiva a través de una membrana. Se utiliza para separar macromoléculas de sustancias de bajo peso molecular.

**elongación.** ... [*Como 1ª acepción.*] **alargamiento.** // ... // 4. Lesión producida por ese alargamiento.

**encorvar.** ... // 3. [*Enmienda.*] [*Pasa a ser 1 bis*]

**ensayismo.** ... // 2. Actitud del tratadista que deriva hacia lo general o superficial, cuando cabría esperar de él mayores precisiones y una actitud más técnica o comprometida.

**ensayar.** ... // 3. [*Enmienda.*]. Preparar la ejecución y montaje de un espectáculo antes de ofrecerlo al público. // 3 bis. Preparar cualquier otro tipo de actuación, antes de realizarla.

**entonación.** ... // 2 bis. *Ling.* Secuencia sonora de los tonos con que se emite el discurso oral, y que contribuye al significado de este.

**escama.** [*Enmienda a la 1ª acepción.*] *f. Zool.* Órgano tegumentario propio de diversos tipos de animales que, a modo de escudetes imbricados, cubren total o

- parcialmente el cuerpo de peces y reptiles.
- escurril.** adj. Truhanesco, bufonesco.
- espiguilla.** (De *espiga*.) f. En los tejidos, dibujo formado por una línea como eje y otras laterales, paralelas entre sí y oblicuas al eje.
- esquí.** ... // **acuático.** Deporte que consiste en deslizarse rápidamente en la superficie del agua, mediante esquíes arrastrados por una lancha motora.
- estriforme.** (De *estri*, lechuza, y el elemento compositivo *-forme*.) f. pl. *Zool.* Orden de aves, conocidas antiguamente como rapaces nocturnas, de cabeza grande y redondeada, pico corto, robusto y ganchudo, ojos dirigidos hacia adelante y garras fuertes y afiladas.
- falconiforme.** (Del lat. *falco*, *ōnis*, halcón, y el elemento compositivo *-forme*.) ad. *Zool.* **falcónido.** // 2. f. pl. *Zool.* Orden de aves, conocidas antiguamente como rapaces diurnas, de garras vigorosas, cabeza robusta y pico fuerte y ganchudo. Son grandes voladoras y se alimentan de carne.
- falencia.** ... // 3. *Argent.* Carencia, defecto.
- farmacopea.** ... // 2. Repertorio que publica oficialmente cada Estado como norma legal para la preparación, experimentación, receta, etc., de los medicamentos.
- gachó.** [*Se añade la etimología.*] (Voz gitana.)
- gamma.** ... // 3. V. rayos gamma.
- geoquímica.** f. Estudio de la distribución, proporción y asociación de los elementos químicos de la corteza terrestre y de las leyes que las condicionan.
- gratinar.** (Del fr. *gratiner*.) tr. Hacer que un alimento se tueste por encima en el horno.
- guillar.** ... // **guillárselas.** loc. fam. **pirárselas.**

**gusanó.** [*Enmienda.*] m. Nombre vulgar de las larvas vermiformes de muchos insectos, como algunas moscas y coleópteros, y las orugas de los lepidópteros. // 2. En el uso corriente, **lombriz.** // 3. En la lengua popular, **oruga**, larva. // ... // 6. pl. En clasificaciones desusadas, taxón de estos animales.

**habitualidad.** f. Cualidad de habitual.

**hemodiálisis.** ... [*Enmienda.*] Paso de la sangre de un paciente a través de membranas semipermeables para liberarla de productos nocivos de bajo peso molecular, como la urea.

**hepatología.** (Del gr. ἥπαρ, ἥπατος, hígado, y *-logía.*) f. Rama de la medicina que se ocupa del hígado y las vías biliares, y de sus enfermedades.

**hepatólogo, ga.** m. y f. Persona especializada en hepatología.

**heterosexualidad.** f. Inclinação sexual hacia el otro sexo.

**hevea.** (De *hevea brasiliensis*, nombre científico de la planta) f. Planta del caucho.

**hevcultivo.** m. Cultivo del caucho.

**hevcultor, ra.** adj. Dícese de la persona que cultiva el caucho. Ú.t.c.s.

**-iatría.** (Del gr. ἰατρεία, curación) Elemento compositivo que entra pospuesto en la formación de algunas voces españolas con el significado de "tratamiento". Por extensión denota también "parte de la medicina que se ocupa de".

**icor.** ... [*Enmienda.*] ... líquido seroso, que rezuman ciertas úlceras malignas,...

**impecune.** (Del lat. *in-2* y *pecunia*, dinero.) adj. Que no tiene dinero, bienes, etc.

**insegmentado, da.** adj. Que carece de segmentación;

dícese en particular de los gusanos que no son segmentados.

**integrar.** ... // 2 bis. prnl. **incorporarse**, unirse a un grupo para formar parte de él.

**inteligencia.** ... // **artificial.** Conjunto de técnicas que, mediante el empleo de ordenadores, permite resolver problemas cuya solución corresponde a la inteligencia humana, como son la demostración de teoremas matemáticos, el diagnóstico de enfermedades y, en general, todas las cuestiones que exigen conocimientos y saberes de expertos.

**jefe. m. hevea.**

**lardear.** [*Enmienda.*] tr. Untar o envolver con lardo...

**lata.** ... // 5. [*Enmienda.*] fam. Discurso o conversación fastidiosa. // 6. fam. Todo lo que causa hastío y disgusto por prolijo o impertinente. *Me dio la LATA. Aquello fue una LATA. ¡Qué LATA!*

**latazo.** ... // 2. **lata**, fastidio, pesadez.

**leptocéfalo.** m. *Zool.* Estado larvario precoz de la anguila, anterior a la fase de angula.

**macramé.** (Del fr. *macramé.*) m. Tejido hecho con nudos más o menos complicados, y cuya estructura se asemeja al encaje de bolillos. // 2. Hilo con que se prepara este tejido.

**maestra.** ... // 2. [*Enmienda.*] desus. Mujer que enseña a las niñas... // 2 bis. Mujer que enseña en un centro de enseñanza primaria. // ... // **de escuela.** [*Enmienda.*] desus. **maestra** de niñas.

**mahomista.** adj. Que profesa el mahometismo. Ú.t.c.s.com.

**manga.** ... **catavientos.** *Meteor.* Especie de tubo de paredes de lona y forma cónica, que se sitúa en lo

- altó de un mástil y que mediante su orientación señala la dirección del viento.
- manto.** ... // 11. [*Enmienda.*] Grasas del redaño que envuelven las vísceras de los animales; en especial se aplica este nombre a las mantecas del cerdo.
- manús.** (Voz gitana). m. Gachó, tío, tipo. Ú. con el artículo.
- margen.** ... // 3. Acotación que se pone al margen de un texto, apostilla.
- marquesina.** ... // 3. [*Enmienda.*] Construcción protegida por los lados, y cubierta, destinada, en las paradas de transportes públicos, a guardar del sol y la lluvia a los que esperan.
- mentalizar.** tr. Preparar o predisponer la mentalidad de alguien para que se comporte de un modo determinado. Ú.t.c.pnrl.
- migración.** ... // 4. Desplazamiento de individuos inducido por causas económicas, sociales o políticas.
- migrante.** p.a. de migrar. Que migra.
- migrar.** (Del lat. *migrāre.*) intr. **emigrar**, cambiar el lugar de residencia por diversas razones. // 2. **inmigrar**, llegar a un país procedente de otro.
- moda.** ... // **pasar o pasarse de moda.** loc. prepos. Perder algo actualidad o vigencia.
- mosaico.** ... // 3. *Biol.* Organismo formado por dos o más clases de tejidos, genéticamente distintas.
- moscatel<sup>1</sup>.** ... // 2. [*Enmienda.*] Aplícase al viñedo que produce esta clase de uva. // 3. Dícese del vino que se elabora con ella, después de solearla durante varios días. Ú.t.c.s.
- motilón, na.** ... // 1 bis. Dícese del individuo de una tribu indígena de la Sierra de Santa Marta y del Catatumbo, que se caracteriza por su corte de pelo

en forma de casquete alrededor de la cabeza.  
Ú.t.c.s.

**-nomía.** (Del sufijo *-nomo* y este del gr. νόμος, ley). Elemento compositivo que entra pospuesto en la formación de algunas voces españolas con el significado de "ciencia, conjunto de conocimientos".

**obelisco.** ... // 2. [*Enmienda.*] Señal que se solía poner en el margen de los libros...

**obel.** [*Enmienda.*] **óbelo.** (Del lat. *obēlus*, y este del gr. ὀβελός.)

**ocozol.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del náhuatl *ocōtzol*.)

**pez.** [*Enmienda.*] m. *Zool.* Vertebrado acuático, anamniota, poiquilotermo, de respiración branquial, generalmente con extremidades en forma de aleta, aptas para la locomoción y sustentación en el agua. La piel, salvo raras excepciones, está protegida por escamas. Suele tener reproducción ovípara. // ... // 5. pl. *Zool.* Taxón al que pertenecen estos animales.

**pivotante.** (De *pivotar*.) adj. Dícese de lo que tiene caracteres de pivote o que funciona como tal. // 2. *Bot.* Aplícase a la raíz que se hunde verticalmente, como una prolongación del tronco.

**pivotar.** intr. Moverse o apoyarse sobre un pivote. Ú.t. en sent. fig.

**poliéster.** (Del ingl. *polyester*, nombre facticio.) m. Fibra sintética hecha por condensación de varios ácidos y glicoles, que en combinación con otras fibras, se emplea para la producción de trajes, camisas y artículos varios.

**polimorfo, fa.** ... // 2. Dícese de la especie, animal o

vegetal, en la que se presentan, normalmente, individuos de varias formas o aspectos, como ocurre en los insectos sociales, que diferencian castas; en ciertos cnidarios, en los que alternan la fase pólipo con la fase medusa, así como en animales coloniales, con zooides de aspecto diferente. // 3. Dícese de las enzimas, o proteínas en general, que se presentan bajo varias formas moleculares. Es un fenómeno importante en la genética y en la patología molecular.

**présago, ga o presago, ga.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *praesāgus.*)

**procesar.** ... // 3. [*Enmienda.*] Someter a un proceso de transformación física, química o biológica.

**propinar.** ... // [*Enmienda.*] Dar la clase de golpe expresada por el complemento explícito: *bofetada, paliza, patada*, etc.

**psiquis.** (Del gr. ψυχή ) f. **psique.** // 2. **psiquismo.**

**rapaz.** ... // **diurna.** ave rapaz que caza de día. // 2. ant. **falconiforme.**

**rapaz.** ... // **nocturna.** ave rapaz que caza de noche. // 2. ant. **estrigiforme.**

**reacción.** ... // **en cascada.** *Biol.* Secuencia de reacciones en la que cada producto recién formado cataliza la transformación subsiguiente de otro.

**recogido, da.** ... // 4. Que está poco extendido y no ocupa mucho espacio.

**recordanza.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del bajo lat. *recordantia.*)

**recordar.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *recordari.*)

**recorrido.** ... // 5. [*Suprímese.*] // **dar un recorrido** a alguien. fr. verbal. Hacer objeto a alguien de

- una reprensión o corrección por alguna falta.
- reducir.** ... // 10 bis. En culinaria, hervir un líquido para que se concentre.
- relativizar.** tr. Introducir en la consideración de un asunto determinadas circunstancias que, en general, atenúan su importancia.
- reló.** [*Se suprime el artículo.*]
- reverberación.** ... // 1 bis. *Acúst.* Prolongación del sonido en un espacio más o menos cerrado, cuando cesa la fuente sonora.
- ribeiro.** m. Vino que se cosecha en la comarca gallega del Ribeiro.
- rodillo.** ... // 4 bis. Cilindro de madera para estirar la masa de harina.
- salchicha.** ... // 1 bis. Por ext. todo embutido semejante a este, con otros ingredientes.
- saque.** ... // 1 bis. [*Enmienda a la ficha aprobada el día 7 de junio de 1984.*] El que se realiza para iniciar o reanudar el juego de pelota y otros deportes.
- sentencia.** ... // 5. *Inform.* Secuencia de expresiones que especifica una o varias operaciones.
- sesión.** ... // 2 bis. Cada una de las funciones de teatro o cinematógrafo que se celebran a distintas horas, en un mismo día.
- sida.** m. *Med.* Sigla de síndrome de inmunodeficiencia adquirida.
- síndrome.** ... // de **inmunodeficiencia adquirida.** Enfermedad contagiosa producida por un virus que infecta ciertos linfocitos, y que produce una disminución de las defensas inmunitarias.
- sintonía.** ... // 2. Señal sonora, consistente muchas veces en una melodía, con la que se marca el comienzo de un programa de radio o televisión, y sir-

ve para identificarlo entre los demás.

**sintonizar.** ... // 3. Ajustar un receptor de radio para que capte determinada emisora. // 4. fig. Coincidir en pensamiento o en sentimientos dos o más personas entre sí.

**sobreimpresión.** f. *Impr.* Acción y efecto de sobreimprimir.

**sobreimprimir.** tr. *Impr.* Imprimir algo sobre un texto o sobre una imagen gráfica.

**socialdemocracia.** f. Denominación genérica de corrientes y tendencias socialistas que aceptan doctrinalmente la democracia parlamentaria y el pluralismo político.

**socialdemócrata.** adj. Partidario de la socialdemocracia. Ú.t.c.s. // 2. Perteneiente o relativo a la socialdemocracia.

**subtitular.** tr. Escribir subtítulos. // 2. Incorporar subtítulos a un filme.

**subtítulo.** ... // 2. Letrero que, al proyectarse un filme, aparece en la parte inferior de la imagen, normalmente con la traducción del texto hablado de la película.

**talla.**<sup>1</sup> ... // 6. [*Se suprime el ejemplo.*]

**televidencia.** f. *Col.* Acto de ver imágenes por televisión. // 2. *Col.* Conjunto de televidentes.

**tener.** ... // 23. [*Pasa a ser 16 bis.*]

**tener.** ... // 23. [*Se suprime al final de la definición.*] ..., y por lo regular solo se emplea en son de amenaza. TENGO de hacer un escarmiento.

**terrina.** (Del fr. *terrine.*) f. Vasija pequeña, de barro cocido o de otros materiales, con forma de tronco de cono invertido, destinada a conservar o expender algunos alimentos. // 2. En jardinería, ties-

to de igual forma, usado para ciertos cultivos, especialmente semilleros.

**test.** ... [*Enmienda.*] m. Voz invariable...

**ticero.** m. *Col.* En las aulas, recipiente para la tiza.

**torno.** ... // **revólver.** *Mec.* **torno** automático o semiautomático que dispone de un revólver para el cambio de herramientas.

**válvula.** ... // **de escape.** **válvula de seguridad.** // 2. fig. Ocasión, motivo o cosa a la que se recurre para desahogarse de una tensión, de un trabajo excesivo o agotador o para salir de la monotonía de la vida diaria.

**velación**<sup>2</sup> ... // 1. [*Se añade al final de la definición.*] ...y que tenía lugar durante todo el año, excepto en el tiempo de adviento y en el de la cuaresma. Ú.m. en pl.

**vídeo.** [*Enmienda.*] Aparato que registra y reproduce electrónicamente imágenes y sonidos.

**viral.** adj. Perteneciente o relativo a los virus.

**vírico, ca.** adj. **viral.**

**voleibol.** (Adaptación del ingl. *volleyball.*) m. Juego entre dos equipos, cuyos jugadores, separados por una red de un metro de ancho, colocada en alto en la mitad del terreno, tratan de echar con la mano un balón por encima de dicha red en el campo enemigo.

**yugo.** ... // 4. fig. [*Enmienda.*] **velo** que se ponía a los desposados en la misa de velaciones.

**zapote.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del náhuatl *tzapotl*, cualquier fruto de sabor dulce, aplicado luego al del *zapote.*)

## II\*

- aceráceo, a.** [*Enmienda a la etimología.*] (Der. del lat. *acer*, -*eris*, arce).
- acezar.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat, \**osci-tiāre*, de *osci-tāre*, abrir la boca.)
- aciano.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *cyānus*, y éste del gr. κυανός, azul.)
- acmé.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del gr. ἀκμή punta.)
- acordeón.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del al. *Ak-kordeon*, ...)
- acosar.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del cast. ant. *cosso*,...)
- acrescente.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *accrescens*, -*entis*,...).
- acribillar.** [*Enmienda a la etimología.*] (... *cribellāre*,...).
- acroleína.** [*Enmienda a la etimología.*] (... y *oleína*, der. culto del lat. *olĕum*, óleo, aceite.)
- acromático, ca.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del gr. α -, no, y χρωματικός, cromático).
- alcoholhemia.** [*Enmienda.*] f. Concentración de alcohol en la sangre.
- alcoholímetro.** ...// 2. Dispositivo para medir la cantidad de alcohol presente en el aire espirado.
- almiar.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *mediālis*, abrev. de *pertica mediālis*, palo de en medio.)
- apotrerar.** tr. [*Suprímese.*] Chile. ... // 2. [*Suprímese.*] Cuba.

\* Aprobadas por la Real Academia Española (Comunicado de diciembre de 1985).

**asterisco.** ... // 3. Especie de cruz abombada, con una pequeña estrella pendiente, que el sacerdote de rito bizantino pone sobre el disco o patena para preservar de todo contacto las partículas de las sagradas especies.

**atto.** [*Se añade a la etimología.*] (Del noruego y el danés *atten*, dieciocho.)

**balausta.** f. *Bot.* [*Enmienda.*] Fruto complejo desarrollado a partir de un ovario ínfero, compartimentado, como el del granado, que contiene muchas semillas carnosas.

**boldo.** [*Enmienda.*]... que es muy aromática, se utiliza para el tratamiento de enfermedades del hígado y la vesícula biliar.

**bolillero.** (De *bolillo*.) m. **mundillo**, almohadilla para hacer encaje de bolillos. // 2. [*La definición actual.*]

**calzada.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. vulg. *calciata*, camino empedrado.)

**cámara.** ... // **alta.** [*Enmienda.*] Dícese del senado u otros cuerpos legislativos análogos. // **baja.** [*Enmienda.*] Llámase así al congreso de los diputados o sus equivalentes, a diferencia de la llamada **cámara alta**.

**canguro.** ... // 2. fam. Persona, generalmente joven, que se encarga de atender a los niños pequeños, en ausencia de los padres y, por lo regular, a cambio de una compensación económica.

**citogenética.** (Del gr. κύτος célula, γγενεσις engendramiento, producción). f. *Biol.* Parte de la biología que trata de los cromosomas.

**citólogo, ga.** m. y f. Persona especializada en citología.

**clamar.** ... // 5. Gritar vehementemente una multitud. Ú.t. en sent. fig.

**clamor.** ... // 1 bis. Grito vehemente de una multitud. Ú.t. en sent. fig.

**colesterolemia.** f. *Fisiol.* Tasa de colesterol en la sangre.

**coleta**<sup>1</sup> ... [*Enmienda.*] Mechón en la parte posterior de la cabeza dejado a manera de adorno.

**compatibilizar.** (De *compatible.*) tr. Hacer compatible.

**congreso.** ...// 6. En algunos países, como Estados Unidos, conjunto de las dos cámaras legislativas.

**corifeo.** [*Enmienda a la etimología.*] (...κορυφαίος jefe.)

**crianza.** ... // 2. bis. Proceso de elaboración de los vinos.

**cromóforo, ra.** adj. *Quím.* Dícese del agrupamiento químico responsable de la coloración de una sustancia. Ú.t.c.s.

**cubeto**<sup>1</sup>, **ta.** adj. Dícese de la res bovina que tiene las astas caídas y muy juntas por las puntas. Ú.t.c.s.

**cubeto.** [*Enmienda.*] **cubeto**<sup>2</sup>.

**dentículo.** ... // **dérmico.** *Zool.* Órgano tegumentario, a modo de plaquita, con una punta saliente muy dura, recubierta por una sustancia análoga al esmalte dentario, que desarrollan, en lugar de escamas, peces como los tiburones y las rayas.

**depilar.** [*Enmienda a la 1ª acep..*] tr. Arrancar el pelo o el vello para dejar libre de él la piel que cubre.

**dérmico, ca....** // 2. V. **dentículo dérmico.**

**deshojar.** [*Enmienda a la etimología.*] (De *des-* y *hoja.*)

**deshonrar.** [*Enmienda a la etimología.*] (De *des-* y

- honorar.*)
- deshonrar.** [*Enmienda a la etimología.*] (De *des-* y *honorar.*)
- desiderátum.** ... [*Enmienda.*] Aspiración, deseo que no se ha cumplido. // 2. el no va más.
- designativo, va.** [*Enmienda a la etimología.*] (... *designativus.*)
- disco.** ... // 7 bis. Patena utilizada en el rito bizantino, mayor que la de la liturgia romana. Tiene los bordes doblados para retener las partículas de las sagradas especies y a menudo se apoya en un pie.
- ecografía.** (De *eco* y *-grafía.*) f. Técnica de exploración del interior de un cuerpo mediante ondas electromagnéticas o acústicas, que registra las reflexiones o ecos que producen en su propagación las discontinuidades internas. Se emplea en medicina.
- edad.** ... // **escolar.** La comprendida entre la señalada para comenzar los primeros estudios y aquella en que el Estado permite trabajar.
- efecto.** ... // **invernadero.** Elevación de la temperatura de la atmósfera próxima a la corteza terrestre, por la dificultad de disipación de la radiación calorífica, debido a la presencia de una capa de óxidos de carbono procedentes de las combustiones industriales.
- escolar<sup>1</sup>.** ... // 2 bis. V. **edad escolar.** // 3 m. [*Añádese.*] p. us. // 3 bis. com. Alumno que asiste a la escuela para recibir la enseñanza obligatoria.
- etilismo.** (De *etilo e-ismo.*) m. *Med.* Intoxicación aguda o crónica por el alcohol etílico.
- exitoso, sa.** (De *éxito.*) adj. *Amér.* Que tiene éxito.
- femenino, na.** ... // 1 bis. Que posee los rasgos propios de la feminidad.

**femte-**. [*Se añade la etimología.*] (Del noruego y el danés *femten*, quince.)

**finquero**. [*Enmienda.*] **finquero**, ra. m. y f. Persona que explota una finca rústica.

**gota**. ... // 1 bis. fig. Pequeña cantidad de cualquier cosa, pizca. *No queda ni gota de pan.*

**grifo**<sup>1</sup>, **fa**. [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. tardío *grīphus*, clás. *gryps*, *grīphis*, y este del gr. γρύψ, γρυσπός grifo, animal fabuloso con cabeza de águila y cuerpo de león.)

**gringo**. [*Enmienda a la etimología.*] (Deformación de *griego*<sup>1</sup>.)

**hepatocito**. m. Tipo de célula presente en el tejido parenquimatoso hepático.

**ífero**, ra. (Del lat. *infērus*.) adj. *Bot.* Dícese del tipo de ovario de las fanerógamas que se desarrolla por debajo del cáliz, como en el membrillo y otras rosáceas.

**inversión**. ... // **meteorológica**. Incremento anormal de la temperatura de la atmósfera con la altura, debido a una capa de aire caliente, y que puede producir un aumento de la contaminación atmosférica.

**ir**. ... // **el no va más**. loc. substantivada. Lo mejor que puede existir, o imaginarse o desearse.

**límite**. ... // 3. [*Enmienda.*] *Mat.* En una secuencia infinita de magnitudes, la magnitud fija a la que se aproximan cada vez más los términos de la secuencia. Así, la secuencia de los números  $2n/(n + 1)$  (siendo  $n$  la serie de los números naturales) tiene como **límite** el número 2. //...// **inferior**. *Mat.*

En un conjunto de magnitudes, la magnitud máxima que es inferior a todas las del conjunto. // **superior**. *Mat.* En un conjunto de magnitudes, la magnitud

- mínima que es superior a todas las del conjunto.
- llenar.** ... // 3 bis. Ocupar enteramente las personas un recinto U.t.c. prnl.
- mandato.** ... // 6. Período en que alguien actúa como mandatario de alto rango.
- mando.** ... // 2 bis. Persona o personas que ejercen la potestad en el ámbito militar o policial. // ... // **alto mando.** Persona u organismo que ejerce la potestad superior en el ámbito militar. Ú.t. en sent. fig.
- meda.** [*Enmienda.*] (... *meta*, montón cónico.) f. *Ast.*, *Gal.*, *León* y *Zam.* Disposición de los haces de mies o paja, o de la hierba, en forma de cono; almiar.
- mili.** (Abrev. de *milicia.*) f. Servicio militar.
- mimesis.** [*Enmienda.*] *mímesis* o *mimesis.* f. [*Como 1ª acep.*] Imitación de la naturaleza o de los modelos excelsos, que, según la estética clásica, constituye el objeto del arte. // 2. [*La acep. actual.*]
- mimético, ca.** adj. Que imita por mimetismo. // 2. Que imita por *mímesis*. // 3. [*La definición actual.*]
- minoritario, a....** // 2. Que está en minoría numérica.
- misterio.** ... // 6 bis. Pieza dramática que desarrolla algún paso bíblico o de la historia y tradición cristianas. Reciben especialmente este nombre determinadas obras medievales de Francia y del antiguo Reino de Aragón.
- nudo.** ... // 6 bis. Parte del cáliz litúrgico situada entre el pie y la copa.
- osis.** (Del gr.  $\omega\sigma\iota\varsigma$  empuje, invasión.) Elemento compositivo que entra pospuesto en la formación de algunas voces españolas con el significado de 'proceso o estado, por lo general anormal o patológico'.

**Tuberculosis.**

**pecho**<sup>3</sup>. [*Enmienda a la etimología.*] (... , por *pessulus*, ...).

**peseta**. ... // **mirar la peseta**. fr. Pensárselo bien o buscar la mejor opción, antes de gastar dinero, por espíritu ahorrativo.

**peta-**. Elemento compositivo inicial que con el significado de mil billones (10<sup>15</sup>) sirve para formar nombres de múltiplos de determinadas unidades.

**Petagramo**. Simb.: P.

**prepotente**. [*Enmienda a la etimología.*] (...*praepotens, -entis.*)

**privar**. [*Enmienda a la etimología.*] (...*privare.*)

**riesgoso, sa**. (De riesgo) adj. *Amér.* Aventurado, peligroso, que entraña contingencia o proximidad de un daño.

**salón**<sup>1</sup>. ... // **6**. Instalación donde se exponen con fines comerciales los productos de una determinada industria, como automóviles o embarcaciones. // **de belleza**. Establecimiento donde se presta a los clientes servicios diversos de peluquería, depilación, manicura y cosmética.

**senado**. ...// **2**. [*Enmienda.*] Cuerpo colegislador formado por personas designadas en razón de su cargo, posición, título, etc., o elegidas a título personal.

**súpero, ra**. (Del lat. *superus*.) adj. *Bot.* Dícese del tipo de ovario de las fanerógamas que se desarrolla por encima del cáliz, como en el tomate y otras solanáceas.

**taquicardia**. ... [*Enmienda.*] f. Frecuencia de la contracción cardíaca superior a 90 latidos por minuto.

**taquillero, ra.** adj. Dícese de la persona que actúa en espectáculos, o del espectáculo mismo, que suele proporcionar buenas recaudaciones a la empresa.  
// 2. [*La definición actual.*]

**-teca.** (Del gr. *θήκη*, caja.) Elemento compositivo que indica el lugar en que se guarda algo.

**tensión.** ... // **caída de tensión.** *Fís.* Disminución de la **tensión** o voltaje que experimenta la corriente eléctrica a lo largo de su conducción. // 2. *Med.* Disminución brusca de la presión sanguínea.

**teorema.** ... [*Enmienda.*] m. Proposición demostrable lógicamente partiendo de axiomas u otros **teoremas** ya demostrados, mediante reglas de inferencia aceptadas.

**trizar.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del lat. *\*tritiare*, der. de *tritius*, p. p. de *terere*, machacar.)

## ACUERDOS

Las consultas aprobadas por la Academia después de considerar los informes presentados por el Departamento de Investigaciones Filológicas corresponden a las sesiones ordinarias indicadas al margen.

815 a., 13 de marzo

### Bodega

En respuesta a una consulta de la *Comisión Permanente* de Madrid sobre el uso de *bodega* como 'depósito' 'almacén', la Academia Argentina de Letras —500ª sesión del 12 de septiembre de 1968— hizo referencia al valor de 'establecimiento para fabricar o vender vinos' (*BAAL*, XXXIII, n° 129-130, jul.-dic. 1968, 386), sin registro en el *Léxico* oficial (ed. 1984), que hasta el momento incluye otras acepciones relacionadas en general con la idea de 'depósito', presente en el étimo griego ἀποθήκη : "f. Lugar donde se guarda y cría el vino. // 2. Almacén de vinos. // 3. Tienda de vinos. // 4. Cosecha o mucha abundancia de vino en algún lugar. *La BODEGA de Arganda, de Valdepeñas*. // 5. *Despensa*. // 6. Troj o granero. // 7. En los puertos de mar, pieza o piezas bajas que sirven de almacén a los comerciantes" (I, 200). Anota tam-

bién otros valores con el mismo núcleo semántico para áreas restringidas del español peninsular (Santander) y del americano (Cuba, Costa Rica y Guatemala).

La acepción aludida no es, sin embargo, exclusiva de nuestro país. Como de empleo generalizado figura en algunos léxicos, v. gr. el *Diccionario de uso del español* de María Moliner (I, Madrid, 1966, 390) o el *Diccionario Kapelusz de la lengua española* (Bs. Aires, 1979, 247), y así parece indicarlo, por otra parte, su documentación en textos editados en España. Vale la pena transcribir el siguiente fragmento en el que se verifica la extensión de designación en el término tratado: “Una bodega bien dispuesta debe permitir la elaboración de los vinos, por lo que convendría que el edificio constase de tres plantas superpuestas, de las cuales la más baja, destinada a conservar los vinos [‘lugar donde se guarda y cría el vino’] ya maduros, fuese subterránea; la de en medio, bodega propiamente dicha [...], y la superior, en donde pueda pisarse la uva y que su elevación permita, no obstante, el fácil acceso no solo a los trabajadores, sino a los animales de carga y los carros que se emplean en el transporte de la uva [‘lugar donde se fabrica el vino’]” (“Vinificación”, c. 1930, en *Enciclop. univ. ilustr. europeo-ameríc. Espasa Calpe*, LXIX, Bilbao, s/a, 1).

En el habla argentina este empleo podría datarse no mucho más allá de las primeras décadas del presente siglo, paralelamente al crecimiento de la industria vitivinícola que cobró empuje con las corrientes inmigratorias a partir de 1890. Precisamente pocos años antes de esta fecha D.F. Sarmiento, en diferentes artículos periodísticos, utiliza *bodega* como ‘depósito’ mientras que, para referirse al ‘lugar de fabrica-

ción', se vale del término *establecimiento*: "la construcción moderna de edificios prepara bodegas subterráneas para el vino, a fin de sustraerles a las variaciones atmosféricas que lo hacen fermentar" ([1883] en *Obras de D.F. Sarmiento*, XXVI, Bs. Aires, 1899, 162 sg.); "La viña no admite cultura alternante, o diversas culturas. Es un establecimiento, con material, edificios, bodegas, vasijas, instrumentos y obreros [...]. Hay en San Juan un establecimiento de vinos con todo el material y construcciones especiales requeridas" ([1882] en *op. cit.*, LXII, Bs. Aires, 1900, 111).

Por lo hasta ahora expuesto, la Academia Argentina de Letras solicita a la *Corporación* de Madrid que en la próxima edición de su *Diccionario* incorpore, s.v. *bodega*, la acepción de 'establecimiento, generalmente industrial, para la fabricación de vinos'.

## Anfetamina

(Consultas formuladas al Depart.  
de Invest. Filológ. de la Academia)

Las *anfetaminas*, drogas sintetizadas hacia 1920, son fármacos simpaticomiméticos de acción estimulante sobre el metabolismo y los sistemas nervioso central y cardiovascular. Entre sus efectos más conocidos se hallan: la disminución de la fatiga psíquica, el aumento de la actividad motora, euforia, vivacidad y sentimiento de confianza. De allí, fuera del estricto control terapéutico, su excesivo consumo en muy diversas situaciones de la vida moderna, lo cual, por tratarse de drogas adictivas, constituye un preocupante fenómeno social. En la jerga de los usuarios far-

macodependientes abundan denominaciones metafóricas como *despertador*, *abre ojos*, *salta párpados*, *copiloto* y otras que se fundan precisamente en las propiedades excitantes ya mencionadas.

La voz es forma sincopada del más técnico *anfetilamina*, compuesto este por *anfe* ( ἀμφι 'doble') *etil* ('radical etílico') y *amina*. Tanto el sustantivo como —aunque en menor medida— el adjetivo relacional *anfetamínico* se han extendido hoy a niveles más generales de lengua, a partir de la vulgarización en la cultura contemporánea del empleo de psicofármacos y, particularmente, por la difusión a través de la prensa de casos de *doping* y otros usos indebidos de este medicamento en formas de cultura marginal. Prueba de esto último, el uso del truncamiento *anfeta* en el vocabulario de la drogadicción en nuestro país.

Finalmente, más allá de su registro en léxicos especializados y generales de nuestro idioma y de otras lenguas europeas modernas<sup>1</sup>, puede mencionarse la abundante documentación del término *anfetamina* en textos periodísticos. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento, donde se lo emplea figuradamente: "Los dividendos recaudados, durante el año, en incentivar la industria editorial, en promover nuevos valores, desenterrar del olvido a otros, o proveer, aunque sea de anfetaminas o pulmotores a los que, en su

1 Cf., entre otros, *The Macmillan medical dictionary*, New York, 1953, 22; *Diz. enciclop. ital. Treccani*, I. Roma, 1955, 438; *Dicc. méd. Larousse*, I, París, Bs. Aires, 1956, 65; *Webster's third new international English dictionary*, I, Springfield, Massachusetts, 1966, 72; *Dicc. de ciencias médicas Dorland*, Bs. Aires, 1966, 97; P. Robert, *Dict. alphab. et analog. de la lang. française*, Suppl., París, 1970, 21; Centre Nat. de la Recherche Scientifique, *Trésor de la lang. française*, II, París, 1973, 859; *Dicc. Kapelusz de la leng. española*, Bs. Aires, 1979, 120; L. Breier, *Dicc. enciclop. de medicina*, Barcelona, 1980, 56.

trabajo creador, ponen en movimiento todo el proceso del libro” (J. Asís, “Escritores y festejos”, en *Clarín*, Supl. Cultura y Nación, Bs. Aires, 2 abr. 1981, 4).

Por lo hasta aquí expuesto, la Academia Argentina de Letras solicita a la *Corporación* de Madrid que en la próxima edición de su *Diccionario* incluya el artículo *anfetamina*, definiendo la voz como “f. Med. Droga estimulante del sistema nervioso central, empleada para aumentar la actividad psicomotora”.

816a., 10 de abril

### Ensayística, cuentístico, ca

(Consultas formuladas al Depart. de Investig.  
Filológ. de la Academia)

“Históricamente —dice Jaime Rest en *El cuarto en el recoveco* ([1978], Bs. Aires, 1982, 17)—, el término *ensayo* ingresa en la nomenclatura literaria con Montaigne, quien utiliza este vocablo para designar la colección de textos que reúne y publica en 1580”. Alrededor de esta denominación se han realizado una infinidad de especulaciones, aunque la preferencia por el empleo de la voz parece sustentarse en el deseo de subrayar el carácter hipotético, subjetivo e informal de los materiales reunidos bajo este nombre. Así lo ha entendido la Real Academia Española quien, a partir de la undécima edición de su *Diccionario* (Madrid, 1869, s.v.), incluye como segunda acepción del término *ensayo* “Escrito, generalmente breve, sin el aparato ni la extensión que requiere un tratado completo sobre la misma materia”.

La sostenida renovación que este tipo de escritos ha

experimentado desde sus inicios hasta el presente siglo tendió a fijar algunas características que se hallaban ausentes en los primeros ensayos; y, principalmente con la obra desarrollada por la generación del 98 española, adquirieron un nuevo tono y comenzaron a perfilarse como un género definido en España e Hispanoamérica. Así, la misma Academia reconoció la necesidad de registrar vocablos derivados como *ensayista* “escritor de ensayos”, *ensayismo* “género literario constituido por el ensayo...” (presentes en el *Léxico* oficial desde 1925 y 1936-39 respectivamente) y, en un *Comunicado* de enmiendas y adiciones de diciembre de 1971, el adjetivo *ensayístico*, *ca* como “Perteneiente o relativo al ensayismo”.

En nuestro medio, la frecuencia en el uso de este adjetivo ha favorecido el empleo de su forma femenina como voz sinónima del sustantivo *ensayismo*, probablemente por analogía con otras voces de igual estructura y extendido afianzamiento en nuestra lengua como *novelística* o *estilística*.

Precisamente, utilizándolo con este sentido, el académico Raúl H. Castagnino ha realizado, en su artículo *Asedio a la ensayística*, un intento de sistematización de este género que, por su índole básica, propone incluir en el área de lo didáctico: “La ensayística tiene, por lo general, base razonante y deriva a la especulación intelectual. Se vale del razonamiento para desarrollar su proceso estructural”, por lo cual afirma, destacando el papel activo del lector, que “quien aborde la lectura de un ensayo, inevitablemente ha de dejar de ser ‘lector común’ para convertirse en ‘lector técnico’. Consecuencia que encerraría parte de la explicación del escaso fervor que, en ciertos medios, se

advierte por la lectura de escritos de tales características" (*La Prensa*, Bs. Aires, 9 sept. 1979, secc. liter., 1).

En su uso sustantivo, la voz *ensayística* ya ha encontrado cabida en léxicos de uso general, como el *Diccionario Kapelusz de la lengua española* (Bs. Aires, 1979, 630), así como en páginas dedicadas a la crítica literaria americana: "Rasgo que ha de señalarse en nuestra ensayística [...] es la ausencia notable de los problemas de índole religiosa y metafísica..." (A. Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas*, México, 1954, 15); "*Hombres y engranajes* inaugura para Sábado, en el campo de la ensayística, la hora de la verdad" (M.A. Correa, *Genio y figura de Ernesto Sabato*, Bs. Aires, 1973, 139); "Esta obra de Ernesto Goldar pertenece a un tipo de ensayística muy peculiar" (J. J. Sebrelí, "Prólogo" en E. Goldar, *Buenos Aires. Vida cotidiana en la década del 50*, Bs. Aires, 1980, 8).

La necesidad de hallar una denominación ajustada y precisa para los diferentes tecnicismos literarios se ha presentado como una preocupación reiterada entre los estudiosos de las letras: "Para una correcta aproximación a los nuevos criterios de trabajo [...] importa, en primer término, el ajuste semántico en los tecnicismos pertinentes, sobre todo en aquellos que se han cargado de ambigüedad. [...] Como tecnicismos de una ciencia de la literatura es preciso delimitar sus sentidos y matices para ajustar una terminología unívoca cuya denotación no reniegue del pretendido carácter científico" (R. H. Castagnino, "Jurisdicciones del Epos: Contar, Narrar, Relatar" en *BAAL*, XLI, n° 161-162, jul.-dic. 1976, 417 y 431).

Desde esta óptica, y en favor del empleo del término *ensayística*, cabe afirmar no solo que por su alcance semántico resulta pertinente, sino que, por su formación, no está reñido con los modos compositivos habituales en nuestra lengua. Similar apreciación podría, también, hacerse extensiva a otra voz, de características semejantes: el vocablo *cuentística*, máxime si se tiene en cuenta la carencia de otro término de contenido similar.

Los estudios realizados a partir de las primeras recolecciones de cuentos folclóricos europeos sin duda motivaron la formación de la *cuentística* como disciplina propia, desgajada del folclore, y con historia, métodos y finalidad propios. Si bien la datación del término *cuentística* se torna oscura, por lo que hace a nuestro país, el comienzo de esta especie puede ubicarse en la generación del 37. "Para el afanoso fundador de nuestra historia literaria —escribe J. C. Ghiano, refiriéndose a R. Rojas— Echeverría es el punto inicial de una tradición que incluye a Eugenio Cambacères, Julián Martel, Francisco Sicardi y Roberto J. Payró. En su tomo sobre 'Los proscriptos', *El matadero* es clasificado como 'cuento' [clasificación que] reafirma un discípulo de Rojas, Antonio Pagés Larraya" ("*El Matadero*" de Echeverría y el costumbrismo, Bs. Aires, 1968, 64). "*El Matadero* preside la historia del cuento argentino. La preside no solo en sentido cronológico, pues el poder suscitante que sus páginas conservan adquiere el significado de una pauta invariable" (A. Pagés Larraya, "Estudio preliminar" a *Cuentos de nuestra tierra*, Bs. Aires, 1952, 12 sg.). Estos mismos conceptos han sido expresados por R. H. Castagnino al decir que "la historia de la cuen-

tística literaria suele arrancar —desde que Juan María Gutiérrez lo recuperó— con *El Matadero*, de Esteban Echeverría” (*‘Cuento-artefacto’ y artificios del cuento*, Bs. Aires, 1977, 67).

El cultivo y desarrollo que este género ha observado durante el presente siglo en las letras argentinas permite que, actualmente, resulte familiar el empleo del término *cuentística* —ya como sustantivo, ya bajo su forma adjetiva— en textos técnicos o de divulgación. De su aceptación y afianzamiento dan cuenta también los siguientes testimonios: “Profundamente nacional [...] la literatura cuentística de este período reconoce todo un sistema de influencias internas a la propia tradición norteamericana”; “De la percepción penetrante y minuciosa de lo real, estas corrientes de la narrativa norteamericana, y de su cuentística, adquieren el tono crítico que es explícito y definido en los casos de Dos Passos o Caldwell...” (W. Surdi, “Nota preliminar” en S. Anderson y otros, *El cuento norteamericano contemporáneo*, Bs. Aires, 1976, 8, 10); “El género cuentístico y el sistema lingüístico están cerrados pero no son cárceles” (E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Bs. Aires, 1979, 22).

Por último, cabe señalar que esta voz no parece resultar desconocida en España, tal como lo confirma el ejemplo que sigue: “No obstante, el marco no desaparece de la cuentística sin dejar huellas” (H. Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, trad. esp., Madrid, 1968, 271).

De acuerdo con las razones hasta aquí expresadas, la Academia Argentina de Letras sugiere a la *Corporación* de Madrid la posibilidad de incluir, en la próxima edición de su *Diccionario*, el término *ensayística*

como "f. *ensayismo*" y, asimismo, el sustantivo *cuentística* "género narrativo representado por el cuento" y el adjetivo *cuentístico*, *ca* "Perteneiente o relativo a la cuentística".

819a., 8 de mayo

### Interferón

(Consultas formuladas al Depart. de Investig.  
Filológ. de la Academia)

Algunas células del organismo, en particular las fagocitarias (linfocitos, macrófagos, células plasmáticas) y las epiteliales, elaboran una proteína de bajo peso molecular que hacia fines de la década del cincuenta (1957) descubrieron A. Isaacs y J. Lindenman, del Instituto Nacional de Investigación Médica de Inglaterra. Se trata del *interferón*, utilizado ya en los primeros años luego de su descubrimiento como medio profiláctico contra infecciones virales por constituir la defensa de células infectadas y por actuar, específicamente, como inmunizador de las que aún no han sido atacadas. Por otra parte, esta sustancia induciría la producción de una proteína que al combinarse con los ribosomas les impide fijar o *traducir* el ácido nucleico mensajero del virus, sin afectar la producción del ácido nucleico mensajero de la propia célula. Tanto esto último como su relativa inespecificidad frente a los virus agresores contribuyen a que el *interferón* sea considerado un arma terapéutica importante.

La diferencia con los anticuerpos reside en el hecho de que esta proteína no ataca directamente los virus sino que actúa desde las propias células. De ahí su nombre, del ing. *interfere* 'interferir, obstaculizar' y

-on, sufijo usado por lo común en la terminología de la bioquímica para denominar cuerpos que poseen la propiedad expresada por la base léxica, generalmente verbal<sup>1</sup>. Tomada del griego -ων, esta partícula culta —que comienza a emplearse a mediados del s. XIX— indica la idea de ‘participio presente’. *Interferón* significa, pues, ‘el que interfiere’. Cercano a esta denominación fue el nombre de *virus interference* (‘obstaculización de los virus’) que veinte años antes del descubrimiento de la proteína (h. 1935) se le había dado al mecanismo de defensa que aparecía como claramente distinto del de la producción de anticuerpos, pero cuyo agente no había sido posible detectar por entonces.

En la actualidad los avances en las investigaciones han logrado la producción de algunas formas de *interferón* con ayuda de la técnica genética<sup>2</sup>. Por el momento la proteína se obtiene ya sea por medio de cultivos celulares humanos, vía llamada “natural”, o bien a través de la genética con el auxilio de microorganismos, vía “recombinante”. Como lo señala el Dr. R. Lutz (“El interferón por medio de la técnica genética” en *Rev. Deutscher Forschungsdienst*, trad. esp., XVII, n° 5, Bonn, 1985, 12), “La producción de tipo natural solo es posible en cantidades limitadas y con enormes gastos, su grado de pureza llega al 60 por ciento. Al introducir genes humanos del interferón en bacterias que se reproducen rápidamente surge la variedad recombinante que es la más barata, se da en

1. H. Cottez, *Dictionn. des struct. du vocab. savant*, Paris, 1980, 286.

2. p. ej. el *interferón alfa*, usado para el tratamiento de la *queratitis herpes*, enfermedad viral de la córnea.

cantidades ilimitadas y alcanza un grado de pureza de casi 100 por ciento". Pero quizás lo más destacable de los últimos años sea el descubrimiento de la capacidad del *interferón* para inhibir el desarrollo de tumores, no solo los producidos por virus.

En efecto, investigaciones relativamente cercanas han permitido ver que algunos inductores de la proteína tienen actividad anticancerosa. Justamente estos hallazgos dieron lugar a que su nombre apareciera reiteradamente ya no solo en revistas especializadas sino también en publicaciones de difusión más general, difusión reflejada, por otra parte, por la inclusión de *interferón* en artículos de enciclopedias y diccionarios generales de las diferentes lenguas europeas modernas<sup>3</sup>. Véase, a modo de ejemplo, la documentación del internacionalismo técnico aquí tratado en textos periodísticos: "El interferón no impide que los virus invadan las células sanas, pero en forma no muy clara aún, evita que aquellos puedan utilizarlas para su reproducción" (*La Prensa*, Bs. Aires, 15 may. 1972, 16); "Algunos hombres de ciencia consideran que el interferón representa la primera línea de defensa del organismo contra infecciones virósicas" (*La Prensa*, Bs. Aires, 22 ab. 1980, 3); "Dos investigadores ingleses de la Universidad de Leicester 'construyeron' el gene humano que produce interferón, la sustancia que se espera consiga derrotar el cáncer y las enfermedades virósicas" (*La Razón*, Bs. Aires, 28 en. 1981, 3); "con este fin [la cura de los tumores malignos] existen varios laboratorios en el mundo que están realizando

3. Entre otros, P. Robert, *Dict. alphab. et analog. de la lang. française*. Suppl., Paris, 1970, 264; *Gran Enciclop. del Mundo DURVAN*. Ap. 22, Barcelona, 1971, 649-650.

conscientes estudios con la droga interferón y el empleo de la ingeniería genética” (*Clarín*, Bs. Aires, 26 oct. 1982, 3).

De acuerdo con lo hasta aquí expuesto, la Academia Argentina de Letras sugiere a la *Corporación de Madrid* que en la próxima edición de su *Diccionario* incluya el artículo *interferón* con el valor de “m. Proteína generada por la célula como defensa frente a un virus, que actúa como inmunizadora de células de la misma especie o muy semejantes a la productora. También se la obtiene artificialmente”.

821a., 12 de junio

### **Erosividad, levantamiento, relevamiento**

(Consulta de la Sra. Alicia Irys Ermácora,  
redactora técnica del INTA - Estación Experimental  
Agropecuaria Paraná)

Se consulta a esta Academia sobre la conveniencia del neologismo *erosividad* para expresar el concepto de “capacidad de producir erosión” y también sobre el significado de las voces *levantamiento* y *relevamiento* en el campo de la topografía.

Del latín *erodere* ‘roer, corroer’, primero en sentido recto y pronto figuradamente en el uso médico, procede el sustantivo *erosio*, *-onis*, conservado luego en las grandes lenguas modernas con el sentido general de ‘acción y efecto producidos por un elemento que desgasta’. El internacionalismo semántico propio de su empleo en geología es, en cambio, relativamente

reciente, ya que se lo documenta apenas en el siglo XVIII<sup>1</sup>.

Para el español, Terreros y Pando registra en 1787 solo la acepción médica, y figura en los diccionarios de la Real Academia Española a partir de 1899 hasta la edición de 1970 inclusive como "Depresión o rebajamiento producido en la superficie de un cuerpo por el roce con otro". A partir de la 20a. (1984) se enmienda el artículo *erosión* para distinguir cinco acepciones específicas<sup>2</sup>. En cuanto a los derivados puede notarse que el mismo léxico incluye en 1956 los artículos *erosivo*, *va* y *erosionable* y, en 1970, *erosionar*. La datación del verbo, más allá de la exactitud cronológica documental, indica que se trata de un neologismo acuñado conforme al modelo derivativo del español en contraste con otras lenguas que conservan el par etimológico (fr. *eroder/erosion*; it. *erodere/erosione*; ing. *erode/erosion*).

*Erosividad*, por su parte, es un derivado regular que expresa la condición abstracta correspondiente al adjetivo de base *erosivo*. Su construcción y sentido, pues, resultan morfológicamente inobjectables y claros. En cuanto a la conveniencia de su empleo, esta Corporación solo puede señalar que, pese a ser hoy

1. Cf. P. Robert, *Dic. alphabet. et analog. de la langue française*, II, Paris, 1970, 612; *The Oxford Engl. Diction. compact ed.*, I. Oxford, 1971, 891; H. Murawski, *Geologische Wörterbuch*, Stuttgart, 1977, 55.-

2. *erosión* (Del lat. *erosio*, *-onis*, roedura). f. Desgaste o destrucción producidos en la superficie de un cuerpo por la fricción continua o violenta de otro. Ú.t. en sent. fig. // 2. Desgaste de la superficie terrestre por agentes externos como el agua o el viento. // 3. Lesión superficial de la epidermis, producida por un agente externo o mecánico, excoiación. // 4. Degradación del ánima de una boca de fuego, originada por la falta de homogeneidad de su metal o por deficientes condiciones del proyectil o de la caja, o por excesiva velocidad o prolongación del fuego. // 5. fig. Desgaste de prestigio o influencia que puede sufrir una persona, una institución, etc.

inusual, nada obsta para que se la utilice, si ello satisface la precisión terminológica.

Las voces *levantamiento* y *relevamiento* han sido con anterioridad consideradas por esta Academia en sesión ordinaria del 7 dic. 1977. En ella se observó que entre las operaciones fundamentales de la topografía en su tarea de describir la superficie de un terreno se encuentra la de su *levantamiento*. Este consiste en una serie de trabajos de campo realizados por un equipo cartográfico con el objeto de confeccionar mapas o planos, mediante procedimientos e instrumentos de medición idóneos. A su solicitud, la Real Academia Española incluyó esta voz en su *Diccionario manual* (fasc. 66, 1301) como “*Topogr.* Conjunto de operaciones necesarias para representar topográficamente un terreno”.

*Relevamiento*, al menos en nuestro país, designa la acción por la cual se pretende incorporar al mapa topográfico información correspondiente a la existencia de elementos de interés geográfico contenidos en la superficie investigada. Con el sentido general de ‘compilación de datos’ el término es empleado también en distintas disciplinas, *v.gr.* en estadística o en antropología, para las cuales puede documentársele ya desde las primeras décadas de este siglo.

## Contorno, entorno, contexto

(Consultas formuladas al Depart. de Investig.  
Filológ. de la Academia)

Entre las acepciones que el *Diccionario* oficial (ed. 1984) anota para *contorno* y *entorno*<sup>1</sup>, todas ellas asociadas por la idea de 'lo que rodea', es de notar la ausencia de los valores propios de estas voces en lingüística.

Tal como puede verse en diferentes léxicos y estudios especializados<sup>2</sup> *contorno de entonación*, o *tonal*, es una denominación aceptada sin demasiada controversia para designar, en fonología, el conjunto de las características melódicas que configuran la unidad de la oración. Así, por ejemplo, se hablará del *contorno*

1. *contorno*. (De *con* y *torno*.) m. Territorio o conjunto de parajes de que está rodeado un lugar o una población. U. más en pl. // 2. Conjunto de líneas que limitan una figura o composición. // 3. *Numism.* Canto de la moneda o medalla. // *en contorno*. loc. adv. *alrededor* (I, 369).  
*entorno*. (De *en* y *torno*.) m. ant. *contorno*. // 2. Ambiente, lo que rodea. // 3. *Ar.* Pliegue que se hace a la ropa en el borde. (I, 564).

2. E.P. Hamp, *A glossary of american technical ling. usage 1925-1950*, Utrecht. 1957, 23; Ch.F. Hockett, *Curso de ling. moderna/1958/*, trad. esp., Bs. Aires, 1971, 54, 72 sg.; J. Dubois, *Dicc. de ling.*, trad. esp., Madrid, 1979, 147; G. Mounin, *Dicc. de ling.*, trad. esp., Barcelona, 1979, 46.

*final* cuyas variaciones de altura permiten oponer —al menos en las lenguas europeas— tres tipos de oraciones: las interrogativas (elevación de la altura melódica), las imperativas (descenso) y las aseverativas (mantenimiento de la altura). La Real Academia Española, que para el valor apuntado emplea preferentemente en su *Esbozo* (Madrid, 1973, § 1.7.1.) las expresiones *curva* o *línea melódica*, recurre al término *contorno* para denominar al marco de un sonido formado “por el [sonido] que le precede y el que le sigue inmediatamente en la secuencia hablada” (p. 14). Esta redacción puede provocar cierta confusión ya que es usual que para referirse al “marco”, es decir a la discontinuidad, se empleen los términos *entorno* o *contexto*.

Si *contorno* se halla restringido al campo de la fonología, los últimos en cambio poseen mayores alcances y van, particularmente *contexto*, ampliando su ámbito de empleo<sup>3</sup> ya sea porque se encuentran íntimamente vinculados a la noción de estructura o porque forman parte de la terminología transformacional. O. Ducrot y T. Todorov, por ejemplo, dirán que “para un distribucionalista [...] el estudio sintagmático de un elemento es la indicación de los diferentes entornos de que es susceptible, es decir, de los elementos que

3. Cf. entre otros léxicos y trabajos especializados, E.P. Hamp., *op. cit.*; Ch. F. Hockett, *op. cit.*; L. Carreter, *Dicc. de térm. filológ.*, Madrid, 1962; E. Coseriu, *Teoría del leng. y ling. general*, trad. esp., Madrid, 1962; R. Jakobson, *Essais de ling. générale*, trad. fr., Paris, 1963; L. Bloomfield, *Lenguaje*, trad. esp., Lima, 1964; A. Harris, *Struck. linguistics*, Chicago, 1966; N. Chomsky, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, trad. esp., Madrid, 1967; A.J. Greimas, *Semánt. estruct.*, trad. esp., Madrid, 1971; R. Acad. Española, *Esbozo...*, ed. cit.; G. Mounin, *op. cit.*; W. Abraham, *Dicc. de terminol. ling. actual*, trad. esp., Madrid, 1981; Th. Lewandowski, *Dicc. de ling.*, trad. esp., Madrid, 1982.

puedan seguirlo y precederlo" (*Dicc. enciclop. de las cienc. del leng.*, trad. esp., Bs. Aires, 1974, 131).

La expresión y el concepto de *entorno*, según K. Bühler, "proceden de la teoría de los colores. Han sido discípulos de Ewald Hering los que han descrito y definido exactamente de un modo sencillo el importante fenómeno del contraste cromático, mediante la indicación de que cada punto de color en una superficie es influido en la impresión por el 'entorno' del punto [...]. Este conocimiento fue ampliado y trasladado a muchas otras cosas en todas las consideraciones de totalidades que hoy se designan sumariamente como teoría de la forma" (*Teoría del leng.*, trad. esp., Madrid, 1961, 193).

*Contexto*, por su parte, en la actual definición académica refiere a la trama de los elementos vistos en su organicidad —conservando el valor del étimo latino *contexere*— más que a la función de la estructura en la interpretación del sentido de cada uno de sus elementos, que es el uso más generalizado. En efecto, señala Ferrater Mora, "Es común hoy entender 'contexto' en relación con un 'texto', donde él puede, y es frecuentemente algo dicho o escrito, pero es también, o concomitantemente, el sentido de lo dicho o escrito. Por extensión se entiende por 'contexto' de algo una estructura dentro de la cual figura algo que sin el contexto resultaría ininteligible o menos inteligible" (*Dicc. de fil.*, I, Madrid, 1979, 615). Con este valor, en el campo de las disciplinas sociales, *contexto* alterna con *entorno* en manera varia conforme a los múltiples distingos que no se detallarán pues poco hacen a un diccionario general. Conviene, de todos modos, precisar aquí la distinción usual entre *contexto ver-*

*bal*, es decir el que toma como marco la cadena lingüística, y *no verbal*, cuyo marco lo constituye la situación en la que se produce el enunciado.

Como frecuentemente sucede con los tecnicismos, *contexto* se ha proyectado en la lengua culta para formar parte del vocabulario contemporáneo, según lo indican los fragmentos periodísticos que a continuación se transcriben: "Quiero mencionar algunos que son cruciales dado el contexto mundial real en que vivimos" (*Clarín*, Bs. Aires, 4 ag. 1981, 3); "En este contexto de crecimiento incesante se inscribe el conjunto habitacional que se está construyendo" (*La Nación*, Bs. Aires, 21 ab. 1982, 1); "la fuerza expansiva de la industria plástica que se manifiesta aún en un contexto recesivo" (*Convicción*, Bs. Aires, 25 jul. 1982, 3); "Dentro de un cierto contexto, le interesa más la fundamentación psicológica de los personajes" (*Clarín*, Bs. Aires, 2 feb. 1983, 4).

Para concluir, vale notar que la Real Academia Española ha incluido en la última edición de su *Diccionario* manual (fasc. n° 29, abril 1983, 578) como acepción neológica de *contexto* la de "Conjunto de palabras, más o menos extenso, que se necesitan para precisar un significado en un texto". En razón de esta adición, cuyo futuro registro en el *Léxico* oficial parece oportuno sugerir, la Academia Argentina de Letras estima conveniente que la *Corporación* de Madrid considere la posibilidad de hacer lo mismo con *contexto* "entorno, circunstancias y relaciones espacio-

4. *contexto*. (Del lat. *contextus*.) m. Orden de composición o tejido de ciertas obras. // 2. Por ext., enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan. // 3. fig. Serie del discurso, tejido de la narración, hilo de la historia. (I, 368).

temporales en que se produce un hecho"; *entorno* "Ling. contexto" y *contorno de entonación* "Fon. Conjunto de las características melódicas de la oración".

## NOTAS SOBRE EL HABLA DE LOS ARGENTINOS \*

(Argentinismos)

820 a., 22 de mayo.

### Coplero

El *Diccionario* oficial (I, ed. 1984, 376) define el sustantivo *coplero*, *ra* como: “Persona que vende coplas, jácaras, romances y otras poesías” y, en sentido figurado, “mal poeta”. Por esta segunda acepción es sinónimo de *coplista*.

El sentido de la redacción actual se entiende mejor comparándola con la que figura en el *Diccionario de Autoridades* (1729), donde se dice que *coplero* es “lo mismo que *coplista*”, esto es “el que hace coplas, y ordinariamente se entiende del que las hace malas”. Avala, además, el juicio con una cita de Salas Barba-

\* Con el fin de dar a conocer las modalidades del español hablado en nuestro país y, también, las obras que han contribuido a describirlas, se reúnen en esta sección voces y usos lingüísticos que, a juicio de la Corporación, merecen ser tenidos en cuenta, ya para solicitar se los incorpore, ya para enmendar o ratificar su actual registro en los *Diccionarios* de la Real Academia Española.

La diferente redacción que puede observarse entre las anteriores advertencias y esta obedece a lo resuelto por el Cuerpo académico en sesión ordinaria (n° 805) del 25 de julio de 1985.

Las Notas aprobadas por la Academia corresponden a las sesiones indicadas al margen.

dillo (*Coronas del Parnaso*): “Havía mandado Apólo, que ningún ingenio, de los legos romancistas de España, se atreviese á pretender el laurel poético, y que se llamasen los tales versistas y copleros”.

La valoración artística, por otra parte más matizada en *Autoridades* bien puede responder a la evolución del concepto en la cultura española, pero no concuerda con el uso de la voz entre nosotros. Efectivamente, en la Argentina *coplero* vale simplemente por compositor o cantor de coplas, cuartetos, que conforman canciones populares sobre muy diversos temas. Que es asimismo el sentido con que la emplea Cervantes (*Quijote*, II, 67) “hanos de ayudar mucho al parecer en perfección este ejercicio el ser yo algún tanto poeta, como tú sabes, y el serlo también en extremo el bachiller Sansón Carrasco. Del cura no digo nada; pero yo apostaré que debe de tener sus puntas y collares de poeta; y que las tenga también maese Nicolás, no dudo en ello, porque todõs ó los más, son guitarristas y copleros”. De allí que diccionarios argentinos, como el *Kapelusz* (1979), se vean obligados prácticamente a retomar la definición primera y caracterizar al *coplero* como “persona que compone coplas” —no ya al que las vende, puesto que el oficio se ha perdido— añadiendo luego, en una suerte de compromiso con la redacción académica, “o versos, particularmente si es mal poeta”.

Véanse, para concluir, algunos testimonios que ilustran el valor de la voz tratada: “Mauricio no tenía rival en cuanto a decidor y coplero” (J. V. González, *Cuentos* [1894] en *Obras completas*, vol. 18, Bs. Aires, 1936, 22); “Un coplero popular, que firmaba Pancho Lugares, había escrito unos versos” (M. Gál-

vez, *Escenas de la época de Rosas. El gral. Quiroga*, Bs. Aires, 1932, 185); “A esos foráneos, porque vivían de prestado, no les alcanzaba la comprensión del alto destino de lograr ser un coplero” (A. Lagorio, *Croni-cón de un almacén literario*, Bs. Aires, 1967, 92); “Luego están los maduros [...]; el montaraz Rodríguez, cuidador del Cerro y coplero de los caminos” (A. Yupanqui, *El canto del viento*, Bs. Aires, 1971, 81); “ ‘Así es, coplera desde que aprendí a hablar’ —responde Melchora Abalos [...] que hace oír sus coplas no solo durante los carnavales y en los tres días de la fiesta de la Pachamama sino también en la cancha de fútbol” (*Clarín Rev.*, Bs. Aires, 11 ag. 1985, 12).

En vista de las razones expuestas, la Academia Argentina de Letras sugiere a la *Corporación* de Madrid que dé cabida, con nota de *Argent.*, en la próxima edición de su *Diccionario* a la acepción de “compositor y cantor de coplas”, y que consulte, de estimarlo oportuno, a las restantes corporaciones hermanas para verificar la extensión geográfica de su empleo.

**Notas:** Puede resultar de interés observar la evolución del artículo a través de las sucesivas ediciones del *Diccionario* oficial, y particularmente el desplazamiento del concepto de ‘mala poesía’ hacia ‘mal poeta’ y el de ‘cantor’ hacia ‘vendedor’.

Se han registrado solo las variantes significativas:

*coplero*. (1729) Lo mismo que coplista.

*coplista*. El que hace coplas, y ordinariamente se entiende del que las hace malas. Lat. *Vernaculorum versuum vulgaris imperitus scriptor*.

*coplero*. (1780) El que vende coplas, xácaras, relaciones y otras poesías; *Cantionum cantilenarum venditur*.

1852 - suprime la glosa latina.

1884 - añade: fig. Mal poeta.

1914 - reemplaza, *relaciones* por *romances*.

### Grapa

Entre los numerosos italianismos perfectamente integrados al léxico general de la Argentina, pues, en efecto, su distribución supera los límites geográficos de los grandes asentamientos inmigratorios, se encuentra el sustantivo *grapa*, registrado ya en 1910 por T. Garzón como “Bebida blanca parecida al anisado”. Con posterioridad aparece regularmente en diversos repertorios lexicográficos hasta nuestros días. Así figura, por ejemplo, en el *Diccionario Kapelusz* (Bs. Aires, 1979) o en los *Americanismos usados en Tucumán* (II, Tucumán, 1981) de la académica correspondiente E. Rojas, donde se la describe como voz conocida en todos los niveles sociales de habla.

Lo dicho no hace más que convalidar lo antes expresado por J. L. Borges en el sentido de “reclamar para él [nuestro lenguaje habitual] su derecho a la consideración filológica que todavía muchos tratadistas le niegan, por entender viciosa y clandestina su integración. Una nueva fila de neologismos, muchos de los cuales empleamos a menudo con castellana seguridad, prueban que no es necesario recurrir a frases equívocas para una nomenclatura de Buenos Aires [... así ...] *grapa*, aguardiente anisado” (*El idioma de los argentinos* [1927], Bs. Aires, 1952, 57 sg.).

La voz, del italiano *grappa* ‘*id*’, se ha adecuado a la fonética del español, eliminando la duplicación de la consonante, que, empero, se mantiene ocasionalmente en la escritura, como puede verse en el siguiente pasaje de A. Ghirardo: “OBRERO 9.- (*A los otros dos*) ¿Café, muchachos? — OBRERO 10. — Para mí café y grappa” (*La columna de fuego en Bambalinas*, Bs. Aires, a. IV, n° 160, 30 abr. 1921, 20), o en la doble

graffá que reconoce el *Código alimentario argentino* (1980, cap. XIV, art. 116, inc. 5): “grapa, grappa, aguardiente obtenido a partir de los orujos de vinificación [...]”. Sin embargo, la forma simplificada no solo es ortográficamente aconsejable, sino también más frecuente. Véase al respecto: “Un vasto salón poblado de mesas y sillas, hacía de platea; allí se consumía cerveza, grapas, ginebras o modestas limonadas” (R. Güiraldes, *Raucha* [1917] en *Obras completas*, Bs. Aires, 1962, 175); “Santiago y el Mudo habían aprendido modales y ahora trataban a sus visitas con una copa de grapa, que siempre abriga” (A. Bioy Casares, *El sueño de los héroes*, Bs. Aires, 1954, 125); “—¿Qué es la caña? —preguntó Gregorovius— ¿Es eso que llaman grapa...?” (J. Cortázar, *Rayuela*, Bs. Aires, 1963, 174); “Entro en el café para beber algo [...]. Nadie bebe whisky, cognac, grapa, caña o por lo menos, un vaso de vino” (E. Silberstein, *Cuentos en Corrientes y Paraná*, Bs. Aires, 1982, 43).

En vista de las razones expuestas, la Academia Argentina de Letras sugiere a la *Corporación* de Madrid que contemple la posibilidad de incluir en la próxima edición de su *Diccionario* el artículo *grapa* “(Del ital. *grappa*) f. *Argent.* Aguardiente obtenido del orujo”.

### Marlo

La Real Academia Española daba cabida en el *Diccionario* manual (Madrid, 1950, s.v.) a las voces *marlo* y *maslo* definiéndolas respectivamente como “Espiga de maíz desgranada” y como “Tronco de la cola de los cuadrúpedos. // Astil o tallo de una planta”, criterio que aún mantiene en la última edi-

ción (fasc. n° 70, jun. 1984). En sus *Léxicos* mayores no realiza, en cambio, este distingo pues solo figura, a partir de la edición de 1843, el sustantivo *maslo* con los sentidos antes señalados para esta voz juntamente con el de “*ant. macho. Animal del sexo masculino*”.

De hecho ambas proceden de un étimo común: *masculus* (dim. de *mās, māris*), que da *macho* en español, de donde ‘pene’ y por extensión metafórica ‘tronco de la cola’, ‘astil o tallo de planta’ y finalmente, dentro de la misma línea analógica, la acepción americana de ‘espiga de maíz desgranada’.

El paso de *s* a *r* que se observa en *marlo* obedecería según Cuervo a que “la *s* castellana se hace sonora, a lo menos en su parte final, antes de consonantes sonoras” (*Apuntaciones*, Paris, 1907, 545). Este cambio, en el caso que nos ocupa, excede los hábitos articulatorios del uso rústico pues, como observa B.E. Vidal de Battini, “Marlo dicen en San Luis todas las clases sociales” (*El habla rural de San Luis*, Bs. Aires, 1949, 43 sg.). Esta afirmación puede generalizarse al resto de la Argentina. *Marlo* es, por otra parte, forma documentada desde antiguo incluso en escritores españoles. Así la emplean por ejemplo el P. Febrés en 1765 para traducir al araucano *ducon* ‘zuro’ (*Dic. arauc. esp.*, Bs. Aires, 1882, 80) y también Azara en 1802, con el significado de ‘tronco de la cola’: “El marlo de la cola [del oso hormiguero] es aplanchado lateralmente” (*Apunt. para la hist. nat. de los cuadrúpedos*, I, Madrid, 1802, 68). En nuestro país la documenta Grenón en el año 1777: “Marlos de choclo” (*Dicc. docum.*, Córdoba, 1930, 116). Naturalmente abundan testimonios más cercanos, como los que se citan a continuación: “Esto explica el porqué mi caballo —que

andaba a campo— nunca fuera cerdeado, mientras que los animales de la tropilla a la que se hubiera agregado amanecieron una mañana con el 'marlo' de la cola al aire" (J.W. Ábalos, *Norte Pencoso*, Bs. Aires, 1964, 57); "[El maíz] se desgrana, se seca y se limpia en el espacio de 20 minutos sin otro combustible que el mismo marlo" escribe en 1884 José Hernández (*Instrucc. del estanc.*, Bs. Aires, 252), aludiendo, como la copla popular, a la práctica sustitución de la leña: "Sólo pa cantar sos buena, / Menos pa hacerme un caldito, / Te disculpás que no hay leña / Habiendo tanto marlito" (J.A. Carrizo, *Canc. popul. de Jujuy*, Tucumán, 1935, 362).

Considerando estas razones, la Academia Argentina de Letras sugiere a la *Corporación* de Madrid que incluya en la próxima edición de su *Diccionario* el sustantivo *marlo* como "zuró, espiga de maíz desgranada. // *maslo*, tronco de la cola de los caballos", haciendo notar en ese caso que son acepciones usuales en la Argentina.

**Nota:** Cf., con ambos sentidos, entre otros léxicos, D. Granada, *Vocab. rioplat. razon.*, Montevideo, 1890, 274 sg.; T. Garzón, *Dicc. argent.*, Barcelona, 1910, 299 sg.; T. Saubidet, *Vocab. y refran. criollo*, Bs. Aires, 1943, 234; O. Di Lullo, *Contrib. al est. de las voces santiagueñas*, Sgo. del Estero, 1946, 198; C. Villafuerte, *Voc. y cost. de Catam.*, II, Bs. Aires, 1961, 71; M.A. Morínigo, *Dicc. man. de americ.*, Barcelona, 1966, 399; J.C. Guarnieri, *Dicc. del leng. camp. rioplat.*, Montevideo, 1968, 96; A.N. Neves, *Dicc. de americ.*, Bs. Aires, 1975, 371; D. Abad de Santillán, *Dicc. de argent.*, Bs. Aires, 1976, 423. Referido exclusivamente al maíz: L. Segovia, *Dicc. de argent.*, 1911, 130; D. Díaz Salazar, *Vocab. argent.*, Barcelona, 1911, 43; C. Bayo, *Man. del leng. criollo*, Madrid, 1931, 161; R. Arrázola, *Dicc. de mod. argent.* Bs. Aires, 1943, 130; A. Malaret, *Los americ. en la copla popular*, N. York, 1947, 113; J.C. Cáceres Freyre, *Dicc. de region. de la prov. de La Rioja*, Bs. Aires, 1961, 127; *Dicc. Kapelusz de la leng. esp.*, Bs. Aires, 1979, 960; E.M. Rojas, *Americ. usados en Tucumán*, II, Tucumán, 1981, 279.

## Ruano

Como denominación de pelaje equino, la actual definición del *Diccionario* oficial (ed. 1984), sea en el artículo *roano* o *ruano*, no concuerda con el sentido usual en la Argentina, aunque, verosímelmente, ambas guardan alguna relación con él. Relación que, por otra parte, se ve oscurecida desde sus inciertos orígenes por la posibilidad de un cambio basado en la interpretación popular.

De acuerdo con la etimología propuesta por M. Pidal, un hipotético \**ravidanus* (< *ravidus*, 'grisáceo') que la Real Academia Española recoge, tanto *roano* o *ruano*, como el anticuado *ruán*, refieren a un "caballo o yegua cuyo pelo está mezclado de blanco, gris y bayo", que es, precisamente, la definición académica. Corominas, quien rechaza esta posibilidad por estimar insatisfactorio el sentido y la agregación del sufijo e imposible la evolución fonética, se inclina por un derivado romance \**raudanus* con sufijo latino y un radical gótico relacionado con la familia del actual *rot* (alemán, 'rojo'), cuyo significado sería más próximo al concepto antiguo, esto es 'rojizo' <sup>1</sup>.

Dejando ahora de lado el étimo primero, para el valor de la voz en nuestro país, tal vez resulte de mayor interés la existencia de *ruano*<sup>2</sup> (< *rúa*) en la acep-

1 R. Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, I, Madrid, 1929, 109; J. Corominas- J.A. Pascual, *Dicc. crítico-etimológico castellano e hispánico*, V, Madrid, 1983, 38.

2 E. Gordillo Rojas, *Pelos Criollos*, Bs. Aires, 1942, 145; T. Saubidet, *Voc. y refran. criollo*, Bs. Aires, 1943, 359; E. Acevedo Díaz (h), "Voces y giros de la pampa argentina" en *BAAL*, XIV, n° 53, oct.-dic. 1945, 635; A. Marrero y Galíndez, *Cromohipología*, Bs. Aires, 1945, 179 sgs.; G.A. Terrera, *El caballo criollo*, Bs. Aires, 1947, 128; D. Granada, *Apunt. sobre lexicografía americana*, Bs. Aires, 1948, 138; C. Villafuerte, *Voc. y cost. de Catam.*, II, Bs. Aires, 1961, 261; F. Coluccio, *Dicc. de voc. y expr. argent.*, Bs. Aires, 1979, 177.

ción, desusada en España, de “Que pasea las calles. Decíase especialmente del caballo de regalo, más a propósito para lucirlo en calles y paseos que para las fatigas de la guerra o de los caminos” (*Dicc. R. Acad. Esp.*), presente ya en *Autoridades* y Covarrubias. Importa, además, citar a este último ya que constituye un buen testimonio del estado de conciencia, en el siglo XVII, respecto de la voz: “Caballo ruano entiendo averse dicho por ser propio para desempedrar [pasear mucho a caballo, festejando alguna dama] las calles, pero —concluye vacilante— puede ser le haya dado este nombre su color” (*Tesoro de la lengua castellana o española* [1611], ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943, 916).

De la misma época es también el manuscrito anónimo *Pintura de un potro*, recopilación de los libros de la jineta anteriores a 1655, donde —según la cita de Solanet— se describe el ruano como “el alazán con la cola y crines rucias o blancas: son muy vistosos —concuerta aquí con el juicio de Covarrubias— y bien templados”. Esta caracterización, que se ajusta por entero al uso argentino, le permite a Solanet afirmar que “una vez más nuestros camperos demuestran la alcurnia de su idioma al conservar para el ruano la acepción castiza del 1600” (*Pelajes criollos*, Bs. Aires, 1955, 66).

Testimonios posteriores, en suelo americano, como el de Dobritzhoffer (1749), misionero jesuita en el Paraguay (cit. por Solanet), y, desde ya, otros más recientes<sup>2</sup> concuerdan en que las cerdas blancas constituyen la seña peculiar del ruano y que si bien, como adjetivo, puede ser dicho del bayo, rosillo, overo o

pangaré, sustantivado, por lo común, se sobreentien-  
de *alazán*.

Por estas razones la Academia Argentina de Letras sugiere a la *Corporación* de Madrid que en la próxima edición de su *Diccionario* incorpore, s.v. *ruano* <sup>2</sup>, “*Argent.* Dícese del caballo que presenta crines y cola blancas.”

### **Consustanciarse, consustanciarse**

“Tan íntimamente me consustancié con la soledad y con la noche, que apenas me parecía ser por momentos, nada más que una sombra fugitiva”. De este modo J. Alemany en su estudio “El castellano en la Argentina” (en *BRAE*, XVII, cuad. 83, jun. 1930, 315) nota, como peculiaridad americana, el empleo que del verbo pronominal *consustanciarse* hace el escritor argentino Carlos B. Quiroga en su libro *La raza sufrida* (1929).

Esta voz, probable pervivencia del latín medio *consustantiare* <sup>1</sup>, no se encuentra registrada en el *Diccionario* de la Real Academia Española (ed. 1984) donde se incluyen, en cambio, términos etimológicamente próximos como *consustanciación*, *consustancial* y *consustancialidad* que, al igual que el que nos ocupa, pertenecen con propiedad al léxico teológico. Excede los fines del presente informe pormenorizar acerca de los valores religiosos implícitos en estas nociones y que conciernen a la presencia del Cristo en el sacramento de la Eucaristía. Baste tan solo recordar que frente al dogma católico, que sostiene que el pan

<sup>1</sup> *Oxford Engl. Dict.*, compact. ed., I. Oxford, 1971, 531.

y el vino consagrados sin alterarse sus accidentes mudan de substancia por estar en ellos en forma substancial el cuerpo y la sangre de Nuestro Señor —doctrina de la transustanciación—, los luteranos propician la idea de que en los elementos consagrados coexisten ambas substancias —doctrina de la consustanciación<sup>2</sup>.

De esta acepción procede el valor generalizado con que se emplea *consustanciarse* en el texto antes transcrito, esto es, 'identificación íntima de un ser con otro o con una particular situación'. Escasamente documentado, figura sin embargo en el *Diccionario general de americanismos* de F.J. Santamaría<sup>3</sup>, donde se lo caracteriza como "de uso literario" sin determinar la extensión geográfica de su empleo. Por lo que se refiere a la grafía del término, aún vacilante (*consu(b)stanciarse*), pareciera inclinarse hacia la simplificación del grupo consonántico tal como sucede con *substancia*, cuya doble escritura ya ha sido reconocida por la Academia de Madrid.

No faltan, por último, abundantes ejemplos en la literatura: "acude a la obra ajena y no la consustancia con la propia experiencia" (C. Bonet, "Estética literaria" [1914] en *BAAL*, XXII, n° 83, en.- mar. 1957, 32); "sólo a través de las vicisitudes de tres siglos llega [el nombre] a consustanciarse con el país y con sus hombres" (A. Rosenblat, *El nombre de la Argentina* [1949], Bs. Aires, 1964, 9); "un canto donde la conciencia y el sentimiento se consustanciaban" (A. Yupanqui, *El canto del viento*, Bs. Aires, 1971, 121);

2 Cf. A. Bergier, *Dicc. de Teolog.*, I, Madrid, 1845, 509 y J. Ferrater Mora, *Dicc. de Filosofía*, I, Madrid, 1979, 3306 sg.

3 I, Méjico, 1942, 389.

“Todas las sensaciones han penetrado, bien despiertas, como si hubieran logrado consubstanciarse con el ser” (F. Peltzer, *Un país y otro país*, Bs. Aires, 1976, 90); “Sus técnicas están consubstanciadas todavía con el principio de que el espectador debe limitarse ‘a contemplar’ y que el espectáculo está creado para ser visto” (F. Javier, *La renovación del espacio escénico*, Bs. Aires, 1981, 40). También el periodismo, en sus diversas manifestaciones, ha contribuido a la difusión de esta voz, que paulatinamente va ensanchando su radio de empleo. Baste citar al respecto los siguientes ejemplos extraídos de la prensa gráfica: “y a la idea de genuinidad, la de horizontalidad y que va a lo lejos como a consustanciarse con la de vagos subsuelos telúricos” (B. Canal Feijóo, “Auténtico y genuino” en *La Prensa*, Bs. Aires, 31 ag. 1980, 5); “señaló que es un orgullo para quienes se sienten consustanciados con la empresa ser ferroviario y festejar este día” (*La Prensa*, Bs. Aires, 31 ag. 1980, 7).

En vista de los argumentos que anteceden, la Academia Argentina de Letras solicita a la Real Academia Española, que incluya en la próxima edición de su *Diccionario* el verbo *consustanciarse* (*consustanciarse*) como “Identificarse íntimamente un ser con otro o con una particular manifestación de la realidad”, haciendo notar en ese caso su uso en la Argentina.

## NOTICIAS

### **Fallecimientos**

El 15 de enero falleció en París, Francia, el señor académico correspondiente Jean Cassou, a los 89 años.

El 23 de febrero ppdo. falleció el señor Luis Hourcade, quien durante cuarenta años perteneció al personal titular de la Academia, y desde su jubilación, en diciembre de 1983, continuó con la supervisión de las publicaciones académicas.

### **Recepción académica**

El 23 de abril se efectuó la recepción pública del señor académico don Jorge Calveti. El acto se realizó en el Gran Hall del Palacio Errázuriz, sede de la Academia, donde un selecto público colmaba su capacidad.

El titular de la Corporación, académico don Raúl H. Castagnino se encontraba acompañado en el estrado, además del recipiendario, por los miembros de número: don Enrique Anderson Imbert, Vicepresi-

dente; don Juan Carlos Ghiano, Secretario general; don Jorge Vocos Lescano, Tesorero; don Bernardo González Arrili; Mons. Octavio N. Derisi; don Carlos Villafuerte; don Carlos Alberto Ronchi March; don Elías Carpena; don Antonio Páges Larraza; don Roberto Juarroz; don Antonio di Benedetto y el señor Secretario de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Dr. Mario O'Donnell, quien asistió en representación del señor Intendente Municipal, Dr. Julio César Saguier. Asistieron también la señora Subsecretaria de Coordinación Educativa, Prof. Nelly Z. de Speroni; el Presidente de la Academia Nacional de Ingeniería, Ing. Antonio Marín; en representación del Presidente de la Academia Nacional de Medicina, Dr. Diego E. Zavaleta, el señor Secretario académico Dr. Horacio Rodríguez Castells; en representación de la Academia Nacional de Agronomía y Veterinaria, su secretario académico Dr. Alfredo Manzullo; por la Academia Nacional de Geografía el Secretario académico Prof. Julián Cáceres Freyre. Los señores Embajadores de España y Chile, Agregados Culturales; el Dr. Federico Aldao, Director del Museo Nacional de Arte Decorativo y otras personalidades.

Inició el acto el titular de la Casa, académico Raúl H. Castagnino, quien pronunció el discurso de bienvenida. Al concluir sus palabras hizo entrega al nuevo académico de la medalla y el diploma que lo acreditan como tal. Seguidamente el recipiendario disertó sobre *¿Destinación, predestinación?*

#### **Memoria y balance**

El jueves 8 de mayo en la 818a. sesión celebrada

por el Cuerpo fueron considerados la Memoria y Balance correspondientes a 1985. Ambos documentos se aprobaron por unanimidad.

### **Elección de autoridades**

En la sesión del 8 de mayo, por así corresponder, de acuerdo con lo que dispone el Reglamento interno de la Corporación, fueron elegidas las autoridades que integrarán la Mesa Directiva durante el período 1986-1989. Habiendo manifestado el Vicepresidente, académico D. Enrique Anderson Imbert, la imposibilidad de continuar en el cargo, el Cuerpo académico eligió a las siguientes autoridades: Presidente, don Raúl H. Castagnino; Vicepresidente, don Jorge Calvetti; Secretario General, don Juan Carlos Ghiano; Tesorero, don Jorge Vocos Lescano.

Por resolución unánime del Cuerpo académico se dispuso brindar un voto de aplauso al señor Vicepresidente saliente, por su digna y eficiente labor en el desempeño de dicha función.

### **Premios y honras al académico don Ángel J. Battistessa**

La Editorial DELPOS E.P.S.A. lo distinguió con el Premio "Mecenas". La Academia Colombiana lo designó por unanimidad y aclamación, Miembro Correspondiente Extranjero. El martes 6 de mayo, organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires le fue rendido un

homenaje en el Teatro General San Martín. Entre los oradores que participaron de dicho homenaje, hicieron uso de la palabra el Presidente de la Corporación, don Raúl H. Castagnino y el Secretario General, don Juan Carlos Ghiano.

#### **Premios**

La Sociedad Argentina de Escritores le otorgó al señor académico don Antonio Di Benedetto el "Gran Premio de Honor" 1986.

La académica correspondiente Dra. Elena M. Rojas Mayer recibió la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, en el género ensayo.

#### **Honras**

El señor académico don Fermín Estrella Gutiérrez fue designado "Académico Emérito" por la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, de la cual era miembro de número.

El Vicepresidente, académico don Jorge Calvetti, fue declarado "Ciudadano ilustre" mediante decreto de la comuna capitalina de San Salvador de Jujuy.

#### **Publicaciones**

En la 821a. sesión del 12 de junio fue presentado el tomo V de los *Acuerdos acerca del idioma*.

#### **Visitas**

Con motivo de encontrarse de paso por Buenos Aires, visitaron la Academia las señoras académicas correspondientes doña Emilia Puceiro de Zuleta Alvarez y doña Elena M. Rojas Mayer.

### Homenaje

El 14 de junio falleció en Ginebra, Suiza, el señor académico don Jorge Luis Borges. En su homenaje, en la 822a. sesión, el titular recuerda al académico recientemente fallecido e invita al Cuerpo a ponerse de pie y a guardar un minuto de silencio.

Cede luego la palabra a la señora académica Alicia Jurado, quien leyó unas páginas sobre el colega concluidas con el poema *Un lector* de don Jorge Luis Borges. (Estas palabras aparecen en este número del *Boletín*). A continuación, la señora Jurado hace entrega de un libro, *El Caudillo* de Jorge Borges, padre de don Jorge Luis Borges, editado en Palma de Mallorca, en 1921, que conservaba en la biblioteca de su padre, don José A. Jurado.

### Premio

El académico don Fermín Estrella Gutiérrez fue distinguido con el Gran Premio de Honor 1985, otorgado por la Fundación Argentina para la Poesía.

### Jurados

La Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires solicitó la designación de tres académicos para que integren los Jurados encargados de dictaminar, respecto de los premios en el concurso literario bienio 1984-1985, en los géneros poesía, cuento y novela y ensayo. Fueron designados los señores académicos: Jorge Calvetti, en poesía; Juan Carlos Ghiano, en cuento y novela; Antonio Pagés Larraya, en ensayo.

### Elección de académico correspondiente

En la 822a. sesión del 26 de junio fue elegido acadé-

mico correspondiente el señor Vicepresidente 1° del Perú, don Luis Alberto Sánchez.

#### **Visita**

Por encontrarse en Buenos Aires, fue invitado a concurrir a la Academia don Luis Alberto Sánchez.

Esta visita —privada— se llevó a cabo el viernes 27 de junio. El Dr. Sánchez, Vicepresidente 1° del Perú y Presidente del Senado, concurreó acompañado de S.E. el señor Embajador del Perú en la República Argentina, Dr. Alfonso Grados Bertoni; el Diputado Dr. Alberto Valencia; el Dr. Edgar Ibárcena; el Edecán Comandante Luis Valera; el Agregado Civil de la Embajada, Dr. Julio César Ríos y el Cónsul General del Perú en Buenos Aires, D. Mario Lovó.

El Presidente, académico don Raúl H. Castagnino, lo recibió en nombre del Cuerpo y seguidamente le hizo entrega del diploma de miembro correspondiente. El Dr. Sánchez pronunció palabras de agradecimiento y de amistad.

#### **Elección de académicos de número**

En la sesión 822a. fueron elegidos la señora Jorgelina Loubet, para ocupar el sillón "Bartolomé Mitre" vacante por el fallecimiento de la señora Celina Sabor de Cortazar; y el señor Adolfo Pérez Zelaschi, para ocupar el sillón "Rafael Obligado" vacante por el fallecimiento del señor Luis Alfonso.

#### **Distinción**

El señor académico Marco Denevi fue distinguido

con el "Laurel de Plata a la Personalidad del año" (escritor), por el Rotary Club.

### Publicaciones

En la 822a. sesión fue presentado el tomo VI de los *Acuerdos acerca del idioma*, serie *Notas sobre el habla de los argentinos I* (1971-1975).

### Donaciones

*Literatura y Fantasia*, de don Antonio Risco, donación del autor.

*Cuadernos de Maipú*, Fundación Cerién.

El señor Presidente entregó en donación: Un cuadro con fotografía y página ológrafa de Miguel de Unamuno; apunte manuscrito de Fray Mocho; carta y tarjeta manuscrita de Ezequiel Martínez Estrada; autógrafa de Benito Pérez Galdós; folio con el soneto a Rubén Darío de Antonino Lamberti; carta manuscrita de Demilio Gamala (novelista) de 1918 y el N° 451, Año IX, 14 de diciembre de 1920, de la Revista *Fray Mocho*.

*En el telar del tiempo y Nuevos estudios sobre letras hispanas*, de don Enrique Anderson Imbert, donación del autor.

*La vuelta de la esquina* (Premio de la Editorial Losada) de don Federico Peltzer, donación del autor.

El académico don Elías Carpena donó *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, edición facsimilar de la primera edición con un estudio de Eleuterio F. Tiscornia, editado por la Biblioteca Nacional en el V Centenario de la invención de la imprenta MCDXL-MCMXL, y *La vuelta de Martín Fierro* de José Her-

nández, facsímil de la primera edición con un estudio de Raúl Quintana, edición de la Biblioteca Nacional (1941) y su libro *Rama Poética*.

#### **Breves lecturas de los señores académicos**

En la 815a. sesión el señor Secretario General, académico don Juan Carlos Ghiano leyó su trabajo *Ingreso de Hernández a la Logia Masónica de Paraná*.

En la sesión 816 del 10 de abril el señor Tesorero, académico don Jorge Vocos Lescano leyó unos pasajes de su próximo libro "*Don Javier y la bruma*".

El 22 de mayo, en la 820a. sesión, el señor académico don Enrique Anderson Imbert relató brevemente su visita a Rusia, y a la Academia Soviética de Ciencias.

En la 821a. sesión del 12 de junio, la académica correspondiente, Dra. Elena M. Rojas Mayer leyó su trabajo: *El lenguaje de Don Segundo Sombra. Textura y formas*.

#### **Habilitación de la "Sala Abraham Rosenvasser"**

El jueves 12 de junio, antes de la sesión académica, la Academia Argentina de Letras, en acto al que asistió el señor Secretario de Cultura de la Nación, Dr. Marcos Aguinis, incorporó oficialmente a su Biblioteca, el material bibliográfico de Egiptología e Historia Antigua Oriental que perteneció al Dr. Abraham Rosenvasser. Dicho patrimonio —que abarca volúmenes de alta especialización— fue donado por el Dr. Héctor Rosenvasser y la Sra. Elsa Rosenvasser de Feher, hijos del extinto académico, en cumplimiento de la voluntad paterna. Hablaron en esa oportunidad, el

Titular de la Casa, Dr. Raúl H. Castagnino; la Dra. Perla Fuscaldo, discípula del Dr. Rosenvasser, quien explicó el contenido de la donación; la señora Elsa Rosenvasser de Feher y el señor Secretario de Cultura, Dr. Marcos Aguinis.

*Palabras de apertura, por el Presidente de la Academia, Dr. Raúl H. Castagnino*

Señor Secretario de Cultura de la Nación, familiares del Dr. Abraham Rosenvasser, señoras y señores:

Damos la bienvenida a esta casa al Señor Secretario de Cultura en su visita oficial y nos complace que su presencia coincida con un hecho tan auspicioso para la cultura como lo es la incorporación y habilitación de la nueva sección de la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras. Esta sección se ha constituido con el excepcional material bibliográfico relativo a Egiptología e Historia del Oriente Antiguo, reunido a lo largo de años y esfuerzos por el Dr. Abraham Rosenvasser, quien fue miembro de esta corporación.

Este hecho ha podido concretarse hoy merced a la generosidad y comprensión de la Dra. Elsa Rosenvasser de Feher y del Dr. Héctor Rosenvasser, hijos del extinto académico, quienes se propusieron convertir en realidad la voluntad paterna acerca del destino del bien que constituía su biblioteca especializada, pues el Dr. Rosenvasser alguna vez les formuló el deseo que la misma se conservara en la Academia Argentina de Letras, institución a la cual profesó particular afecto.

Debemos manifestar que la generosidad de los hijos del Dr. Rosenvasser fue más allá del simple traslado de dominio del bien, constituido por libros y mate-

riales de inestimable valor, deseados y requeridos por especialistas de todas partes. Ese acto de generosidad tuvo otras concomitancias que en esta ocasión han de hacerse públicas.

En primer lugar, dicho acto permite que tan valioso tesoro bibliográfico no salga del país y quede disponible para consulta de nuestros estudiosos, manteniendo así el criterio de accesibilidad a las fuentes de consulta, sentado por el Dr. Rosenvasser con sus discípulos. En segundo lugar, la devoción filial acreció el legado con propias contribuciones, pues han donado las instalaciones metálicas que albergarán los libros y han ofrecido mantener por un cierto número de años la subscripción a algunas revistas especializadas que el Dr. Rosenvasser recibía periódicamente. Todo lo cual acrece nuestra profunda gratitud a la familia Rosenvasser; sentimiento que la Academia Argentina de Letras expresa y quiere fijar, imponiendo el nombre del recordado académico al recinto que ahora se habilita dentro de la Biblioteca de la institución.

El material que cobijarán estas paredes y se ordenará en estos anaqueles es de alta erudición. Resulta prácticamente imposible en este momento dar menuda cuenta de sus características y contenidos. Pero como no quisiéramos que los asistentes a este acto se vayan sin por lo menos una idea aproximada de unas y otros, hemos pedido a una estudiosa que lo conoce a fondo, que trabaja con él y ha colaborado en el traslado del mismo, la Dra. Perla Fuscaldó, profesora de la Universidad de Buenos Aires, una breve descripción del mismo.

Después de sus palabras, la Doctora Elsa Rosenvasser de Feher expresará los sentimientos familiares en

relación con la voluntad paterna y la decisión de cumplimentarla. Finalmente, el Señor Secretario de Cultura protocolizará la entrega y pronunciará las palabras rituales de habilitación.

Solo resta reiterar al Señor Secretario de Cultura, a los familiares del Dr. Rosenvasser, a todos los presentes, nuestras efusivas gracias por sus asistencias a esta íntima y sencilla ceremonia que ha plasmado en realidad los generosos deseos de ese excepcional investigador que fue el académico de número Abraham Rosenvasser y cuya presencia espiritual se perpetuará en estas salas puestas bajo su advocación.

### *De la Dra. Perla Fuscaldó*

La Biblioteca Rosenvasser abarca dos grandes campos: el de los estudios generales y el de los estudios especializados.

El campo de los estudios generales incluye obras sobre historia, literatura, filosofía, antropología y derecho, obras que reflejan sus inquietudes intelectuales.

El material sobre estudios especializados constituye, sin ninguna duda, la parte más importante de la biblioteca. Encontramos en ella por una parte, obras sobre historia de Grecia, de su pensamiento y de su arte; sobre historia de Roma y Derecho romano; gramáticas y diccionarios de latín, griego clásico y moderno. Constituyeron la base de la formación especializada de los hombres de su generación, que Rosenvasser aplicó a la enseñanza de la antigüedad clásica en la Universidad de La Plata y en el Profesorado Secundario.

Por otra parte, la biblioteca especializada se centra

en los campos de la egiptología y de los estudios bíblicos, con complementos de asiriología, iranología, estudios semíticos, hetitología, problemas de contacto entre las diferentes civilizaciones del Cercano Oriente antiguo y entre el Cercano Oriente antiguo y el mundo greco-romano, y elementos de hinduismo y sinología.

El material, tanto libros como revistas, gira alrededor de un mismo núcleo: documentos en su lengua original, con gramáticas y diccionarios para el manejo de las lenguas orientales y estudios con la reconstrucción histórica de los distintos aspectos de las civilizaciones antiguas.

La parte egiptológica contiene gramáticas, diccionarios, de egipcio antiguo, egipcio clásico, neogipcio, demótico y copto; textos literarios, religiosos, administrativos, legales y científicos del período faraónico y también del helenístico; relevamientos arqueológicos y epigráficos de Egipto y Nubia; estudios sobre las diferentes manifestaciones de la sociedad egipcia, entre el 3000 a.C. y la época de Augusto. Rosenvasser ha sido el fundador de la egiptología en la Argentina.

La parte de estudios bíblicos contiene diferentes versiones del Antiguo Testamento; gramáticas, gramáticas históricas y diccionarios de hebreo y arameo bíblicos y de fonología hebrea; textos canónicos del AT, libros apócrifos y pseudoepigráficos; comentario crítico de cada uno de los libros que componen la versión hebrea de la Biblia, especialmente de las dos grandes escuelas, la de Edimburgo y la de Tübingen; estudios sobre legislación bíblica; los trabajos de Gressman sobre crítica histórica y de Wellhausen sobre crítica literaria y estudios sobre judaísmo. Ro-

senvasser fue el primero que investigó y enseñó Biblia con sentido histórico en la universidad argentina.

El poder utilizar la biblioteca Rosenvasser es fundamental para todos aquellos que realizamos estudios orientales y que como sus discípulos queremos continuar su escuela. Una biblioteca vive mientras se la usa y se la actualiza. La familia Rosenvasser mantiene la suscripción de revistas que la integran; nosotros, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, a través de la revista que publicamos, mantenemos canje con las principales revistas de la especialidad, que completan la hemeroteca de la biblioteca Rosenvasser. Dada la magnitud de esta donación y su significación para la continuidad de la escuela que Rosenvasser creó, es que pido formalmente se asigne un fondo, pequeño, aunque fuese muy pequeño, pero permanente, para la compra de libros.

Los que hemos estado trabajando estos dos años en la Sala Rosenvasser sabemos que tenemos aquí, en la Academia, un excelente lugar de trabajo y que hemos contado con la asistencia en todo momento, tanto del personal de Secretaría como el de Biblioteca.

También es un deleite poder urgar en la biblioteca Rosenvasser, en el "mercado persa" como siempre la hemos llamado, ya que en ella se encuentra lo que uno necesita y también lo ¡inimaginable, desde obras de Campollion hasta la Biblia de los godos o un diccionario mapuche-español.

La biblioteca Rosenvasser es Rosenvasser mismo.

*De la señora Elsa Rosenvasser de Feher*

Voy a decir unas breves palabras que son la contraparte de lo que acaba de decir la Dra. Fuscaldó sobre

el valor de la Biblioteca de papá. Y la contraparte, entonces, vendría a ser la parte afectiva; lo que esa Biblioteca significó para nosotros que nos hemos criado en esa casa y que hemos vivido cincuenta años en una situación en donde realmente la vida de la casa giraba alrededor de esa Biblioteca, que se ha trasladado estante por estante, conservando la formación que tenía en el escritorio de nuestro padre en la calle Arribeños, a esta sala.

El escritorio donde se alojaba esta Biblioteca en la casa paterna, es un lugar de estantes blancos, de muebles claros, de ventanales amplios, circundado por un balcón. Papá solía describir, casi líricamente, ese entorno, en forma un poco hasta sentimental, a veces... Realmente eso era el centro, el corazón de la casa.

Mis primeros recuerdos, incluso mi primer recuerdo, es haber aprendido a leer sola, con los libros que estaban al nivel del suelo y a mi alcance en esa misma biblioteca, en esta biblioteca. Después de eso papá me enseñó a leer griego y hebreo con los libros de la biblioteca... Y hasta anuncié mi intención de casarme ante estos inismos testigos.

En realidad también recuerdo allí a Martínez Estrada sentado conversando con papá. Lo recuerdo a Borges, recitando poesías en francés y en inglés antiguo —sajón—. Indudablemente muchos otros acontecimientos ocurrieron allí, de toda índole. A la Biblioteca se entraba con un respeto familiar, con un respeto sin ceremonias, sin cosa formal, pero respeto al fin. Era al mismo tiempo un recinto sagrado y un salón de audiencias. Y pienso que en el carácter casi faraónico que tenía nuestro padre, de semi-dios y

semi-réy (así lo veíamos nosotros, yo por lo menos), eso cuadra bien.

En fin, la historia es infinita pero lo que quiero hacer explícito hoy, es, en nombre de la familia Rosenvasser, la satisfacción de que esta Biblioteca haya encontrado un lugar permanente en esta Casa. Este cuerpo de libros que seguirá viviente y vital en cuanto se use, y nutrirá la labor de quienes son sus herederos intelectuales.

*Del señor Secretario de Cultura de la Nación, Dr. Marcos Aguinis*

Los seres humanos somos muy hábiles para inventar trampas al tiempo. La mayor picardía del género humano es haber inventado el libro, con lo cual le hacemos trampas al tiempo. Entonces, hacemos los libros, los escribimos, los cuidamos para que nos sobrevivan; dentro de los libros vivimos un poco más. Por eso es que esta Biblioteca nos mantiene vivo a Abraham Rosenvasser propiamente y con esta Biblioteca no solamente él está vivo, sino que está vivo todo su espíritu, todo su afecto, todo el criterio científico que impulsó esta labor; todo el amor que puso en esta tarea. No podemos sino estar muy gratificados con la familia Rosenvasser por haber tenido esta ejemplar generosidad de donar la Biblioteca paterna a la Academia de Letras; de confiar en la Academia de Letras y poner este bien cultural, único en nuestro país, a disposición de los estudiosos y de los curiosos.

De manera que es un momento muy agradable —ejemplar como dije recién— que nos llena de satisfacción; que nos hace sentir optimistas y ojalá que sigamos haciéndole trampas al tiempo, que es una for-

ma de hacer vivir lo bueno que va quedando de nuestro paso por la tierra.

Atento al ritual mencionado por el señor Presidente, con estas palabras dejamos habilitada la nueva "Sala Abraham Rosenvasser" donde seguirá brindando su utilidad el patrimonio bibliográfico del ilustre estudioso.



**Este libro se imprimió en febrero de 1987  
en los Talleres Gráficos de  
RIVOLIN HNOS. S. R. L.  
Salta 236 - (1074) Buenos Aires**

