

BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA ARGENTINA  
DE LETRAS

TOMO LXXVII, septiembre-diciembre de 2012, N.ºs 323-324



Buenos Aires  
2014

PROPIETARIO 2012 ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS  
IMPRESO EN LA ARGENTINA

*Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723*  
*Inscripción en el Registro Nacional de la*  
*Propiedad Intelectual N.º 5140754*  
*ISSN 0001-3757*

# ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

## MESA DIRECTIVA

*Presidente:* Don Pedro Luis Barcia

*Vicepresidenta:* Doña Alicia María Zorrilla

*Secretaria general:* Doña Norma Beatriz Carricaburo

*Tesorero:* Don Rolando Costa Picazo

## ACADÉMICOS HONORARIOS

Don José María Castiñeira de Dios

## ACADÉMICOS DE NÚMERO

Don Horacio Armani

Don Rodolfo Modern

Don Oscar Tacca

Don José Edmundo Clemente

Don Santiago Kovadloff

Don Antonio Requeni

Don José Luis Moure

Doña Emilia P. de Zuleta Álvarez

Don Jorge Cruz

Don Horacio C. Reggini

Doña Olga Fernández Latour de Botas

Don Pablo Adrián Cavallero

Doña Noemí Ulla

Don Rodolfo Godino

Don Abel Posse

## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Doña Elena Rojas Mayer (Tucumán, Rep. Argentina)  
Don Giovanni Meo Zilio (Italia)  
Don José Luis Vittori (Santa Fe, Rep. Argentina)  
Don Walter Rela (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Alejandro Nicotra (Córdoba, Rep. Argentina)  
Doña Luisa López Grigera (España)  
Don Susnigdha Dey (India)  
Doña Gloria Videla de Rivero (Mendoza, Rep. Argentina)  
Don Dietrich Briesemeister (Alemania)  
Doña Nélide E. Donni de Mirande (Rosario, Rep. Argentina)  
Don Aledo Luis Meloni (Chaco, Rep. Argentina)  
Don Rafael Felipe Oteríño (Mar del Plata, Rep. Argentina)  
Don Oscar Caeiro (Córdoba, Rep. Argentina)  
Don Bernard Pottier (Francia)  
Don Francisco Rodríguez Adrados (España)  
Don Carlos Hugo Aparicio (Salta, Rep. Argentina)  
Don Gregorio Salvador (España)  
Don Humberto López Morales (Puerto Rico)  
Don Héctor Balsas Ferreiro (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Carlos Jones Gaye (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Alfredo Matus Olivier (Chile)  
Don José María Obaldía Lago (Rep. Oriental del Uruguay)  
Don Jacques Joset (Bélgica)  
Don Juan Carlos Torchia Estrada (Estados Unidos de Norteamérica)  
Don Gustav Siebenmann (Suiza)  
Don Víctor García de la Concha (España)  
Don Francisco Marcos Marín (España)  
Don Francisco Darío Villanueva Prieto (España)  
Don César Aníbal Fernández (Río Negro, Rep. Argentina)  
Doña Susana L. Martorell de Laconi (Salta, Rep. Argentina)  
Doña Ana Ester Virkel (Chubut, Rep. Argentina)  
Doña Olga Zamboni (Misiones, Rep. Argentina)  
Doña Gladys Teresa Girbal (La Pampa, Rep. Argentina)  
Doña María del Carmen Tacconi de Gómez (Tucumán, Rep. Argentina)  
Don José Andrés Rivas (Santiago del Estero, Rep. Argentina)  
Doña Elizabeth Mercedes Rigatuso (Bahía Blanca, Rep. Argentina)  
Don Miguel Ángel Garrido Gallardo (España)



Dofia Ángela Lucía Di Tullio (Neuquén, Rep. Argentina)  
Don Wilfredo Penco (Rep. Oriental del Uruguay)  
Dofia María Rosa Calás de Clark (Catamarca, Rep. Argentina)  
Dofia Liliana Inés Cubo de Severino (Mendoza, Rep. Argentina)  
Dofia Ana María Postigo de de Bedia (Jujuy, Rep. Argentina)  
Don Michel Lafon (Francia)



BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA  
DE LETRAS

Director: Pedro Luis Barcia

**Comité Asesor y de Referato**

Norma Carricaburo, Rolando Costa Picazo  
Gloria Videla de Rivero, Susana Martorell de Laconi,  
Gregorio Salvador, Manuel Seco, Humberto López Morales

**SUMARIO**

**RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO  
ABEL POSSE**

- Barcia, Pedro Luis, *Discurso de recepción de don Abel Posse* 533  
Posse, Abel, *Literatura en tiempos de crisis* 541

**HOMENAJE A MANUEL GÁLVEZ  
EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE**

- Barcia, Pedro Luis, *Manuel Gálvez (1882-1962), en el cincuen-  
tenario de su muerte* 549  
Carricaburo, Norma Beatriz, *Manuel Gálvez y la Academia  
Argentina de Letras* 557  
Gálvez, Lucía, *La Argentina de Manuel Gálvez* 563

**PRESENTACIÓN DE LA ANTOLOGÍA 25 POETAS ARGEN-  
TINOS CONTEMPORÁNEOS. POESÍA TRADICIONAL (CLÁSICOS  
Y NEOCLÁSICOS)**

- Barcia, Pedro Luis, *Presentación de la Antología* 575  
Prins, Aruro, *25 poetas argentinos contemporáneos.  
Poesía tradicional (clásicos y neoclásicos)* 583

## ARTÍCULOS

- Latour de Botas, Olga Fernández, *El hombre de la llanura y su espíritu de libertad. Con particular referencia a la poesía popular argentina* 593
- Cavallero, Pablo A., *La acentuación "antietimológica" como recurso de oposición del sistema verbal frente al nominal en español* 615
- Calás de Clark, María Rosa, *Sobre gentilicios riojanos* 631
- Zayas de Lima, Perla, *Claudio Martínez Payva, un dramaturgo del peronismo* 645
- Bertone, Laura, *El oficio y el arte de interpretar. En torno a las emociones y a los implícitos* 663
- Ramallo de Perotti, María del Rosario, *Las expresiones mendocinas destinadas al almacén de palabras virtuales* 669

## COMUNICACIONES

- Costa Picazo, Rolando, *Henry David Thoreau. Homenaje a 150 años de su muerte* 683
- Costa Picazo, Rolando, *Introducción a William Faulkner. Homenaje a 50 años de su muerte* 693
- Costa Picazo, Rolando, *La traducción de Faulkner al castellano* 711
- Cruz, Jorge, *Strindberg o la lógica del sueño* 731
- Requeni, Antonio, *Evaristo Carriego en el centenario de su muerte* 749

## RESCATE DE NÁUFRAGOS

- Requeni, Antonio, *Jacinto Grau, un caso de injusticia literaria* 753

REGISTRO DEL HABLA DE LOS ARGENTINOS	761
Voces tratadas en el seno de la Comisión “Habla de los Argentinos” entre septiembre y diciembre de 2012	761
NOTICIAS	783
Normas editoriales para la presentación de trabajos destinados al <i>Boletín de la Academia Argentina de Letras</i>	789
ÍNDICE DEL TOMO LXXVII (2012)	795
PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS	801

El contenido y la forma de los trabajos publicados en este *Boletín* son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Los textos incluidos en este *Boletín* podrán reproducirse con previa autorización escrita de la Academia.

La Academia no mantiene correspondencia sobre material no publicado.

Dirección postal: T. Sánchez de Bustamante 2663. C1425DVA Buenos Aires, República Argentina.



*Handwritten signature*

**BOLETÍN**  
**DE LA**  
**ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS**

---

TOMO LXXVII

septiembre-diciembre de 2012

N.ºs 323-324

---

**RECEPCIÓN PÚBLICA DEL ACADÉMICO DE NÚMERO**  
**ABEL POSSE\***

**DISCURSO DE RECEPCIÓN DE DON ABEL POSSE**

Pedro Luis Barcia

**B**uenas tardes a todos. Gracias por su acompañante presencia. Hay en ustedes, como dice el Antiguo Testamento, un núcleo del pueblo fiel a la Casa y otro núcleo, más vasto, pueblo fiel al flamante académico que hoy nos honra con su incorporación: Abel Posse.

Posse es un novelista, ensayista y periodista de notable trayectoria profesional, cuya obra ha sido traducida a trece idiomas, y ha merecido un despliegue notable de premios, estudios críticos –libros, monografías, artículos, estudios de diversa índole y variados enfoques– en Estados Unidos de Norteamérica, en España, en Francia, en Australia, etc., y digamos con pena, menos en nuestro país, en su país. La figura retórica de la reticencia crítica se ha ejercitado sobre su valiosa producción. Este rasgo esquinado constituye uno de los identitarios de nuestra índole nacional. Pese a los conspiradores del silencio, ahí está la obra, de pie, sólida y ofrecida, y se usa para referirse a ella el adjetivo “posseano”, y al calificarla así se subraya la existencia de una identidad reconocible en ella. Pero sobre todo, ahí están los lectores que la frecuentan y la mantienen viva con sus visitas.

\* Acto celebrado en el Palacio Errázuriz, el 22 de noviembre de 2012. La crónica del acto puede leerse en “Noticias” del presente volumen.

Permítaseme apartarme de la solemnidad del momento, con un apunte cordial. Anteayer, al comentarle que debía hacer de ostiario —orden monástica menor, confiada al hermano lego de la comunidad— para franquearle la puerta al nuevo hermano de esta congregación, quien fuera ayudante de mi cátedra, y es hoy profesor reconocido, me comentaba los efectos de la lectura de *Los perros del Paraíso*. Un muchacho le contaba que, en tanto, trotaba en la noche para mantenerse en forma, escuchaba la grabación que había hecho de pasajes algo complejos de aquella novela, y curiosamente, durante el trote se le abrían interpretaciones que en el repaso sosegado de la lectura no había advertido. Si hace poco, decíamos como lema al presentar las obras del maestro: “Evite el Alzheimer, lea a Borges”. Bien podemos prescribir: “Trote con Posse y abra su imaginación”. Y el hecho me recuerda el primer audilibro de la historia de Occidente del que nos cuenta Cyrano de Bergerac, en *Un viaje a la Luna* cuando presenta a un joven viandante, cargado con una mochila, y un par de raros adminículos en sus orejas (hoy le llamaríamos auriculares): iba escuchando la grabación de la *Iliada* que portaba a sus espaldas, en un extraño aparato. Usted dirá que eso ocurre solo en la Luna. Pero no es tan así. El muchacho trotador había grabado pasajes de la novela posseana y los escuchaba por sus audífonos.

Trasponiendo silencios que operan como cordones sanitarios, la Academia Argentina de Letras le concedió su premio a la narrativa, en 2002, a propósito de su novela *El inquietante día de la vida* (2001), y su trayectoria creativa. En aquella ocasión fue Antonio Requeni quien presentó a nuestro premiado, y lo hizo con su habitual calidez y equidad de juicio ponderado.

En lo personal, siempre he voceado la obra de Posse, sin conocerlo. Hablé con él por vez primera una noche rosarina en que salimos a caminar, con mi esposa y la suya, cuando el Congreso Internacional de la Lengua Española. En mi condición de profesor titular de Literatura Argentina II, en la Universidad Nacional de La Plata, lo incorporé, hace casi tres décadas largas, a mis programas oficiales. Mis alumnos leyeron sus novelas, hicieron monografías interesantes sobre ellas y luego, en un taller adecuado, las convirtieron en ponencias para congreso. Así, con especial permiso de los organizadores de los Congresos de Literatura Argentina, nuestros muchachos de 22 o 23 años presentaron, en los senos de aquellos encuentros, las primeras ponencias elaboradas



por alumnos de una cátedra universitaria. Principio quieren las cosas, y principiamos bien. Fue buena siembra y era fácil porque el grano era de excelencia.

El tiempo es inicuo y no me permite explayarme en las tres direcciones a que nos lanza su obra: la narrativa, la ensayística y la periodística. Me reduciré a la primera, y con una fuerte síntesis que espero no cercene los matices vivos ni se me torne escuálida en su esqueleto.

Podría decirse, como una primera aproximación, que toda la narrativa de Posse, excepto su última obra, hija de un dolor impar, puede comprenderse en relatos que se apoyan en materia histórica. No en lo que la crítica dice erróneamente “temas históricos”, que no existen. Precisamente, el tema es la visión humana universal que sobrevuela lo fáctico y lo episódico y que insufla, en ese plano de las acciones, una dimensión perdurable y atemporal.

Una declaración suya dice: “Hacer novela histórica en América Latina es una necesidad casi existencial y no una posición estética”. Pero esta afirmación se rencauza en otra frase suya: “Es un don de América transformar la historia en surrealismo”. Con ello queda clara la trasmutación que padece el terreno histórico oreado por lo onírico en América. La denominación “novela histórica” es una de las más meneadas y discutidas en los congresos de literatura hispanoamericana, debido a las mutaciones que el género ha tenido desde la arqueológica *Salambó*, y para venir a lo de casa, *La gloria de don Ramiro*, a la concepción diversa de un Manuel Gálvez que entiende que toda novela es histórica, si habla de *ethos* y costumbres de una comunidad en un momento de su desarrollo. Y el salto hacia la llamada “nueva novela histórica”, la novísima, la posnovela histórica y así parecidamente, en las posibilidades que ha exhibido, después del bum de la nueva narrativa de este lado del Atlántico. Y ahí va la especie crítica de los clasificadores botánicos que señalan tres, cuatro, media docena de modalidades de esta nueva novela histórica. Lo cierto es que las clasificaciones nos orientan en la rica y creativa *selva selvaggia* de la novela contemporánea para, finalmente, reconocer que cada obra tiene su propia manera de manipular la mate-

<sup>1</sup> Patiño, Viviana. “Entrevista a Abel Pose” en la página web del autor: <http://www.club.cultura.com/clubliteratura/clubescritores/posse/archivo/Document.php?op=show&id=669/>.

ria de la Historia. Y eso es lo que cuenta en cuanto a individualidades creativas.

Posse no se adocena enfilándose en una corriente, por el contrario, trata con liberalidad esa materia valiéndose de recursos diversos como la ambigüedad que nos sume en la vacilación; la ironía, que se posiciona tomando su distancia, suficiente y superior, frente a los hechos que considera; el anacronismo intencional y sustantivo, que cala en la médula de lo perdurable humano; el desplazamiento temporal, que anima a un protagonista por varias épocas y momentos, y nos lo hace contemporáneo; la parodia y la carnavalización, que dieron grano caudaloso a quienes trabajan en los molinos de Bajtín sobre las novelas del argentino; la intertextualidad, con todos sus niveles genetistas; la hipertextualidad, que anticipa los desplazamientos de lo digital... En fin, todo lo que le permite a Posse dar un salto cualitativo frente a lo histórico de lo que se vale como un trampolín, pues se apoya en lo cronístico y vuela a planos semánticos superpuestos y convivientes, de lo histórico a lo mítico, de lo mítico a lo sagrado, con una modalidad muy propia de la literatura hispanoamericana: la concurrencia de estilos y de estéticas.

Por momentos, los procedimientos de resemantización de Posse recuerdan las propuestas de Crates de Malos y su alegoresis, pero con menos orden sistemático en sus asociaciones que avanza a dos niveles paralelos, como lo supo aprovechar san Basilio el Grande.

Lo de Posse no es una interpretación de lo histórico. Ni una desmitificación de los relatos de la crónica. Es una remitificación. No es un encubrimiento que sobrepone nueva versión; es un descubrir el descubrimiento. “El 12 de octubre de 1492 fue descubierta Europa”, dice en *Daimón* invirtiendo la óptica, donde el ojo que espía por la cerradura ve el ojo que lo mira del otro lado de la puerta.

Dije que los cuatro ciclos narrativos, digámoslo así, del autor se apoyan en materia histórica, unos en la remota y otros en la próxima. Por descontado, el primero, la trilogía del descubrimiento: *Daimón* (1978), *Los perros del Paraíso* (1983) y *El largo atardecer del caminante* (1992) —mi libro preferido—, que vino a ocupar el sitio vacío que dejó el proyecto incumplido de una obra sobre la acción de los jesuitas en el Paraguay, que llamara, vallejianamente, *Los heraldos negros*. Cada novela pivotea sobre el eje de su protagonista, los tres americanizados: el crudelísimo y revuelto Lope de Aguirre; Colón, a quien estima como

“el primer mestizo, que no había surgido de la unión carnal de dos razas distintas. Un mestizaje sin ombligo”, hombre anfibio, creatura de agua y tierra; y Alvar Núñez, el caminante frente al Absoluto, que se cuestiona, con mayor lucidez que sus precedentes, sobre la relación de lo europeo y lo americano, del cristianismo y los cultos indígenas.

Los conjuntos novelísticos restantes son tres bilogías. La primera, que se motiva en la Alemania nazi y en las creencias iniciáticas de Hitler y sus cultos de Vril y de Thule. Compuesta por *Los demonios ocultos* (1987) y *El viajero de Agartha* (1989), ambas tienen como eje la presencia o la sombra del mismo personaje: Walter Werner. La primera obra explora, desde su hijo, Alberto Lorca, los vestigios de esa búsqueda de lo absoluto en nuestro país y la excursión hacia la cordillera, el mismo sitio en que Lugones, en el ensayo de marco de *Las fuerzas extrañas*, situó a su vidente. En *El viajero de Agartha* —novela bien explorada por un trabajo de nuestra académica María del Carmen Tacconi de Gómez—, seguimos tras los pasos del que va en búsqueda de la fuente del Poder absoluto. Una vez más los planos de lo histórico, lo esotérico, y ahora lo místico, confluyen y fusionan.

El segundo par de novelas radica en la ciudad de Buenos Aires, que la primera de las narraciones denomina, con una línea de letra de tango: *La Reina del Plata* (1988). Una ciudad que opera como una esfinge que interroga y devora si no se la satisface, y donde transleemos algunos personajes en clave, con nombre alterado, como el de la Ocampo, en Victoria O'Agro, o los reales del poeta Fijman, el político Yrigoyen y Evita, con sus transfiguraciones, que anticipara en su momento *Adán Buenosayres*. Hay un sustrato político extraño en esa ciudad en que actúa un gobierno que sincretiza el socialismo y el liberalismo.

La otra novela porteña, llamémosla así, *Momento de morir* (1979) también se ambienta en la capital, y en ese escenario se da un avance espiralado de la violencia cotidiana, agitada por toda suerte de bandas extremas, nacional mazorqueros y troztkristianos, sumidos en devastadora confrontación.

“El miedo nos había hundido en la abyección. Pero el miedo, llegado a su culminación, impulsa a los animales humanos a reorganizarse para subsistir. Nadie puede prever las leyes de este extraño ciclo”, dice el texto, con advertencia atemporal. Contra esa violencia desmelenada se alza, casi inconscientemente, un hombre de pueblo, la figura de

Medardo Rabagliati con el lema: “¡Muera la Muerte!”, que los acontecimientos convierten en el nuevo caudillo, cuyo primer decreto se aplicó a la reconstrucción del Palacio de Tribunales, la sede de la Justicia desvirtuada. Ponderable restauración necesaria.

El tercero y último par novelístico lo destina Posse a dos figuras políticas argentinas contemporáneas mitificadas: Evita y el Che Guevara, en sus novelas *La pasión según Eva* (1994) y *Los cuadernos de Praga* (1998).

La novela centrada en Evita aporta enfoques personales que lo distancian de las muchas obras literarias que la señalan, en un vasto mural, desde el hada benéfica hasta la mujer del látigo. Su figura generó en nuestro país desde la novela *El examen*, de Cortázar, a la ficción breve borgesiana “El simulacro”; de las obras de David Viñas, Onetti, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, a las versiones desopilantes de Copi y Perlongher. La versión de Posse tiende a lo apolítico y lo universal.

La figura del Che desfila por las calles de Praga, algunos meses de 1966, entre los episodios del Congo y la futura muerte en Bolivia, con alias de Vázquez Rojas, un empresario español. El personaje dialoga con su muerte.

Toda la obra narrativa posseana se apoya en sostenidos elementos comunes: su héroe es un explorador que traza un itinerario; de alguna manera, sus novelas son todas itinerantes, milenario recurso oriental. Hay en ellas un conflicto entre el hombre y su medio, y en el ánimo del sujeto combaten dos espacios. Por fin, todas ellas tienen un mito de soporte, de sustento, del cual se alimentan. Y al cual vuelven anteicamente.

Este hombre, de maneras suaves y modales de cancillería, emboza a un heterodoxo, que proclamaba hacia 1991: “Trato de mantener viva la insolencia, la sinrazón, la rabia”<sup>2</sup>. Y más adelante: “Irreverencia ante el orden muerto que se nos propone como razón. E irreverencia ante el caos que se propone como revolución” (p. 38).

El hombre es un ser bípedo, ovíparo, ideológico, utópico, razonante, mitificador todo en su misma sustancia. El personaje de Posse siente en su médula esta composición compleja, y vive en medio de la perpleji-

<sup>2</sup> ESCUDERO DE ARANCIBIA, BLANCA. “El ángel/demonio de las palabras. Reportaje a Abel Posse”, en *GEC*. Mendoza, FFyL, Universidad Nacional de Cuyo, 108, pp. 27-38; lo citado en p. 29.

dad. Por eso definió así la función de su obra: “Frente al magma de la perplejidad, una de las respuestas que yo he podido encontrar ha sido la novela”<sup>3</sup>.

“Ante el silencio cómplice y/o la estupidez de los políticos no quedan más que los hombres de fe y los intelectuales, los hombres de la reflexión y de la fantasía; los que impulsarán a la reacción salvadora”<sup>4</sup>.

Un relato pone cierto orden en el mundo y sentido en la realidad confusa. Cuando vivimos la experiencia honda de la lectura de una buena novela, concordamos con aquello del *Mahabarata*: “Una vez que has escuchado un buen relato, ya no serás el mismo”.

Posse afirma con verdad autocrítica: “Yo siempre escribí una sola novela con distintas instancias, episodios y lenguajes”<sup>5</sup>. Y es cierto, hay en su obra una unidad soterrada, que la lectura de los buenos rabdomantes puede seguir como al hilo de agua subterráneo. Posse ha alcanzado la virtud unitiva que proclama la frase latina: *Auctor unius libri*. Celebremos.

Abel Posse: a usted no le faltaba la Academia. A ella le faltaba usted. En nombre de todos sus cofrades, y en el propio, le doy la más cálida bienvenida a esta Casa, que pasa a ser suya, y agradecemos los que serán sus indudables aportes en la tarea común.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ, DOMINGO LUIS. “La novela es generosa”. Una conversación con Abel Posse, en *Página*, 21-22, VII, 3-4, 1996, pp. 121-136.

<sup>4</sup> ESCUDERO, “El ángel...”, pp. 33-34.

<sup>5</sup> HERNÁNDEZ, “La novela...”.



## LITERATURA EN TIEMPOS DE CRISIS

Abel Posse

Muchas gracias, señor presidente de la Academia Argentina de Letras, por recibirme en este honorable cuerpo y por dedicarme un tan detallado y afectuoso recorrido de mis obras. Ingreso en un ámbito que acoge a los pastores de la palabra, aquellos especialistas que cuidan el lenguaje, esencia y distinción de la complejidad humana y de su aventura existencial. Formaré parte, en este cuerpo académico, de aquellos que más bien tienen mucho que aprender del misterio de las palabras. Pertenezco al grupo de los usuarios, los escritores. Estos dos aspectos, el pastoral, que se ocupa de la corrección y permanencia, y el creativo que usa el lenguaje y arriesga. Ambos protagonizan una dialéctica necesaria. Porque si *el hombre habita en poeta*, según el desarrollo de Heidegger de la cita de Hölderlin, el lenguaje es comunicación, espíritu, agua de la conciencia humana. Exige palabras justas para la construcción de nuestro cada día, tanto como la historia de nuestro estar y del futuro que iremos habitando.

Confieso mi emoción al ingresar donde están y estuvieron a quienes admiré. Mis maestros del Colegio Nacional de Buenos Aires: Ángel J. Battistessa y Carlos Ronchi March. Hoy, viniendo, recordé a Borges y mi amigo Nalé Roxlo, en un día de poetas, un 11 de septiembre saliendo por el zaguán de la casa de la SADE en la calle México, (¿días de 1956, de 1957?). Mujica Lainez con su chaleco de brocado y saco de terciopelo, indignando —sonriente— a los jóvenes poetas iracundos ante su monóculo de dandy. Molinari, serio como un rey de baraja, como diría Neruda. Mallea con su pasión y conocimiento de novelista poco comprendido. Adolfo Ruiz Díaz en el París de 1959. Antonio Di Benedetto llegando a mi casa en Venecia, con el alma quebrada por la barbarie. Excarcelado sin explicaciones. Comprobando en el absoluto de belleza de Venecia la persistencia del bien a pesar del horror vivido.

Me hubiera gustado agregar a Roberto Arlt, a Marechal, a Sabato, a Enrique Molina, a Olga Orozco. No hubo excluidos, pero algunos creyeron que las Academias exigen clasicismo y hasta conservadorismo: las Academias en Francia, en Rusia, en Brasil, en España existieron y existen, aunque las políticas hayan interferido, pero con las décadas demostraron la voluntad de incluir y reunir las voces más destacadas y actuaron más allá de los exitismos y modas.

Se me asigna el sillón de Rafael Obligado, poeta, lugar que ocupó más recientemente el novelista Pérez Zelaschi. Trataré de recordar la obra y los valores de ambos. Las Academias son actualidad y además recuerdo y homenaje, son contemporaneidad y memoria. Rafael Obligado escribió en versos admirablemente castizos su homenaje a la tierra y a los héroes nacionales. Dejó con su *Santos Vega* lo que desearía todo creador, el personaje paradigmático inolvidable metido para siempre en el alma del pueblo.

Elegí como tema para esta presentación, la cultura en tiempo de crisis. No solo porque estemos afectados por los tiempo críticos que vivimos, sobre todo en la esfera de la cultura occidental a la que pertenecemos. Pero también porque la crisis es cultural. Curiosa contradicción de desasosiego social y espiritual en el apogeo de civilización tecnológica y tecnolátrica. Más allá de los problemas económicos y políticos, el común denominador final se centra en problemas culturales. Un ejemplo es lo que ocurre en la “tecnología comunicacional”. Cada avance, como en el caso de la audiovisualidad comercialmente universalizada y el formidable aporte de los sistemas cibernéticos, deja un residuo de graves e inesperados problemas. Me gustaría parafrasear la cita de Heidegger pero invirtiéndola: “Allí donde surge lo que parece salvar, crecen inesperados y nuevos peligros”.

Después de la ebriedad tecnolátrica, el tema de nuestro tiempo es el vacío espiritual, “los hombres huecos” del poema de Eliot... Iniciamos el siglo comprobando el desmoronamiento de las utopías y filosofías madres, plasmadas en el siglo XIX, confrontadas en el siguiente centenio y hoy en franca implosión. De ambas quedan remiendos y ruinas con las que nos tropezamos, según supo escribir Julius Evola en su famosa *Revolución contra el mundo moderno*. El capitalismo liberal-democrático, desde Adam Smith hasta sus realizaciones imperiales y el marxismo



socialista. Un supuesto combate entre libertad y justicia. Dos valores que aún no encontraron su síntesis.

El capitalismo creó imperios tecnológicos, islotes de opulencia y continentes de pobreza. El comunismo, en sus dos imperios, la URSS y China, naufragó en una ideología absolutista que desembocó en formas dictatoriales y en un fracaso en la esencia del materialismo dialéctico marxista: en la capacidad productiva y la batalla por el bienestar en libertad. Ambas ideologías se vivieron como panaceas. Ambos fracasos parecen unirse hoy en la síntesis perversa del capitalismo financierista, como una derrota final, en la traición del “humanismo” que proclamaron por separado y hasta con amenazas mutuas de apasionada destrucción nuclear.

Valga esta digresión para señalar en qué medida el mundo del Espíritu (como se decía antes sin que uno se sonrojara) quedó sepultado por esos materialismos en ruinas. Creíamos que la tecnología nos salvaba con sus excursiones lunares o microscópicas, pero más bien el misterio del Ser permanece inalterado. Hoy tratamos de salvarnos de la exageración de la técnica, y sus consecuencias ecológicas, al punto que el mayor filósofo de este ciclo indicó en su testamento que “la tarea fundamental es controlar la tecnología”. Y que “ahora solo un dios podrá salvarnos”...

Peliga el hombre que hemos sido, peliga la cultura, la educación, las academias, los libros, la individualidad y su “libre albedrío”, peliga la palabra. La literatura del siglo apenas pasado fue una rebelión, desde Rimbaud y los novelistas rusos, todos comprendieron la decadencia: Joyce, Nietzsche, Kafka, Céline, Arlt, Borges, Hermann Broch, Faulkner, Rulfo, Musil, Lezama Lima, Nabokov y muchos otros de este nuevo siglo de oro literario. Es un corpus de libertad creadora admirable y una formidable condena. Grito hecho arte. Advertencia en obra, desde los comienzos de la desertificación cultural-espiritual y esa “pesadilla de aire acondicionado”, como calificara Henri Miller a nuestra modernidad. Fue una magnífica realización de cultura crítica. Ahora hay que pensar de nuevo el mundo, elaborar certezas y grandes direcciones. Y el pensar incluye desde Homero a San Agustín y a Goethe, a los poetas, y a la palabra fundadora de nuevos horizontes. La creación literaria, en su sentido más válido y profundo, se va recludiendo en catacumbas, la calle está ganada por el mercantilismo cultural de temporarios objetos de consumo. Es el signo de este ciclo.

Argentina es un caso excepcional de ese señalado factor fundacional de la cultura. Desde 1853 se plasma una voluntad política de reconocimiento de la educación como fundamento de todo progreso y la mejor “inversión” desde el punto de vista estrictamente económico. La Constitución Nacional recoge esa orientación, cuya plasmación corresponderá a una dirigencia de excepción, que ubicará a nuestro país al frente de nuestra América y adquirirá una distinción creativa y educacional reconocida mundialmente.

La relación del educador Sarmiento con el tres veces presidente Roca fue una inédita confluencia de educación y poder. Se vivía con entusiasmo transformar un pueblo inerte, analfabeto, en un verdadero pueblo capaz del progreso y del desarrollo de la personalidad: un pueblo de individuos. Desde el punto de vista creativo, en ese fin de siglo se producen dos obras capitales: la protesta épica del *Martín Fierro* y el deslumbrante relato *Facundo*, con su dialéctica de civilización y barbarie. José Hernández y Sarmiento eran opuestos en sus visiones políticas, el poeta estaba más bien por la “cultura del estar” como la designaría Canal Feijóo, y el educador creía en Estados Unidos como paradigma de todo desarrollo y modernización futura. El arma de la educación sostendría la civilización del hacer. Ninguno de los dos se consideraron escritores importantes o de profesión. Pero nos legaron el tema central de los argentinos que perdura en nuestras indecisiones más profundas y en cierta reiterada desubicación ante las políticas mundiales.

Soy novelista y mi amigo Severo Sarduy consideró que la novela es el arte de la digresión. Quiero expresar admiración por la poco simpática grandeza de Sarmiento que me obliga a señalarlo como el más apasionado y astuto creador de nuestra nacionalidad, luego de la independencia militar legada por los Libertadores. Nos arrancamos del desierto, creamos una etnia sobre el baldío. Las masivas corrientes inmigratorias europeas, tal como las programara la Constitución, produjo la heteróclita raza que hoy somos los argentinos. Catalanes que no se entendían con gallegos o vascos, italianos del sur agreste y xeneizes, alemanes, judíos, centroeuropeos. Cada uno en su familia, en sus casas como bastiones para hacer su América. Babel de idiomas, de razas, de estilos, hilvanada por la minoría autóctona y criolla. ¿Cómo plasmar una Nación? Sarmiento transformó la educación obligatoria, gratuita y laica en verdadera arma fundacional. Todos los padres eran irremisiblemente

distintos. Pero todos los niños serán iguales y la Patria se haría en las escuelas más que en las calles y en los hogares. Los chicos se hicieron todos argentinos en torno a esas banderitas que se izaban cada mañana, desde la Quiaca hasta la Patagonia, desde Cuyo al Río de la Plata. (*A mi bandera, San Lorenzo, el Himno...*).

Enseñamos patria, nación y sentimiento de destino grande. Nunca quisimos ser un país más, sino un país de optimización y de una calidad de vida que en solo tres décadas empezó a figurar entre los más fuertes y atrayentes “para todos los hombres de buena voluntad”. Nos creamos una poética de “lo argentino”: riquezas naturales, cultura de los próceres, voluntad de grandeza, culto del coraje.

Buenos Aires empieza a segregar sus mitos. Los europeos nos abrieron los horizontes a todas las expresiones del pensamiento y creación de la época. Noches de 1920, tango, poetas, ideólogos, anarquistas y empresarios, los grandes diarios, la universidad y lo que repetimos con nostalgia: el teatro Colón con Caruso y Galli Curci, el Congreso, el refinamiento y hasta el esnobismo del último grito... Tuvimos más voluntad de democracia que pureza democrática. Pero siempre una fuerza vital y humana indeclinable. Nalé Roxlo decía que en cualquier café de Buenos Aires o de las capitales argentinas había que saber de todo: Dostoyevski y novelística rusa, marxismo al dedillo, psicoanálisis, taoísmo, ocultismo, carreras. “En una de esas mesas de la calle Corrientes uno podría encontrar algún perverso, pero nunca un idiota”, decía el autor de *El Grillo*. Era el tiempo de *La Prensa* y de *La Nación*, publicando a Unamuno, Azorín, Rubén Darío, Gómez de la Serna. ¡Un tiempo bendito en el que los periodistas y editores leían libros!

Lugones, el Maestro, fue la figura rutilante de esa época. Con un poder extraordinario de lenguaje sintetizó todos los aspectos de nuestra nación recién plasmada: recuperó la tierra, sus personajes y sus cualidades, fue bucólico en sus *Odas seculares* en homenaje al Centenario. Lírico en sus *Crepúsculos del jardín*. Capaz del coraje de equivocarse con pasión, en la ruleta siempre desconcertante de la política, visitó todo el espectro de su tiempo: anarquismo, democratismo de Walt Whitman, el socialismo naciente, la aventura de Irigoyen. En Lima, en el centenario de la batalla final de Ayacucho proclamó “la hora de la espada”. Entusiasta al punto de gritarles a unos jóvenes que se empezaban a acomodar para una republiqueta de gozadores: “¡Lo que ahora nos falta

es crear una civilización, una moral, hasta un culto religioso!”. Su sentido heroico seguirá el mismo camino que el de Mishima. La espada se volvió harakiri, como en el caso del genial japonés, y el acero cianuro. Quiso la espada para vernos a caballo detrás de una causa grande como a los húsares de Sucre. “¡A paso de vencedor!” y no como melancólicos perdedores en la ventana del café.

El presidente Barcia se refirió a mis novelas y ensayos. Mi insistencia se refleja en diecinueve libros y traducciones en otras tantas lenguas. Confío en que esta prestigiosa Academia no se haya equivocado demasiado. En mis dos primeras novelas fui un novelista aporteñado, aunque nacido en Córdoba. Después, entre mis años de Venecia y la vivencia del Perú profundo, fui cayendo en un lenguaje más propio y más americano. Creo que el único aprendizaje que puede pretender un escritor es alcanzar su propia voz, la que nace en lo profundo de su complejísima existencia. Dar con su voz, situarla en su justa posibilidad. Ser su carácter, su idiosincrasia, sus limitaciones, sus angustias, sus pasiones, sus miedos. Más bien huimos de todo eso. Hasta que la dura y solitaria tarea de escribir nos despoja de estéticas de pega o de imitaciones o modas, y uno tal vez logra reunirse con su existencia en la página que va escribiendo. El escritor, el poeta, el pensador escuchará su voz después de tantas impostaciones como el compositor musical que *recibe las melodías*. Si después de tantos años algo logré, supongo que se debe centrar en esa trilogía carnavalesca y trágica sobre el choque de culturas que originan nuestra particularidad europea-americana: *Los perros del Paraíso*, *Daimón* y *El largo atardecer del caminante*. Nacidos en Perú y Venecia, donde viví casi diez años. Si alcanzo la fe en mi posibilidad –con la firme inconciencia de entonces– terminaría el cuarteto con *Los heraldos negros*. Estos libros contribuyeron a la renovación novelística de Latinoamérica, que el crítico norteamericano Seymour Menton designó como “la nueva novela histórica”.

Empecé como esos novelistas de ideas, como un conferencista en prosa. En algún momento sentí que todo era lenguaje, irrupción de fantasía creadora, riesgo, insolencia. Que son las palabras las que reviven las ideas y las que osan el límite de silencio, hasta que se pueda creer que uno entrevé algún reflejo del misterio inefable.

La literatura que viene tendrá que liberarse del actualismo frívolo y de las alienaciones que desnaturalizan su esencia.

Lo que denominamos “crisis” es el nihilismo anunciado por Nietzsche en los umbrales del siglo xx en el cual todavía estamos. Es esa decadencia occidental descrita por Spengler, Toynbee, Chaunu y tantos otros pensadores. Y produce una cultura de crisis, un demoníaco y polifónico *Ersatz* que exige de los creadores un compromiso grande, sin resignaciones. Una respuesta hacia la dimensión mayor de ese complejo que llamamos con comodidad “cultura”. El espíritu creador tiene un sentido contrario –pero igualmente riguroso– del de la gravedad newtoniana. Exige *anagogía* (y hasta su correspondiente conducción anagórica). Para librarnos del activismo errático de los “hombres huecos” de Eliot y sus arrogantes conductores. (Se pregunta Alain Finkielkraut: ¿Cómo frenar al hombrecillo de la modernidad occidental del contagioso, metastásico activismo irrelevante, cuando no estúpido?) La palabra poética en el más alto sentido hegeliano podrá arrancarnos de la inundación prosaica del discurso político-ideológico, del *chatting* infinito y del folletín cotidiano que tomamos por “la realidad” y hasta como inevitable configuración del destino.

El lenguaje nos rescatará del prosaísmo convencional, de la palabra que oculta y anestesia. Experiencias como la de Borges, Rulfo, Lezama Lima, Nabokov, Musil, Hermann Broch, demuestran un camino de retorno a lo esencial. Hegel inauguró su cátedra de Estética en la Universidad de Berlín con una frase que indicaba la confluencia entre decadencia y su concepción sintética de *Espíritu*: “Para nosotros el arte, por el lado de su destino supremo, es cosa del pasado”. No invitaba a la resignación, llamaba a un renacimiento.

Para volver al tema de esta presentación académica, diría que la crisis, tan visible en lo humano y tan ocultada por el triunfo aparental de las cosas, es estimulante para todos aquellos que creen en la Cultura: la cultura es ya la única respuesta. Podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía, dijo Rubén Darío. El dique (el *katejón*, el freno) ante la estupidez mercantilizada, y la inexistencia de un pensamiento renovador sobre la calidad de vida en relación con el planeta, exige la respuesta de todos quienes deban producir cultura como rescate, como *katejón*, en palabra de San Pablo, de San Agustín, capaz de impedir la demolición espiritual, de tener la pendiente sin salida en que se abisma la espiritualidad occidental, ya sin dioses ni aventuras generosas. Las creaciones, el pensar, la poesía, son hoy el lenguaje para la refundación de este espacio que nos pertenece.



## **HOMENAJE A MANUEL GÁLVEZ EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE\***

**MANUEL GÁLVEZ (1882-1962),  
EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE**

**Pedro Luis Barcia**

**N**inguna boca es pequeña para el elogio ni ninguna memoria es insegura para el recuerdo agradecido. Por eso, hoy nos reunimos en la Academia Argentina de Letras para evocar a uno de nuestros fundadores institucionales y autores de mayor labor literaria del país: Manuel Gálvez.

Saludo, en nombre del pleno aquí presente, a los parientes del escritor que nos acompañan y con quienes rememoraremos obra y vida de aquel.

En nombre de la Casa quiero agradecer a la familia del escritor, en la persona de Delfina Gálvez Bunge la generosa donación de documentación y manuscritos con destino a nuestro repositorio. Tenga la seguridad de que serán celosamente resguardados y puestos al servicio de investigadores que quieran excursionar en vida y obra de don Manuel.

Vamos a presentar dos proyecciones ilustrativas. Una, preparada por Pablo Williams, nieto del escritor, con interesante material fotográfico desconocido. La otra, una presentación electrónica que he dispuesto básicamente con las tapas de los libros del autor, elaborada por la licenciada María Adela di Bucchianico, de nuestra Biblioteca. Agradecemos ambos aportes.

\* Acto celebrado en el Salón "Leopoldo Lugones" de la Academia, el 6 de noviembre de 2012. La crónica del acto puede leerse en "Noticias" del presente volumen.

## Vista de conjunto

Esta tarde he asumido una tarea imposible de concretar: proponer a ustedes, en escaso cuarto de hora, una visión de conjunto de la obra de Gálvez, que sirva de marco a las disertaciones específicas que oiremos a continuación de la académica Norma Carricaburo y de Lucía Gálvez, nieta de don Manuel, destacada historiadora; es sabida su sostenida actividad en la difusión de la obra de sus abuelos, Delfina y Manuel.

Se podrá decir que para estas empresas han nacidos los varones: “Gálvez en general”. Me recuerda aquel personaje de la novela *Sartor resartus*, de Thomas Carlyle, que disponía de un notable título habilitante: “Doctor de cosas en general”. El hombre parecía, o merecía, ser argentino. Sin haber alcanzado ese diploma, avanzo en la propuesta.

Como profesor argentino diría que puedo morir en paz con Gálvez. No estoy en deuda con él. Durante cinco años fue motivo de estudio en mi cátedra de Literatura Argentina II, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Analizamos sus libros esenciales en nuestras clases y motivé a los alumnos a que trabajaran monográficamente en su obra, no solo para la cátedra, sino para los congresos nacionales de literatura argentina, en los cuales conseguí la aceptación de una mesa de ponencias de alumnos, inexistente antes de mi gestión. Por mi cátedra pasaron, en ese lustro, 400 alumnos que cursaron sus ensayos y novelas. Fue buena siembra.

Luego dicté un curso anual en el Instituto del Idioma, con sede en la casa de Enrique Larreta, que dirigía Ángel J. Battistessa. También abordé su obra en un curso anual del Instituto de Cultura Hispánica, con sede en la calle Paraná, y dicté otro en los fondos de la librería Clásica y Moderna —acababa de fallecer el fundador de esa casa, el animoso y lamentado Poblet y sus hijos Paco y Natu habían quedado al frente—, en un aula que sería la precursora de lo que hoy es una notable iniciativa de difusión cultural. Por entonces, dictaba mis cursos, varios escalones más abajo, que los de los académicos Federico Petlzer y Raúl Castagnino. El primer autor que abordé en aquellas clases fue Gálvez<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Una anécdota graciosa. En uno de aquellos cursos de Clásica y Moderna, yo analizaba *Respiración artificial*, de Piglia, en el contexto de la narrativa argentina. Una tarde veo a dos señoritas en la tarea de inscribirse en ese curso. Natu me las presenta, y una de ellas me pregunta si debían traer instrumental. Quedé perplejo. Pero una de



Formé parte de la Comisión Nacional de Homenaje, en el centenario de su nacimiento, junto a personalidades de la cultura argentina. Lamentablemente se malograron los buenos proyectos de aquella, y no fuimos más allá que la programación de un curso de conferencias.

Incluí *Hombres en soledad* –edición preparada por la Dra. María Marta Castellino, de la Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuyo– en la colección Biblioteca de la Cultura Argentina que, lamentablemente, quebró editorialmente al llegar a la decena de los cien tomos planeados.

Encargué la preparación del estudio y edición digital de la revista *Ideas*, fundada y dirigida por Gálvez, a la Dra. Susana Agresti, de la UNCuyo, con destino a nuestra colección académica “Prácticas y Representaciones Bibliográficas”. La tarea ya está concluida y pronto podremos editarla.

Hoy Gálvez está excluido de los programas de literatura argentina de la mayoría de nuestras universidades argentinas, con un par de excepciones. En este ostracismo univesitario no está solo, lo acompañan Lugones, Mallea, Payró y otros autores a quienes nuestros jóvenes, y no tan jóvenes profesores, estiman “olvidables y superados”. No están de moda. Los profesores pasarán, y los autores exiliados de sus programas también pasarán... pero a la posteridad.

El realismo literario argentino se apoya en dos fortísimos pilares, Roberto J. Payró y Manuel Gálvez. Ambos tienen muchas notas en común: demostraron una aguda conciencia social, compusieron una obra narrativa vasta, dispuesta en gran parte en ciclos, con la intención de registrar en sus novelas y cuentos la mayor extensión de nuestra realidad nacional. No en vano sostenía Gálvez que en su árbol genealógico figuraba don Juan de Garay, aquel fundador de la segunda Buenos Aires, quien desde el bronce de su estatua, plantada a un costado de la Casa Rosada, señala con su índice del brazo extendido la tierra que pisa: esa es la realidad, la atendible realidad en que estamos situados y a la que debemos básicamente prestar nuestra focada atención<sup>2</sup>.

---

ellas aclaró la situación: “Somos enfermeras y queremos aprovechar a fondo este curso sobre respiración artificial”. Sin comentarios.

<sup>2</sup> Es una pena que el emplazamiento de la estatua, denunciante en su gesto, esté al costado y no al frente de la Casa Rosada, pues, de verla cotidianamente nuestros go-

Gálvez trabajó en su tesis doctoral en *La trata de blancas* (1904), tema en que ya vislumbraba la desgraciada vigencia que iba cobrando, y que hoy nos aqueja agravada. De igual manera, su informe sobre el paro forzoso, *La inseguridad de la vida obrera* (1913), ponía el estudio de uno de los problemas esenciales de los trabajadores en su momento. Bastarían estos dos textos específicos para ratificar lo que dije de la conciencia social del autor.

Tuvo un vivo sentido gremial de la profesión del escritor. Fundó cooperativas para facilitar la edición de los autores argentinos y uruguayos, que tropezaban con las editoriales de turno. Defendió los derechos de autor y él encarnó, con su obra, su prédica y su lucha, la profesionalización del oficio de escritor. Su firme acompañamiento en la organización de la SADE y la motivación de la fundación de nuestra Academia, testimonian otras facetas de una misma preocupación sostenida.

Fue un modelo de disciplina en su trabajo creador. Planificaba con detalle sus novelas y luego se documentaba exhaustivamente para elaborarlas. En tanto sus amigos del Jockey Club departían copas en los salones, él fatigaba, en la rica biblioteca de la institución, volúmenes y periódicos, buceando datos, rastreando episodios, absorbiendo climas de época para ambientar sus novelas.

Gálvez fue, predominantemente, un novelista social, que ofreció en sus obras un registro preciso y muy documentado de costumbres, mitos y *ethos* de los más diversos ambientes, clases, y grupos humanos de nuestro país. Para él, toda novela realista es una novela histórica, no en el sentido arqueológico de reconstrucción que practicó Larreta, sino en el sentido testimonial de Benito Pérez Galdós: documenta un estado de una cuestión social, familiar, laboral de su tierra en un momento preciso.

Lector gustoso de Dickens, y más dilecto de Balzac, en su lengua prefirió a Galdós. Tomó de sus episodios nacionales la idea de recrear las etapas de la historia de su país en ciclos novelísticos. Es curioso que en solo un par de ocasiones en que escribe sobre Galdós, tolo lo que dice de la obra del español se le puede aplicar a Gálvez mismo: "Voy a hablar de mí, a propósito de Galdós", pudo decir.

Más curioso es el hecho de que trató personalmente con muchos escritores peninsulares coetáneos, como Valle Inclán, Blasco Ibáñez,

---

bernantes dejarían de lado ideologismos nefelibatas y atenderían con realismo político la realidad argentina de cada día.

Antonio Machado —de quien destaca su taciturnidad y una leve renquera— a Unamuno, que fue de todos los españoles el que más se ocupó de nuestra producción literaria argentina. Pero jamás habló, ni lo buscó para compartir con él, a Galdós. Pese a que manifiesta que se inspira en él para las series novelescas, así como en él y en Balzac para la manipulación de “personajes trasmigrantes”, los que pasan de una a otra novela suyas.

La obra de Gálvez es caudalosa pero no farragosa. Casi todas sus novelas se leen hoy con gusto y fluidez. Atrapan al lector con su argumento porque el autor es sabio en tejido de tramas y nunca decae en su oficio narrativo.

Cultivó los tres géneros aristotélicos y el ensayo. En poesía nos dejó cuatro libros de poemas. El más personal de los tres primeros es *Sendero de humildad* (1909), en el que practicó una suerte de franciscanismo expresivo despojado de toda gala. Esta actitud lírica le valió una posición propia en la poesía del momento posmodernista que estaba iniciando su diversidad de vías. Su último poemario es *Tangos*, un conjunto de letras que mereció algún epitafio burlesco de la muchachada del grupo de *Martín Fierro*, cuando don Manuel manifestara su interés en esa música:

Los huesos aquí en montón  
de Manuel Gálvez están.  
Murió al dar un tropezón  
cuando aprendía el gotán<sup>3</sup>.

Para el teatro, escenificó su popular novela *Nacha Regules* (1925)<sup>4</sup>, y compuso los dramas *El hombre de ojos azules* (1928) y *Calibán* (1943).

Como memorialista, con sus cuatro tomos de *Recuerdos de la vida literaria* (1961-1963) se sitúa como uno de los más notables representantes del género entre nosotros. Sus páginas se cursan con notable

<sup>3</sup> Vesre lunfardo por “tango”.

<sup>4</sup> Que también generó una película de ese nombre, dirigida por Luis César Amadori sobre su propio guion escrito en colaboración con Pedro Miguel Obligado. Se estrenó el 2 de marzo de 1950 y tuvo como protagonistas a Zully Moreno, Arturo de Córdoba, Eduardo Cuitiño y Zoe Ducós. Otras novelas suyas fueron también base de filmes: *La maestra normal*, *Miércoles Santo*, *El hombre del año*, etc.

interés, pues están llenas de comentarios, observaciones, testimonios de primera mano. Se ha constituido en una cantera explotable desde los ángulos más diversos.

También destaca en nuestra literatura como biógrafo. Compuso vidas breves, como las que destinó a José Hernández, fray Mamerto Esquiú y Caferino Namuncurá. Y otras más ambiciosas, como la triada más lograda que constituyen las destinadas a Rosas (1940), Sarmiento (1945) e Yrigoyen (1939), de notable vitalidad en el relato y que se leen con gustosa fluencia. Igualmente, otras tres destinó a prohombres de América: Aparicio Saravia, Francisco de Miranda y Gabriel García Moreno. Todas ellas aparecidas en las dos décadas comprendidas entre 1933 y 1947, lo que indica la capacidad notable de producción del autor.

Un haz de libros recoge sus ensayos y críticas sobre materia diversa. Dos de ellos los destina a cuestiones españolas: *El solar de la raza y España y algunos españoles*<sup>5</sup>. Otros dos libros contienen piezas ensayísticas misceláneas, como *La vida múltiple* y *El espíritu de la aristocracia*, todas de origen periodístico. Pero, sin lugar a dudas, los más significativos son los destinados al ensayo de indagación nacional. Considero tres obras dentro de este subgénero tan rico en nuestro país. Su primer ensayo como libro: *El diario de Gabriel Quiroga* (1910), escrito con motivo del Centenario de Mayo, es un libro de firme fe nacionalista, transida de hilos de preocupación y, por veces, desánimo por nuestra índole espiritual. El segundo en esta línea de rastreo de nuestros rasgos identitarios es *Este pueblo necesita* (1934) donde las notas ausentes de nuestra modalidad argentina (orden, autoridad, respeto de la ley, etc.) dan ocasión a fuerte fustigamiento del autor que asume una posición vecina al fascismo. El tercero de los textos es tal vez el menos frecuentado de las obras del autor: *La Argentina en nuestros libros* (1935)<sup>6</sup>. Es una obra interesantísima, en tanto hace un arqueo de aquellas obras que nos representan como país y como muestra de nuestras regiones interiores. Allí reacciona contra algunas caracterizaciones del argentino, como los

<sup>5</sup> Hizo muy buenas migas con Eugenio D'Ors, quien le destinó un dibujo a cada uno de sus hijos. En cambio, con Ortega y Gasset su relación fue tensa.

<sup>6</sup> Tal vez se deba esta circunstancia a que fue editado en Santiago de Chile por la editorial Ercilla y nun ca fue editado en nuestro país.

ensayos que le destinaron al tema el desbordado conde de Keyserling, Ortega y Gasset, y otros<sup>7</sup>.

Y, claro, y resta la parte del león, su narrativa. Estimo que la mejor introducción a ella es el libro del autor: *El novelista y las novelas* (1940), conjunto de ensayos sobre materia propia y ajena, en que expone su poética narrativa.

Muy tempranamente, Gálvez esbozó un proyecto narrativo abarcador. Así lo manifiesta:

Me refiero al plan que tracé en 1912. ¿Había en ese plan ambicioso alguna influencia de Balzac, de Pérez Galdós, de Baroja? No es imposible, sobre todo del primero. La formidable construcción del maestro, que comprende toda, o casi toda, la sociedad francesa de su época, me tenía impresionado. Yo también soñé con describir, a volumen por año, la sociedad argentina de mi tiempo. El plan abarcaba unas veinte novelas, agrupadas en trilogías. Debían evocar la vida provinciana, la vida porteña y el campo; el mundo político, el intelectual y social; los negocios, las oficinas y la existencia obrera en la urbe; el heroísmo, tanto en la guerra con el extranjero como en la lucha contra el indio y la naturaleza, y algo más.

Respondiendo a este plan abarcador, están sus novelas de asunto histórico: a) la trilogía de la guerra del Paraguay<sup>8</sup>: *Los caminos de la muerte*, *Humaitá* y *Jornadas de agonía* (1928-1929); b) las siete novelas de la época de Rosas: *El gaucho de "Los Cerrillos"*, *El general Quiroga*, *La ciudad pintada de rojo*, *Tiempo de odio y de angustia*, *Han tocado a degüello*, *Bajo la garra anglofrancesa*, *Y así cayó don Juan Manuel* (1931-1954); y c) una sola novela sobre las Invasiones Inglesas: *La muerte en las calles* (1949).

Luego vienen las novelas históricas o histórico sociales culturales (en la acepción que el autor da al adjetivo): *La maestra normal*, sobre la vida provinciana de La Rioja; *El mal metafísico*, sobre los cenáculos intelectuales porteños hacia el Centenario de Mayo; *La sombra del convento*, la vida cordobesa transida de lo religioso; *Nacha Regules* e

<sup>7</sup> Puede verse BARCIA, PEDRO LUIS. "Ortega y su lecura de la pampa. Adhesiones y rechazos", en *Ortega y Gasset en la cátedra americana*. Buenos Aires: Fundación Carolina-Fundación Ortega y Gasset Argentina, 2004, pp. 13-62.

<sup>8</sup> Que traducida al francés fue por años lectura obligatoria en el Liceo Militar de Francia.

*Historia de arrabal*, sobre el suburbio de Buenos Aires; *La pampa y su pasión*, acerca del mundo del turf y las carreras de caballos; *Hombres en soledad*, sobre el desarraigo cultural argentino y el llamado entonces “mal de Europa”; un conjunto muy importante sobre la vida espiritual de los argentinos, tema novedoso en nuestra narrativa: *El cántico espiritual*, *Miércoles Santo*, *Cautiverio*, *La noche toca a su fin*, *Me mataron entre todos*, *Perdido en su noche*, *Tránsito Guzmán*, *El uno y la multitud*, y, póstuma, *La locura de ser santo* (1967). También póstuma apareció *La gran familia de los Laris* (1973).

Al margen de esta caudalosa producción, queda *Las dos vidas del pobre Napoleón* (1954), de franco corte pirandelliano. Tal vez sea la única concesión que se permitió Gálvez en su plan, pues en lo restante se aplicó a su original y temprano diseño de 1912.

Fue hombre bienhumorado, aunque batallador. En sus *Recuerdos de la vida literaria*, recuerda divertido los epitafios que le destinaron los ultraístas en su conocido periódico:

Aquí yace Manuel Gálvez,  
novelista conocido;  
si hasta hoy no lo has leído  
que en el futuro te salves.

Bajo esta losa pesada,  
libre de malos momentos,  
tiene Gálvez su morada.  
Sus versos no fueron nada;  
sus novelas fueron cuentos.

Nuestra Biblioteca atesora una valiosa colección epistolar galveciana, que se halla digitalizada para consulta de los investigadores. Dispone, además, de una vasta colecta de artículos críticos sobre el autor. Y, reunidos en un sector, todas las ediciones de su obra, y algunos de sus libros dilectos de otros autores.

Sería un buen cierre de este homenaje que podamos publicar las dos exposiciones de esta tarde, acompañadas de un cedé que contenga las dos piezas electrónicas que hemos presentado. Esta edición podría ayudar a futuras lecturas y relecturas de este notable autor argentino, muchas de cuyas obras no han envejecido y se leen con atractivo interés. Ezra Pound decía que un clásico es aquel que mantiene perenne lozanía. Gálvez, respaldado por una decena de sus obras, se muestra como un clásico argentino.

## MANUEL GÁLVEZ Y LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

Norma Carricaburo

Que Manuel Gálvez sea el promotor de la Academia Argentina de Letras hay que verlo no como un hecho aislado y circunstancial, sino como una de las múltiples empresas que llevó a cabo para jerarquizar la función del escritor. Entendía que, en nuestro medio, quien se dedicaba a la tarea intelectual y sobre todo el escritor realizaba una ardua tarea, por vocación, en un mundo que no lo comprendía y, sin embargo, del que dependía para realizar su tarea. En caso del escritor, si no lograba vivir de la venta de sus libros, siempre tendría que estar supeditado a otras funciones, públicas o privadas, como la enseñanza, el periodismo, un despacho legal o un consultorio. Dado este convencimiento, desde temprano se interesó por tareas de tipo gremial, como fundar cooperativas y asociaciones de escritores. En 1917 creó una empresa editorial accionaria: la Cooperativa Editorial Buenos Aires, que publicó autores aún desconocidos, como Horacio Quiroga, Fernández Moreno, Benito Lynch, Alfonsina Storni. Y entre los ya conocidos, a José Ingenieros, Arturo Capdevila y Atilio Chiappori, entre otros. Distintos emprendimientos editoriales fueron la creación de la Biblioteca de Autores Americanos y, cuando dejó de presidir la Cooperativa Editorial Buenos Aires, la fundación de la Editorial Pax, en 1918, que publicaba, además, traducciones de escritores europeos.

Asimismo, fue uno de los primeros socios de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y asistió activamente a los congresos de esa institución en 1938 y 1939. Por otra parte, debido a su poder de convocatoria se creó la filial argentina del PEN Club, y fue el primero en presidirla.

Con respecto a la Academia Argentina de Letras, en el año 1931 le propuso al ministro de Instrucción Pública del gobierno de Uriburu, Guillermo Rothe, su fundación. En *Entre la novela y la historia*, dedica un capítulo a esta experiencia. Allí escribe, hablando de sí:

Y sin embargo, este hombre tan antiacadémico, un poco insocial y un mucho insociable, fue quien fundó nuestra Academia de Letras.

¿Por qué lo hice? Mi vida entera ha sido consagrada, aparte de mi trabajo literario, a luchar por la situación de nuestro gremio. Me he sacrificado de veras por el escritor argentino<sup>1</sup>.

..

Gálvez, en sus memorias, da algunos datos un tanto confusos sobre la existencia anterior de una Academia de Letras fundada, posiblemente, hacia 1885 por la Real Academia Española y de la que habría sido su primer presidente Vicente G. Quesada, el autor de *Memorias de un viejo*. Formaban parte de esta institución Carlos Guido Spano, Rafael Obligado, Calixto Oyuela, Ernesto Quesada, Carlos María Ocantos, Estanislao Zeballos y posiblemente otros, como Eduardo Wilde, Lucio V. Mansilla y Santiago Estrada. Hacia 1900, el último de los nombrados habría sido Belisario Roldán.

Después, en 1925, siendo embajador de España en nuestro país Ramiro de Maeztu, se quiso revivir la inexistente academia argentina nombrando a algunos nuevos escritores: Enrique Larreta, Ricardo Rojas, Leopoldo Díaz, Marco M. Avellaneda, quien tenía un salón en Buenos Aires, Arturo Capdevila, Gustavo Martínez Zuviría y Manuel Gálvez. Sin embargo, los nuevos académicos nombrados por España nunca se reunieron.

En 1931, Gálvez eleva un memorando al ministro con los siguientes considerandos:

I. En nuestro país el idioma español ha adquirido, sobre todo en las provincias, modalidades muy interesantes que es necesario estudiar, lo cual solo podría hacerlo una corporación de especialistas.

II. En la Argentina, el escritor no tiene todavía la significación que le corresponde. Esto se lograría por medio de la Academia, ya que esta institución sería una forma visible, para el pueblo, de la importancia de la literatura.

III. La Academia podría concentrar todo lo referente a los premios literarios oficiales<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Entre la novela y la historia*, p. 83.

<sup>2</sup> *Entre la novela...*, pp. 84-85.



Gálvez envía asimismo una nómina con diez candidatos: Calixto Oyuela, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta, Manuel Gálvez, Carlos Ibarguren, Arturo Capdevila, Leopoldo Díaz, Juan Pablo Echagüe y Baldomero Fernández Moreno (quien podía ser reemplazado por Enrique Banchs). También recomienda otros ocho, para que estuviesen presentes no solo todos los géneros literarios, sino también la historia, la religión, el poder militar, la oratoria, el periodismo, la política, la filosofía, la sociología y el arte.

Del total de propuestos, le aceptaron trece y reemplazaron algunos nombres por otros que consideraron más convenientes. De todos modos, muchos de los candidatos no aceptaron por motivos políticos o por no estar en el país o por no creer en la utilidad de la Academia. Esto demoró la creación, que finalmente se concretó el 11 de septiembre de 1931. Fue su primer presidente Oyuela, el de mayor edad, y el primer secretario, Arturo Marasso. Sesionaban en la Biblioteca Nacional, de la cual era director otro académico, Martínez Zuviría.

Gálvez renunció a fines del año 32 o principios del 33, no lo recordaba bien cuando redactaba sus memorias, ya que no había conservado copia de la renuncia. El motivo fue extraacadémico. A fines de 1929, se había presentado, con *Escenas de la guerra del Paraguay*, al Premio Nacional de Literatura. Aspiraba al primer premio, no tanto por los 30.000 pesos, sino por obtener la distinción que se le había otorgado a casi todos los autores consagrados. Gálvez contaba con que el premio le pertenecía. No se tenía en cuenta solo la obra última, sino que pesaba toda la trayectoria de un autor, y él había sido incluso candidato al Premio Nobel de Literatura. El jurado había tardado en constituirse. Finalmente quedó integrado por Leopoldo Lugones, Jorge Max Rohde, Carlos Obligado, Miguel Ángel Cárcano y Alfredo Franceschi. Dos de estos jurados eran amigos personales de nuestro autor: Max Rohde y Obligado.

Pero la antigua enemistad de Gálvez con Lugones, manifestada en más de una ocasión por críticas y polémicas, se puso en evidencia en esta ocasión. De pronto Gálvez supo que empezaba a sonar el nombre de otro candidato: Ezequiel Martínez Estrada. En principio desestimó a su oponente, ya que Martínez Estrada solo había publicado, en 1929 “cinco tomitos de versos”<sup>3</sup> en los que se manifestaba como un epónimo de Lugones. Sin embargo, como varios colegas le comentaron

<sup>3</sup> *Entre la novela...*, p. 124.

que Martínez Estrada sonaba como candidato firme, Gálvez habló con algunos amigos que podían tener relación con el jurado para destacar sus propios méritos. Contaba con la admiración y reconocida amistad de Carlos Obligado y de Max Rohde, pero también estaba seguro de la enemistad de Lugones y de que este no aceptaba réplicas y, asimismo, que ni Max Rohde ni Obligado le discutirían, dada la gran admiración que sentían por el cordobés.

El fallo del jurado se conoció a fines de 1932. El primer premio era para Ezequiel Martínez Estrada y el segundo para Manuel Gálvez. Su indignación fue notable, se convirtió en un volcán, según sus propias palabras. Les envió a Max Rohde y a Obligado sendas cartas diciéndoles cosas terribles.

Los destinatarios las dieron a conocer en el “pasquincito conservador”<sup>4</sup> *La Fronda*, ya que otros dos periódicos habían rechazado su publicación. Todo hacía suponer que Lugones estaba tras esta aparición pública de correspondencia privada, incluso el propio medio en que habían aparecido y con el cual ni Max Rohde ni Obligado tenían contacto. Además, salieron acompañadas de unas líneas del cordobés donde decía sentirse agraviado por esas cartas dirigidas a terceros y consideraba un desagravio la publicación, ya que Gálvez, amparándose en su catolicismo, no aceptaría un duelo.

El diario *Crítica* dedicó una página al comentario de las cartas. El título, en letras destacadas, abarcaba todas las columnas y decía: “Lo llamó mulato canalla”, en abierta referencia a Lugones.

A su vez, Gálvez se justificó desde *Noticias Gráficas*. Esta defensa no atacaba a los destinatarios de las cartas, pero no escaseaba los conceptos peyorativos contra el autor de *La guerra gaucha*.

Gálvez vivió ese segundo premio, dotado con 20.000 pesos, como un verdadero ultraje y se defendió verbalmente, pero hizo más. Renunció al premio, demostrando, de ese modo, que no le interesaba el dinero, y también renunció a la Academia Argentina de Letras, para manifestar que no le interesaban tampoco los honores. Lo cierto es que era académico Carlos Obligado, a quien le había escrito que era indigno hijo de su padre, y no quiso seguir tratándolo en la Academia.

El escándalo trascendió las fronteras y se hicieron ecos escritores y periódicos de Madrid y de París. También entraron a dirimir los escri-

<sup>4</sup> *Entre la novela...*, p. 129.

tores de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), ya que Lugones y los agraviados pidieron que se lo diera de baja, sin que la Sociedad tomara partido por ninguno, puesto que consideró que todos habían obrado mal.

Gálvez lamentó, sobre todo, su carta a Rohde, quien había votado a favor suyo, aunque no hubiera logrado convencer a Obligado. Rohde fue en misión diplomática a Europa, lo que ocasionó que no le pudiera pedir perdón de forma inmediata. Con Obligado, las disculpas del candidato y el perdón del agraviado llegaron años después, en unos almuerzos católicos en Gath y Chavez, organizados por Rómulo Amadeo. La reconciliación se selló con un abrazo.

Pero para ese entonces Gálvez ya había obtenido el primer premio en el concurso nacional. Fue en 1935, tras haberse presentado en 1932, con la publicación de su obra *El general Quiroga*.

Con Lugones el perdón no llegó nunca. Ambos sentían un rechazo profundo por el otro. La enemistad, nacida en 1903, duró hasta la muerte de Lugones y aún veinte años después del incidente, cuando Gálvez escribía sus memorias, aparece viva. Posiblemente Dios haya ejercido la justicia última, al darle a Gálvez la posibilidad de escribir sus recuerdos y quedarse con la última palabra.

En cuanto a la Academia Argentina de Letras, Gálvez nunca volvió a integrarla. Hubo un intento de algunos colegas de hacerlo retornar unos quince años después de su renuncia. El emisario fue Giusti, quien le preguntó si deseaba regresar. Gálvez le contestó: “¿Para qué? La vida es demasiado aburrida, y no veo el objeto de que yo vaya a la Academia para seguir aburriéndome entre ustedes”. Giusti tomó en serio sus palabras, y Gálvez concluye: “Y por eso yo, el fundador de la Academia, no pertenezco a la Academia”<sup>5</sup>.

## Bibliografía

GÁLVEZ, MANUEL. *Entre la novela y la historia*. Buenos Aires: Hachette, 1962.

<sup>5</sup> *Entre la novela...*, p. 93.



## LA ARGENTINA DE MANUEL GÁLVEZ

Lucía Gálvez

A comienzos del siglo xx, la Argentina estaba en su apogeo. Pujante y cosmopolita, asombraba al mundo con el milagro de sus fértiles pampas. Mientras millares de hombres y mujeres seguían cruzando el océano en busca de trabajo y fortuna, Buenos Aires se transformaba aceleradamente y el país se enriquecía dejando atrás la sencillez hispano-criolla y adoptando nuevas costumbres. En menos de cincuenta años la Gran Aldea se convirtió en una bella y populosa ciudad que poco recordaba sus humildes orígenes de barro y adobe. Pero de la marea humana que llegó, solo el treinta por ciento lograría concretar su destino agrícola inicial. Los otros se quedarían en las ciudades, la mayoría en Buenos Aires encandilados por los altos salarios de una ciudad resplandeciente en su moderna urbanización. Este fue el clima que vivió el adolescente Manuel Gálvez al llegar desde su tranquila y todavía acriollada ciudad de Santa Fe para estudiar Derecho.

Había nacido en 1882, en una prestigiosa familia santafecina, fiel exponente de aquella dinámica “generación del 80” que logró insertar a la Argentina en el mundo occidental, guiada por los grandes pensadores de la generación del 37.

La joven generación, luego llamada “del Centenario”, a la que Gálvez pertenecía, asistía a estos cambios con mirada crítica y denunciaba el peligro de la falta de identidad y de espiritualidad que acechaba a la nueva sociedad.

### La revista *Ideas*

En el primer tomo de sus memorias, *Amigos y maestros de mi juventud*, recuerda Gálvez aquel mayo de 1903 en que, junto a su amigo Ricardo Olivera, ambos de 21 años, fundaron la revista *Ideas* con el

objetivo de “luchar heroicamente contra el ambiente materialista y descreído, extranjerizante y despreciador de lo argentino, indiferente hacia los valores intelectuales y espirituales, que reinaba a principios del siglo xx”. Las principales secciones de la revista iban a ser redactadas por los muchachos —dice Gálvez—, Juan Pablo Echagüe se encargó de las letras argentinas, Emilio Becher de las francesas; Ricardo Rojas, de las españolas e hispanoamericanas, y yo del teatro. Alberto Gerchunoff, Roberto Bunge, Chiappori y yo tuvimos a cargo la crítica de los libros argentinos”.

Causa asombro leer la nómina de ilustres personajes que estos veinteañeros consiguieron reunir: personalidades de los distintos ámbitos de la cultura nacional como Roberto J. Payró, Martín García Merou, Alberto Williams, Julián Aguirre, Manuel Ugarte, Carlos Octavio Bunge, José León Pagano, José Ingenieros, y hasta Rubén Darío.

El decimoquinto número de la revista *Ideas* traía algo excepcional: el artículo de una “niña” que firmaba con el seudónimo de Marguerite, y que había merecido el tercer premio entre mil doscientas respuestas de una encuesta publicada en la revista *Fémina* de París. El tema era una pregunta: “La joven de hoy, ¿es feliz?”. Pronto se supo que la autora era Delfina Bunge, hermana menor de Carlos Octavio, Augusto, Roberto y Alejandro. Así empezó entre Manolo —como le decían a Gálvez— y Marguerite una amistad y un amor que duraría toda la vida. Hasta entonces la producción del joven santafecino habían sido artículos, críticas y algún que otro poema, pero las circunstancias románticas que rodearon su declaración (en la que tuvo que intervenir Julia, hermana de Delfina, pues la timidez del novio hacía imposible que se concretara) y el viaje a Europa a los dos días de comprometerse, le dieron abundante inspiración, como para editar su primer libro, *El enigma interior*. Un pecado de juventud. En cambio, sus ensayos en prosa, escritos en la misma época, son audaces y hasta algo proféticos.

Si bien Gálvez no tenía vocación para las Leyes, pudo recibirse y rendir su tesis de doctorado en marzo de 1905 con un ensayo sobre la trata de blancas. “Centenares de veces me han preguntado —dice Gálvez— cómo y por qué se me ocurrió tan inaudito asunto... Sin duda buscaba un tema que estuviera lo más cerca posible de la literatura. Por esos años de 1903 y 1904 yo era lector entusiasta de Dostoieski, en cuya obra tanto lugar ocupan las mujeres de mal vivir”.

*El diario de Gabriel Quiroga* fue su primer ensayo publicado en 1910: nunca fue Gálvez tan duro y agresivo como en esta obra de su juventud. Su voz debe haber desentonado en el coro de alabanzas a la Argentina de las vacas y las mieses. Era un momento triunfalista en el que nadie quería críticas, sino halagos. En el ensayo *El solar de la raza*, editado en 1913, reitera de un modo gráfico su inquietud por la falta de espiritualidad de los argentinos: “Hemos ya construido fuertes diques de energía y de riqueza; ahora nos falta introducir, en el estanque enorme formado por aquellos diques, el agua de vida que es la espiritualidad”. Algo parecido diría algunos años después Leopoldo Marechal en su “Oda a la patria”:

No solo hay que forjar el riñón de la Patria / sus costillas de barro, / su frente de hormigón: / es urgente poblar su costado de Arriba, / soplarle en la nariz el ciclón de los dioses. / La Patria debe ser una provincia / de la tierra y el cielo.

### **Atracción por los valores hispanocriollos**

Un grupo de escritores y poetas de la madre Patria, como reacción ante la sensación de fracaso que dejara en sus compatriotas la pérdida de Cuba, fue al rescate de los eternos valores hispánicos: lo heroico, lo místico, lo auténtico, lo agreste, lo espontáneo y a la vez lo profundo... don Miguel de Unamuno, los hermanos Antonio y Manuel Machado, Azorín, Valle Inclán, Pío Baroja, etc., pertenecieron a este grupo. De ellos aprendió Gálvez a valorar, la belleza de las pequeñas cosas, el paisaje, lo sencillo y lo cotidiano, como puede apreciarse en su segundo libro de versos, tan distintos de los primeros hasta en el título: *Sendero de humildad*. La España que Gálvez quería era la de los pueblos pardos y cielos azules de la estepa castellana, tierra de héroes, místicos y santos... Algo de esa España quedaba a principio de siglo en las provincias del noroeste argentino y hacia ellas dirigió su mirada. Gálvez había dicho que escribiría su primera novela después de los treinta porque consideraba que antes de esa edad no se tenía la experiencia necesaria. Seis años después había trazado un ambicioso plan: describir la sociedad argentina y su historia a través de unas veinte novelas, biografías y ensayos que, según sus propias palabras, “debían evocar la vida provin-

ciana, la vida porteña y el campo; el mundo político, intelectual y social; los negocios, las oficinas, la existencia obrera en la urbe; el heroísmo, en la guerra y algo más”. En noviembre de 1914 apareció la primera de esa larga serie proyectada: *La maestra normal*.

Fue un éxito y un escándalo, según fuera la mentalidad del lector. Los intelectuales, en general, hicieron muy buenas críticas considerando, como Folco Testena, que con ella había nacido la novela nacional. Gálvez tenía en cuenta las características geográficas del noroeste, tan distintas del litoral, la tristeza de sus calles al atardecer o la alegría de las fiestas. Así lo vieron muchos colegas como Juan Álvarez, quien opinó: “Su novela es sencillamente monumental y marcará rumbos en la literatura argentina”.

Los elogios de Miguel de Unamuno, publicados en *La Nación* en junio de 1915 lograron que la edición se agotara. Actualmente la novela es considerada un clásico de las letras argentinas.

La novela siguiente, *El mal metafísico*, fue escrita, de alguna manera, a instancias de su mujer a quien había molestado el acentuado clima de sensualidad de la anterior. Publicada en 1916, cuenta la historia de esta generación que se reunía en el café La Brasileña o en el mítico Los Inmortales para tratar de embellecer la prosaica realidad cotidiana con los sueños de sus proyectos. Gálvez habla con cariño en la novela de aquellos “pobres muchachos que en la gran ciudad de acción y de energía, al margen de la riqueza arrojaban inclinados sobre sus mesas de trabajo, ensueños, ideales, belleza, desinterés... En nuestro inconsciente se agitaban ya, seguramente, las imágenes de los seres y cosas de nuestra tierra que haríamos vivir más tarde en nuestros libros. Nosotros asesinamos a los faunos y a las empolvadas marquesas”, agrega refiriéndose al modernismo en boga.

En 1917 publica *La sombra del convento*, donde critica la rigidez y el formalismo que caracterizaba a gran parte de la sociedad cordobesa. En 1919 llegaría *Nacha Regules*, quizá la más conocida de sus novelas, llevada al cine y a la televisión y traducida hasta el yidis y el japonés. La novela denuncia dos formas de explotación, la de los pobres y la de la mujer pobre a quien las graves dificultades económicas, unidas al acoso sexual y la maldad humana, llevan a la prostitución de manera casi irremediable.



A los 35 días de aparecida la novela se agotó. Y en algo más de un año se habían vendido doce mil ejemplares. Gálvez, sin embargo, pretendía “que las familias obreras conocieran los males revelados en mi libro para que cuidasen a sus hijas”, y consecuente con sus ideas, regaló a *La Vanguardia* los derechos para una publicación en forma de folletín. Ya en plena producción, escribe *Historia de arrabal*. La acción se desarrollaba en el barrio de la Boca dominado por las siluetas algo siniestras en la noche, del transbordador y el puente. La isla Maciel era entonces un plácido lugar arbolado con sauces, rústico y silencioso, pero en la novela el lugar está pintado con colores sombríos. Los permanentes matices del rojo, parecen anunciar una desgracia. Ricardo Güiraldes le escribe: “Su libro es preciso y brutal. Usted lo ha querido así para situar al lector. Con todo mi deseo de verlo seguir pegando tan justo y tan fuerte, lo saluda afectuosamente...”<sup>1</sup>.

### El grupo de Boedo

A raíz de la aparición de esta novela, Gálvez se convirtió en el paradigma del realismo de fuerte contenido social exaltado por un grupo de muchachos conocido como “el grupo de Boedo” porque se reunían en un cuarto de ese barrio. En realidad el nombre se lo había puesto, en forma burlona el llamado “grupo Florida” (más adelante “Martín Fierro”) que reunía a algunos jóvenes escritores, entre ellos, Güiraldes, Borges, Gironde, etc.).

“Un día –recuerda Gálvez– Lorenzo Stanchina y Nicolas Olivari se presentaron en mi casa de Belgrano, diciéndome que deseaban escribir un libro sobre mi vida y mi obra. Apenas pasaban de los veinte años, tenían talento y pasión literaria”. Pertenecían a este grupo, entre otros, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Enrique González Tuñón y alguien que trascendería las antinomias grupales: Roberto Arlt.

<sup>1</sup> La represión de una manifestación de obreros atacados a balazos por la policía en Plaza Lavalle fue pintura de una realidad vivida en tiempos de la segunda presidencia de Roca.

## Injusticia para con las mujeres

En 1921 Gálvez, ya escritor consagrado, publica *La tragedia de un hombre fuerte*, cuyo protagonista enuncia los males que descubre en la sociedad porteña: olvido del interior del país; injusticia para con las mujeres; soledad del intelectual; injusticia social. Es un personaje progresista y tradicionalista a la vez. Su teoría es que hay dos Argentinas: la dinámica, representada por el pujante litoral, y la estática, que predomina en las provincias del interior. Para que el país progrese, ambas tienen que estar en equilibrio. El núcleo de la novela, sin embargo, no está en lo político, sino en algo verdaderamente original para su tiempo: Gálvez pretende descifrar la psicología femenina de los años veinte y los cambios que se produjeron en esa generación. Estuvo dos años realizando una especie de encuesta entre sus amigos y conocidos, sobre sus relaciones con las mujeres, algo de por sí difícil, más aún para el hombre argentino que no tolera hablar en serio sobre temas tan personales. La sociedad vivía, como nunca hasta entonces, una doble moral cuyas exigencias para con las mujeres eran abrumadoras, mientras entre los hombres se festejaban, aun en su primera infancia, desde groserías y chistes obscenos hasta la más grave “hazaña” de seducir a una muchacha o una mujer casada. Gálvez expone testimonios de una época muy especial en la cual la “reina del hogar” llega a niveles de esclavitud pocas veces vistos en la historia de Occidente. Es casi imposible que “la que cae” pueda encontrar “redención”. No tardó en producirse la reacción esperada que se acentuó durante y después de las dos guerras. Ya empezaban algunas mujeres a reclamar la paridad en el amor. En 1918 Alfonsina Storni escribe, en *El dulce daño*, un poema titulado “Tú me quieres blanca”, que revoluciona los injustos cánones establecidos en las relaciones hombre-mujer.

En 1921 un pequeño libro llamado *Las mujeres y la vocación* asombró y admiró a todos aquellos que lo conocieron. Su autora era aquella Margueritte que ahora, casada con Manuel Gálvez y madre de tres hijos: Manolito, Delfina y Gabriel, se había lanzado al ataque en pro de los derechos de la mujer. Su pensamiento claro y sensato llegó a todos: “Nuestros fines han de ser más nobles que el vano orgullo de igualar al hombre, cosa que no tiene ningún objeto... Nuestras ambiciones de acción social, si las tenemos, deben responder principalmente al deseo del bien común”.

## La novela histórica

En ritmo acelerado siguen apareciendo novelas y cuentos. Para escribir las biografías de Hipólito Yrigoyen, Juan Manuel de Rosas, Sarmiento, Miranda, Aparicio Saravia, Ceferino Namuncurá, etc., debe indagar en el pasado. La seriedad y eficacia de sus investigaciones en archivos periódicos y otros documentos le revelan su vocación por la novela histórica. Su trilogía de las escenas de la Guerra del Paraguay (*Humaitá*, *Los caminos de la muerte* y *Jornadas de agonía*) se traduce a varios idiomas y en París se habla de “Manuel Gálvez et son Iliade argentine”. No podía faltar en sus proyectos la época de Rosas, tan discutida como interesante, tratada en siete novelas de sugestivos títulos: *El gaucho de los Cerrillos*, *El general Quiroga*, *La ciudad pintada de rojo*, *Tiempos de odio y de angustia*, *Han tocado a degüello*, *Bajo la garra anglofrancesa*, *Y así cayó don Juan Manuel*.

## La Cooperativa Editorial

Tiempo atrás en 1916, Gálvez había pensado “que debía realizar algo grande y práctico por el editor y el libro argentinos, Y con el exclusivo deseo de ayudar a los demás, favoreciendo también a nuestras letras, decidí fundar una sociedad de escritores para editar nuestros libros. El proyecto pareció absurdo, pero nada me impidió salir adelante y la sociedad nació. Mario Bravo propuso que fuese una cooperativa y nuestra institución se llamó Cooperativa Editorial Buenos Aires”. El infatigable fundador se carteaba o telefoneaba a los futuros colaboradores o se entrevistaba con ellos, corregía las pruebas, llevaba las cuentas de lo cobrado y lo pagado, iba con los originales y las pruebas a la imprenta y con los libros ya impresos a los diarios y revistas. Así, a pleno pulmón, fueron editados en cinco años sesenta y ocho libros de autores argentinos y americanos de la talla de Horacio Quiroga, Juan Carlos Dávalos, Benito Lynch, Alfonsina Storni, Juan Álvarez, José Ingenieros, Fernández Moreno, Delfina Bunge de Gálvez, Mariano de Vedia y Mitre, Arturo Capdevila, José León Pagano, Ricardo Jaimes Freyre, Pedro Miguel Obligado. Pero no se limitaba su trabajo a los aspectos administrativos, sino que, cuando era necesario, impulsaba al joven autor a que publicara, como lo hizo en el caso de Horacio Quiroga, Juana de Ibarbourou y Juan Carlos Dávalos. El mismo Gálvez cuenta

que luego de estrenar la editorial con un libro de poesías de Fernández Moreno, se presentó ante Quiroga, quien hasta entonces solo había publicado en revistas y lo conminó: “Vengo a que me dé un libro para la Cooperativa y no me iré si no me lo da”. Quiroga trajo entonces una carpeta y entre los dos eligieron los que luego serían *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

Algo similar ocurrió con Dávalos, quien, desde su provincia, confiesa a Gálvez: “Cada carta suya, cada vez que me dice: escriba, escriba y escriba, me da una zamarrón intelectual reconfortante”. Finalmente salió *Salta*, con un elogioso prólogo de quien lo había apadrinado.

## Generosidad

Muchos años después, ya en los años cincuenta, el escritor uruguayo Amorín expresa en una carta esta actitud de Gálvez, solidaria y generosa con sus colegas: “Durante muchos años nadie le aventajó a usted a dar espaldarazos... usted le escribía a este o aquel novato cartas que servían de prólogo o en las que vemos su tremendo deseo de ‘descubrir’ a alguien, de sacarlo del anonimato, fuese quien fuese. Usted podía celebrar el poema de un ácrata porque estaba bien hecho o porque lo emocionaba”<sup>2</sup>. En efecto, en su correspondencia personal puede apreciarse la diversidad ideológica de sus amistades. Hay entre ellos representantes de todo el espectro político y social de la época.

*Hombres en soledad*, su novela preferida, tiene como fondo histórico la revolución del 30, pero su tema es la soledad espiritual de los intelectuales y poetas en Buenos Aires.

*El uno y la multitud*, –su continuación–, publicada en 1955, abarca desde la revolución del 43 hasta el advenimiento del peronismo en el 45. En esos años confusos, la discordia se adueñó otra vez de la sociedad argentina fomentando odios y rencores entre aliadófilos y germanófilos –o simplemente neutrales–, que representaban intereses muy diversos. Los escasos espíritus abiertos no tenían cabida en esta sociedad cada vez más maniquea e intransigente. Por boca de uno de sus personajes, Gálvez expone sus ideas conciliadoras: “Justicia social, si, pero no en

<sup>2</sup> También Marechal y Sabato reconocerían la generosidad con que Gálvez elogió sus primeros escritos.

la barbarie y en la destrucción. Justicia social dentro del orden, de la jerarquía, de la disciplina: eso es lo que debemos darle a nuestro pueblo". Estos conceptos lo acercarían y luego lo alejarían del peronismo. No podía admitir las limitaciones a la libertad de expresión, la obsecuencia de determinados grupos, la dureza utilizada para silenciar la oposición, los atentados a la cultura como el incendio del Jockey Club, al que se refirió como "una catástrofe personal y pública", y, sobre todo, la ruptura con la Iglesia. Gálvez era muy creyente. En su juventud, los preceptos del Evangelio lo habían llevado al socialismo, pero la misma lectura hecha durante el noviazgo con Delfina Bunge, lo volvieron a confirmar en su fe católica que fue en aumento con los años.

### Interrogantes finales

*La gran familia de los Laris*, obra póstuma que Gálvez dejó sin corregir, termina con los angustiosos cuestionamientos que se hace uno de los protagonistas sobre el destino del patriciado criollo: "Había perdido el poder, había perdido el dinero, había perdido el Jockey Club, y, en el derrumbamiento de las antiguas costumbres, había perdido hasta la decencia y la dignidad". La novela, que empieza con los funerales de Bartolomé Mitre en 1906 y termina en 1960, es a la vez preludio de una década signada por apasionadas contiendas ideológicas que a su vez preanuncian jornadas de odio y angustia para la nación.

Gálvez ve con alarma la decadencia de las elites y la corrupción nacional generalizada. No pueden ya surgir caudillos salvadores. Por otra parte —piensa—, "la mancha original que fue el origen espúreo de las fortunas argentinas obtenidas sin esfuerzo, por la especulación, la enfiteusis, los dones gubernamentales y las tierras ganadas al indio, hacían inevitable el castigo". Mientras los descendientes de las antiguas familias se hundían en el vicio y la corrupción, los hijos de italianos, españoles, sirio libaneses, judíos, estudiaban, trabajaban y escalaban posiciones... y hacían buenos matrimonios mientras los viejos apellidos iban desapareciendo. El autor, que no es precisamente optimista frente al futuro, confía, sin embargo, en que algo salvará a la familia y, por extensión, a todo el país. La novela termina con resabios de tragedia griega. Ni el protagonista ni el autor saben cómo vendrá la salvación, pero creen en ella.

## Gálvez abuelo

Forman también parte de la producción de Gálvez sus tres hijos, veinte nietos, sesenta y ocho bisnietos y otros tantos tataranietos. Algunos tuvimos el privilegio de compartir en nuestros primeros años el hogar suyo y de Delfina Bunge, mi abuela, también escritora y excelente pianista. Mis primeros recuerdos aparecen, pues, inmersos entre libros y música.

Desde el escritorio nos llegaba nítido y continuo el golpeteo de la máquina de escribir. Sabíamos entonces que no debíamos molestar, sino esperar a que él saliera de su recinto sagrado y nos invitara a entrar. Éramos por entonces cuatro hermanos (de siete a tres años) que vivíamos con nuestros padres y abuelos paternos en aquella esquina de Santa Fe y Gallo desde donde todavía podía divisarse el río. ¡Inolvidables mañanas soleadas de mi infancia porteña! Eran las horas en que frecuentábamos más a nuestros abuelos. El reinado de mi abuela, Delfina Bunge, era la sala, donde tenía sus libros y el gran piano de cola al que arrancaba maravillosas notas. El de mi abuelo era el escritorio con sus paredes íntegramente tapizadas de libros, sus escaleritas de madera, el sillón hamaca frente a la mesa con la máquina de escribir y el escritorio inglés de tapa corrediza en cuyas gavetas podían encontrarse tesoros preciados. Era muy cariñoso con nosotros y nos contaba siempre el mismo cuento de su autoría, que nos apasionaba, ya que nos tenía por protagonistas, de cuando “íbamos a correr tierras”. Le gustaba tocar milongas y tangos en el piano, pero cuando cantaba lo hacíamos callar, pues desafinaba a causa de su sordera. No era en absoluto solemne, sino por el contrario, muy espontáneo, afectuoso y en ocasiones hasta socarrón. Muchas veces recurría a su condición de sordo para no oír lo que no quería. “¡No le oigo mi amigo!”, decía con gesto resignado a su interlocutor.

Tengo aquí un saludo de una de sus nietas, mi hermana Sofía, que desde Alta Gracia lo recuerda así: “Por estos días, hace 50 años, moría mi abuelo. No puedo, en esta fecha dejar de recordar una anécdota: Abú, (como le decíamos) murió en su casa, y habían llevado, para facilitarle la respiración, un tubo de oxígeno y una carpa plástica que abarcaba toda la cama. Todo este ajetreo me dejó muy impresionada, tanto es así que, cuando una mañana llamaron del diario para preguntar por la salud del Dr. Gálvez, yo, de lo más compungida le contesté: “Bastante mal,

ya lo han puesto en la cámara de gas”. También recuerdo unas tardes en las que, para que Abú no se quedara solo, yo iba a su casa después del colegio. Claro que, como yo tampoco podía estar sola, me acompañaba la muchacha; y ahí quedábamos los tres tomando té ¡y jugando a la casita robada! Accesible, bueno, bien humorado, son tres de sus cualidades, entre tantas otras, que me hacen pensar en él siempre con cariño y respeto”.

En nombre de sus descendientes, agradezco a la Academia Argentina de Letras y a su digno presidente la organización de este homenaje y agradezco a nuestro abuelo la fe, la honradez, el entusiasmo y la constancia que puso en su vida y en su obra.

Murió a los 80 años, el 14 de noviembre de 1962. Su ausencia nos dejó un gran vacío.

Quisiera cerrar estas reflexiones con las palabras equilibradas y precisas de la historiadora Hebe Clementi: “Su obra, tan abarcativa y tan enorme, es finalmente el testimonio de amor a su pueblo y a su historia, vertido también con una enorme acometividad, como escultor de una obra monumental que trabajó con toda la pasión de su ser. Allí está para ser juzgada, pero sobre todo para ser leída”.





**PRESENTACIÓN DE LA ANTOLOGÍA 25 POETAS  
ARGENTINOS CONTEMPORÁNEOS. POESÍA TRADICIONAL  
(CLÁSICOS Y NEOCLÁSICOS)**

**PRESENTACIÓN DE LA ANTOLOGÍA\***

Pedro Luis Barcia

Celebremos, conviene comenzar con este verbo positivo, el proyecto de la Fundación Sales que, a través de las ediciones Papiro, ha lanzado un programa de antologías asociadas para ofrecer un panorama de la poesía argentina contemporánea. Es un plan inteligentemente abierto, que permite extensiones hacia otros campos y autores.

Lo que se aprecia hasta hoy es la presencia de tres líneas de colecta poética, pero Dios y los editores saben aquello de *habent sua fata libelli*, siempre desvirtuado.

La primera línea es la de *Poesía renovadora*, de la cual ya se ha publicado un primer tomo, que ha tenido como avezado antólogo a Osvaldo Svanascini, varón que ha sabido ofrecernos otras antologías. Esta línea promete un segundo volumen.

La segunda línea se inicia con la obra que hoy nos congrega y corresponde a lo que la Fundación ha denominado *Poesía tradicional*, de la cual se apronta una segunda entrega. Y una tercera línea, *Poesía del Interior* —que yo escribiría con mayúscula—, de la que se promete dos tomos de colecta. Las antologías van a solaparse, o si se lo ve de otra manera, van a eslabonarse entre sí, inevitablemente: hay dos poetas en la de Svaniscini que hubiera querido incorporar en la suya Requeni:

\* Acto celebrado en el Salón “Leopoldo Lugones” de la Academia, el 10 de diciembre de 2012. La crónica del acto puede leerse en “Noticias” del presente volumen.

Molinari y Orozco; y en la de Requeni, hay poetas del Interior, como Castilla, que anticipa materia de la tercera línea.

Antes de abrir consideraciones sobre los tres vectores dichos, quisiera subrayar un par de aciertos editoriales. A la primera forma de contención por iniquidad del espacio que limita toda antología, se ha dado otra vuelta de tuerca, reduciendo los poetas representados a un cuarto de millar. Fernández Moreno hubiera dicho, “a uno de los cuatro pétalos del trébol de la suerte”. A esta estrictez numérica se suma una segunda que, como toda limitación aprovechada, se hace virtud y es el tamaño gratamente manual de los volúmenes, que hace a los tomitos “amigables”, para decirlo con el único adjetivo humanizado que ha creado el mundo electrónico. He encarnado, al leerlo, lo del dicho latino: *in angulo cum libello*. Su dimensión los hace portátiles e invita a uno a llevarlos consigo.

Una antología de 600 páginas, como alguna que se ha publicado recientemente, no es amical, es de carácter documental y, además, le vence la mano a uno con su peso desbordado.

Señalaría una tercera virtud: la tipografía, nítida y legible, que nos invita a fluir, sumándose al fluir de los versos mismos: “fluyan como estas aguas nuestros versos”, que decía Lugones.

Como buen argentino, voy a opinar acerca de aspectos sobre los que no me han preguntado. Sugiero, respetuosamente, que se quiten las mayúsculas versales en los poemas que las usan, pues no tienen ninguna funcionalidad alusiva, y que los títulos de los libros se escriban en cursiva, y los poemas entrecomillados. Esto revela que he considerado el tomo hasta en ese nivel de detalles. Que ello me valga para amortecer la impertinencia.

Esta colección me parece tan cordial que, nueva excursión impertinente, hago la sugerencia de dejar una página en blanco, en cada poeta, para que el lector coloque allí lo que hubiera escogido, además de la propuesta del antólogo. Así hizo César Fernández Moreno con aquella antología de su padre. De cien poemas prometidos, solo contenía 99 y en el sitio del final, el espacio estaba ofrecido para copiar allí el que extrañaba el lector en la selección. No es mala idea. Yo lo he practicado en esta de Requeni, con Banchs, con Roberto Ledesma. Y, como dice Neruda, “Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando”. Si tuviéramos tiempo, daría las pruebas del caso. Solo leo el soneto de Ledesma que he incorporado en la página en blanco.

Al parecer, las tres líneas escogidas solo agavillarán poetas contemporáneos; y está bien. Pero nunca se diga “poesía contemporánea”. Esta expresión siempre me pareció pleonástica —hay que utilizar estos términos para ser considerado académico— digamos con la pata en el suelo: redundante, porque, como señalara Ezra Pound: “Clásico es un texto que tiene perenne lozanía”, luego, la poesía valiosa es contemporánea de todo lector.

Los editores se han sorprendido por la excelente acogida que las obras han tenido entre el lectorado, pese a aquello de que “la gente no lee poesía”. La expresión es inversa: como los hombres no leen poesía, no son gente.

En esto de la ausencia del hábito lector de lírica, cabe una gruesa responsabilidad a las universidades, a sus facultades de Letras, en las que, desde hace décadas se ha convertido a la narrativa en la Literatura. Y la lírica ha pasado a tener un papel ceniciento. A ello se le sumó, desde hace ya treinta largos años, la exclusión de las cátedras de Comentario de Textos, que solían basarse para su ejercicio en la poesía, por razones de ser piezas autoválidas y breves, adensadas de sentido y con una íntima relación trabada entre los detalles de lo formal y los planos con rotativos y alusivos. Podríamos, a partir de la antología de Requeni, ordenar un libro de análisis de textos poéticos que sería un efectivo instrumento para la docencia. Comenzaría, sin salir de Banchs, el primer antologado, con los dos ensayos de exégesis de González Lanuza, sobre los sonetos 60 (“Hospitalario y fiel en su reflejo...”) y 65 (“Tornasolando el paso a su sinuoso paso...”). Y así parecidamente.

Las carreras de Letras no suelen introducir a los jóvenes profesores en la lírica —salvo en la española, cuando se da—, pero casi nunca en la hispanoamericana y menos en la argentina. Con pocas excepciones. Y a ello se le suma la ausencia dicha de cursos de comentarios textuales. Ese profesor incompleto, por supuesto, no va a dar clases a sus alumnos sobre la lírica, para lo que no fue preparado, ni, y esto es quizá más grave aún, no va a formar a los maestros en ese género. Y, en esta cadena decadente, el maestro no pondrá a los chicos en contacto con la poesía.

La antología de la primera línea mencionada se destina a la *poesía innovadora* en lo formal, la que cultiva el verso libre, de difícil factura, y el versículo —en realidad debió llamarse versoide—, con sus dos movimientos cordiales de sístole y diástole, que decía Claudel, y la libertad

expresiva. La poesía de la ruptura formal, y la vanguardia transgresora que, vengamos a lo de casa, incluye cofrades nuestros: Molinari, Juarroz, y Godino.

La segunda línea es la que asume esta antología requeniana (el hombre, mejor, su poesía, merece el adjetivo): *25 poetas argentinos contemporáneos. Poesía tradicional (clásicos y neoclásicos)*<sup>1</sup>.

El adjetivo “tradicional” no alude a la sabida de transmisión oral en el seno de la comunidad folclórica, sino que apunta a lo que Jorge Guillén llamaba “el salvavidas de la forma”, y que está esclarecido en su alcance por Requeni, cuando dice: “por su fidelidad a las formas tradicionales del verso y el carácter de su poesía”. Felicito a los responsables de la elección de Requeni para esta selección. Es varón de juicio ponderado y cierto en lo estético y de ecuaníme respecto frente a las actitudes extraestéticas de los autores, alejado de lo banderizo. No ha padecido las tentaciones de San Antonio.

Hace sitio a un solo poeta vivo, Horacio Armani, nuestro académico, como también lo fueron Banchs, Bernárdez, Borges, Calvetti, Estrella Gutiérrez, Fernández Moreno, González Lanuza, Mastronardi, Nélé Roxlo, Vocos Lescano. No está mal, once sobre veinticinco fueron gente de nuestra Casa. La Academia supo elegir.

Requeni me ha regalado un espacio lectural sereno y plácido con este libro. Lo notable es que página a página he ido coincidiendo en su elección de cada poema, pero no con la mía actual, sino la que hice entre mis quince y mis dieciocho años, cuando leía a estos poemas en mi provincia natal. Y los aprendía de memoria para disponer de una selección que me acompañara en toda hora del día. Lo pruebo, retomando aquí y allá poemas diversos, y sabiendo que, propuesto el verso inicial, se me suelta el texto.

Si bien es elogiable la voluntad de Requeni de excluirse él de la antología, la deja incompleta. Por eso, sin ninguna visa ni permiso editorial, he elegido los cuatro poemas que, según mi estimación, podrían representar a Requeni en esta antología. Actúo como antólogo del antólogo:

<sup>1</sup> Buenos Aires: Fundación Sales, Ediciones Papiro, 2012. Selección de Antonio Requeni.

*La poesía*

Temblorosa, como una flor desnuda  
te descubrí en la infancia. Simplemente  
un susurro, un aroma por la frente,  
tu luz en mi palabra ciega y muda.

Como quien ama y con su amor se escuda  
de la monotonía de la gente,  
conmigo te llevé secretamente,  
sazón del sueño entre mi fe y mi duda.

Fuiste el misterio y la belleza, todo  
lo que en tu nombre amé y hoy es el modo  
de una nostalgia que a vivir me ayuda

Cuando abro un libro y vuelves, temblorosa  
—susurro, luz, desnuda rosa—,  
con Garcilaso, Rilke, Banchs, Cernuda.

*Sonetos en el parque. Un pájaro*

Desde su frágil pecho un manantial  
se abre en cauces de luz por su garganta.  
Es el canto de un pájaro que canta  
en un parque vacío y otoñal.

No se conmueve nadie. Siempre igual  
el sueño de la piedra y de la planta.  
Ninguno oye el milagro que levanta  
su melodía inútil e inmortal.

En Buenos Aires, la ciudad querida,  
flota, y es una gracia inadvertida  
la parábola ardiente de esa voz.

¿Es el canto de un pájaro? Quien sabe...  
Acaso no es el canto ni hay tal ave.  
Quizá nos habla en este instante Dios.

*Roma – Amor*

Yo palpé tu misterio aquella tarde  
de Roma, junto mármoles vetustos  
y abiertos como labios de una fuente.  
Tu palabra fue allí esa nota líquida  
que alzabase y caía resbalando  
entre murmullos y salpicaduras.  
Lo recuerdo: la luz se desnudaba  
detrás de las columnas, lentamente.  
sonreía, sutil, la Primavera  
y en la cruz el Cristo igual a una  
pálida mariposa con las alas pinchadas.  
Entonces, en el cuenco de mis manos  
Retuve unos instantes el prodigio.  
Y vi en su fondo un titilar de estrellas.  
Bebí, gozoso, su secreta música.  
En la emoción de Roma, de unas calles  
vencidas de memorias y hermosura,  
ante el cristal de eternidad del agua,  
yo rescaté la gracia de sentirme  
enamorado del amor, el huésped  
de unos viejos espacios donde flota  
ese ciego perfume que es el tiempo,  
la inmortal juventud de la poesía.

*El vaso de agua*

Cuando me acuesto, desde que era niño,  
pongo a mi lado un vaso de agua.  
Al apagar la luz, si lo contemplo  
brillar en la penumbra, me imagino  
que el agua es otro nombre de mi madre  
y estoy seguro de que, ya dormido,  
alumbrará el acuario de mis sueños.  
Sombra, misterio, música nocturna  
que bebo a lentos sorbos o me bebe.

¿Eres tú quien me sueña en ese extraño  
país donde algún día nos veremos?  
¿Dormir es un en sayo de la muerte?  
Por las mañanas, cuando me recuerdo,  
muchas veces el vaso está vacío.  
Y vuelvo, desgastado, a la rutina  
de calles y de rostros, mientras llega  
la oscuridad, el rito silencioso  
de llenar nuevamente el vaso de agua  
para ponerlo al lado de mis sueños  
y saber que allí estás, que me proteges,  
que hay algo puro en medio de la noche.

Así se hace justicia, aunque mi oficio de antólogo no emparde al  
de Requeni. Gracias.





**25 POETAS ARGENTINOS CONTEMPORÁNEOS**  
**POESÍA TRADICIONAL (CLÁSICOS Y NEOCLÁSICOS)**  
**ANTOLOGÍA / EDICIONES PAPIRO / FUNDACIÓN SALES**

Arturo Prins  
Director ejecutivo de la Fundación SALES

**A**gradecemos, en nombre de la Fundación SALES, a la Academia Argentina de Letras por acompañarnos en la presentación de la segunda antología de poetas argentinos contemporáneos.

Cuando editamos la primera antología, Pablo Anadón la comentó en el suplemento literario de *La Gaceta* de Tucumán. Él decía que la obra abarcó un amplio arco generacional, que iba desde la vanguardia surgida en los años 20 (Girondo, Molinari) hasta la aparecida hacia mediados de los años 70 (Etchecopar). Había también autores de la llamada generación del 40 (Girri, Orozco, Uribe), aunque la mayor parte estaba conformada por poetas que integraron la tendencia neovanguardista de los años 50 y 60.

En toda antología cabe preguntarse cuál es el criterio de selección. Para Anadón, Osvaldo Svanascini, compilador de la primera antología, no tuvo en cuenta la contemporaneidad en su criterio de selección. Svanascini partió de Oliverio Girondo, pero no incluyó a Baldomero Fernández Moreno ni a Enrique Banchs, Ezequiel Martínez Estrada o José Pedroni, a pesar de ser todos de la misma generación de Girondo.

Svanascini eligió una contemporaneidad cualitativa, no cronológica. ¿En qué consistió esa cualidad? Girondo —concluye en su crítica Anadón— fue el gran patrocinador de las vanguardias en la Argentina y nunca renegó de su vanguardismo, como sí lo hicieron Borges, Bernárdez, Marechal y otros, que no figuran en la antología de Svanascini. Sí están en la de Antonio Requeni que hoy presentamos.

De allí que esta segunda antología incluya a poetas clásicos y neoclásicos, o sea que expresan la poesía tradicional. Esto no quiere

decir que Svanascini haya elegido a sus autores por ser más valiosos poéticamente, sino que su propósito fue mostrarnos la poesía que él vincula con la vanguardia.

Estos dos primeros tomos de poesía de vanguardia y de poesía tradicional, incluye cada uno a 25 autores. Próximamente editaremos otros dos tomos, para mostrar así a 50 poetas de cada estilo. También dedicaremos dos tomos a la poesía del interior, con 50 autores que seleccionará Santiago Sylvester. La colección se completará, entonces, con 150 poetas argentinos contemporáneos, en 6 tomos.

Quisiera recordar aquí a nuestro gran amigo y poeta, Jorge Andrés Paita, recientemente fallecido. Con él me unía una gran amistad, desde los años que trabajábamos en *La Prensa*. Él fue el inspirador de esta obra, cuando nos presentó a Svanascini y con ellos comenzamos la serie de poesía, que deseamos completar con antologías de cuentos y de ensayos. Con Svanascini, miembro de la Academia de Bellas Artes, estuve el sábado pasado cuando festejaba su cumpleaños 92. Por razones de salud no pudo estar hoy con nosotros y, por eso, no quería dejar de referirme a él y agradecerle su valioso trabajo.

Igual agradecimiento queremos expresarle a Antonio Requeni, a quien también conocí en *La Prensa*. Además de poeta y notable crítico, es narrador de cuentos para niños. Su preferencia por una determinada poética no lo condiciona para reconocer las excelencias de otras. Este, a mi juicio, es un valor importante en él.

Querría, finalmente, decir dos palabras sobre la Fundación SALES que dirijo, que en noviembre pasado cumplió 36 años. Durante 12 años, desde 1976, editamos la revista *Papiro*, antecedente de Ediciones Papiro, creada para la publicación de estos libros sin fines de lucro: la venta de cada antología genera un fondo para la edición del tomo siguiente.

Pero un propósito central de la Fundación SALES es el apoyo a la ciencia. Así logramos los recursos necesarios para los trabajos científicos del Premio Nobel de Química, Luis Federico Leloir, precisamente miembro de la Academia Argentina de Letras hasta su muerte. La Fundación SALES sostiene, desde hace 25 años, investigaciones del cáncer que realizan discípulos de Leloir y de su maestro, el Premio Nobel Bernardo Houssay, que también ocupó el asiento científico en esta Academia.

Por eso, quisiera cerrar estas palabras con una referencia a las “dos culturas” del recordado libro de Snow. El escritor inglés se quejaba de la falta de comunicación entre estas culturas. A Hilario Fernández Long, que fuera rector de la Universidad Buenos Aires, le gustaba expresar estas dos culturas en términos de Pascal: el “espíritu de geometría” y el “espíritu de fineza”. Decía Fernández Long que ambos espíritus podían y solían convivir en una misma persona. Yo diría que en la Fundación SALES, como en esta Academia, conviven muy bien ambas culturas.

Muchas gracias por la estimulante presencia de todos ustedes.



## REGRESO A LOS CLÁSICOS

Antonio Requeni

El libro que presentamos esta tarde representa el regreso a un grupo de poetas argentinos cuyos versos han perdurado en el tiempo como insoslayables modelos del género. Poetas que concibieron la poesía con criterio cósmico, no caótico; es decir, la creación de un espacio verbal hecho de simetría y perfección. Poetas clásicos por su adhesión a determinados cánones estéticos y por su transparencia expresiva. No por antiguos, sino por permanentes.

Al seleccionar este testimonio representativo de nuestros autores clásicos y neoclásicos o posclásicos del siglo xx, reconozco que no están todos los que son (la Fundación Sales prometió una segunda serie), pero que sí son todos los que están. En la selección tuve en cuenta no solo su fidelidad a ciertas convenciones formales, sino también a la armonía entre el sentimiento y un lenguaje no depauperado, hecho de rigor y claridad.

“Toda antología —dijo María Elena Walsh— es una antojolía”. Ciertamente, los antólogos eligen autores y obras de acuerdo con criterios propios o gustos personales que, por supuesto, no siempre hallan consenso entre críticos y lectores. La presente “antojolía” privilegia la poesía lírica por sobre la filosófica o metafísica, esa que ha dado en llamarse últimamente “poesía del conocimiento”. Si bien desde Heráclito a Eliot lo poético y lo filosófico siempre estuvieron acompañándose, el rasgo más visible de la poesía lírica es la emoción, sugerida o plasmada a través de un lenguaje creativo, revelador. Oscar Wilde se preguntaba: “¿Los enamorados dicen palabras de amor porque están enamorados o están enamorados porque dicen palabras de amor?”.

La poesía, como la belleza, no evoluciona, resplandece en la eternidad. Lo que evoluciona o se renueva en cada época son las formas o los caminos para alcanzarla. Todos los caminos son válidos, pero en los

últimos tiempos la desintegración de las formas –principal característica del arte contemporáneo– hizo que el clima poético se fuera enrareciendo, que se diluyera su tradicional estado de gracia y afectuosidad comunicativa. La poesía fue siempre un género minoritario, pero tuvo un público fiel, formado por personas normalmente cultas y sensibles que, lamentablemente, se han ido alejando, pues ya no sienten la poesía como un íntimo diálogo, no les despierta una resonancia emotiva. Para muchos poetas actuales, lo que define su valor literario es, fundamentalmente, la voluntad renovadora, la transgresión, la irreverencia, y un generalizado rechazo del ingrediente sentimental, como si el sentimiento fuera una debilidad, una blandura del espíritu. Borges dijo: “Antes los poemas se escribían para ser leídos; ahora se escriben para ser escritos”.

No pretendo formular una condena de cierta poesía de difícil acceso cuando ella nace de una necesidad auténtica. Por otra parte, todo poeta tiene derecho a la búsqueda y a la experimentación. No es el caso de proponer ningún tipo de retórica pasatista. Sería absurdo pretender que un poeta de hoy escriba igual que los autores de hace cien o doscientos años. Pero aunque utilice formas heredadas, el poeta, si lo es de verdad, siempre reflejará, directa o indirectamente, el espíritu de su época. Octavio Paz habló de “la tradición de la vanguardia”. Los poetas de este volumen también fueron vanguardia en su tiempo. No conviene, pues, restringir el valor de la poesía a su condición de clásica o académica, pero tampoco creer que dicho valor está dado por su capacidad de transgresión. Bienvenidos los innovadores, siempre que no crean que con ellos todo empieza de nuevo. La cultura es continuidad o no es nada.

Debemos convenir, asimismo, que la poesía –la poesía lírica– fue a lo largo del tiempo expresión de percepciones y experiencias unánimes: la soledad, el amor, la celebración del paisaje, la nostalgia de la infancia, la intuición o el desasosiego de la muerte, la perplejidad ante lo desconocido, el sentimiento religioso y otros temas con los que el lector podía identificarse, experimentar una misteriosa sensación de acercamiento a lo esencial. Hoy muchos poetas se ponen fuera de la medida y los sentimientos comunes. No es extraño, pues, que ante esa índole críptica, el anónimo popular haya acuñado coloquialmente la palabra “verso” como sinónimo de cháchara o macaneo.

La literatura no consiste en un conjunto de textos –poemas, narraciones, ensayos– que se escriben para que los especialistas estudien en recintos secretos, como aquellos monjes medievales imaginados por Umberto Eco en *El nombre de la rosa*. El fin implícito de la literatura, del arte en general, es crear valores que enriquezcan y eleven espiritualmente al ser humano. Esa función puede llegar a incumplirse, no solo por fallas educativas y por insuficientes o ineficaces mecanismos de difusión –que los hay–, sino por la naturaleza de una considerable parte de la producción poética contemporánea, ya que esta, a la manera de la ciencia, tiende a convertirse en una especialidad solo apta para los iniciados.

Cuando Arturo Prins me propuso realizar la presente selección, acepté con alegría. Significaba una responsabilidad, pero también un homenaje personal a poetas cuyos versos tuvieron mucho que ver con mi destino. En ellos encontré, durante la ya lejana adolescencia, la justificación de mi amor por las palabras, por la sensualidad y la magia del lenguaje poético. Borges, citable siempre, recordó que a los 10 años oyó a Evaristo Carriego, en la sobremesa familiar, recitar una poesía de Almafuerte, y los versos dichos por aquel visitante de la calle Serrano le hicieron experimentar una suerte de revelación. El niño descubrió que las palabras, que hasta entonces solo servían para comunicarse con los demás, también podían ser “una pasión y una música”. Hermosa definición de la poesía. A ella quisiera agregar otra feliz definición del poeta norteamericano Wallace Stevens: “La poesía es la felicidad del lenguaje”.

Los veinticinco poetas reunidos en este libro, cada uno dentro su personal estilo, responden a dichas definiciones. En ellos vemos corroborar la sublimada manifestación del sentimiento –los múltiples gozos y melancolías de la aventura humana–, la invención de originales imágenes y metáforas y la fluencia armoniosa de sus palabras, sea en estrictos sonetos, en cadenciosos romances o en el ritmo interno de unos versos libres. Sus composiciones no se limitan a ser un encadenamiento de reflexiones, de visiones oníricas o de protestas sociales. Y si en algún momento abordan o rozan cualquiera de esas instancias, ellas siempre quedan superadas por una suerte de fulgor verbal, por ese dichoso e inexplicable misterio que llamamos poesía. Mi aspiración al ordenar esta selección antológica ha sido que los lectores sientan, experimenten,

como decía Borges, la gozosa presencia de la belleza o de una iluminación reveladora.

El presente volumen se titula *25 poetas argentinos contemporáneos*. Alguien podría objetar la caracterización de contemporáneos aplicada a varios de los poetas elegidos. Es verdad que algunos desarrollaron sus vidas y escribieron sus obras en la primera mitad del siglo xx, pero la mayoría de ellos siguió publicando sus libros hasta las últimas décadas de esa centuria concluida hace poco más de un decenio. Los hemos conocido, hemos convivido con ellos. Creo, por lo tanto, que podemos considerarlos contemporáneos.

Otra aclaración: algún lector extrañará la ausencia en este libro de poetas importantes como Ricardo Moliarni, Juanele Ortiz u Olga Orozco. Si ellos no figuran aquí es porque ya fueron incluidos por Osvaldo Svanascini en el tomo antológico publicado anteriormente por la Fundación SALES para la Ciencia y la Cultura.

Y una última aclaración: mi intención ha sido recetar lo mejor de cada poeta y omitir, en algunos casos, modelos demasiado conocidos. No figuran, por ejemplo, los versos de “Setenta balcones y ninguna flor”. Su autor, Fernández Moreno, con mezcla de disgusto y resignación, creía que después de haber escrito tantos y buenos versos, solo iba a quedar por sus “setenta balcones”. Tampoco figura aquí “El grillo”, de Conrado Nalé Roxlo, no porque no sea un bellissimo soneto, sino porque el poeta, mi vecino, a quien visité durante años en su departamento de la calle Florencio Balcarce, me manifestó más de una vez su fastidio al ser identificado únicamente por ese poema juvenil.

Aquí están representados, por orden alfabético, algunos altos y nobles poetas que enaltecieron y continúan enaltecendo nuestras letras, desde autores de principios del siglo xx, como Lugones y Banchs, a ese rico y variado espectro de voces poéticas surgido en los años 20 –Borges, Bernárdez, Marechal, González Tuñón, Rega Molina, Pedroni, Mastronardi...– y algunos poetas representativos de la denominada Generación del 40, continuadores de aquella línea neoclásica y neorromántica (Nalé Roxlo decía que un clásico es un romántico que ha aprendido el oficio); aquella línea, decía, que se caracterizó por su rigor estético y la transparencia de su expresión. A todos estos poetas, ya fallecidos, decidí agregar, en las últimas páginas, a Horacio Armani,



poeta que afortunadamente aún está entre nosotros. Lo hice porque lo considero un gran poeta clásico —o neoclásico— del siglo xx.

Albert Camus escribió: “Los poetas que escriben con claridad tienen lectores; los que escriben oscuramente tienen comentaristas”. No voy, pues, a comentar la poesía de los autores seleccionados. Será mejor que demos paso a sus poemas en las voces privilegiadas de Duilio Marzio e Ingrid Pellicori.



## ARTÍCULOS

### EL HOMBRE DE LA LLANURA Y SU ESPÍRITU DE LIBERTAD. CON PARTICULAR REFERENCIA A LA POESÍA POPULAR ARGENTINA

Olga Fernández Latour de Botas  
Universidad Católica Argentina

**R**esulta una constante en la literatura universal la afirmación de que la existencia del hombre en las grandes llanuras está caracterizada por una particular apetencia de libertad en todos los órdenes de la vida. La relación entre aquel ser humano y su aspiración a ser libre se manifiesta menos en su propia literatura oral, en su folklore poético<sup>1</sup> —que trata generalmente, en toda zona, temas humanos o sagrados—, que en las obras de escritores que la han observado y que han sido impresionados por la fuerza liberadora de su voluntad y de sus hechos.

Naturalmente, fue el movimiento romántico y aun los atisbos prerrománticos los que abrieron las puertas a dicha observación del “otro” de la cual nace toda corriente literaria costumbrista, descriptiva y comparativa de paisajes naturales y humanos, pero el hecho de que esta relación temática “llanura/hombre libre” surgiera en plenitud en el

<sup>1</sup> A Augusto Raúl Cortazar se debe la distinción entre las categorías de “folklore literario” (hechos tradicionales, anónimos, de transmisión oral, que se expresan en verso o en prosa y circulan en las comunidades “populares” de las naciones civilizadas) y “literatura folklórica” (creaciones fehacientemente atribuibles a escritores que utilizan soportes de la industria cultural, impresos, digitales u otros, y reflejan los modos de habla, las costumbres, las creencias de dicho “pueblo”). Bibl. N.º 11 y 12.

siglo XIX no significa que esa data deba darse a los arquetipos socioculturales en que se fundamenta, los cuales pueden mostrar, en el rastreo historiográfico, mucha mayor antigüedad.

Ese ecotipo de hombre libre de la llanura está, no obstante, atado, asociado, se diría que indisolublemente, a un elemento vivo, instalado en América poscolombina, cuya existencia es al mismo tiempo aliada y condicionante de su libertad: el caballo. En tiempos anteriores a la Revolución Industrial fue el caballo tan importante casi para al desdichado Ricardo III de la Inglaterra del siglo XV (“¡Mi reino por un caballo!”<sup>2</sup>), como, a mediados del siglo XIX, para el caudillo argentino Ángel Vicente Peñaloza, el Chacho, cuando su situación lo puso, penosamente, “en Chile y a pie”<sup>3</sup>. Por ello podemos decir que, desde la perspectiva de la historia y ante el desarrollo socialmente aplicado de las diversas tecnologías relacionadas con el transporte y la comunicación, ese tipo humano del jinete, funcionalmente, ha quedado en el pasado, aunque mantenga valores simbólicos que lo convierten en paradigma de las generaciones que lo sucedieron.

La estepa rusa, las llanuras del Asia, Gobi, Mongolia y norte de China, los humedales y la Puszta, de Hungría; los desiertos de África y de Australia; la Mancha en España; las sabanas, punas, llanos y pampas de las Américas, han sido escenarios de comparables proezas de sus jinetes míticos y reales. Cosacos del Don, mongoles, beduinos, caballeros manchegos, vaqueros australianos, *cow-boys* estadounidenses y canadienses, charros mexicanos, llaneros colombianos y venezolanos, huasos chilenos, gaúchos brasileños de Río Grande do Sul y gauchos rioplatenses de la Argentina y del Uruguay, tienen en común todos los rasgos que los han consagrado, en sus respectivas culturas, como arquetipos nacionales o regionales y como generadores de “temas” y “motivos” explícita o implícitamente determinantes de la idiosincrasia local que aflora en obras maestras de sus respectivas literaturas. Inmortalizados por talentos de repercusión universal y diversos estilos literarios, tales los paradigmáticos Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), James Fenimore Cooper (1789-1851), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888); Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893), León Tolstói (1828-

<sup>2</sup> Véase William Shakespeare. *Ricardo III*, drama histórico en cinco actos (en prosa y verso), *circa* 1593.

<sup>3</sup> Domingo Faustino Sarmiento. *Bibl.* N.º 44.

1910), José Hernández (1834-1886), Antón Chéjov (1860-1904), Ricardo Güiraldes (1886-1927), Rómulo Gallegos (1884-1969) y muchos otros<sup>4</sup>, estos hombres simbióticos con su cabalgadura parecen encontrar su más extremo paradigma en la figura de *Aballay*, el estilista ecuestre creado por el autor argentino Antonio Di Benedetto (1922-1986).

Las pampas de nuestro extremo meridional de América han sido objeto de múltiples indagaciones literarias y pictóricas. Comparada con el piélago marino (metáfora común a otros desiertos) llevó a Sarmiento a profundizar, autobiográficamente, la íntima relación genealógica entre el gaucho argentino y el árabe del desierto, *topus* que fue frecuentado en el siglo XIX hasta con intención geopolítica por aspirantes a invasores que, habiendo sometido a los *tuaregs*, “los hombres azules”, del desierto de Argel, no lograron, en definitiva, vencer a la mal alimentada caballería de los gauchos rioplatenses<sup>5</sup>. Pero en el Río de la Plata, el tipo “gaucho”, ese jinete ganadero criollo de las pampas y de las cuchillas, cuyo tratamiento sociológico-cultural demandaría aquí muchas páginas elusivas del motivo central de este trabajo, suscitó una expresión literaria, particularmente brillante en sus producciones poéticas, que adquiere sin dudas un sello de originalidad artística imposible de subordinar a ningún determinismo que el paisaje pudiera imponer. Me refiero a la literatura gauchesca.

### ¿Qué es la literatura gauchesca?

Comencemos por dejar para los estudios epistemológicos la enumeración y el análisis de las variadísimas y divergentes teorías, generalmente apriorísticas, que han suscitado las expresiones “literatura gauchesca” y “poesía gauchesca”. Fue necesario que se realizaran los monumentales relevamientos de lo que fue y aún es el folklore poético de las diversas áreas de cultura tradicional<sup>6</sup>, en la Argentina y en las co-

<sup>4</sup> Como Francis Hamilton Striker (1903-1962), creador del *Llanero solitario*, para un nuevo medio de comunicación masiva de comienzos del siglo XX: la radiotelefonía.

<sup>5</sup> Bibl. N.º 23. “Informe de un francés sobre el jinete gaucho (1846)”. Contiene una traducción al español del documento aludido en el título, cuyo original, manuscrito de época, en francés, pertenece al archivo privado de quien esto escribe.

<sup>6</sup> Las grandes áreas de cultura folklórica de la República Argentina, obtenidas por comprobación de densidades y frecuencias de aparición de fenómenos coincidentes, dentro de un banco de datos culturales específicos, son Noroeste, Nordeste, Cuyo, Pampa y Patagonia. Bibl. N.º 24.

marcas adyacentes, para descartar la idea de que la “literatura gauchesca” fuera el folklore literario de los gauchos: los versos que los gauchos cantaban o sus cuentos, leyendas y “casos” en prosa no coincidían con los textos de la “literatura gauchesca”. La lengua en que esta última se expresaba, particularmente, establecía una frontera insalvable, porque los cantores, payadores y narradores criollos de cualquier parte del país buscaban manifestar sus saberes en habla de norma culta, si bien lo que decían resultaba generalmente pleno de arcaísmos, regionalismos y con algún barbarismo ocasional. No hablaban nunca del paisaje ni de las particularidades de sus tipos humanos para describirlos, lo cual no habría tenido sentido. Pero nombraban, en cambio, personajes bíblicos o de la mitología clásica, estructuraban sus cantares en las formas españolas de la cuarteta romanceada, de la seguidilla o, con menos frecuencia, de la quintilla, y sobre todo se servían de la décima espinela<sup>7</sup>, pese a las dificultades que esta estructura ofrece, especialmente para el canto repetista del bardo criollo que llaman “payador”.

Frente a estas comprobaciones, la poesía gauchesca requirió un diagnóstico muy profundo para llegar a interpretar su verdadera esencia. El tratamiento del tema que fue dado por los más ilustres filólogos españoles e hispanoamericanos, con algunas honrosas excepciones —especialmente la de Federico de Onís—, podría haber conducido a la atribución de las obras de poesía gauchesca a un fenómeno de ossianismo<sup>8</sup>, es decir, a una mistificación intelectual de la poesía popular perdida, de la lengua ancestral ya funcionalmente extinguida en que ella se manifestaba y de la personalidad del bardo que en tiempos pretéritos hubiera sido su creador. Sin embargo, en primer término, era preciso poner este planteo en plural ya que los poemas gauchescos corrían con los nombres de sus creadores de probada existencia histórica y militancia política.

<sup>7</sup> Véase Fernández Latour de Botas, O. *Imprecisiones fecundas sobre “décima” y “payador”*. Ed. Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega”, UCA. En prensa.

<sup>8</sup> El concepto de ossianismo procede de la obra del poeta escocés James Macpherson (1736-1796), que, como manifestación artística y literaria del celtismo, hizo públicos poemas atribuidos a un antiguo bardo, Ossian, supuestamente recogidos de la tradición oral en lengua gaélica y editados después, con gran éxito, en la cultura europea de la época. Suele aplicarse a las teorías que dan, a obras de autor moderno e identificable, un tratamiento mítico-literario, con cierto ingrediente de misterio, afín con los gustos impuestos por el romanticismo.

Bartolomé Hidalgo (aunque no firmara sus trabajos), Hilario Ascasubi, Manuel de Araucho, Estanislao del Campo, Antonio Lussich, José Hernández, son los más emblemáticos entre los surgidos de ambas Bandas del Río de la Plata, pero no los únicos, pues hay un antes de Hidalgo, al menos en sainetes anónimos<sup>9</sup> la obra firmada o atribuida de Juan Baltasar Maciel<sup>10</sup>, un después de Hernández, en Nicolás Granada (y otros autores hasta nuestros días), y un durante ese tiempo en obras no “gauchescas” en su totalidad, sino en algunos tramos de la trayectoria de sus creadores, como ocurre con el mendocino Juan Gualberto Godoy y con el porteño Luis Pérez<sup>11</sup>.

Hablamos de literatura gauchesca y no solo de poesía porque también surgieron, y aún se escriben, obras en prosa en la lengua gauchesca característica. Me cabe la satisfacción de haber podido identificar –cosa que, hasta el momento al menos no ha sido desmentida– las primeras “prosas gauchescas” publicadas en Buenos Aires: textos de Pedro Feliciano Sáenz Cavia en el N.º 4 de su periódico “Cuatro cosas /.../” (Buenos Aires, 1821)<sup>12</sup>.

No obstante la existencia de trabajos de estudiosos del folklore y de muchos teóricos independientes, en las primeras décadas del siglo xx, su momento de mayor auge, la pregunta *¿qué es la literatura gauchesca?* no había sido respondida con acierto total. La historia del problema y de sus desarrollos es, en sí misma, muy interesante, pero vamos aquí directamente a las mejores conclusiones mediante las cuales, afortunadamente, hubo argentinos que pudieron desatar los nudos de esa trampa para críticos a la cual podrían aplicarse los versos de *La vuelta de Martín Fierro*: “Este es un botón de pluma / Que no hay quien lo desenriede”<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> El primero a considerarse ha sido siempre *El amor de la estanciera* /c. 1787/. Resulta importante consultar la edición de *El detall de la acción de Maipú*, realizada por J. L. Moure por su actualizado estudio crítico. Bibl. N.º 40.

<sup>10</sup> Barcia, P. L. “Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios”. Bibl. N. 3.

<sup>11</sup> Bibl. de referencia sugerida: N.ºs 1, 2, 12, 13, 20, 32, 40, 41, 48.

<sup>12</sup> Bibl. N.º 21 y 30.

<sup>13</sup> José Hernández, *Martín Fierro*, II, v. 4803 y 4804. Bibl. N.º 35.

## Borges y las claves de la expresión gauchesca

Jorge Luis Borges, el “poeta de Buenos Aires”, fue el primero que publicó las claves escondidas cuando, tras ir dando pistas a partir de trabajos de 1925 hasta 1960<sup>14</sup>, expone sus hallazgos y dice:

La poesía gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares que la historia de la literatura registra. No se trata, como su nombre puede sugerir, de una poesía hecha por gauchos: personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo, la compusieron. A pesar de este origen culto, la poesía gauchesca es, ya lo veremos, genuinamente popular, y este paradójico mérito no es el menor de los que descubriremos en ella.

Niega todo determinismo geográfico respecto de su génesis:

Quienes han estudiado las causas de la poesía gauchesca se han limitado generalmente a una: la vida pastoril que, hasta el siglo xx, fue típica de la pampa y de las cuchillas. Esta causa, apta sin duda para la digresión pintoresca, es insuficiente; la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile, pero estos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*. No bastan, pues, el duro pastor y el desierto.

Y llega a la clave genética del fenómeno al centrarla en lo lingüístico y, sobre todo, al captar la delicada relación entre los polos rural y urbano del continuo cultural rioplatense de aquel tiempo:

La poesía gauchesca, desde Bartolomé Hidalgo hasta José Hernández, se funda en una convención que casi no lo es a fuerza de ser espontánea. Presupone un cantor gaucho, un cantor que, a diferencia de los payadores genuinos, maneja deliberadamente el lenguaje oral de los gauchos y aprovecha los rasgos diferenciales de este lenguaje, opuesto al urbano. Haber descubierto esta convención es el mérito capital de Bartolomé Hidalgo, un mérito que vivirá más que las estrofas redactadas por él y que hizo posible la obra ulterior de Ascasubi, de Estanislao del Campo, de Hernández.

<sup>14</sup> Bibl. N.º 4-7. La relación entre Borges y la poesía gauchesca es mucho más extensa, y se revela en su poesía, en su narrativa, en sus testimonios periodísticos y en casi innumerables cursos y conferencias.



Hasta aquí lo que incluiremos en nuestras citas de Borges, primer esclarecedor integral de la génesis de la literatura gauchesca. Veamos ahora cómo se hace presente la idea de libertad en la primera literatura gauchesca, coetánea de las guerras napoleónicas en Europa y de los remezones de aquel impacto político que atravesaron los océanos y llegaron a las tierras del Plata en las primeras décadas del siglo XIX.

Lo más notable es, en este aspecto, la obra de Bartolomé Hidalgo escrita en Montevideo primero y finalmente en Buenos Aires, entre 1818 y 1822, con sus *Cielitos* y *Diálogos patrióticos*. Hidalgo, joven cultivado, experto en lenguas clásicas y autor de obras líricas y dramáticas afamadas en su tiempo, toma del folklore inmediato, de los cantares de los paisanos gauchos que sitiaban a la Montevideo realista, la forma Cielito. El Cielito es canción para bailar una contradanza criolla, conjunto de parejas interdependientes, cuyo ritmo valseado lo diferencia totalmente de la más animada y saltada forma original de las *country dances* inglesas. Algunos Cielitos atribuidos a Hidalgo, ya que no firmó ninguno, tienen lenguaje de norma culta con coplas como:

Cielo, cielito y más cielo,  
Cielito siempre cantad,  
Que la alegría es del cielo,  
Del cielo es la libertad<sup>15</sup>.

Otros denotan claramente la intención de mostrar, junto a referencias mitológicas clásicas, una isofonía rústica rioplatense que fue llamada “gauchesca”:

Cielito de los gallegos  
¡Ay! Cielito del dios Baco,  
Que salgan al campo limpio  
Y verán lo que es tabaco<sup>16</sup>.

Pero la expresión gauchesca no es la única que remeda Hidalgo en sus coplas: también, cuando la amenaza de guerra llegaba a la Banda Oriental desde el Brasil, sede por entonces del Imperio lusitano, las

<sup>15</sup> “Cielito de la Independencia” (1816).

<sup>16</sup> “Cielito que con acompañamiento de guitarra cantaban los patriotas al frente de las murallas de Montevideo” (1812).

compone mezclándoles palabras de isofonía portuguesa, por ejemplo, en:

¿Qué cosa pudo mediar  
 Para **faceros sair**  
 Y a **nosas terras veir**  
 Con armas a conquistar?

Cielito, cielo que sí,  
 Con razón **ficaís temendo**,  
 Ya has visto **fidalgos** que  
 Poco a poco **vais morrendo**<sup>17</sup>.

Las coplas de Cielitos son a veces de fuerte sabor provocativo, satírico y hasta insultante, mientras que en otros casos, sobre todo cuando se reconoce la pluma más característica de Bartolomé Hidalgo, se tornan netamente épico-líricas convirtiéndose en gacetas informadoras de los sucesos políticos y de todo lo relativo a la libertad y la independencia de Sudamérica. Al afincarse Hidalgo en Buenos Aires (1818) surge<sup>18</sup> el primer Cielito del ciclo de Chano y Contreras, los emblemáticos personajes gauchos argentinos que habrían de quedar como protagonistas de sus *Cielitos* y de sus posteriores *Diálogos patrióticos* hasta el temprano fallecimiento del poeta ocurrido en Morón, Provincia de Buenos Aires, a fines de 1822.

No bastaron *el duro pastor y el desierto* para general la poesía gauchesca pero el jinete ganadero de las pampas rioplatenses expresó, en las coplas de Hidalgo, su esencial espíritu de libertad:

Allá va cielo y más cielo,  
 Cielito de la cadena,  
 Para disfrutar placeres  
 Es preciso tener penas.

<sup>17</sup> "Cielito oriental" (1816).

<sup>18</sup> "Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú". El gaucho está solo aún y no tiene nombre. Después había de presentarse como "un gaucho de la Guardia del Monte" (1820) y solo en 1821 como "Ramón Contreras". Habrá que esperar al primer Diálogo de 1821 para conocer a Jacinto Chano, "capataz de una estancia en las Islas del Tordillo".

Pero ¡bien ayga los indios!  
Ni por el diablo aflojaron.  
Mueran todos los gallegos,  
VIVA LA PATRIA, gritaron.

Cielito digo que no,  
No embrome amigo Fernando,  
Si la Patria ha de ser libre  
Para qué anda reculando. [...] <sup>19</sup>

Viva nuestra libertad  
Y el general San Martín  
Y publíquelo la Fama  
Con su sonoro clarín. [...]

Si perdiéramos la acción  
Ya sabemos nuestra suerte,  
Y pues juramos ser libres  
O LIBERTAD O LA MUERTE <sup>20</sup>.

Y en nuevas coplas de Cielitos afloran, casi imprevistamente, los personajes dominantes de las grandes campañas imperiales europeas:

Allá va cielo y más cielo  
Libertad, muera el tirano,  
O reconocernos libres,  
O adiosito y sable en mano.

¿Y qué esperanzas tendremos  
En un rey que es tan ingrato  
Que tiene en el corazón  
Uñas lo mismo que el gato?

Cielito, cielo que sí,  
El muchacho es tan clemente  
Que a sus mejores vasallos  
Se los merendó en caliente.

<sup>19</sup> “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” (1818).

<sup>20</sup> “A la venida de la Expedición. Cielito” (1819).

*En política es el diablo,  
Vivo sin comparación,  
Y el reino que le confiaron  
Se lo largó a Napoleón.*

*Cielito, digo que sí,  
Hoy se acostó con corona.  
Y cuando se recordó  
Se halló sin ella en Bayona. [...] <sup>21</sup>*

Toda la obra gauchesca de Bartolomé Hidalgo, publicada en hojas sueltas que el mismo autor difundía por las calles de Buenos Aires<sup>22</sup>, está destinada a exaltar los sentimientos de libertad e independencia del criollo rioplatense. Pero tras su temprano fallecimiento no se interrumpió esta producción que ya había calado hondo en los gustos y en las apetencias patrióticas de la sociedad criolla. Piezas continuadoras de sus *Diálogos patrióticos*, impregnadas de su mismo estilo y de su misma ideología aparecieron en 1823 y en 1825, publicadas respectivamente por la Imprenta de Expósitos y por la Imprenta del Estado<sup>23</sup>. No ha sido identificado fehacientemente su muy inspirado autor, pero lo que es muy cierto es que, por esos años, apuntaba ya en la palestra poética de los trovadores gauchescos, retomando en principio los nombres consagrados por el ciclo de Hidalgo, Jacinto Chano y Ramón Contreras, un muchacho de singular destino: Hilario Ascasubi. Nacido en la provincia de Córdoba durante un viaje de sus padres, Ascasubi habría de quedar ligado a una producción riquísima de poesía patriótica militante contra la tiranía de Juan Manuel de Rosas, el caudillo porteño que, con facultades extraordinarias durante casi todos sus períodos, fue gobernador de Buenos Aires entre diciembre de 1829 y diciembre de 1832 y entre marzo de 1835 hasta febrero de 1852 (derrotado en la batalla de Caseros). La poesía de Ascasubi tenía como soportes a sus periódicos o gacetas informadores de las noticias de la situación de Buenos Aires y del interior, a veces desde el territorio de las Provincias Unidas del Río de la Plata, otras desde el exilio en la Banda Oriental, constituida

<sup>21</sup> “Un gaucho de la Guardia del Monte contesta al Manifiesto de Fernando VII y saluda al Conde de Casa Flores con el siguiente Cielito, escrito en su idioma” (1820).

<sup>22</sup> Bibl. N.º 29.

<sup>23</sup> Bibl. N.º 16 y 19; 49-50.

ya en República Oriental del Uruguay a partir de 1830. Escuchemos, aunque sea brevemente, la voz poética de Ascasubi en estas cuartetas encadenadas de claro estilo tradicional:

### Porteño

¡Virgen mía de Luján!...  
 Ayudá mi entendimiento  
 Y que el corazón se explique  
 En este puro momento—  
 —en este puro momento—  
 Y en esta conformidá  
 Ya vuelve un gaucho porteño  
 A gozar la libertá—  
 Correntino  
 A gozar la libertá...  
 También vuelve un correntino—  
 Atención pido, señores.  
 Al relatar mi destino—  
 —al relatar mi destino  
 En la provincia Oriental  
 Se acabaron mis desdichas,  
 Volvió mi felicidad.

Y para terminar esta ejemplificación muy abreviada de las voces “gauchescas” que rescataron el espíritu libertario del gaucho argentino, quisiera traer a cuento algunas estrofas de nuestro máximo poema gauchesco, el *Martín Fierro* de José Hernández, cuya primera parte, titulada *El gaucho Martín Fierro*, se publicó en 1872, y la segunda, siete años después, bajo el título de *La vuelta de Martín Fierro*<sup>24</sup>. El *Martín Fierro*, en su conjunto, es un largo “argumento”<sup>25</sup>, es decir una historia en versos octosilábicos que, por capricho de Hernández, no han querido agruparse en la forma monorríma del romance español, ni en la de las cuartetas romanceadas propias del cantar criollo, ni mucho menos en forma de décimas espinelas (pese a que el gran Unamuno quiso referirse a “las monótonas décimas del Martín Fierro”<sup>26</sup>). En efecto, en sextinas

<sup>24</sup> Bibl. N.º 35.

<sup>25</sup> Bibl. N.º 31.

<sup>26</sup> Bibl. N.º 27 y 46

de rima *abbcbb* (que, como dijo con lúcida mirada descuartizadora Henry Alfred Holmes<sup>27</sup>, son en verdad décimas “descabezadas”), Hernández narra la historia de sus personajes gauchos, que han sabido vivir tiempos de trabajo y sosiego pero a los que el destino obligó a “salir a rodar”, a “desgraciarse”, a perder todo lo que era su existencia y a convertirse en bandidos<sup>28</sup>. La libertad como principio de su existencia es afirmada con sencillez por el gaucho Martín Fierro al comienzo del poema:

En el peligro ¡qué Cristo!  
el corazón se me enancha,  
pues toda la tierra es cancha,  
y de eso naides se asombre;  
el que se tiene por hombre  
ande quiera hace pata ancha.

Soy gaucho, y entiendanlo  
como mi lengua lo esplica:  
para mi la tierra es chica  
y pudiera ser mayor:  
ni la víbora me pica  
ni quema mi frente el sol.

Nací como nace el peje  
en el fondo de la mar;  
naides me puede quitar  
aquello que Dios me dio:  
lo que al mundo truje yo  
del mundo lo he de llevar.

Mi gloria es vivir tan libre  
como el pájaro del cielo;  
no hago nido en este suelo  
ande hay tanto que sufrir,  
y naides me ha de seguir  
cuando yo remuento el vuelo<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Bibl. N.º 36.

<sup>28</sup> Bibl. N.º 18 y 42.

<sup>29</sup> *El gaucho Martín Fierro*. Canto I, v. 73-96. Bibl. N.º 35.

Pero, tras el relato de sus penurias, la idea de libertad no se proyecta como reto a la dominación colonial ni a la tiranía de un despótico caudillo. Ahora la queja se dirige a la sociedad nacional toda y a la cruel situación marginal del tipo gaucho en una patria a la que dio su sangre y la de sus hijos, derramadas en combates por la libertad, por la independencia y por la organización nacional, y concluye con tristeza:

Y saco así en conclusión,  
en medio de mi inorancia,  
que aquí el nacer en estancia  
es como una maldición.

Y digo, aunque no me cuadre  
decir lo que naides dijo:  
la Provincia es una madre  
que no defiende a sus hijos<sup>30</sup>.

### Breve referencia comparatista

En la literatura clásica rusa encontramos numerosas comparaciones entre los rusos y los nómadas de la estepa. Cuando León Tolstói, *Guerra y paz* (1869), quiere expresar la estupefacción de Napoleón, en 1812, al contemplar la ciudad de Moscú en llamas y el sacrificio del pueblo ruso que quemó sus hogares antes de brindarse al conquistador (actitud que se manifestó también, contemporáneamente, en los éxodos rioplatenses de 1811 en la Banda Oriental y de 1812 en Jujuy) le hace exclamar: “¡Qué pueblo! ¡Esto son los escitas!”. Ya el historiador Nikolái Mijáilovich Karamzín (1766-1826) había relacionado a los rusos modernos con aquellos escitas –grupo de pueblos del mundo antiguo, de origen iranio, pastores y criadores de caballos de monta– al afirmar que estos eran “amantes de la libertad más que de ninguna otra cosa”, “ta! como los rusos”. Y otros estudiosos han hallado elementos del arte escita concurrentes con los del arte ruso, en una estética cercana a la poesía por su búsqueda de valores de trascendencia y de verdad.

<sup>30</sup> *La vuelta de Martín Fierro*. Canto XXVII, v. 3709-3716. Bibl. N.º 35.

No obstante las distancias que los separan y las diversas penurias que la naturaleza y la sociedad impusieron a estos hombres de las llanuras, un paralelismo interesante surge entre los gauchos de la pampa argentina, de quienes supo decir Sarmiento: “¿Cuánto no habrá podido contribuir á la independencia de una parte de la América la arrogancia de estos gauchos argentinos que nada han visto bajo el sol mejor que ellos, ni el hombre sabio, ni el poderoso?”<sup>31</sup>, y los cosacos, conocidos por su destreza militar como jinetes y la confianza que tenían en sí mismos.

Así como el nombre “cosaco” que, según las fuentes consultadas, deriva posiblemente de la palabra túrquica *quzzaq*, ‘aventurero’, ‘hombre libre’, nuestro vocablo “gaucho”, cuya etimología es aún un enigma filológico, tiene, para mí, en su constitución genética, una partícula inicial que lo relaciona con los “bagaudas” de la Galia armoricana del siglo III y de la Hispania en el siglo V<sup>32</sup>. Y la voz “bagaudas” carga, por una vía, con etimología de procedencia latina que le asigna sentido de ‘ladrones’ y ‘revoltosos’ (tal como en las pampas se calificaba, a los primeros “gaudérios”: ‘mozos alegres’, ‘vagos y malentretenidos’) y, por otra, entronca con un a raíz céltica que los caracteriza como ‘guerreros’.

## Conclusiones

Nos ha faltado ejemplificar el espíritu de libertad manifiesto en nuestra literatura “de autor” y, además de hacerlo con piezas de expresión gauchesca, procurarlo también con otra producción que es casi paralela a ella en el tiempo y en el espacio. Se trata de la poesía en lengua de norma culta, sobre temas y personajes tomados de la sociedad argentina, la denominada “nativista” por Bruno C. Jacovella<sup>33</sup>, cuyas características coinciden con aquella a la que Esteban Echeverría llamó simplemente “nacional”<sup>34</sup>. A diferencia del folklore poético y de la primitiva literatura gauchesca, en estas creaciones nativistas el autor se sitúa fuera de la escena y por eso describe paisajes, tipos humanos, pelajes equinos y costumbres características. Pero en tales cuadros literarios

<sup>31</sup> Bibl. N.º 42.

<sup>32</sup> Bibl. N.º 25.

<sup>33</sup> Bibl. N.º 36.

<sup>34</sup> Bibl. N.º 14.



que reflejan la pampa, la libertad se encuentra siempre presente. El tema de la libertad y de su pérdida a manos del indígena, cuya cultura incluía la esclavitud de cautivos y de mujeres, es, precisamente, el del drama poético titulado *La cautiva*; de Echeverría (*Rimas* 1837). Pero la expresión de la pampa, hábitat del gaucho y en buena medida inspiradora de su amor por la libertad, que en el ensayo tiene su máximo referente en el ya citado *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, y aparece desde muy temprano en la obra de otro polígrafo, político, estadista y militar como él: Bartolomé Mitre.

Mitre, poeta y novelista en su primera juventud, erudito traductor del Dante, estudioso de las letras clásicas y de las lenguas indígenas americanas e historiador fecundo durante toda su vida, fue el primero en incorporar a la literatura argentina varios de los temas más representativos de nuestra tradición, como lo es, por ejemplo, el del payador Santos Vega, bardo arquetípico que, en la leyenda al menos, fue vencido tan solo por un extraño personaje demoníaco símbolo del cambio producido por la copiosa inmigración<sup>35</sup>. Su mensaje poético ha tratado de desentrañar no los desencuentros, sino las armonías que existían en su tiempo en esas ásperas relaciones entre los seres y las cosas de la pampa<sup>36</sup>. Por eso, en sus creaciones, nuestro hombre de la llanura ha sido, de algún modo absorbido, por consustanciación, con la llanura misma, y su visión debió estar cerca de lo que en 1925 supo expresar Jorge Luis Borges con inspirada audacia: “la pampa es un sagrario”, probablemente como eco de las palabras finales de Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> A semejanza de lo que ocurre al bardo mágico Vainamoinen en el *Kalevala* finlandés.

<sup>36</sup> Bibl. N.º 39.

<sup>37</sup> Es posible, aunque no seguro, que Borges conociera ya las dedicatorias de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, que había de publicarse en 1926, puesto que dice casi al final de su artículo por nosotros citado: “De la riqueza infatigable del mundo, solo nos pertenecen el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo –si Dios mejora sus horas– voy a cantarle al arrabal”. En 1925, precisamente, Güiraldes había decidido dedicarse plenamente a finalizar su novela. Se apartó entonces de la dirección de *Proa*, publicación mensual que había fundado junto con Borges, Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz y quedaron a cargo de la revista Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges y Alfredo Brandán Caraffa. Pero los anticipos de *Don Segundo Sombra* eran ya conocidos por sus amigos y acaso nunca sabremos quién inspiró a quién: si Güiraldes a Borges con la famosa

Una metáfora que me parece aún más inquietante, por menos absoluta y teológica, por más primitiva y próxima del mito, pertenece también a Borges y al mismo temprano artículo que acabo de citar. Tras el provocativo título de “La pampa y el suburbio son dioses”, el autor cambia la expresión en el texto y dice que esas entidades espaciales son tótems “en su acepción generalizada de cosas que son consustanciales a una raza o a un individuo”. Creo que esta metáfora juvenil de Borges ilumina la tarea de interpretación del significado simbólico de la pampa en la poesía de Bartolomé Mitre. Más que la llanura sin límites, más que el desierto sin civilizadores, más que el campo que roza el horizonte, más que la “campiña amena” del futuro augurado por Juan de la Cruz Varela<sup>38</sup>, la pampa, como un tótem, adquirió una tonalidad afectiva y simbólica de grado superior. La pampa es, en Mitre –y a partir de Mitre en otros poetas contemporáneos y posteriores a él–, una entidad espacial que también comunica una noción de tiempo; es una potencia generadora de las existencias que suscita y del drama de su diversidad que la convierte, paradójicamente, tanto en seno materno como en territorio de guerra. La pampa es un tótem porque implica la aceptación de *ciertas costumbres y creencias por las que se establece un sistema especial de relaciones entre la sociedad y los animales, plantas y demás objetos naturales que se consideran importantes en la vida social*<sup>39</sup>.

Por ello, el gaucho no es solo el habitante de la pampa sin fin: es su retoño, su descendiente, materia y espíritu de su infinitud y de su ilimitada aspiración a la libertad.

## Bibliografía

1. Arrieta, Rafael Alberto (Dir.) y colaboradores. *Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Peuser, 1959, 6 t.

---

dedicatoria última de su novela (“Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia”), o Borges a Güiraldes con la afirmación de que, “entre las cuatro cosas en que sí creemos”, está la fe en que “la pampa es un sagrario”, que contiene el citado artículo. (Esta nota se encuentra ya en nuestro trabajo titulado “La pampa como tótem en la poesía de Bartolomé Mitre”, Bibl. N.º 34).

<sup>38</sup> Bibl. N.º 46.

<sup>39</sup> Bibl. N.º 28.

2. Ascasubi, Hilario. *Paulino Lucero*. Prólogo de Manuel Mujica Lainez. Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1945. (Col. Clásicos Argentinos).
3. Barcia, Pedro Luis. "Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios". En *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, núm. 1, Año 1, Montevideo (Uruguay), Facultad de Humanidades, 2001.
4. Borges, Jorge Luis. "La Pampa y el suburbio son dioses". En *Proa*, Año segundo, enero, N.º 15, Buenos Aires, 1925.
5. ——— "Las coplas acriolladas". En *Nosotros*, año 20, t. 52, N.º 200, Buenos Aires, enero-febrero 1926.
6. ——— "El escritor argentino y la tradición", conferencia pronunciada en 1953. En *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1961.
7. ——— *El "Martín Fierro"*. Buenos Aires, Columba, 1960.
8. Carrizo, Juan Alfonso *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*. Pról. Ernesto E. Padilla. Buenos Aires, Impr. Silla Hnos., 1926.
9. ——— "La poesía popular y el 'Martín Fierro'. Sobre la edición crítica de Eleuterio F. Tiscornia". En *Revista Nosotros*, V. 59, N.º 224, pp. 41-60, Buenos Aires, enero 1928.
10. ——— *Rustiqueces pastoriles y matonismo en algunos poetas del Río de la Plata*. Prólogo, estudio preliminar, revisión del texto y bibliografía por Olga Fernández Latour de Botas. San Isidro, Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro, 2008.
11. Cortazar, Augusto Raúl. *Qué es el folklore. Planteo y respuesta con especial referencia a lo argentino y americano*. Buenos Aires, Lajouane, 1954.
12. ——— "Folklore literario y literatura folklórica". En *Historia de la Literatura Argentina*, dir. por Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1959, t. V.
13. ——— *Poesía gauchesca argentina*. Buenos Aires, Guadalupe, 1969.
14. Echeverría, Esteban. *Obras completas*. Buenos Aires, Impr. Mayo, 1871; tomo 5.
15. Fernández Latour de Botas, Olga. "Poesía popular impresa de la colección Lehmann-Nitsche", separata de *Cuadernos del Instituto*

- Nacional de Antropología*, nros. 5, 6 y 7; Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología, 1967 / 1972.
16. ——— “Una pieza olvidada de la primitiva poesía gauchesca”. En *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 2 de junio de 1968.
  17. ——— *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires, Guadalupe, 1969..
  18. ——— *Prehistoria de Martín Fierro*. Ilustr. de tapa Luis Diego Pedreira. Buenos Aires, Platero, 1977.
  19. ——— “Cauces y lagunas de una investigación literaria. Sobre la ‘Graciosa y divertida conversación que tuvo Chano con señor Ramón Contreras con respecto a las fiestas mayas de 1823’, Impreso de Expósitos”. En *Logos*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, número de Homenaje al Dr. Augusto Raúl Cortazar, Buenos Aires, 1978.
  20. ——— “*El Torito de los Muchachos*”, 1830. Estudio preliminar y notas por [...]. Buenos Aires, Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”, 1978.
  21. ——— “Origen del chamamé”. En *La Nación*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1979.
  22. ——— “Una carta de Mitre a Ventura R. Lynch”. En *La Nación*, Buenos Aires, 5 de julio de 1981.
  23. ——— y María Magdalena Duffau de Follari. “Informe de un francés sobre el jinete gaucho (1846)”. En *Nuestra Historia*. Revista de Historia de Occidente, año XVII, nros. 33-34; Buenos Aires, diciembre 1984. Trabajo presentado en el Segundo Congreso de Historia de la Confederación Argentina (Buenos Aires, octubre de 1981), donde fue leído y aprobada su publicación.
  24. ——— (Directora) y colaboradores. *Atlas de la cultura tradicional argentina para la escuela*. Buenos Aires, 1986.
  25. ——— “Gauchos”. En *La Nación*, Suplemento Literario, 25 de marzo de 1990.
  26. ——— “La parábola africana como pretexto de Sarmiento”. En D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África i América. 1845-1847*, 2da. ed, Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima; ALLCA XX, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 1053-1071.

27. ——— “Las ‘décimas’ de José Hernández”. En *Fundación Política y Letras*, Buenos Aires, año V, N.º 12, diciembre de 1997.
28. ——— “La pampa como tótem en la poesía de Bartolomé Mitre”. En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, 2006.
29. ——— *Bartolomé Hidalgo. Un patriota de las dos Bandas. Obra completa del primer poeta gauchi-político rioplatense*. Edición crítica por [...]. Selección iconográfica de Carlos Dellepiane Cálceña. USA, Stockcero, 2007.
30. ——— “Las primeras prosas gauchescas”. En Academia Argentina de Letras. *La lengua española: sus variantes en la región. Primeras Jornadas Académicas Hispanorrioplatenses sobre la Lengua Española*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 171-182, 2008.
31. ——— “Sobre el concepto de ‘argumento’ en la poesía tradicional argentina”. En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires Vol. 73, N.ºs 297-298, 2008.
32. ——— *Historias gauchescas en las Fiestas Mayas rioplatenses*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2009.
33. ——— “La poesía gauchesca y la intuición de Borges. Nueva mirada crítica”. En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo LXXIV, 303-304, mayo-agosto de 2009.
34. Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. San Antonio de Areco (Pcia. de Buenos Aires), Imprenta de Francisco Colombo, 1926.
35. Hernández, José. *Martín Fierro*. (Existen múltiples ediciones y traducciones de ambas partes integradas de la obra de Hernández. 1.ª ed. de *El gaucho Martín Fierro*, Buenos Aires, Impr. de “La Pampa”, 1872; 1.ª ed. de *La vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Impr. de Pablo Coni, 1879).
36. Holmes, Henry Alfred. *Martin Fierro, an epic of the Argentina*. New York University. Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 8.ª ed, 1923. (Ha sido citado primero por Ezequiel Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* —México, Fondo de Cultura Económica, 1948, 2 t. —, quien parece desestimar su idea, y luego por otros autores).
37. Jácovella, Bruno C. “Las especies literarias en verso”. En *Folklore argentino*, dir. José Imbelloni. Buenos Aires, Ed. Nova, 1959.

38. Lehmann-Nitsche, Robert. *Santos Vega*. Prólogo, Biografía, Bibliografía y notas por E. M. S. Danero. Buenos Aires, Editora Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel, Impr. Castelví, 1962.
39. Mitre, Bartolomé. *Rimas*, texto completo de la 3ra. edición (1891), corregida y considerablemente aumentada (por el autor), con una introducción de José Cantarell Dart. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.
40. Moure, José Luis. *El sainete provincial titulado "El detall de la acción de Maipú" 1818. Autor: Anónimo*. Estudio preliminar, edición crítica y notas de José Luis Moure. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2012. BN, Colección: Reediciones & Antologías,
41. Rojas, Ricardo. *La literatura argentina; ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires, Ed. La Facultad, 1917-1922.
42. Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Primera edición: *Civilización y barbarie. Vida de Facundo Quiroga*. I. Aspecto Físico, Costumbres i Abitos de la República Argentina. Santiago de Chile, Imprenta del Progreso, 1845.
43. ———. *Viajes por Europa, África i América. 1845-1847*, 2da. ed. Madrid; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima, ALLCA XX, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 1053-1071.
44. ———. *El Chacho* (1898). Segunda edición. Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1925.
45. Unamuno, Miguel de. "'El gaucho Martín Fierro', poema popular gauchesco de D. José Hernández (argentino)". En *La Revista Española*, N.º 1, Madrid, 1894.
46. Varela, Juan de la Cruz. *Poesías completas de Juan Cruz Varela*. 2da. ed. Buenos Aires, Sopena, 1944 (con "Advertencia del autor" datada el 15 de noviembre de 1831).
47. Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires, Losada, 1944.
48. ———. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1982.
49. Weinberg, Félix. "Un primitivo poeta gauchesco". En *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 21 de julio de 1968.

50. ——— *Un anónimo poema gauchesco de 1825 sobre la guerra de la Independencia*. Bahía Blanca, Universidad Nac. del Sur, Extensión Cultural, Imp. de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1968, 101 pp. Serie “El viento”.





LA ACENTUACIÓN "ANTIETIMOLÓGICA".  
COMO RECURSO DE OPOSICIÓN  
DEL SISTEMA VERBAL  
FRENTE AL NOMINAL EN ESPAÑOL

Pablo A. Cavallero  
UBA-UCA-CONICET-AAL

Basta escuchar a un italiano para que llame la atención que vocablos prácticamente idénticos en esa lengua y en español, derivados ambos del mismo origen latino, se acentúen de manera diversa. El italiano, "coherente" con la forma latina, acentúa *ánima*, *hábita*, *éduca*, *régula* cuando estas voces son flexiones verbales equivalentes al español "él anima, él habita, él educa, él regula".

La propuesta de este trabajo es analizar la variación acentual del español para demostrar que ella responde a la búsqueda de una oposición del sistema nominal frente al verbal, de modo tal que una acentuación que "viola" la norma general de derivación del latín al español sirve para caracterizar al verbo. Dicho de otro modo, si el verbo español, como se sabe, tiende fuertemente a ser llano o grave, lo hace incluso contra la ley general derivada del latín y, en el caso en que verbo y nombre resultarían homónimos por la acentuación latina, esta "violación" le permite diferenciar los dos sistemas, verbal y nominal. De tal modo, el acento cumple claramente la llamada "función distintiva" como fonema que distingue significados, en este caso entre dos sistemas<sup>1</sup>.

Esta hipótesis implica que el español generó una diferenciación respecto del latín. Es sabido que la regla general del acento castellano es que la palabra resulta prosódicamente grave cuando la penúltima sílaba

<sup>1</sup> Señala QUILIS (1981:311) como ejemplos de esta función la oposición del inglés *content* (sustantivo) frente a *content* (adjetivo) y del italiano *ancora* (sustantivo) frente a *ancòra* (adverbio).

del original latino era larga (vocal larga por naturaleza o sílaba trabada), mientras que se hace esdrújula si esa penúltima sílaba era breve.

Analicemos la siguiente lista, que no es exhaustiva. En ella se confronta la forma nominal, la forma verbal y la cantidad vocálica del término latino (o la raíz) del que ambas derivan. En algunos casos, los dos vocablos castellanos pueden tener matices semánticos<sup>2</sup> y, en otros, alguna variación fonética-ortográfica<sup>3</sup>. Indicamos entre paréntesis la fecha de registro según Corominas<sup>4</sup>, aunque sabemos que es aproximativa:

forma nominal	forma verbal	forma latina <sup>a</sup>
adúltero (s. XIII)	adultero (s. XV)	<i>adultēr y adultēro</i>
ánima (s. XIV)	anima (1440)	<i>ánima y animo</i>
ánimo (1328)	animo (1440)	<i>animus y animo</i>
apócope (1490)	apocope (1490)	<i>apocōpa o apocōpe</i>
artículo (965)	articulo (1538)	<i>articŭlus y articŭlo</i>
auténtico (1241)	autentico (s. XIX)	<i>authenticus &lt; αὐθεντικός</i>
cálculo (1490)	calculo (1687)	<i>calcŭlus y calcŭlo</i>
capítulo (s. XIII)	capitulo (1460)	<i>capitŭlum</i>
catálogo (1353)	catalogo (1884)	<i>catalōgus</i>
centrífugo (1837)	centrifugo (1983)	<i>-fŭgo / -fŭgio</i>
cómputo (1200)	computo (1573)	<i>compŭtus y compŭto</i>
continuo (1400)	continuo (s. XIII)	<i>continŭus y continŭo</i>
cópula (1490)	copula (s. XVII)	<i>copŭla y copŭlo</i>
crédito (1568)	creído (part., s. XII)	<i>credĭtum y credĭtus</i>
crítico /-a (1615)	critico /-a (s. XVI)	<i>critĭcus</i>
cúmulo (1580)	acumulo (1546)	<i>cumŭlus y accumŭlo</i>
débito (1573)	debido (part., s. XII)	<i>debitŭm y debitŭs (part.)</i>
depósito (s. XVI)	deposito (s. XVI)	<i>depositŭm</i>
descrédito (s. XVI)	desacredito (s. XVI)	<i>-credĭtus</i>
diagnóstico (1843)	diagnostico (1843)	<i>-gnostĭci &lt; γνωστικός</i>
diálogo (1448)	dialogo (c. 1450)	<i>dialōgus</i>
doméstico (1490)	domestico (1386 <sup>b</sup> ; s. XVI)	<i>domestĭcus</i>

<sup>2</sup> Por ejemplo, “yo ejercito” frente a “el ejército”; “me jubilo” frente “el júbilo”.

<sup>3</sup> Por ejemplo, “el índice” / “él indique”.

<sup>4</sup> COROMINAS (1976).

(in)édito (s. XIX)	edito (s. XIX)	<i>edītus</i>
ejército (1490)	ejercito (1406)	<i>exercītus</i> y <i>exercīto</i>
émulo (1425)	emulo (1545)	<i>aemūlus</i> y <i>aemulari</i>
epílogo (1580)	epilogo (1732)	<i>epilōgus</i>
equivoco (1545)	equivoco (s. XV)	<i>aequivōcus</i> / <i>vōco</i>
específico (1490)	especifico (1490)	<i>specifīcus</i>
espéculo (1899)	especulo (s. XVI)	<i>specūlum</i> y <i>specūlarī</i>
estímulo (1567)	estimulo (s. XVI)	<i>stimūlus</i> y <i>stimūlo</i>
explícito (s. XVIII)	explicito (1984)	<i>explicītus</i>
fábrica (1440)	fabrica (c. 1400)	<i>fabrīca</i> y <i>fabrīco</i>
fábula (1490)	fabula (1115; s. XV) <sup>d</sup>	<i>fabūla</i> y <i>fabūlo</i>
fórmula (1600)	formula (1869)	<i>formūla</i>
género (1490)	genero (s. XII)	<i>genus</i> , <i>-ēris</i> y <i>genēro</i>
gráfico (s. XVIII)	grafico (s. XX)	<i>graphīcus</i>
híbrido (1817)	hibrido (1984)	<i>hybrīdus</i>
índice (1548)	indique (1693)	<i>index</i> , <i>-icis</i> e <i>indīco</i>
(in)sólito (1607)	solido (part., s. XII)	<i>solītus</i>
intérprete (1490)	interprete (1490)	<i>interpres</i> , <i>-ētis</i> e <i>interpṛeto</i>
íntimo (1580)	intimo (1570)	<i>intīmus</i> e <i>intīmo</i>
inválido (1600)	invalido (1734)	<i>invalidus</i>
júbilo (1607)	jubilo (1495)	<i>jubilum</i> y <i>jubīlo</i>
legítimo (1495)	legitimo (1495)	<i>legitīmus</i>
lícito (1490)	licito (1817)	<i>licītus</i> y <i>licītor</i>
límite (1490)	limite (1570)	<i>limes</i> , <i>-ītis</i> y <i>limīto</i>
línea (1250 'líña'; 1490)	alineá (1843)	<i>linēa</i> y <i>linēo</i>
líquido (1433)	liquido (1554)	<i>liquīdus</i>
lúbrico (s. XVII)	lubrico (s. XIX)	<i>lubrīcus</i> y <i>lubrīco</i>
lúcido ('lucio' 1330; 1843)	lucido (part., s. XIII)	<i>lucīdus</i>
magnífico (1495)	magnifico (s. XIII)	<i>magnificus</i> y <i>magnífico</i>
máquina (1570)	maquina (1605)	<i>machīna</i> y <i>machīnor</i>
médico (1490)	medico (1734)	<i>medīcus</i> y <i>medīcor</i>
número (1490)	numero (1490)	<i>numērus</i> y <i>numēro</i>
obra / ópera (s. XII; 1495)	opera (s. XVIII)	<i>opēra</i> y <i>opēro</i>
pacífico (s. XIII)	pacifico (1490)	<i>pacificus</i> y <i>pacífico</i>
página (1490)	pagina (1869)	<i>pagīna</i> y <i>pagīno</i>
pálpito (s. XIX)	palpito (1610)	<i>palpīto</i>

partícipe (1737)	participe (1737)	<i>particeps</i> , – <i>īpis</i> y <i>participo</i>
pérdida (s. XII)	perdida (part., s. XII)	<i>perdita</i> (part.)
póstula (s. XX)	postula (1260)	<i>postūlo</i>
práctico (1280)	practico (s. XIV)	<i>practicus</i>
predica (s. XVIII)	predica (s. XIII)	<i>praedīco</i>
público (-go 954; 1175)	publico (s. XIV)	<i>publicus</i> y <i>publico</i>
regla (967)	regula (1490)	<i>regūla</i> y <i>regūlo</i>
réplica (s. XVII)	replica (s. XVII)	<i>replīco</i>
rútilo (1606)	rutilo (1607)	<i>rutilus</i> y <i>rutīlo</i>
síncopa (1490)	sincopa (1490)	<i>syncōpa</i>
súplica (1611)	suplica (s. XIV)	<i>supplīco</i>
término (s. XIII)	termino (s. XIII)	<i>terminus</i> y <i>termīno</i>
título (s. XIII)	titulo (s. XIII)	<i>titūlus</i> y <i>titūlo</i>
trámite (1438)	tramite (s. XIX)	<i>trames</i> , – <i>ītis</i>
último (1490)	ultimo (s. XVII)	<i>ultīmus</i> y <i>ultīmo</i>
válido (s. XVII)	valido (s. XVII)	<i>valīdus</i> y <i>valīdo</i>
vehículo (1490)	vehiculo (s. XX)	<i>vehicūlum</i>
víctima (1490)	victima (1927)	<i>victīma</i> y <i>victīmo</i>
vínculo (s. XIV)	vinculo (s. XVII)	<i>vincūlum</i> y <i>vincūlo</i>
viscera (1730)	eviscera (1970)	<i>viscēra</i> (< <i>viscus</i> , – <i>ēris</i> )
<p><sup>a</sup> Señalamos la forma nominal y, si existía ya en latín antiguo, la verbal.</p> <p><sup>b</sup> En López de Ayala; Corominas (1976 s. v.) dice que es “testimonio aislado algo sospechoso”. Empero, teniendo en cuenta la labor de traductor del latín desarrollada por Ayala, no sería raro que hubiese adoptado este verbo, quizás neológico entonces. Las traducciones medievales suelen adelantar las fechas de primer registro de los vocablos. Cf. Cavallero (1989, 1990, 1991a, 1991b).</p> <p><sup>c</sup> A pesar de los matices semánticos, ambas formas latinas y españolas remontan al latín arcaico <i>spēcēre</i>, “mirar”.</p> <p><sup>d</sup> La primera fecha corresponde al registro en la acepción de “hablar”; la segunda en la de “componer una fábula, inventar un cuento”.</p>		

En todos estos ejemplos, la forma nominal mantiene la acentuación latina, mientras que la verbal la altera contra el uso etimológico. Es importante destacar que esta diferenciación se produce en voces registradas por primera vez en la misma época, pero también en términos en que el verbo precede al nombre y también cuando este antecede cronológicamente al verbo.

Veamos qué dicen los expertos.

Navarro Tomás<sup>5</sup> advierte que "la sílaba portadora del acento ha mantenido, generalmente, en español su identidad sustancial con la correspondiente base latina". En esta frase, el adverbio "generalmente" es relevante. El lingüista da como ejemplos las oposiciones entre:

límite / limite / limité  
célèbre / celebre / celebré  
depósito / deposito / depositó<sup>6</sup>

En los tres ejemplos, la primera forma es nominal, mientras que las otras dos son flexiones de tiempo verbal; el pretérito indefinido (llamado ahora, a mi pesar, "perfecto simple") es agudo en razón de su normal derivación del perfecto latino. En cambio, las otras dos formas (la nominal y la del presente) deberían, teóricamente, ser idénticas si en ambas se aplicara la regla de acentuación derivada del latín. Pero nada señala Navarro Tomás acerca de que esta anomalía puede ser una "regla" interna del español para diferenciar los sistemas nominal y verbal<sup>7</sup>.

Menéndez Pidal, en cambio, además de indicar que "el italiano conserva siempre la acentuación clásica: *sacrífico, vivifica, colloca, stérmino, considero*, etc."<sup>8</sup>, explica que la transformación en graves de los verbos que deberían ser esdrújulos se debe a un influjo de las formas "populares" sobre las "cultas". Es decir, como el latín *colloco* derivó en "cuelgo", la forma cultista "coloco" habría adoptado de la popular el

<sup>5</sup> NAVARRO TOMÁS (1931, § 159, p. 182).

<sup>6</sup> Un ejemplo similar da GARDE (1968: 14), en una de sus escasas referencias al español: "t'ermينو / term'ino / termin'o" como ejemplo de que el acento libre puede darse en todas las sílabas si la palabra es trisilábica. De modo muy general señala: "Une statistique révélerait sans doute que le mot espagnol est, en moyenne, accentué plus près de la finale que le mot italien et que le mot roumain l'est plus loin" (p. 127). Los mismos tres vocablos cita QUILIS (1981: 313), a los que añade el ejemplo dado por Garde.

<sup>7</sup> Sí aclara que "el oído español es evidentemente más sensible a las modificaciones del acento de intensidad que a las de otros elementos fonéticos" (p. 183). Nada aporta NAVARRO TOMÁS (1927:37), al referirse a "Intensidad o acento". Tampoco encontramos referencias a este aspecto que nos ocupa en BELLO (1883), CRIADO DEL VAL (1969), MOLHO (1975) ni en los estudios recopilados por CIFUENTES-MARIMÓN (2004).

<sup>8</sup> MENÉNDEZ PIDAL (1973: § 106,1, nota, p. 274).

<sup>9</sup> "Como así quedan todas estas formas siempre llanas en el verbo español [fruto de síncope como *recupëro* > recobro] los verbos cultos dislocaron el acento latino para hacer llanas las formas latinas esdrújulas" (*ibidem*).

acento grave. Señala, detalle relevante, que Berceo acentuaba “significa”, “sacrifica”. De tal modo, nos parece, la transformación sería posiblemente tardomedieval y el influjo humanista “culto” no habría sido lo suficientemente fuerte como para restablecer el acento “etimológico” del verbo. Al referirse a los verbos en *-iar*, el mismo Menéndez Pidal advierte, al pasar, que ciertas formas analógicas como “yo auxilio” hacen “resaltar más la derivación verbal, diferenciando fuertemente el verbo del nombre que le sirve de base”<sup>10</sup>. En esta observación está el meollo de este proceso que, creemos, es una regulación interna del español, por la cual el sistema nominal tiende a mantener la acentuación latina esdrújula, mientras que el sistema verbal tiende a modificarla, incluso contra la etimología, para diferenciarse. La nueva *Fonética y fonología* de la RAE señala, al referirse al acento verbal: “La acentuación llana es la mayoritaria, mientras que la esdrújula solo aparece en formas débiles del paradigma, es decir, en formas cuya raíz no está acentuada. Este funcionamiento explica el contraste acentual entre los sustantivos y adjetivos, que pueden ser esdrújulos, y los verbos correspondientes, que no presentan este tipo de patrón acentual. Tal como se observa en los siguientes pares de ejemplos, en la formación de los verbos denominales el acento se desplaza a la derecha para conformar el patrón paroxítono propio de los verbos”; y contrasta “fábrica / fabrica; fórmula / formula; líquido / liquido; número / numero; depósito / deposito”<sup>11</sup>. En esta descripción, por cierto correcta, no se señala la relación de respeto o violación de la norma acentual derivada del latín ni se indica que esta mutación del acento verbal contra la regla etimológica ocurre también en verbos no “denominativos”<sup>12</sup>.

De tal manera, no existen verbos esdrújulos, ni siquiera cuando no tienen confrontación con un nombre parónimo, como el caso de

<sup>10</sup> MENÉNDEZ PIDAL (1973: § 106, 3, p. 275). Sobre el acento verbal señala la *Morfología* (RAE, 2009) que las formas “llanas o paroxítonas (...) constituyen la mayoría” (4.8.b).

<sup>11</sup> RAE (2011: 402).

<sup>12</sup> Tampoco señala, al considerar las palabras en *-il*, que la diversa acentuación responde al respeto de la norma general derivada del latín. Se indica que a veces son paroxítonas (“difícil, fértil, ágil, fósil”) y a veces oxítonas (“abril, civil, edil, viril”), pero sin advertir que las primeras tenían i breve en latín (*difficilis, fertilis, agilis, fossilis*) y las segundas i larga (*aprilis, civilis, aedilis, virilis*), con la excepción del frecuente “reptil” < *reptilis*. Cf. RAE (2011: 9.4. v).

"elevo", que debería ser *élevo*, o "agrego" en vez de *ágrego*, los cuales son graves aunque no hay formas nominales que se les opongan. Las únicas formas verbales esdrújulas, que corresponden a la primera persona plural del pretérito imperfecto de indicativo (amábamos), a las dos variantes del subjuntivo (amáramos, amásemos), al futuro imperfecto de subjuntivo (amáremos) y al "potencial simple" (amaríamos)<sup>13</sup>, responden, en los tres primeros casos, a la regla general de analogía o regularización interna dentro de cada tiempo verbal, violando la norma latina, dado que el latín tenía en esas personas formas de acentuación grave (*amabámus*, *amaverámus*, *amavissémus*); en los otros casos, en cambio, responden regularmente a sus procesos de derivación<sup>14</sup>.

Por supuesto, la cuestión es muy compleja. Existe alguna forma nominal que se ha hecho aguda por influjo de un verbo grave que debería ser esdrújulo: de "cércen" apareció "cercén" por influjo de "cerceno" que debería ser *cérceno* a partir del latín *circino*. En cambio, existe alguna forma nominal que se ha hecho esdrújula cuando debía ser grave, como "pábilo", que se registraba como "pabilo" a partir de *papyrus*<sup>15</sup>.

Analicemos particularidades de ciertas ocurrencias.

Los casos nominales como "célebre", "vértebra", "idólatra", "íntegro" alteran la regla latina; esta se mantiene en el verbo (la sílaba penúltima era trabada y, por lo tanto, larga en la prosa<sup>16</sup>) y hacen "él/

<sup>13</sup> No aceptamos la denominación actual "condicional", puesto que este tiempo se emplea en la apódosis del período hipotético y no en la subordinada condicional; si bien hoy es muy frecuente oír "si \*tendría tiempo, iría".

<sup>14</sup> Cf. *ibidem* pp. 276 y 323.

<sup>15</sup> MENÉNDEZ PIDAL (1973: § 5 bis, p. 36) señala "quizá por influjo de *pábulo*".

<sup>16</sup> Aun cuando la -a- penúltima de "idolatra" era breve por naturaleza en el latín *idololātra*, como era breve la -e- de *intēger*, a pesar de lo cual no diptonga en "entero" como no diptonga "cadera" < *cathēdra*; y eran breves también las -e- de *celēber* y *vertēbra*. MENÉNDEZ PIDAL (1973: § 6, p. 38) señala que "el latín vulgar se atuvo siempre al principio" general "aun en el caso de la "positio debilis", y no consintió dejar inacentuada la vocal que precedía al grupo de oclusiva + r, y así acentuó *intēgrum* (...) *tenēbrae* (...) *cathēdra*". Estas formas sin diptongación, como "entero", "cadera", "alegre" o "culebra", fueron explicadas por MENÉNDEZ PIDAL (1973: § 13, p. 60 ss.) como reducciones de diptongos, sea por disimilación, por influjo cercano de una yod o de un grupo de nasal más consonante. En cambio VICUÑA-SANZ DE ALMARZA (1998: 16) proponen el influjo de una *schwa* para justificar el cambio de acento a grave en palabras como "entero" o "culebra".

yo celebre, él vertebra, él idolatra, yo integro”)<sup>17</sup>. Esa alteración en la forma nominal puede deberse al influjo poético que solía aplicar, cuando convenía, la *correptio Attica*, es decir, una licencia empleada por el griego por la cual las vocales breves de sílabas trabadas por oclusiva con líquida (χ a veces con nasal) podían seguir funcionando como breves. Menéndez Pidal dice que raramente la vocal en esa posición se conserva larga en los poetas. El comienzo de la *Eneida* de Virgilio nos da varios ejemplos:

I 7: “Albanique pātres atque altae moenia Romae”.

I 56: “circum claustrā fremunt: celsa sedet Aeolus arce”.

I 58: “ni faciat, maria ac terras caelumquē profundum”.

I 73: “conubio iungam stabili prōpriamque dicabo”<sup>18</sup>.

Si es esta la causa, el hecho de que las formas nominales sean esdrújulas no se debería aquí al “origen” latino, sino al peso que quizás pudieran tener famosos versos con licencia poética. Por ejemplo, en el verbo *celebro* o el adjetivo *celeber*, *–bris*:

–Cicerón fr. 48 cita en dístico una traducción de Solón:

mors mea ne careat lacrimis: linquamus amicis

maerorem, ut celēbrent funera cum gemitu.

–Lucrecio I 4: concēlebras, per te quoniam genus omne animantum

–Lucrecio V 1167: terrarum et festis cogit celēbrare diebus,

–Lucrecio V 1381: concelēbrare homines possent aurisque iuvare.

–Propertio I 16:3 cuius inaurati celēbrarunt limina currus,

–Propertio III 2:17 fortunata, meo si qua’s celēbrata libello!

–Propertio IV 1:19 annuaque accenso celēbrante Parilia faeno

–Tibulo I 3:33 At mihi contingat patrios celēbrare Penates

–Tibulo I 4:75 Pareat ille suae; vos me celēbrate magistrum,

–Tibulo I 6:17 Neu iuvenes celēbret multo sermone, caveto,

–Tibulo I 7:50 Concēlebra et multo tempora funde mero

–Tibulo I 7:63 At tu, Natalis multos celēbrande per annos,

–Tibulo II 1:29 Vina diem celēbrent: non festa luce madere

–Tibulo II 1:83 Vos celēbrem cantate deum pecorique vocate

–Tibulo II 5:115 Ut Messalinum celēbrem, cum praemia belli

–Tibulo III 2:28 Atque haec in celēbri carmina fronte notet

<sup>17</sup> Sobre este tipo de vocablos véase CAVALLERO (2009: 667 y n. 16).

<sup>18</sup> Cf. PERRET (1977).



- Tibulo III 4:57 Carminibus celēbrata tuis formosa Neaera
- Tibulo III 5:29 At vobis Tuscae celēbrantur numina lymphae
- Tibulo III 7:144 In pia nec saevis celēbrans convivia mensis
- Virgilio *Eneida* I 735: et uos o coetum, Tyrii, celēbrate fauentes.
- Virgilio *Eneida* III 280: Actiaque Iliacis celēbramus litora ludis
- Virgilio *Eneida* V 58: ergo agite et laetum cuncti celēbremus honorem
- Virgilio *Eneida* V, 598: rettulit et priscos docuit celēbrare Latinos

Y podrían continuar los ejemplos: en todos los casos se aplica la *correptio Attica*. En cuanto al verbo *integro* y al adjetivo *integer*, –gris, Lucrecio no emplea la licencia en I 1032: “integrent amnes et solis terra vapore”; tampoco en II 1146 (verbo) ni VI 231 (adjetivo: “curat item vasis integris vina repente”); pero sí en VI 348: “incolumisque venit per res atque intēgra transit”. También se aplica la *correptio* en:

- Virgilio *Églogas* 4:5 magnus ab intēgro saeculorum nascitur ordo.
- Virgilio *Geórgicas* 4:302 tunsae per intēgram soluuntur viscera pellem
- Virgilio *Geórgicas* 4:515 intēgrat, et maestas late loca questibus implet.
- Horacio *Odas* I 31:18 Latōe, donec et precor intēgra
- Horacio *Odas* III 2:30 neglectus incesto addidit intēgrum
- Horacio *Odas* III 4:70 sententiarum, notus et intēgrae
- Horacio *Odas* IV 4:66 luctere, multa prouet intēgrum
- Horacio *Odas* IV 5:38 praestes Hesperiae’ dicimus intēgro
- Horacio *Sermones* II 2:113 intēgris opibus novi non latius usum

Pero el mismo Horacio no aplica la licencia en *Sermones* II 4:54 (“integrum perdunt lino vitata saporem”); tampoco ocurre en la *Appendix Vergiliana* 311: “tum, mea alumna, tui cum spes integra maneret”.

Podríamos seguir citando, pero creemos que resulta claro que, a pesar de ser sílaba trabada, en muchas ocasiones los poetas utilizaban la “abreviación ateniense”, no solo en formas nominales, sino también en las verbales; y la fama de estos versos pudo influir en “sentirlas” como sílabas breves. Sin embargo, el hecho de que se conserve en español en las formas nominales, pero no en las verbales podría responder al influjo de esta oposición nominal-verbal que planteamos como regla.

Caso particularmente interesante entre los incluidos en la lista *supra* es el de “pálpito” y “palpito”. Aquí es la forma verbal la que precede al americanismo “pálpito”<sup>19</sup> y, sin embargo, el verbo rompe la regla de

<sup>19</sup> Cf. COROMINAS *s.v.* y MORÍNIGO (1966 *s.v.*).

acentuación latina y se hace grave, mientras que el sustantivo restituye la acentuación etimológica, para contrastar con la flexión verbal. En el caso de “pútrido” / “podrido”, los verbos latinos *putreo* y *putresco* no tenían participio; empero, el castellano lo crea y, fiel a esta norma, lo hace grave; el adjetivo vinculado, ya existente en latín como esdrújulo, es registrado en *Autoridades* (1737) como “putrido”, quizás por errata, y en el Diccionario de 1780 como “pútrido”. Asimismo, en todas las formas con sufijo *-fico*, derivado del latín *facio*, en el que la *i* era breve, el verbo se hace grave y el sustantivo o adjetivo, muchas veces cronológicamente posterior en su registro, restituye la acentuación latina (por ejemplo, “magnificar” es del s. XIII y “magnífico”, del XV), de modo que las formas nominales pueden ser consideradas “cultismos”. Pero es particularmente relevante que lo mismo ocurra en los sustantivos “réplica” (s. XVII), “súplica” (s. XVII), “predica” (s. XVIII), “póstula” (s. XX), aunque no tenían un sustantivo latino sobre el cual formarse como esdrújulos, de modo que el acento esdrújulo no es una “restitución”.

Una justificada excepción –siempre las hay– es, por ejemplo, “aplique”, que debería acentuarse *ápliche* como sustantivo (y tener la forma \**áplica*; Cf. latín *applico*); el *DLE* señala que deriva del francés *applique*, que le habría transmitido su acento grave, además del sufijo. Por su parte, frente al verbo “destino” < *destino*, al crearse el sustantivo (c. 1500), este no restituyó la acentuación etimológica ni, por tanto, se opuso a la forma verbal.

Podrían ser añadidas formas relacionadas entre sí por su raíz, aunque el sufijo verbal sea diverso, tales como “análisis” y “analizo”; “categórico” y “categorizo”; “dramático” y “dramatizo”; “enfático” y “enfatizo”; “magnético” y “magnetizo”; “protagónico” y “protagonizo”; “simbólico” y “simbolizo”; “sincrónico” y “sincronizo”; “somático” y “somatizo”; “temático” y “tematizo”; “teórico” y “teorizo”; en este tipo de verbos, empero, la acentuación es también la esperada, dado que tales formas, como la boeciana *syllogizo*, tienen influjo del sufijo griego –ίζω, en el que la ζ traba y obliga a que la acentuación sea grave en español<sup>20</sup>. En cambio, los sufijos –icus e –ικός tienen la penúltima vocal breve, de modo que generan adjetivos esdrújulos; lo mismo los sustantivos de origen griego en –σις como el citado “análisis”.

<sup>20</sup> Sobre la creciente expansión de este sufijo Cf. CAVALLERO (2010:28-29).

Esta oposición de los sistemas nominal y verbal se verifica de la siguiente manera:

- palabras con una misma raíz y distinto prefijo, como “preámbulo” y “deámbulo”;
- vocablos que, en la forma nominal, unieron dos sílabas mediante diptongación, pero rompen el diptongo en la forma verbal: “amplio” / “amplío”; “ansia” / “ansía”; “inventario” / “inventario”; “continuo” / “continúo”; “contrario” / “contrario”; “discontinuo” / “discontinúo”; “perpetuo” / “perpetúo”. Aunque todas las formas resultan ser palabras graves, la retracción del acento en el sistema nominal, acorde con el modelo latino, lo opone al verbal;
- términos que, viniendo de la tercera declinación latina, pierden por elisión la vocal final: “origen” < “origine” < *origo*, –*inis* frente al verbo “origino”; “examen” < “exámine” < *examen*, –*inis* frente al verbo “examino” < *examíno*;
- verbos que, a partir de un mismo origen, tienen una derivación popular y una cultista: *recupĕro* > “recobro” (populismo por síncope) / “recupero” (cultismo)<sup>21</sup>; podríamos comparar con *tremŭlo* > “tiemblo”, verbo que se hace grave por síncope, mientras que el adjetivo se mantiene esdrújulo: *tremŭlus* > “trémulo”. Algo similar ocurre entre el adjetivo culto “pútrido” < *putridus* y el participio “podrido” ya mencionados;
- formas tardías como “carátula” < ant. “carátura” < *character*, frente al verbo “él caratula”<sup>22</sup>.

Excepciones son muchos otros términos en los cuales:

- la diptongación se conserva para ambos sistemas: “agravio, alivio, aprecio, auxilio, calumnia, desprecio, inicio, precio, principio, privilegio, sitio, testimonio”; en el caso de los sustantivos, se conserva la acentuación latina, que era esdrújula, aunque dejó de percibirse

<sup>21</sup> Como ya señalamos, según Menéndez Pidal este tipo de verbos “cultos” copia la acentuación popular.

<sup>22</sup> La etimología es de COROMINAS (1976 s. v.). Se ha vinculado el vocablo con *cara* y se lo ha visto como un diminutivo de “careta”. El DLE no da etimología.

como tal en el español; en el caso de los verbos, se los “siente” graves, en consonancia con la regla general;

- el diptongo se rompe en ambos sistemas: “atavío, crío, demasío, desafío, descarrio, desvarío, desvío, envío, extravío, fotografía, hastío, lío, rocío, vacío” (mientras que se diferencian fónicamente “señorío / señoreo” pero quebrando también ambos el diptongo)<sup>23</sup>. En este caso, el sustantivo cedió su comportamiento habitual: el medieval “vacío” pasó a “vacío”;
- el sustantivo, proparoxítono en latín, se hace grave por transformación fonética y el verbo posteriormente derivado también es llano: “batalla” (s. XII) < *battualia*, “él batalla” (s. XIV);
- y, obviamente, aquellas palabras (nombres y verbos a la vez) en cuya raíz latina la anteúltima sílaba era larga, sea por naturaleza o por posición: “(un) implante / (yo) implante” < *implanto*; “(la) ofrenda / (él) ofrenda” < *offerēnda*; “(es) preciso / (yo) preciso” < *praecīsus*; “(un) apuro / (yo) apuro” < *pūrus*.

Quizás, la base de esta transposición del acento en las formas verbales está en un fenómeno ocasional del latín vulgar. El latín clásico *renōvo* debería haber dado \**rénovo*; pero para que el español diga “renuevo” el latín vulgar debió acentuar *renóvo*; *retīnet* pasó a *reténet* para poder dar “retiene”. Menéndez Pidal cita y explica así ambos ejemplos<sup>24</sup>; empero, al menos en estos dos ejemplos, la acentuación del verbo podría ser influjo de las formas simples: *novus* > “nuevo”; *tenet* > “tiene”. Si es certera la razón que da el maestro Menéndez Pidal, el origen del quiebre de la acentuación verbal (es decir, el paso de esdrújula etimológica a grave antietimológica) estaría ya en el latín vulgar hispánico.

Caso complejo es el que ocurre en *solīdus* > “sueldo” y “sólido”, donde “sueldo” es sustantivo pero, también, verbo; el adjetivo (“sólido” = “firme, denso, fuerte”) mantuvo la acentuación culta para diferenciarse del sustantivo (“sueldo” = “remuneración regular”) pero también del verbo (“sueldo” = “pago sólidamente”) <sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Véase una lista de verbos en *-iar* que responden al modelo “envío”, en las pp. 49-50 de las *Nuevas normas de prosodia y ortografía de la Real Academia Española*, Buenos Aires, Perlado, 1959; y ahora RAE (2009: 220).

<sup>24</sup> *Manual* § 6, pp. 39-40.

<sup>25</sup> Y asimismo para diferenciarse del parónimo “solido”, participio de “soler”.

Más llamativo y, creemos, confirmatorio de la extensión de esta regla de oposición acentual es que también se verifica en alguna palabra no derivada del latín. Por ejemplo, "máscara", derivada probablemente del árabe *máshara*<sup>26</sup>, conserva el acento esdrújulo en el sustantivo, pero hace grave el verbo derivado: "enmascara".

También sería confirmatoria de la regla la acentuación anti-etimológica que se da, en este caso, en el sustantivo: "rúbrica" (s. xv) debería ser grave, pues deriva de *rubrīca*; sin embargo, se hace esdrújula para oponerse al sistema verbal (correctamente acentuado), "rubrica". De modo similar, el sustantivo "lástima" (s. xvi) se opone al verbo "lastima", aunque este deriva del latín tardío *blastemare* que, a su vez, deriva del griego bizantino βλαστημέω, pronunciado *blastiméo* por iotacismo y ya sin percepción de duración o cantidad vocálica de la η. A pesar de ello, el sustantivo se hace esdrújulo como si la penúltima sílaba de su modelo fuese breve.

Y también pueden confirmarlo algunas formas nominales que varían su acento según la acepción: "válido" tiene acentuación etimológica, mientras que "valido" ("apreciado, estimado; hombre que, por tener la confianza de un alto personaje, ejercía el poder de este", *DLE*), sustantivación del participio de "valer", sigue la acentuación no etimológica del verbo. Algo similar ocurre con "vívido", que sigue al latín *vividus*, frente al participio "vivido" del verbo "vivir" que, como todos los participios, lleva acento grave.

Creemos lícito concluir, pues, que el español generó una regla por la cual tiende a quebrar la acentuación esperada para buscar una oposición fónica entre el sistema nominal y el sistema verbal; por lo general, el verbo se hace grave o llano aun cuando viole la derivación y esto favorece su diferenciación respecto del sistema nominal. Excepcionalmente, el quiebre de la acentuación esperada se produce en el sistema nominal, pero con la misma finalidad.

## Bibliografía

BELLO, A. (1883). *Análisis ideológico de los tiempos de la conjugación castellana*, Madrid, Leocadio López.

<sup>26</sup> Cf. COROMINAS (1976: s. v.).

- CAVALLERO, P. (1989). “‘Çerca’ y ‘e’: dos notas sobre la ‘lengua de traductores’”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, LIV, 171-191.
- (1990). “Las concordancias de *Del soberano bien* y una aportación a la búsqueda de citas y fuentes por computadora en textos españoles medievales”, *Incipit* X, 121-126.
- (1991a). “*Del soberano bien*”: *romanceamiento castellano medieval de las “Sententiae” de San Isidoro*, edición crítica con introducción y notas. Buenos Aires, SECRI-CONICET (Incipit, Publicaciones 3).
- (1991b). *Concordancias de Del soberano bien: una investigación sobre la lengua de traducción en el medioevo*. Buenos Aires, SECRI-CONICET (Incipit, Publicaciones 4).
- (2009). “Nómos: costumbre y ley en la acentuación de los helemismos en español”, *BAAL*, 74, 661-682.
- (2010). “La presencia del griego en el español de hoy”, *BAAL*, 75, 23-31.
- CIFUENTES, J. Y MARIMÓN, C. (2004) ed. *Estudios de lingüística: el verbo*. Alicante, Universidad de Alicante.
- COROMINAS, J. (1976). *Nuevo diccionario crítico-etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.
- CRiado DEL VAL, M. (1969). *El verbo español*. Madrid, Sociedad Anónima Española de Traductores y Autores.
- GARDE, P. (1968). *L’accent*. Paris, PUF.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1973). *Manual de gramática histórica española*. Madrid, Espasa Calpe, 14.<sup>a</sup> ed.
- MOLHO, M. (1975). *Sistemática del verbo español (aspectos, modos, tiempos)*. Madrid, Gredos.
- MORÍNIGO, M. (1966). *Diccionario de americanismos*. Buenos Aires, Muchnik.
- NAVARRO TOMÁS, T. (1927). *Compendio de ortología española*. Madrid, Hernando.
- (1931). *Manual de pronunciación española*, 4.<sup>a</sup> ed. Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- PERRET, J. (1977) ed. Virgile, *Énéide*. Paris, Les Belles Lettres.
- QUILIS, A. (1981). *Fonética acústica de la lengua española*. Madrid, Gredos.

- RAE (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología. Sintaxis I*. Madrid, España.
- RAE (2011). *Nueva gramática de la lengua española. Fonética y fonología*. Madrid, España.
- VICUÑA, J. Y SANZ DE ALMARZA, L. (1998). *Diccionario de los nombres propios griegos debidamente acentuados en español*. Madrid, Clásica.





## SOBRE GENTILICIOS RIOJANOS

*"Un alma grande nos abre el camino de los actos: un gran talento nos hace capaces de seguir el de las obras. Cada uno de los dos tiene sus ventajas y sus inconvenientes propios. La diferencia capital es que las acciones pasan y las obras permanecen".*

Schopenhauer  
cit. por Héctor David Gatica (2002)

María Rosa Calás de Clark

Con el mismo interés, la paciencia y el esfuerzo que puse al realizar el *Diccionario de gentilicios catamarqueños* (2011), el primero en el país, me propuse iniciar la tarea de investigación sobre los gentilicios riojanos, tarea que implicaba la investigación de campo y simultáneamente el rastreo bibliográfico. Para la primera conté con el apoyo de Jorge Herrera Sánchez, exdirector de Cultura de La Rioja, ciudad capital en la que vive, vivió y trabajó. Para la segunda me valen y valieron, quizá, como motivación, mis estudios críticos sobre libros y autores riojanos, casi todos olvidados. La Academia Argentina de Letras ha publicado en su *Boletín* alguno de ellos. Las intenciones y objetivos de los diccionarios gentilicios provinciales han sido explicitados por el Dr. Pedro Luis Barcia<sup>1</sup> y son la base de este trabajo. No obstante, deseo que quede bien claro que este es un primero y somero aporte sobre los gentilicios riojanos. De manera alguna abarcan las tres partes que componen la planta para el *DiGA*; recalco, este trabajo es solo una primera aproximación.

<sup>1</sup> BARCIA, PEDRO LUIS, *Hacia un diccionario de gentilicios argentinos (DiGA)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2010.

En cuanto a la bibliografía fueron de importancia fundamental los dos tomos de *Integración cultural riojana*, de Héctor David Gatica, y de manera muy especial la segunda edición de *Toponimia riojana*, de Dardo de la Vega Díaz (1994).

Acerca de esta obra que considero fundamental, me permitiré transcribir el prólogo de Miguel Bravo Tedín, en la segunda edición y en la primera edición de Dardo de la Vega Díaz.

Hace exactamente medio siglo, en 1944, apareció la primera y única edición de *Toponimia riojana*, libro de obligada consulta acerca de voces, topónimos, apellidos y demás cuestiones no solo de La Rioja, sino de Catamarca, San Luis, Córdoba, San Juan... Obra de paciente investigación, de pormenorizada consulta de repositorios difíciles de investigar y documentos existentes en otros archivos, especialmente en Córdoba.

Dardo de la Vega Díaz mostró en esta obra su capacidad, su paciencia y su ciencia.

A 50 años de su aparición Editorial Canguro reedita esta obra pensando en llenar así un vacío bibliográfico que desde hace mucho se hace sentir.

Miguel Bravo Tedín<sup>2</sup>

### **Al lector (primera edición)**

Desde hace algún tiempo, ocupo mis ocios en recoger voces indígenas dentro de la jurisdicción riojana.

Ya he recogido algunas, no muchas, seguramente, pero sí un número bastante para formar con ellas un registro.

Este registro consta de voces onomásticas, vale decir: nombres, nombres geográficos y gentilicios. Y como segunda parte lleva un reper-

<sup>2</sup> BRAVO TEDÍN, MIGUEL: Nació en la Capital Federal en 1939. Es licenciado en Historia, escritor y humorista. Cofundador de la revista *Hortensia*. Ha colaborado en diarios como *Orientación* (dirigido por Antonio Sobral), *Los Principios*, *Córdoba* y *La Voz del Interior*. Vive en La Rioja desde 1981. Es autor de los siguientes libros: *Historias del barrio Clínicas*, *Crónicas de cuatro siglos*, *Historias de La Rioja*, *El cordobazo*, *Cordobés culo al revés*, *Belgrano y su sombra*, *Hortensia y Córdoba*, *Don Juan Facundo*, *La novela de Varela* y *El fiscal*, entre otros. Biblioteca Mariano Moreno <http://www.bmm.org.ar/escritores/dardo.html>.

torio de voces, también indígenas, de las que tan numerosas son en el habla corriente de nuestra gente campesina.

Acopiar estas voces no es tarea inútil; porque no es aventurado afirmar que la historia de un pueblo no puede escribirse sin el conocimiento previo de su toponomástica. Y contribuir para ello es mi propósito.

Dardo de la Vega Díaz<sup>3</sup>

### **Algunas notas que interesan para todos los departamentos**

“Según Salvador Canals Frau, el territorio de La Rioja estaba poblado por los Capayanes, los Diaguitas y los Olangastas” (Gatica, 2002). La provincia fue dividida en departamentos debido a su extensión y a su heterogeneidad. Por decreto del 25 de octubre de 1894 (1855)<sup>4</sup> se estableció en 18 el número de departamentos. La Constitución provincial de 1986 modificada en 2011 los ratifica. No obstante, algunos de ellos cambiaron sus nombres. En la actualidad son Arauco, Capital, Castro Barros, Chilecito, Famatina, Gral. Ángel Vicente Peñaloza, Gral. Belgrano, Gral. Juan Facundo Quiroga, Gral. Lamadrid, Coronel Felipe Varela, Gral. Ocampo, Gral. San Martín, Gral. Sarmiento, Gob. Gordillo, Independencia, Rosario Vera Peñaloza, Sanagasta, San Blas de los Sauces.

Bravo Tedín, en la segunda edición de *Toponimia riojana*, acota: “Al respetarse de manera absoluta el texto de la primera edición, se hace constar que algunos departamentos que se citan en el texto han cambiado de nombre. Así General Roca es hoy Rosario Vera Peñaloza, Rivadavia es Juan Facundo Quiroga, Vélez Sársfield es Ángel Vicente Peñaloza, Gobernador Gordillo es hoy Chamical; Pelagio B. Luna es

<sup>3</sup> DE LA VEGA DÍAZ, DARDO: Nació en la Rioja el 20 de febrero de 1895. Cursó sus estudios primarios en Chamical y el magisterio en Catamarca. En 1915 ingresa en Buenos Aires a la Escuela Superior de Profesores N.º 2, de la que egresa en 1918 con el título de profesor normal en Letras. Fundó y dirigió la Editorial Calchaquí que publicaba una revista con ese mismo nombre. Murió el 30 de agosto de 1951 en su ciudad natal, cuando era rector del colegio “Joaquín V. González”. Biblioteca Mariano Moreno <http://www.bmm.org.ar/escritores/dardo.html>.

<sup>4</sup> Las fechas varían según los documentos.

hoy San Blas de Los Sauces; General Lavalle es hoy Coronel Felipe Varela y General Sarmiento es hoy Vinchina”<sup>5</sup>.

A diferencia de la mayoría de las provincias argentinas, en La Rioja los departamentos y los municipios son una misma entidad.

Esta regionalización es muy interesante por cuanto en algunas ocasiones, a pesar de estar unida al Noroeste (NOA) argentino, se optó por fraccionar la provincia y asignar los sectores resultantes a diversas regiones. Es por esto que algunos historiadores y geógrafos afirman que: “La Rioja no es plenamente NOA, ni Cuyo, ni Centro. Es un área de transfiguración donde se unen varias regiones argentinas”.

La Rioja, a esta región de nexo interregional, le aporta, a la vez, su personalidad. No es un espacio ni un pueblo anodino. Estos contactos múltiples permitieron a los riojanos acercarse sin inconvenientes al quehacer nacional (Gatica, 2002 p. 25).

Es indudable que en esta tarea es de importancia fundamental la acción de la escuela y en especial las clases de Lengua. Hay departamentos muy pequeños, como asimismo puestos –de allí el gentilicio “puestero”–, poblados, postas, o estanzuelas. Por ello nos preguntamos: cuál será el gentilicio de topónimos como Juan Caro, Higuerillas, La Lata o Talamenzura, en el departamento Capital, o Udpinango, Bañado del Pantano, del departamento Arauco; o Tudcum, Ancañá, Los Colorados del Independencia o Palacios, Los Pagancillos, en el departamento Coronel Felipe Varela, o, por último, Shaqui, Andolucas, Surillaco, Salicas o Chelcos, Villacasana, Ñoquebe, en los departamentos San Blas de los Sauces y Rosario Vera Peñaloza.

Mucha, larga y difícil tarea es la que resta realizar. Por ahora hay un comienzo.

<sup>5</sup> Lamentable costumbre no solo provinciana, sino argentina, esta de cambiar los nombres.

## DEL TOPÓNIMO AL GENTILICIO

**Aimogasta.** Cabecera del dpto. Arauco.

*aimogasteño, a:* Dominante en el uso. Oriundo de Aimogasta.

Obs.: Villa de la Concepción de Aimogasta. Está emplazada casi al pie oriental de la Sierra Los Sauces, desprendimiento del Velazco.

**Anillaco.** Cabecera departamental. Distrito de Castro Barros.

*anillaqueño, a.*

Obs.: Etim.: “Yacu, ‘agua’; ANI del ANI. Sobre este tema dice Lafone: ‘ANI’ voz a lo que se ve del idioma cacán. Es un dialecto Baure... ANI significa cielo, valor léxico que se ajusta muy bien al sentido que siempre se da a la partícula AN en estos lugares”. (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*).

**Anguinán.** Jurisdicción de la primera Londres.

*anguinanés*

*cotudo, a:* Seudogentilicio.

Obs.: “Anguinán: Valle pacificado por Juan Núñez de Prado en su primera entrada al Tucumán. Allí encontró a los caciques Ayorga y Salicas (Lozano) en 1607. Anguinán figura en la jurisdicción de la primera Londres...” (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*). “... es bueno tener en cuenta que el actual Anguinán es una parte reducida del antiguo Anguinahas que comprendía Anguinán, La Puntilla, Malligasta, Chilecito, etc.” (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*).

**Arauco.** Distrito y tenencia policial del departamento del mismo nombre cuya capital es la Villa de la Concepción de Aimogasta.

**arauqueño, a:** Dominante en el uso. Oriundo de Arauco.

Obs.: “La antigüedad de ese nombre (por Arauco) en La Rioja ha sido puesta en duda y, según Lafone, es tan antiguo que hasta no es difícil que el Río Arauco que buscaban Rojas y sus compañeros –según Cieza de León y otros cronistas– sea este mismo Arauco riojano” (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*).

**Chamical.** Ciudad cabecera del dpto. Gral. Gordillo hoy Chamical. Por Ley Provincial 4.996, sancionada el 24 de noviembre de 1987, el dpto. Gobernador Gordillo pasó a llamarse Chamical, ya por Ley 2.391, del 18 de agosto de 1955, se había declarado “ciudad a Villa Chamical”.

**chamicalense, chamico, a:** Oriundo de Chamical.

Obs.: “Chamical era una importante población de Los Llanos llamada así por su proximidad a la Zanja del Chamical... Desde 1890 se ordena la delimitación de la villa hoy ciudad cabecera del departamento. Etim. Colectivo de CHAMICO o CHAMINCO. La hierba conocida” (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*, p. 112). “Aquellos chamicos, frutos de terruñales raíces, son el símbolo que enaltece nuestro nombre...” (David Gatica. *Integración cultural riojana*, T. II, p. 77).

**Chepes.** Ciudad cabecera del dpto. Rosario Vera Peñaloza, exdepartamento de Gral Roca.

**chepeño, a.**

Obs.: “Nuestra Señora de la Limpia Concepción de Chepes, tal el nombre completo, después de ochenta y siete años pertenece al departamento Rosario Vera Peñaloza, se lo denomina así a este último desde 1973. Chepes en lengua autóctona significa ‘dueño del agua’” (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.* pp. 346 - 360).

**Chilecito.** Población y actual ciudad en el Valle de Anguinán. Cabecera de dpto. y dpto.

**chilecitateño, a:** Oriundo de Chilecito, dominante en el uso.

Obs.: El fundador de la actual ciudad de Chilecito, antiguamente Santa Rita del Valle de Angunán, fue el sargento mayor don Domingo de Castro y Bazán.

**Famatina.** Dpto. y cabecera de dpto.

*famatinense*: Dominante en el uso. Oriundo de Famatina.

Obs.: “Lo que actualmente llámase Valle de Famatina, para 1780 estaba constituido por el pueblo de los indios famatinas, llamado San Pedro de Famatina, emplazado quizás en lo que hoy se llama HUALCO...” (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*).

**Guandacol.** Distrito del departamento General Lavalle.

*guandacolino, a*: Dominante en el uso. Oriundo de Guandacol.

Obs.: Guandacol es el nombre de un valle formado por las sierras de Guandacol y Vinchina, y recorrido por el río de Guandacol. (Dardo de la Vega Díaz, *op.cit.*).

**La Guandacolina.** Nombre de una zamba de autor anónimo, versión del oeste riojano (Teófilo Celindo Mercado, *op. cit.*).

**La Rioja.** Pcia. del noroeste de la República Argentina. Capital del mismo nombre.

*riojano, a*: Oriundo de la capital de la pcia. de La Rioja. Como en el caso de Catamarca este gentilicio comúnmente se extiende a todos los pobladores de La Rioja en general cuando aquellos se encuentran fuera de la provincia.

Obs.: Por circunstancias folklóricas, históricas, y en síntesis, culturales estamos unidos al Noroeste (NOA). La Universidad Provincial de La Rioja y la provincia están incorporadas a esa zona en la regionalización de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación.

“Un riojano residente en Mendoza obtuvo este año (1996) el Gran Premio de Honor del Salón Nacional de Cerámica”.

“Estos contactos múltiples permitieron a los riojanos acercarse sin inconvenientes al quehacer nacional. La Rioja no es un espacio que separa riojanos, sino un área que une, que acerca. Los riojanos, a su vez, somos conscientes de este rol que debemos cumplir. En ello fuimos y aspiramos a ser parte activa, y no una simple tierra transitada por viajeros” (Ramón José Díaz, en David Gatica, *Integración cultural riojana*. T. II.).

Riojana, riojanita  
 te quiero con fervor  
 no me niegues tu cariño  
 te lo pide mi corazón (“Corral de Issac”, zamba, Epifaneo Ezcurra).

**Malanzán.** Cabecera del dpto. General Juan Facundo Quiroga.  
*malanzanés.*

Obs.: “Esta mujer de la cabalgata era Tola Ontivero... Era huérfana de padre y madre y vivía solitaria en una estanzuela entre Malanzán y Tama” (Rosa Bazán de Cámara, *Pozo de balde*, 1999).

**Olta.** Cabecera del dpto. Gral. Belgrano.  
*olteño, a.*

Obs.: El primer encomendero de las tierras de Olta fue Gonzalo Duarte de Meneses, uno de los primeros pobladores de La Rioja, que a fines de 1589 obtuvo una merced de tierras en Najche, jurisdicción de San Miguel de Tucumán.

**Patquía.** Cabecera del dpto. Independencia con el nombre de Villa Independencia por ley 12 de diciembre de 1869.  
*patquiense.*

Obs.: “Lafone nos da la voz PATCU = PADCU, que significa una enfermedad a la boca, tipo aftosa, en los niños. Pero esta enfermedad se llama en La Rioja, PÁTICO y en la pronunciación corrida y popular casi suena PATIQUÍA. Otra explicación había tomado en cuenta que el campesino nuestro dice PAIQUÍA cuando nombra al pueblo...” (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.* pp. 240-241).

**Pinchas.** San Miguel de Pinchas. Poblado del dpto. de Castro Barros.  
*costeño, a:* Dominante en el uso. Oriundo de Pinchas.  
 Obs.: Posesión en el potrero o estancia de San Miguel de Pinchas.

**Pituil.** Población y distrito de Famatina.  
*pituillisto, a:* Oriundo de Pituil.



**Obs.:** Hay otro Pituil entre San Juan y Calingasta, cerca del Barreal que es la primera población del Valle de Calingasta (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*).

“Encontraremos bailando cuecas por igual y con el mismo riojano garbo, a los ‘costeños’, a los ‘llanistos’, a los arauqueños, a los vinchinistas, a los chileciteños, a los famatinenses, a los malligasteños, a los ‘negros’ de Cochangasta, a los ‘cotudos’ de Anguinán, a las “brujas” de Sanagasta y a los guandacolinós. A todos los riojanos (Teófilo Celindo Mercado, *op. cit.*; las collas figuran en el texto).

**Polco:** Población y tenencia policial de Gobernador Gordillo, al pie de la Sierra de los Llanos.

*llanisto, a:* Dominante en el uso. Oriundo de Polco.

*llanero, a:* Usado en lengua escrita. Además de los oriundos de Polco se los llama así a los habitantes en los “puestos” y estancias serranas y llaneras de la provincia de La Rioja.

**Obs.:** “Aquel visitante nuestro quizá no haya tenido la feliz oportunidad de encontrarse en las fiestas de Malligasta, para el día de Año Nuevo, ni en las fiestas patronales de Famatina, el 29 de junio, ni menos habrá tenido la venturosa oportunidad de encontrarse en los carnavales de Chepes, Machigasta, Vinchina y Sanagasta. Ni menos habrá tenido la oportunidad de ver bailar la Zamba en los días festivos y patronales de los llanistos de Polco y Chepes Viejo, ni a los costeños de Pinchas, Chuquis y Anjullón, ni menos a los riojanos de la Capital en los clásicos bailes de los barrios de San Vicente y Cochangasta.

“Y he visto en Ñoqueros (Dpto. General Roca) durante una noche de “chaya”, bailar la Zamba a más de treinta y cinco parejas de llanistos...” (Teófilo Celindo Mercado, *op. cit.*).

**San Blas.** Cabecera del dpto. San Blas de los Sauces. Es uno de los más pequeños dptos. Son ellos cuatro: Castro Barros, San Blas de los Sauces, Sanagasta y Arauco.

*sauceño, a:* Dominante en el uso. Oriundo de San Blas de los Sauces.

Obs.: "... descubrimos hoy la riqueza espiritual que atesoraba San Blas de los Sauces, su copleo, su música, su cerámica, su toponimia...". (*Integración Cultural*, dirigida por David Gatica. Revista de la Municipalidad del dpto. Capital La Rioja, Año 9, N.º 11, marzo de 1997).

"... población sauceña, cuyo santo es San Blas, traído en el siglo XVII desde el Fuerte del Bañado de los Pantanos" (revista cit., p. 22).

"... su gente que con verdadero orgullo dice 'soy suaceño' (revista cit., p. 23). Se usa también como adjetivo: "El sistema globalizador de trabajo de la actualidad, es motivo de interés de los productores sauceños" (Blas Domingo de La Colina, *¿Cuipçan?*, 1997).

**Santa Rita de Catuna.** Cabecera del dpto. Gral. Ocampo.  
*catunense*.

Obs.: Llamada también Catuna "Para Cabrera, Catuna es igual a CACHI-UNA, donde UNA, ONA es agua y CACHI, salada. Para del Viso, en araucano, CATUM quiere decir cortar, partir, romper, hender".

**Saujil.** **Saujilcito.** Lugar cerca de Cerro Negro en el dpto. Los Sauces. Se prefiere el segundo topónimo para diferenciarlo del de Catamarca.

*saujilista*, *a*: Oriundo de Saujilcito.

**Tama.** Cabecera del dpto. Gral. Ángel Vicente Peñaloza  
*tamista*, *o*; *tameño*, *a*: Oriundo de Tama.

Obs.: Antigua población llamada Nuestra Señora del Rosario de Tama y hecha cabecera de Vélez Sársfield por ley del 12 de diciembre de 1896.

Tameño también, como muchos otros gentilicios, se usa como adjetivo: "mujeres tameñas", "Eran las niñas y jóvenes tamistas...". (Rosa Bazán de Cámara, *Pozo de balde*, 1999, p. 15; Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*).

**Ulapes.** Cabecera del dpto. Gral. San Martín.

*ulapeño, a.*

Obs.: “Nuestro Padre San Francisco de Ulapé, esta población llamada, Villa San Martín por Ley del 12 de diciembre de 1869 que la declara capital del Departamento San Martín” (Dardo de la Vega Díaz, *op. cit.*).

**Villa Sanagasta.** Cabecera del dpto. Sanagasta.

*sanagasteño, a:* Oriundo de Sanagasta

Obs.: De la provincia de Los Sanagastas nos habla por primera vez Ramírez de Velasco cuando después de la fundación de La Rioja escribía así al Rey: “Tuve aviso de una provincia que llaman Sanagasta circunvecina a la de Londres que tenía muchos naturales que no habían sido descubiertos de cristianos”. Por las distintas etimologías pareciera la más acertada “pensar en un PUEBLO DE SERVIDORES no obstante hay quienes se inclinan en ver en Sanagasta UN PUEBLO DE LOS NEGROS”.

**Vinchina.** Cabecera del dpto. Gral. Sarmiento, hoy llamado Vinchina. *vinchinista, a:* Oriundo de Vinchina. Se usa más en la lengua escrita.

Obs.: “Vinchina fue durante la colonia el paso obligado a Chile... Nombre también del valle formado por las sierras de Vinchina y la de Famatina y recorrido por el río Vinchina que nace en el nevado del Bonete y entra en La Rioja con el nombre de Jagüel”.

## DEL TOPÓNIMO AL GENTILICIO

Aimogasta	aimogasteño, a (Aimogasta)
Ambil	ambilense (Gral. Ocampo)
Aminga	amingueños, a (Castro Barros)
Andalucas	sauceño, a (San Blas de los Sauces)
Anguinán	anguinanés; anguinasta (Chilecito)
Anguinón	cotudo, a (Chilecito)
Anillaco	anillaqueño, a (Castro Barros)
Anjullón	anjulleño, a; costeño, a (Castro Barros)

Arauco	arauqueño, a (Aimogasta)
Atacama	atacameño, a (puesto muy reciente)
Catuna	catunense (Gral. Ocampo)
Cazangate	cazangatero, a (Juan F. Quiroga)
Chamical	chamicalense; chamico, a; chamingo, a (Gob. Gordillo)
Chelcos	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Chepes	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Chilecito	chileciteño, a (Chilecito)
Chuquis	chuqueño, a (Castro Barros)
Cochangasta	cochangasteño, a; negro, a (La Rioja, Capital)
Corral de Isaac	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Famatina	famatinense (Famatina)
Guanacache	lagunero (Juan Facundo Quiroga)
Guandacol	guandacolense; guandacolino, a (Coronel Felipe Varela)
La Rioja	riojano, a (Capital)
Los Llanos	llanero, a; llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Los Molinos	molinense (Castro Barros)
Los Sauces	sauceño, a (Capital)
Machingasta	machingasteño, a (Aimogasta)
Malligasta	malligasteño, a (Chilecito)
Mascasín	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Milagro	milagrense (Gral. Ocampo)
Nonogasta	nonogasteño, a (Chilecito)
Ñoquebe	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Olpas	olpeño, a (Gral. Ocampo)
Olta	olteño, a (Olta)
Patquía	patquiense (Independencia)
Pinchas	costeño, a (Castro Barros)
Pituil	pituillisto, a (Famatina)
Polco	llanisto, a; llanero, a (Gobernador Gordillo)
Portezuelo	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
San Blas	
de los Sauces	sauceño (Gral. Belgrano)
San Isidro	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Sanagasta	sanagasteño, a (Sanagasta)
Sañogasta	sañogasteño, a (Chilecito)
Saujil	saujillisto, a (Los Sauces)

Tama	tamense; tameño, a (Ángel Vicente Peñaloza)
Ulapes	ulapeño (Gral. San Martín)
Valle Hermoso	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Vichigasta	vichigasteño, a (Chilecito)
Villa Casana	llanisto, a (Rosario Vera Peñaloza)
Vinchina	vinchinense (VInchina)



## CLAUDIO MARTÍNEZ PAYVA, UN DRAMATURGO DEL PERONISMO

Perla Zayas de Lima

Este artículo tiene como objetivo revelar aspectos de la producción dramática de Claudio Martínez Payva no tratados por nuestros historiadores y críticos del teatro nacional hasta el presente. Sin duda puede sorprender esta calificación de “dramaturgo del peronismo”, ya que su producción fue estrenada y publicada originalmente entre 1909 y 1940, antes de la llegada de Perón al poder. Sin embargo, parte de ella fue reestrenada en el período 1945-1955 con apoyo oficial, al tiempo que el citado dramaturgo ocupó importantes cargos en puestos claves que definían y orientaban políticas culturales.

En trabajos anteriores (Zayas de Lima, 1991, 2001) analizamos el papel que distintos autores no demasiado difundidos desempeñaron a lo largo de la citada década; ahora preferimos enfocarnos en una sola figura, no solo por el nivel de desconocimiento que lo rodea, sino porque su producción y su labor en el campo de la gestión pública echa una nueva luz sobre distintos temas: el discurso político, la presencia del mito y su convivencia con el pensamiento utópico, los alcances del criollismo/nativismo. En ambos campos contribuyó a difundir y afianzar las ideas sostenidas en otros contextos (discursos, conferencias, publicaciones, espectáculos públicos) y cotextos (en especial, las obras teatrales de Alberto Vacarezza, Alejandro Vagni y César Jaime)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> No incluimos en este artículo análisis de sus novelas cortas y composiciones poéticas. Estas últimas, en un número cercano a los trescientos, aparecieron en diversas publicaciones y solo algunas aparecen reunidas en su libro *Lluvia de cardos*, que también incluye “relatos gauchos”. Publicada en el período peronista esta obra funciona como un espejo de la Nueva Argentina creada por el Gral. Perón. Por su importancia y el desconocimiento por parte de críticos e historiadores, incluimos en el final referen-

## Claudio Martínez Payva y su gestión cultural

Las distintas biografías coinciden en destacar su intensa y continuada labor en distintos ámbitos culturales. Fue presidente de la Sociedad Argentina de Autores (1929), director general del Teatro Nacional Cervantes y director general de Espectáculos Públicos de la Comisión Nacional de Cultura (1947), delegado a la Conferencia de las Naciones Unidas sobre la libertad de información, en Ginebra (1948). Asimismo, se desempeñó como director artístico de los Estudios Cinematográficos Río de la Plata, miembro de la Comisión Nacional de la Tradición y el Folklore. Como director del Teatro Nacional de Comedia denunció lo que consideraba una “larga cadena de actos antipatrióticos” y luchó en contra de los “entreguistas”, aquellos que ostentaban poder “valiéndose de los privilegios sociales que les da el dinero”. Uno de sus objetivos fue “reeducar la sensibilidad popular”, para lo cual instó a que tanto los teatros oficiales como los vocacionales dejaran de privilegiar obras de origen no argentino:

De no remediarlo pronto, acabará esta espantosa situación por provocar un fatal divorcio entre la existencia política y la existencia cultural de nuestro pueblo. De hecho lo que estaba en juego era la soberanía de nuestra vida emocional argentina<sup>2</sup>.

En consecuencia, contrario a la importación cultural en la que reconoce una intención imperialista, decide rescatar obras del repertorio nativo y selecciona para la inauguración de la temporada oficial 1947 del Teatro Nacional Cervantes: *Justicia de antaño* (Martín Coronado), *La montaña de las brujas* (Sánchez Gardel), *La flor del trigo* (José de Maturana) y *Madre Tierra* (Alejandro Berruti). Daba cumplimiento, así, a las nuevas disposiciones del reglamento elaborado por la Comisión Nacional de Cultura que buscaba recatar obras del repertorio nativo<sup>3</sup>.

---

cias a la *Fiesta del Pueblo*. Su labor como periodista (escribió en la sección literaria de los grandes diarios bajo el seudónimo de Mecenás) es materia de análisis en nuestro trabajo *El teatro en la época peronista*, en preparación.

<sup>2</sup> *La Tribuna*, 30.01.1947.

<sup>3</sup> Creemos que resulta esclarecedor incluir un fragmento del discurso del presidente de la citada Comisión Nacional de Cultura, Antonio P. Castro, en ocasión de celebrar el Día de la Tradición: “... tiende a despertar el alma de la raza, un poco ador-



Pero además incluye como novedad, una pieza que explícitamente reconoce las bondades del peronismo y de su líder, *Camino Bueno* (Alejandro Vagni)<sup>4</sup>.

En 1950, Martínez Payva junto con Juan Oscar Ponferrada y Alberto Vacarezza, principales autoridades de Argentores, revisa el convenio vigente con la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales para tratar de establecer la mejor manera de intensificar la difusión del repertorio nacional. Ello en consonancia con la línea emanada por el Ministerio de Educación, quien a través de su subsecretaría de cultura organiza el 2.º Concurso de Teatro para niños con tres premios denominados San Lorenzo, Chacabuco y Maipú en homenaje a San Martín, y establece en el artículo tercero que “para la asignación de los premios se tendrán en cuenta preferentemente las obras de tema y espíritu argentino, o sea aquellas que contribuyan en la mejor forma, a dar a conocer a los niños las bellezas del país, usos y costumbres o el desarrollo, artes e industrias nacionales” (*Boletín Social de Argentores*, año XVI, ene.-febr.-mar. 1950).

Al momento de desempeñarse como vicepresidente de Argentores, recibió la medalla de la Lealtad por “peronista de alma que interpretara cumplidamente desde el campo del teatro dramático y la comedia, los problemas sociales y raciales de su pueblo, interpretación que la realidad justicialista de estos días ha visto resuelta” (*Boletín Social de Argentores*, año XV, oct.-nov. 1950). La justificación de este galardón nos sitúa en un punto clave para leer la obra de Martínez Payva: el teatro debe cumplir una función social transformadora, en correspondencia con una condición histórica igualmente transformadora<sup>5</sup>.

---

mecida, pero que ahora surge grande, humana, noble y buena, en esta época venturosa de recuperación espiritual que nos toca vivir bajo el gobierno también bueno y humano del Gral. Perón” (*Guía Quincenal*, n.º 15, segunda quincena, noviembre 1947, p. 3).

<sup>4</sup>El repertorio completo de obras estrenadas en el Teatro Nacional Cervantes aparece en Wainer (2011).

<sup>5</sup>Perón (seud. Descartes, 1952) señalaba la necesidad de levantar las “Tres banderas del justicialismo: justicialismo social, independencia económica y soberanía política” (p. 143); la esencia de “la doctrina peronista es el pueblo y la nación Argentina en busca de esa solución” (p. 357), por lo tanto, “... la doctrina ha de inculcarse, predicarse y triunfar en las masas populares, o no pasará de palabras” (p. 358).

## El teatro nativista. El criollismo y la gauchesca

Tanto Martínez Payva<sup>6</sup> como sus comentaristas asocian su producción con el criollismo y/o el nativismo y/o la gauchesca, lo que nos conduce a un problema terminológico a la hora de aceptar o no la homologación de estos términos. Sobre estos conceptos clasificatorios, Alfredo V. E. Rubione (1997) ofrece una interpretación que estimamos pertinente reproducir<sup>7</sup>:

Hacia mediados del siglo xx, nativismo se convierte en “un concepto resemantizado políticamente. Desde él puede leerse la literatura argentina, en particular lo que se denominara ‘gauchesca’ y que desde el ‘nativismo’, tal como lo entienden Yunque y Romano permite distinguos, entre las que sobresalen las oposiciones culto/inculto; oral/ escrito; popular/ antipopular; auténtico/ inauténtico; verdadero/falso, etc.” (p. 114).<sup>8</sup>

Distingue dos usos del término criollismo: a) el “conjunto de textos de circulación masiva entre 1880 y 1920, que se autodesignaban criollos, aludiendo mediante tal nombre a temas, formas literarias propias del género gauchesco” (pp. 115-116); y b) la posición de Ernesto Quesada quien considera modelo de literatura criolla “aquella que representaba cabalmente al hijo de españoles en América y a su cultura y a sus valores” (p. 116).

En cuanto al concepto “gauchesco”, reconoce la existencia de textos que responden “variables teóricas muy disímiles” (género discursivo, preceptivas literarias, lingüísticas, folklóricas, geográficas, culturales, históricas, filosóficas y políticas). La complejidad radica en que para su definición se puede tomar “tan solo a una de esas variables o incluyendo simultáneamente a varias de ellas” (p. 116). En consecuencia: “‘Gauchesco’ será, pensamos, un concepto que se hará extensivo al conjunto de objetos que ilumine la teoría que el investigador utilice” (p. 119).

<sup>6</sup> Véase al respecto el prólogo a *El Alzao* (1961).

<sup>7</sup> No buscamos reconstruir el “zigzagante proceso de constitución de aquellos conceptos” (Rubione, 1997: 105), ni discutir “la enorme variedad de definiciones que se encuentran en textos de teoría y crítica de la literatura argentina” (id.: 117), sino clarificar su funcionalidad en la obra de Martínez Payva.

<sup>8</sup> Rubione se refiere concretamente a dos textos: *Poesía gauchesca y nativista rioplatense*, de Álvaro Yunque (Buenos Aires, Editorial Periplo, 1952) y “Hacia una caracterización de la poética nativista”, de Eduardo Romano (*Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Córdoba, 1991).

Martínez Payva combina y aúna elementos caracterizadores de estos tres conceptos: elige temas camperos que buscan resaltar el color local (incorporación de usos lingüísticos regionales, descripción de costumbres propias del lugar elegido<sup>9</sup>), exalta los valores religiosos y tradicionales, expone las injusticias que debía soportar el prototipo del hombre del campo, el gaucho<sup>10</sup>, y propone la lectura de su discurso escénico (implícita y/o explícitamente) desde la polarización popular–auténtico-verdadero versus antipopular– inauténtico-falso.

¿Por qué su producción, escrita y estrenada en décadas anteriores a la llegada del peronismo es “reflotada” y “canonizada” por ese partido político? ¿Por qué este autor llega a ocupar sucesiva y/o simultáneamente importantes cargos en la gestión cultural? Una lectura de sus textos nos permite encontrar una respuesta:

- 1) Al rechazo, tanto de los temas exóticos como aquellos que se basan en la pura imaginación, se le une el grito de entusiasmo nacionalista (el costumbrismo y la exaltación del gaucho): lo argentino/lo antiargentino. La coincidencia con los discursos de Perón sobre este tema es clara. El líder ordenaba “organizar la cultura para que no sigamos implantando en nuestro país cosas contrarias a nuestra idiosincrasia, a nuestra raza, a nuestra religión y a nuestra lengua, sino que implantemos e impongan os nuestra propia cultura” (en *Guía Quincenal*, año 1, n.º 16, 1947, pp. 15-16), y “... sin un alma argentina, sin un pensar argentino y sin un sentir argentino, este pueblo sería una muchedumbre amorfa cuyo destino quedaría confiado a los audaces, a los malos y a los mentirosos” (op. cit, año 2, n.º 18, 1948, p. 9).
- 2) El gaucho que se integra a un nuevo orden social es símbolo del nacimiento del Hombre Nuevo que habitará la Nueva Patria Peronista.

<sup>9</sup> Estas obras se conectan en el punto de configurar una sacralización de las tradiciones relacionadas con el campo, sin tomar en consideración que “solo poquísimas tradiciones locales son tradicionales, descontados el mate y la siesta” (Sanchez Zinny, 2003: 28).

<sup>10</sup> Maristella Svampa reconoce que en los textos nativistas el campo era presentado como “el depositario natural de la tradición”, “el lugar originario” en el que los argentinos en busca de su identidad podían hallar “sus fuentes arcanas” (1994: 90).

- 3) Los finales felices que suceden a los conflictos sentimentales y sociales anuncian el futuro promisorio que promete la Nueva Argentina.
- 4) La lengua regional y popular refuerza el juego de oposiciones instalado en discurso oficial: la simpleza y la verdad frente a la erudición y mentira de los intelectuales.

Veamos algunos ejemplos. Desde antes de la década del 20 sus numerosas piezas camperas revelaron su interés por rescatar tradiciones regionales y denunciar injusticias sociales. Si bien debutó con un conjunto de aficionados, su verdadera iniciación se concreta en 1918 cuando José Podestá estrena *La ley oculta*, pieza que responde a su propósito de realizar un arte dramático vinculado estrechamente con lo popular. Los personajes, tomados de la realidad, se revisten de valores simbólicos. Así es reconocida por la crítica que aparece en *El Demócrata* (Paraná, Entre Ríos): «No Ramón es el tronco de una raza gigante; No Ruperto, el gesto de una raza que se extingue; Taita, el valor legendario de la raza; Acuña, el flagelo devastador que anida en las entrañas de la tierra, Guacho, el retoño de ese tronco azotado y que no puede sobrevivirle; el del jagüel del diablo —una voz llama al hombre desde lo profundo de esa fosa—, la puerta abierta por donde los hijos llegan hasta el corazón de la madre»<sup>11</sup>. El fatalismo del destino de los criollos, la raza que desaparece sin dejar rastros reaparece en *Las margaritas* (1919) en la que enfoca al gaucho de lo psicológico, y su protagonista, Juan Poca Suerte, encarna el sino de todos los criollos. Su interés en mostrar y exaltar lo criollo permanecerá vigente en el resto de su producción escénica, no así su visión pesimista.

Dos piezas camperas estrenadas y publicadas en 1925, *A la rastra y Gaucho*, pueden ser consideradas ejemplos del llamado teatro nativista. En ambas desfilan numerosos personajes. En la primera, como portadores de diferentes ideologías, se agrupan en buenos y malos, trabajadores y haraganes, decentes y estafadores. Entre los malos están precisamente aquellas figuras que años más tarde serán denostadas y parodiadas en el discurso peronista: el patrón que desprecia y maltrata a los peones

<sup>11</sup> Esta crítica y la de otros periódicos precede al texto publicado en *La Escena*, año 1, n.º 25, 19 de diciembre de 1918.

y la mujer del hacendado presentada como ignorante, ridícula y cursi; asimismo, dos tipos que en esos años funcionarán como modelo del antipueblo: el “fifi” y el profesional aplican sus conocimientos a la estafa. Los conflictos sentimentales (principales y secundarios), más allá de su resolución positiva, quedan subordinados a un desenlace en el que lo importante es mostrar la movilidad social (el peón que llega, por su propio esfuerzo, a ser dueño del campo) y la promesa del porvenir (los nietos).

*Gaucha* presenta una serie de personajes que introducen, como en el costumbrismo, el color local (el pulpero, los bebedores, los carreros, los cazadores de mulitas, los peones, el comisario y los militares, el médico y el curandero), como asimismo la descripción de ritos tradicionales (el velorio del angelito) y costumbres (la doma). Las citas de Moreira y los gauchos malos como asimismo los conflictos sentimentales funcionan como “telón de fondo” para plantear las injusticias sufridas por “los desesperaos que hay en nuestra tierra” (p. 24) y, sobre todo, las bondades de los criollos: generosidad, lealtad, espíritu de sacrificio y coraje. En su retórica se descubre con nitidez la puesta en funcionamiento de aquella operación técnica señalada por Aristóteles: el recurso a la memoria de otros textos que operan como estereotipos<sup>12</sup>.

Varias de sus piezas (*El lazo*, *El rancho del hermano*, *Los nidos rotos*) diseñan —al tiempo que reiteran— la figura del tipo argentino que se erige en un símbolo de lo nacional, el gaucho, un personaje típico de la cultura popular, de probado éxito entre los consumidores de folletines, novelas y sainetes, y combinan en diferente proporción una vertiente política de denuncia, y otra lírica nostálgica. La exaltación del gaucho (Martínez Payva utiliza como sinónimos los términos “gaucho”, “paisano” y “criollo”) alcanzará su punto máximo en *El Alzao*, obra en la que —como había sucedido en diez años de peronismo— lo social se fusiona con lo político, predomina lo emocional y lo mágico, y se sacralizan los marcos de referencia y de pertenencia construidos (Ciria, 1983).

Esta obra, dedicada al pueblo entrerriano “raíz viva y latente de la antigua sangre gaucha”, exhibe los cruentos atentados, el despojo, las levadas, los incendios provocados, para que los terratenientes recibieran

<sup>12</sup> Sobre las técnicas retóricas en el discurso, véase Marafioti, 2005, pp. 44 y siguientes.

los campos sin pobladores a fines del siglo XIX<sup>13</sup>. En el prólogo a la edición de 1961 el autor señala su apuesta por un teatro nacional, criollo y regional (“entrañablemente gaucho, empecinadamente regionalista”) que, de modo sencillo y claro (la puesta debe respetar la simplicidad que emana del desarrollo escénico propuesto en el plano textual), revele la verdad sobre los rebeldes habitantes de las pampas injustamente perseguidos (el *alzao* fue “un rebelde consciente, no un resentido social”). La importancia de este prólogo nos obliga a analizar la obra como un conjunto de texto más metatexto. El gaucho *alzao*, carente de instrucción, pero dueño de una singular intuición, supo reconocer rápidamente a aquellos extraños (civiles y militares) que llegaron desde la ciudad para despojarlo de sus derechos escudados en las banderas del progreso y la civilización, autorizados a proceder despiadadamente contra sus derechos ancestrales y sus costumbres, contra sus bienes materiales y “con desprecio brutal contra sus hábitos y tradiciones”. Se opone así a la difundida opinión que le atribuye al gaucho una pasión congénita y ciega por una libertad indiscriminada y explica y defiende esa “pasión por la libertad”, ese deseo de “dir siempre más allá del horizonte” (p. 35), como el gesto de resistencia frente a los “atentados cruentos, el despojo, las levas, los incendios desalojantes...”. En este sentido se conecta con los textos considerados “gauchescos” que denunciaban la explotación y la injusticia de lo que fue la vida del gaucho en un momento de la historia nacional (no desde lo genérico y estilístico, sino desde lo ideológico). La apelación directa al público con su permanente exhortación a la nobleza de sentimientos de los argentinos es una muestra más del interés del autor por persuadir y convencer, sin temor de trabajar sobre la argumentación en un texto dramático. El diseño de las cuatro figuras arquetípicas, representantes de las cuatro categorías conceptuales enunciadas tanto en el prólogo como en la lista de personajes, ilumina el campo argumentativo: razón y emoción, el convencer y el persuadir (Marafioti, 2003). Para ello no vacila en el empleo de entimemas cuando se refiere a la legitimidad de nuestra historia: la escrita por quienes no son gauchos es falsa, pura “argucia”; la verdadera es la que se transmite oralmente, la conformada “con relatos de fogón en fogón” (p. 74).

<sup>13</sup> Este poema dramático en verso tuvo su origen en uno de los diez cuadros que conformaban la pieza *Cuentos de pulpería*, estrenada en la década del 20.

Vemos, asimismo, claramente, cómo el autor ofrece un complejo juego de oposiciones: ciudad/campo, civilización y progreso/tradición y costumbres, elites urbanas devoradoras y arbitrarias/habitantes rurales poseedores de “agreste sentido religioso” y “encrespado regionalismo patriótico”<sup>14</sup>, serie de polarizaciones empleadas por el gobierno peronista en la mayoría de sus discursos.

### **El teatro como exposición de proyectos utópicos**

El fervor nacionalista de Martínez Payva se imbrica con el diseño de un mundo utópico en *La isla de Don Quijote* (1921). Parte de un claro intertexto cervantino para mostrar la posibilidad de la existencia de una isla idílica embellecida y purificada por la naturaleza y en la que el producto del trabajo debe ser beneficio para los peones que trabajan, los que deben gozar de casa propia, comida, ropa y dinero. El elemento costumbrista (descripción detallada del ámbito en que viven y trabajan los cazadores de nutrias y carpinchos) se orienta por la acción del protagonista (líder/salvador de los explotados) hacia el mensaje optimista de un mundo nuevo. El tiempo presente de la descripción se combina con el tiempo futuro de un encuadre revolucionario utópico. La obra responde a una idea propia de la modernidad que afirma— según el pensamiento de Alain Touraine— la necesidad de una sociedad sustentada sobre la ley y la igualdad; retomada dos décadas después bajo el peronismo adquiere una nueva significación a partir de pacto de lectura que revela la coincidencia entre lo que aspira el individuo y lo que la Nueva Argentina le está ofreciendo. Se aleja así del discurso mítico y evocador del gaucho, tal como lo vimos anteriormente, y se vincula a un proyecto racional y realizable que trascendería un elemento que convencionalmente se considera propio de la utopía: aquello a lo que se tiende ofrece una muy incierta concreción<sup>15</sup>. A partir de 1946 las alternativas de cambio que propone el quijotesco protagonista se han materializado.

<sup>14</sup> Este prologo revela numerosos puntos de contacto con las ideas que Carlos Alberto Leumann desarrollara en *El poeta creador*.

<sup>15</sup> Puede encontrarse también una cierta correspondencia con lo que Roger Picard (1986) describe como propio del “romanticismo social”: “La fe pacifista y el deseo entusiasta de construir un mundo nuevo basado en la justicia y la fraternidad” (p. 194).

Como sucede en las utopías, el elemento descriptivo es axial en *La estancia nueva* (1923, reestrenada en 1947 en un teatro oficial, el Presidenciente Alvear). Por una parte, la evocación del pasado le permite al autor exaltar tradiciones, costumbres y detallar hasta la geografía y el clima del mundo rural del norte de Santa Fe. Por otra, ofrecer una “constructiva tesis” (*La Época*, 21/12/47) que coincide con los discursos oficiales, al menos en tres puntos: todo es posible si se pueden derrotar la ignorancia y la barbarie; siempre hay espacio para sembrar una simiente de promisión y esperanza; es necesario aceptar como necesario el centralismo del Estado. En estas obras, lo utópico se conecta claramente con lo político: el teatro aparece como un espacio propicio para la educación política, un vehículo capaz de cambiar las actitudes del público.

### **La comedia, el sainete y la poesía como armas de crítica socio-política**

Este autor tenía ya en 1944 una reconocida trayectoria, sobre todo con el éxito que le deparara *Se dio vuelta la casa*, pieza que se relaciona con el resto de su producción en la necesidad de revelar la falta de justicia e intervenir desde el campo teatral en contextos sociales inmediatos. Ubicada en 1930, representaba lo que ocurría en una casa acomodada, casi lujosa de una ciudad de provincias. Si bien se trata de una comedia, incluye referencias a injusticias imperantes en ese ámbito, señaladas por el mucamo (cómico central) como las sufridas por los chacareros quienes “pagaban con sangre” (p. 137). El dueño de casa se rebela contra “los humos oligárquicos” de su esposa a quien define como “vieja oligárquica, loreta, jamona” (p. 160), y la mucama considera que tanto la madre como la hija son malas porque “ofenden, desprecian a los pobres, maltratan (...) son víboras (...)”. Un día hallarán quien les pise la cabeza” (p. 161). El código lingüístico y los indicios visuales que ofrece esta obra induce a los receptores a definirse, por su parte, como miembros de diferentes grupos y a percibir al otro como el enemigo: unos son los virtuosos y otros los perversos y ridículos, por lo que el espectador no puede dudar con quiénes identificarse. El espectáculo teatral se pone al servicio del espectáculo político, y ejemplifica así la afirmación de Murray Edelman, “la categorización, la percepción y la política van de la mano” (1991, 96). Frente a las obras que desde principio de siglo



ofrecen, con diferentes variantes (de género, estilo y temática), los conflictos generacionales, Martínez Payva le ofrece al peronismo, de modo anticipatorio, un material que coincide con el discurso oficial: conflictos de clases, una oligarquía deleznable y gente de pueblo lúcida, el triunfo de las masas populares y el castigo de los explotadores. Las coincidencias con autores de otros géneros son notables. Pensamos ante todo en Atilio García Mellid, quien en *Montoneras y caudillos en la historia argentina* trabaja también desde la polarización irreconciliable: de un lado, la oligarquía, en posición de todos los símbolos en contenido, y del otro, el pueblo, constituido con la sustancia auténtica y profunda.

*Lo mejor del pueblo* (estrenada a fines de abril de 1944 en el Teatro Apolo) comienza con un tono de reivindicación argentinista. Describe la explotación de los colonos por parte de los monopolios disfrazados en la ficción por los fácilmente reconocibles nombres de Sunge y Barn. Es el viejo criollo quien reacciona contra la servidumbre del pueblo, y su hijo que actúa en el periodismo, quien la desentramará. La obra que comienza como una comedia deriva en un sainete que incluye varias situaciones arbitrarias y la pieza fluctúa entre el alegato y el boceto hilarante. Martínez Payva apelaba a la inmediata resonancia emotiva en el receptor, la creación de tipos representativos de la literatura tradicional y la polarización de buenos (paisanos generosos) y malos (comisarios prepotentes) —su resero Luna se homologa al “cabo Quijote”, al “sargento Laprida y a todos los paisanos poseedores de las más notables cualidades (generosidad, valentía y vocación por la justicia)—, como así la exaltación de valores religiosos, en especial los relacionados con la devoción popular (el cambio de título de su pieza *Allá va el resero Luna* —1942—, por el de *Virgencita del Rosario* —reposición de 1946—). Esto marca el interés de coincidir con el discurso del propio Perón y sus seguidores en el sentido de relacionar la doctrina justicialista con el cristianismo (Raúl Mende, en su libro *Doctrina peronista del Estado* de 1947 insistía en el auténtico sentido cristiano de la nueva concepción peronista).

No fue casual que, para la inauguración de la temporada oficial 1950 del Teatro Nacional Cervantes, se seleccionara *Cruza*, escrita en 1915 y estrenada en 1938. Tal como fue resaltado por las críticas allí se mostraba cómo un problema de injusticia social en la Patagonia ya no estaba vigente “merced a una acción conjunta de pueblo y gobierno” (*El*

*Laborista*); como encerraba “un augurio de tiempos felices” (*El Líder*) en los que “la Patagonia es nuestra, real y verdaderamente nuestra” (*El Pueblo*), ideas que al momento del estreno “parecían simples vaticinio optimistas, se han convertido hoy en vigorosas realidades” (*El Mundo*); su contenido exhibe un “claro sentido nacionalista” (*La Razón*) y su simbología apunta a “extender el dominio espiritual del pueblo y de la patria” (*Noticias Gráficas*)<sup>16</sup>. Su mayor valor, “la potencia patriótica” (*Democracia*)<sup>17</sup>. Conectada con el costumbrismo, apunta a describir minuciosamente el mundo patagónico como asimismo las características de sus pobladores<sup>18</sup>. Sin embargo, trasciende esta línea por el nivel de crítica social que alcanza y la dimensión simbólica que otorga a sus personajes: lucha contra una naturaleza hostil, pero sobre todo contra la injusticia de los poderosos. Se ofrece un claro enfrentamiento entre los elementos extranjeros que aportan la discordia y el engaño, y los autóctonos, que cumplen una función patriótica (valentía criolla del zorrero) y cultural (el maestro de escuela), y la resolución del conflicto sintetizada en los párrafos finales que con fervor nacionalista pronuncia el oficial. En una perspectiva utópica, ese apuntar hacia un destino de grandeza para una Nueva Argentina se constituye un factor determinante para su elección, ya que fue entendida como un vaticinio de lo que generaría el peronismo, al que Martínez Payva se incorpora a pocos días de producir la revolución de junio de 1943.

<sup>16</sup> Encontramos coincidencias con la evaluación que sobre la producción de este dramaturgo aparecía en el *Anuario Teatral Argentino* (n.º 2, 1925/1926: 85): “Claudio Martínez Payva es de los contados productores teatrales que entre nosotros elige el tema y el ambiente de sus obras con estilo nacional, salvando del olvido la belleza y la poesía de una modalidad argentina que agoniza”. Se reconoce en sus obras “el sabor del terruño” y la presencia de personajes locales que “cantan la tradición en sus aspectos más dignos”.

<sup>17</sup> Citados en Martín Lemos, “Éxito de Cruza en el Teatro Nacional Cervantes”, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, Comisión Nacional de Cultura, n.º 66, año IV, 1.º quincena de junio de 1950, pp. 42 y 43. Para el autor del artículo, el éxito se debió no solo a la jerarquía artística del texto, “sino también al fervoroso y patriótico mensaje que contiene...” (p. 42).

<sup>18</sup> Un largo viaje realizado en 1914 por el sur argentino le brindó a Martínez Payva un material de primera mano.

## El gaucho y el líder: dos mitos que se imbrican

Prácticamente desconocida fue una producción poética, *Fiesta del pueblo*, cuyo prólogo (sin firma de autor) destaca como características definitorias de la personalidad artística de Claudio Martínez Payva lo siguiente:

- 1) Escribió para el Pueblo y en función del Pueblo.
- 2) Nunca escribió versos difíciles ni necesitó “hacerse Picasso en materia poética”.
- 3) Dijo simplemente sus sentimientos simples pero grandes, que pueden escandalizar a los “señores de la ‘intelectualidad ‘aristocrática’ o de la ‘aristocracia intelectual’”.
- 4) Dueño de “un alma peronista”, su obra se proyecta “por los caminos de la Patria nueva”.

Este prólogo hace coincidir el discurso ficcional con el discurso político: en la Argentina, los peronistas son el Pueblo (casi siempre con mayúscula) y quienes no adhieren a esta doctrina conforman el antipueblo; cualidad del pueblo es su simpleza (sinónimo de honradez y bondad); quienes apelan a recursos retóricos o utilizan símbolos ambiguos (conflictivos) solo buscan confundir; los intelectuales —universitarios, docentes, escritores, periodistas— deben adecuarse a los nuevos tiempos y abandonar posturas retrógradas y antinacionales (no podemos olvidar, en este punto, los conflictos que el peronismo tuvo con la mayoría de los integrantes de los teatros independientes); Perón, como creador de la primera democracia social, funcional y humanista del siglo xx, da nacimiento a una Patria Nueva, que debe ser consolidada por un Hombre Nuevo, poseedor de “un alma peronista” (Patria, Nación y Estado, como términos homologables, aparecen también con mayúscula).

Martínez Payva toma como modelo el *Fausto*, de Estandislaio del Campo, pero, en lugar de describir en lenguaje campero un espectáculo escénico, describe un espectáculo político, y los términos empleados coinciden significativamente con los utilizados en textos partidarios. Resulta esclarecedor comparar su discurso con el del periodista, ensayista e historiador Alberto Daniel Faleroni.

En la primera parte, los peronistas son presentados como “güenos y cristianos”, “honraos en escuela y en rispeto”, pero si un “contrera” ofen-

de al partido “lo sacan como chijete / y a lo mejor, bien servido (p. 19)<sup>19</sup>. Perón y Evita son idealizados: del rostro del líder nace “una claridá / que lo agranda y ennoblece”<sup>20</sup>; Eva es “un ángel de oro y cielo, / un velloncito e persona, / una santa / si hasta el pelo se me ocurrió una corona” (21).

En la segunda parte critica a los políticos de la oposición, definidos como “capitalistas negreros” (30), al tiempo que se exalta al hombre que trabaja y por boca de Evita se detallan las bondades de la doctrina justicialista.

La tercera parte se centra en la figura de Perón, al que se le asocian elementos mitificadores: “oyéndolo se diría / que’ es Dios convenciendo al hombre”<sup>21</sup>; su acento musical hace sentir “qu’está en guerra y tocan diana” (p. 43), y se reproducen palabras de sus discursos sobre todo en lo que se refiere a la crítica de los gobiernos anteriores, en los que no había pueblo sino “majadas” (p. 48)<sup>22</sup>. Ha llegado la hora de “limpiar los potreros” y sacar “el lobo al medio”<sup>23</sup>. La polarización se refuerza: quien niega o resiste la Nueva Constitución “amenaza a la Nación” (p. 52) la función del pueblo será vigilar su cumplimiento, y la de él como Líder de imponerla<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> La consigna, lanzada desde el poder y recogida por la oposición: peronistas/ antiperonistas, aparece sintetizada por Faleroni en una frase que resalta en negrita: “descamisados o no descamisados” (1948: 75) convirtiéndose así en vocero del pensamiento de Evita.

<sup>20</sup> Perón posee un “espíritu prócer que ya perfila su estatura a la derecha de los eminentes varones de la Historia” y, como San Martín, Belgrano y Lavalle, “alza la antorcha de la fe argentina y la coloca nuevamente sobre la cúspide más elevada y bravía de los Andes” (Faleroni, 1948: 26).

<sup>21</sup> Este nivel de actitud mitificadora se aplica también a su esposo: Perón no es solo un hombre, es como Dios, encuentra un equivalente en las palabras del publicista cubano Isidoro Virgilio Merino, “quien ve a Cristo como excelso precursor” de Perón y a este como “buen discípulo del maestro” (Perón, 1952: 358).

<sup>22</sup> Faleroni califica siempre con mayúscula a Perón como ÚNICO JEFE, que “dio alma y vértebra a la nacionalidad. Creó una mística. Galvanizó un poder: el de las masas obreras dentro de un Estado”. (Faleroni, p. 30).

<sup>23</sup> Para afianzar la revolución es necesaria “una severa limpieza en la administración nacional y en las distintas administraciones provinciales” (Faleroni, p. 75). A lo largo de su libro insiste en la necesidad de denunciar, destruir y aplastar a los traidores que no defienden la Revolución.

<sup>24</sup> “Vigilad, descamisados, vigilad constantemente, y al menor amago de traición, descargad vuestro golpe con todas vuestras fuerzas, y que no nos falle la mano” (Faleroni, p. 78).

Explicita la relación entre capital y trabajo en términos de gran virulencia: si el obrero es quien produce, ese hombre es el capital y se opone a los “sangra-pueblo” (p. 56) y advierte: “No juercen a los pobres / a colgarlos de los pies / ¡pa que les caigan los cobres!”<sup>25</sup>. Pero esta amenaza que tiene que ver con las revoluciones populares es inmediatamente neutralizada: hay que evitar “que los pueblos se subleven” (58); “Nuestra misión es sencillamente / nada de zurda o de derecha (p. 61)<sup>26</sup>; “Formamos una milicia / que tiene por causa y guía / Patria, Trabajo, Justicia / Honor y Soberanía” (p. 62)<sup>27</sup>.

Toda su producción escénica puede leerse a la luz de este texto que reúne por momentos una forma “ditirámica”, la denuncia y el testimonio, una exuberante imaginación simbólica, y un discurso perlocutivo producto de “la ideología prometeica del siglo XIX” (Durand, 2003: 38).

En paralelo puede leerse *El Alzao*. En este poema, se refiere a sujetos “con contenido esencial, substancial, racialmente (si cabe) característico y definitivo”, poseedores de “una videncia que ellos traían como herencia en los clarosobscuros recintos del subconsciente, desde inmediatamente después de la Independencia”; paralelamente, admirador declarado del general Francisco Ramírez, reconoce en él, al “arquetipo viril y lúcido del linaje criollo”. Rechaza la postura que le atribuye al gaucho “una predisposición innata, irrazonada para matar o morir” y reelabora el concepto junguiano de arquetipo al imbricar imágenes y emoción, imágenes que se conectan con la vida del individuo a través del puente de las emociones (Jung, 1961). Pero también de modo voluntarista profetiza en el recitado del prólogo que solo Dios podría borrar de la tierra a los gauchos (en este punto se verifica la conexión

<sup>25</sup> Si la fe y la disciplina son elementos necesarios a los fines revolucionarios, la historia nos enseña “lo que se hace con los herejes: se los excomulga o se los quema, nada más” (Faleroni, p. 68).

<sup>26</sup> Los izquierdistas son antipatrióticos y antihumanos; los comunistas son tumores (Faleroni, p. 116); la oligarquía integra una “confabulación internacional” (Faleroni, p. 17).

<sup>27</sup> Los funcionarios conforman un “verdadero ejército” de “soldados honestos, austeros con espíritu de sacrificio y leales a la idea y al Hombre, es decir, al Estado y al Jefe” (Faleroni, p. 73).

con un universo mítico), y que ellos eran parte inseparable de la Patria<sup>28</sup> (identificación de lo gauchesco con lo nacional).

Claudio Martínez Payva coincidió con los dramaturgos citados al inicio de este artículo en el diseño de personajes arquetípicos, la presentación de categorías polarizadas, la posibilidad de reivindicaciones sociales y en un alto porcentaje, una opción por los finales felices; con la narrativa oficial, proyectos utópicos y representaciones ligadas con el discurso mítico: el rol hegemónico del Estado y control de los individuos, necesidad del Líder para que la nación pueda cumplir su “destino de grandeza”, e identificación de Estado con Patria, Pueblo y Nación<sup>29</sup>, consideración de la argentinidad como una realidad óptica. Este concepto también fue empleado en el mismo sentido por Andrés Mercado Vera (1950: 57), quien señala la necesidad de responder a la “inquietud punzante por lo argentino, por la modalidad ontológica que nos singulariza” (el subrayado es nuestro). Martínez Payva apuntó a la estetización de lo cotidiano, pero, a pesar de sus dotes poéticas y habilidad en la construcción dramática, soslayó la magia polisémica del arte teatral en aras de una “comunicabilidad” inmediata. En correspondencia con este objetivo, diseñó a sus personajes apuntando más a destacar la red de determinaciones culturales que a sus características individuales y a “sacralizar” los marcos de pertenencia contruidos.

Pepe Larreta le reconoce un “impulso indomable, arrollador, fortalecido por esa fe inquebrantable que pone en las ideas, en los hombres o en las cosas que defiende” (20). Reconoce la coherencia intelectual y ética de este poeta y periodista “siempre defendido y propagando su alto credo de justicia”. Este crítico va a señalar como características compositivas de su teatro “de problemas y caracteres”: “El problema central es casi siempre de grandes proporciones de líneas monumentales,

<sup>28</sup> “... cái un criollo y se alzan dos / ¡patria y gauchos! ¡Solo Dios / los borrará de su tierra! (Recitado del cantor, Fin del cuadro 1.º, pág. 22); Ruperto (firme, terminante.): “Pues si el gaucha, rialmente, pereciera, / es que habría muerto la nación de Mayo” (p. 75). El empleo de entimemas está también al servicio de su discurso mítico: el gaucha es pueblo, se ha de ser gaucha o no se será argentino.

<sup>29</sup> Es notable, nuevamente, la coincidencia con el pensamiento de Daniel Faleroni: los peronistas deben tener fe y disciplina, un pensamiento único, el pueblo es un ente que piensa y acciona como unidad total de una suma equis de voluntades, galvanizadas por una misma mística; así se cumplirá la función social de la cultura dentro del Estado (1948, capítulo VI).

como para ser vistas en una larga perspectiva cultural. Las figuras que mueven el problema son también de gran esquema y de un desplazamiento pasional efectivo. Por su calidad de divulgador y propagandista, simplifica las grandes líneas, reduce las proporciones de las figuras o a veces las rodea de un ambiente fácil y exitista que les da atracción ante el juicio de las masas primariamente capacitadas” (22). Precisamente, estas objeciones señaladas en 1923 serán consideradas virtudes en los 40 y 50 por la cultura oficial.

## Bibliografía

- CIRIA, ALBERTO (1983). *Política y cultura popular. La Argentina peronista (1946-1955)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- DURAND, GILBERT (2003). *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Editorial Biblos, Colección Daimon.
- EDELMAN, MURRAY (1991). *La construcción del espectáculo político*. Buenos Aires: Manantial.
- FALERONI, ALBERTO DANIEL (1948). *La conquista del Estado por la revolución nacional*. Buenos Aires: Ediciones Montoneras.
- GARCÍA MELLID, ATILIO (1946). *Montoneras y caudillos en la historia argentina*. Buenos Aires: Ediciones Recuperación Nacional.
- JUNG, CARL (1961). *Sobre las cosas que se ven en el cielo*. Buenos Aires: Sur.
- LARRETA, PEPE (1923). “Perfiles: Claudio Martínez Payva”. En *La Novela Semanal*, Buenos Aires, pp. 19-23.
- MARAFIOTI, ROBERTO (2005). *Los patrones de la argumentación*. Buenos Aires: Biblos.
- MARTÍNEZ PAYVA, CLAUDIO (1968). *Se dio vuelta la casa*. Buenos Aires: Editorial Astral.
- (1961). *El Alzao*. Buenos Aires: Artetexto.
- (1952). *La fiesta del pueblo*. Buenos Aires: Mundo Peronista.
- (1925). “A la rastra”. En *Bambalinas*, año VIII, n.º 391, 3 de octubre. Estrenada el 19 de junio de 1925.
- (1925). “Gaucha”. En *Bambalinas*, año VIII, n.º 387, 5 de septiembre. Estrenada el 18 de marzo de 1925.
- (1918). “La ley oculta”. En *La Escena*, año 1, n.º 25, 19 de diciembre.

- MERCADO VERA, ANDRÉS (1950). "El hombre argentino". En *Cultura*, La Plata, Ministerio de Educación, año II, n.º 7, pp. 57-77.
- PERÓN, JUAN DOMINGO (Descartes) (1952). *Artículos de Descartes*. Buenos Aires.
- PICARD, ROGER (1986). *El romanticismo social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RUBIONE, ALFREDO V. E. (1997) "Algunas categorías usuales en discursos sobre la cultura nacional argentina: Moreirismo, criollismo, nativismo, gauchesca. Aporte para su clasificación bibliográfica". En Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, *Boletín*, 3 de abril, número en homenaje a Rafael A. Arrieta y Manuel Silva, pp. 103-120.
- SÁNCHEZ ZINNY, FERNANDO (2003). "Criollismo, folklore y nativismo". En *Letras de Buenos Aires*, Segunda Época, n.º 1, noviembre, pp. 21-28.
- SVAMPA, MARISTELLA (1994). *El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- ZAYAS DE LIMA, PERLA (1991). "El teatro de tema rural como propaganda política del peronismo (1944-1955)". En *Ciudad/Campo*, 3ras. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, CAIA, Buenos Aires, septiembre, pp. 351-362.
- (1993). "Algunas reflexiones sobre la censura teatral en la Argentina". En *Arte y poder*, CAIA/Fac. de Filosofía y Letras, UBA.
- (2001). "El teatro bajo el peronismo (1945-55). Una aproximación crítica". En O. Pellettieri, ed., *Tendencias críticas en el teatro*. Buenos Aires: Fac. de Filosofía y Letras (UBA)/Galerna, pp. 237-246.
- (2010). "De la censura a la persuasión". Jornadas Nacionales, Universidad Nacional del Centro. Versión electrónica.



EL OFICIO Y EL ARTE DE INTERPRETAR.  
EN TORNO A LAS EMOCIONES Y A LOS IMPLÍCITOS.  
UNO DE LOS LEGADOS DE EMILIO A. STEVANOVITCH  
SOBRE EL QUE VALE LA PENA REFLEXIONAR

Laura Bertone

Sabemos, por intuición y por contraste, por autoobservación y por comparación, que los argentinos no solo somos un pueblo de emociones fuertes sino que nos enorgullecemos de serlo.

Ahora bien, ¿cómo expresamos nuestros sentimientos? ¿Cómo los modelamos, los compartimos, los procesamos?

La comunicación –del griego *koinónia* y del latín *communicare*, ‘ser, tener o poner en común, estar en relación, relacionar’– es constitutiva de la vida en sociedad. No solo de la vida entre los hombres, también del hombre consigo mismo y a veces de él con algo superior.

El lenguaje caracteriza la vida humana y es central para la comunicación. La capacidad lingüística que los humanos compartimos va mucho más allá, sin embargo, del significado de las palabras como se pudo creer en un principio. Hoy sabemos que los signos paralingüísticos son al menos tan importantes como el contenido semántico de las palabras, como su organización y su puesta en contexto. Así, tonos, tonillos, énfasis, pequeños gestos, miradas, respiraciones son también portadores de sentido para quien sepa **observar**.

Fue la melodía y el tono de las palabras lo que le permitió a la pediatra francesa Françoise Dolto<sup>1</sup> comunicarse magistralmente con bebés de solo dos o tres meses de edad, no el significado intrínseco de las palabras que pronunciaba. De la misma manera, fue la coloración del tono

<sup>1</sup> Françoise Dolto (1908-1988), pediatra y psicoanalista de niños, autora de veinte libros y creadora de “Casa Verde”.

de las palabras, según nos cuenta Constantin Stanislavski<sup>2</sup>, que hizo que un amigo suyo se conmoviera hasta las lágrimas al escuchar una poesía recitada en alemán aún desconociendo totalmente ese idioma.

El trabajo de un intérprete profesional de conferencias y su comparación paso a paso con el discurso original del orador revela esa sumatoria de capacidades de observación, necesarias para una buena interpretación. Tomemos por caso el ejemplo de un colega, pionero en el campo de la interpretación entre nosotros. Me refiero a Emilio A. Stevanovitch<sup>3</sup>. Seguramente influenciado por su larga trayectoria radial, Steve (como afectuosamente lo llamábamos en el mundillo porteño de la interpretación) garabateaba signos por encima de las palabras en un texto a interpretar para recordar ubicar énfasis especiales por aquí o por allá.

Los anglosajones habían comenzado a desarrollar desde principios del siglo veinte minuciosos sistemas de marcación fonética y prosódica a partir de Daniel Jones, Kingdom y O'Connors. En español, en cambio, la investigación empezó más tardíamente, sobre todo en Hispanoamérica y aún hoy el material que encontramos proviene a menudo de estudios realizados en el marco europeo del mundo académico.

Hijo de una conocida soprano rusa, apasionado por la música de la que devino especialista, conocedor y crítico, no es de extrañar que a Steve no le bastaran los signos prosódicos o los de puntuación que ofrecía por entonces la investigación del idioma castellano. Compenetrado como lo estaba con el mundo teatral, Steve desarrolló un sistema propio de marcación paralingüística de los textos a interpretar: pequeñas marcas en el papel, flechitas ascendentes o descendentes para identificar con rapidez los puntos donde debía elevar el tono, hacer pausa especial, enfatizar, levantar o dejar caer la voz. Este era el equivalente casero de las marcaciones consensuadas en inglés (gran descenso de la voz, pequeño descenso, marcado descenso, etc.) que tanto sirven desde el punto

<sup>2</sup> En *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.

<sup>3</sup> Emilio A. Stevanovitch (1924-1988), doctor en Filología, crítico musical y de teatro, fundador de la revista *Talia* y de la colección de "obras de teatro argentino del mismo nombre, periodista, creador y conductor de programas culturales de radio y televisión, traductor, intérprete de conferencias, profesor de Interpretación, director de la carrera de Interpretación en la Universidad del Salvador". "Su fecunda trayectoria profesional estuvo signada por una inagotable curiosidad, por un deseo permanente de conocer siempre algo más sobre la vida cultural".

de vista pedagógico para imitar no solo los sonidos, sino la entonación británica o americana.

Cualquier estudiante de teatro sabe que la entonación es portadora de sentido y que podemos llegar a decir hasta lo opuesto de lo que significan las palabras a través de una curva dada de entonación. O como decía Stanislavski<sup>4</sup>, el acento de una determinada palabra guía nuestro entendimiento como un dedo indicador. El cambio de énfasis (acento enfático o de insistencia) transforma el sentido de una frase al revelar los implícitos.

Veamos un ejemplo:

¿Vino **usted** ayer? –Esperábamos a su socio...

¿Vino **ayer**? –Pensábamos que iba a llamar primero...

¿Vino usted **ayer**? –¡Lo esperábamos hoy!

Estos sutiles cambios amplían el abanico de posibilidades de sentido, tanto a través de lo que se dice como de lo que **no** se dice. Solo es cuestión de poner atención y observar más allá de las palabras. Esto que puede resultar banal enriquece el espectro de nuestro entendimiento, distinguiendo matices y claroscuros para refinar la creación de sentido. Sentido que en la actualidad, y de acuerdo a las últimas pruebas PISA<sup>5</sup> realizadas, tanto cuesta a los estudiantes argentinos captar, recrear o atribuir para entender un texto en profundidad.

Así como es posible distinguir entre frecuencia, intensidad y duración de un sonido, también es factible reconocer distintas funciones de la entonación. Una de ellas es la expresiva. Según la estructura del grupo fónico en español, la voz puede iniciar un marcado descenso en la fase inicial, interior o final de un segmento. Cuando la voz inicia un marcado descenso en la última sílaba acentuada, a esta parte se la llama tonema. La entonación española puede tener cinco tonemas, a saber:

<sup>4</sup>En *La construcción...*

<sup>5</sup>El informe PISA (*Program for International Students Assessment*) ofrece una comparación del rendimiento de estudiantes de quince años de edad de distintos países a través de pruebas que se realizan cada tres años. La OCDE se encarga de la realización de dichas pruebas estandarizadas en tres áreas básicas. Según el último informe, los resultados de las pruebas de comprensión de textos revelaron una dificultad incrementada en la comprensión por parte de los estudiantes argentinos evaluados.

cadencia (tonema final con descenso de la voz de unos 8 semitonos), semicadencia (descenso de 3 o 4 semitonos), anticadencia (ascenso en la voz de 4 o 5 semitonos), semianticadencia (ascenso de 2 o 3 semitonos) y suspensión, sin ascenso ni descenso de la voz. Hay una entonación específica de la oración enunciativa y otra de la exclamativa que puede ser de tres clases: descendente, ascendente u ondulada. La lista sigue y es larga. Está también la entonación del pedido, del ruego, de la orden, etc. ¿Tenemos conciencia de los medios a nuestro alcance para expresar lo que sentimos? ¿Para interpretar y entender con profundidad a los demás?

Intentar describir con palotes sentimientos complejos y refinados resulta misión imposible. Esto no significa que nuestros sentimientos no sean complejos y refinados, sino que podemos no contar con herramientas al alcance de la mano para transmitir lo que sentimos. Esto puede, a su vez, volver más dificultosa la clara percepción y distinción de matices en nuestros sentimientos. En una época, al hombre le bastaron los palotes para contar; el ábaco representó un progreso considerable; después vinieron calculadoras, computadoras, calculadoras electrónicas y demás. ¿Pretenderíamos hoy contar con exactitud cifras que superen los mil millones con centésimos y milésimos si solo dispusiéramos de unos pocos palotes para sumar? ¿Cómo transmitir descubrimientos complejos si nuestros interlocutores solo disponen de palotes para entender? ¿Cuánto de lo que decimos queda fuera de todo entendimiento, de todo registro?

A mayor capacidad para distinguir y discriminar elementos, para percibir similitudes y diferencias, mayor capacidad también de generar riqueza, tanto en los hechos como en su relato. Sabemos desde Korzybski<sup>6</sup> que el mapa no es el territorio, que un buen mapa es el que reproduce en escala la estructura, características, rasgos, proporciones y organización del conjunto del territorio estudiado. Debe haber concordancia entre el conjunto y sus partes. Si al mapa le faltan detalles o es pobre en elementos descriptivos, si fue hecho con trazo grueso o con derivas, por rico que sea el territorio, sus habitantes pueden padecer hambruna por falta de conocimiento.

La verosimilitud de relación entre el mapa y el territorio es lo que cuenta.

<sup>6</sup> Alfred Korzybski (1879-1950), conde polaco emigrado a los Estados Unidos y autor, entre otras obras, de *Science and Sanity* y *Manhood of Humanity*. Es conocido, sobre todo, por desarrollar la teoría de la semántica general.

Volvamos ahora al comienzo y a la importancia que nuestra sociedad otorga a lo emocional.

¿Es posible que sintamos emociones, a veces, con mucha mayor intensidad de lo que logramos expresar? ¿Es posible que lo que sentimos sea tan fuerte y tan rico que las palabras no parecen alcanzar? ¿Sufriremos, en ocasiones, de un cierto “semianalfabetismo emocional”? ¿Qué y cuántas gamas de tonos y tonillos usamos para transmitir nuestro universo afectivo?

¿Cuántas emociones positivas, negativas y neutras somos capaces de inventariar? ¿Cuántos matices y claroscuros de la emoción percibimos? ¿Hasta dónde bajamos con los graves de la ira y hasta qué alturas llegamos para captar y definir el agudo más alto de un Stradivarius o el casi invisible batir de alas que le permite al picaflor libar la flor? ¿Aceptamos describir nuestra realidad solo a partir de ciertos estereotipos según los cuales una tosca clasificación de cuatro o cinco vocablos basta para definir nuestra calidad emocional? ¿Cuánto hemos hecho en nuestra cultura que tanto valora lo emocional, por reconocer matices y procesar emociones?

Y en otro orden de cosas ¿cuánto nos esforzamos por controlar las emociones negativas como la ira, la impaciencia, la intolerancia? ¿Dónde o con quién aprendemos a transmutarlas o a expresarlas de manera civilizada y sanadora? ¿Cuánto hacemos, como sociedad, por valorar y potenciar las emociones positivas? ¿Por reunirnos en torno a hechos o a personas que nos hagan sentir bien como seres humanos que evolucionan? ¿Tenemos acaso, como sociedad, conciencia, de que las emociones son también materia prima educable? ¿Hay algún colegio, estatal o privado, donde se trate este tema explícitamente?

¿Cómo es posible, entonces, que una sociedad que reconoce su capital en energía emocional no haga esfuerzos por conocerlo a fondo, por discriminar niveles, clases, subclases y matices en dicho capital? ¿Por distinguirlos y nombrarlos para ser capaces de identificarlos fácilmente entre todos después? ¿Cómo es posible que la sociedad no intente mejorar sus modos de lidiar con esas energías, de discriminar las buenas de las no tanto, de transmutar algunas y atesorar otras? ¿Cómo es posible contentarse con contar con palotes algo que requiere de nuestra más refinada atención y capacidad descriptiva? ¿Cómo entender los momentos elevados de los demás, cómo compartir percepciones inéditas, el asom-

bro ante las maravillas del mundo si no compartimos las herramientas y los referentes para trabajar el material e impedir que lo más valioso se escurra como arena entre las manos? ¿Cómo salir del lodazal y ser muchos más quienes, desde las cloacas junto a Oscar Wilde, levantemos la vista para mirar las estrellas?

Si no identificamos y reconocemos estas variadas y múltiples posibilidades en sus pequeñas o grandes diferencias, como en una riquísima paleta de distintos colores y matices, achicamos nuestro universo afectivo y empequeñecemos nuestro entendimiento. Si el hombre es un ser en busca de sentido ¿cómo aceptar estas limitaciones que lo reducen y lo opacan?

La emoción que altera la serenidad de nuestro estado de ánimo, afecta los movimientos musculares del aparato fonatorio y esto se manifiesta en la entonación, o sea, en el tono de la voz. “Mal puede tener la voz tranquila quien tiene el corazón temblando”, decía Lope de Vega.

Emilio Stevanovitch sabía esto tan visceralmente que no solo se preocupó por aplicarlo en sus intervenciones y en transmitirlo a sus alumnos, sino que hasta inventó un sistema gráfico para registrarlo, cuyo uso podría resultar de interés en la actualidad.

Hoy, a más de veinte años de su desaparición, hay quienes todavía recuerdan el timbre cálido de la voz grave de Steve y la gestualidad proveniente de “su caseta”, como si hubiera habido dos interpretaciones simultáneas conjugadas en busca de sentido, una oral y otra física.

El impacto de sus enseñanzas marcó a varias generaciones de intérpretes. Acabamos de referirnos solo a una de ellas: la importancia de lo emocional y de lo implícito en la creación y recreación del sentido. Hay otras enseñanzas notables que en mi opinión hicieron escuela, el entrenamiento específico de la atención y la memoria, el rápido barrido de datos para descubrir lo esencial en un texto y lo que hoy, desde una perspectiva renovada, podríamos llamar algo así como “dinamización cognitiva y cultural”. Tema importante, si los hay, no solo para los intérpretes, sino para todos quienes deseen desarrollar y potenciar sus facultades mentales. Pero esta es harina de otro costal y punto de partida, tal vez, para otro artículo.

## LAS EXPRESIONES MENDOCINAS DESTINADAS AL ALMACÉN DE PALABRAS VIRTUALES

María del Rosario Ramallo de Perotti

Mendoza, provincia del oeste argentino, es un oasis, ganado al desierto a través de la dura pelea de sus habitantes por el agua, por la vegetación, por la vida. Así, el hombre mendocino, en su lucha contra un medio adverso, pero dócil al trabajo persistente, ha desarrollado un carácter recio, es parco en expresiones y fiel a sus costumbres y tradiciones; ese habitante, que muchos definen como “montañés”, ha ido atesorando, a lo largo de la historia, términos que definen sus quehaceres y locuciones que dan cuenta de su manera de transcurrir la existencia. También, ha compartido vocabulario con San Juan y con el pueblo chileno.

Sin embargo, hoy, en este avance vertiginoso del siglo XXI y como consecuencia de la implacable globalización, los cronolectos jóvenes no solo han ido perdiendo el caudal léxico de sus antepasados, sino que —lo que es más grave— ni siquiera llegarán a conocerlo. El atractivo de la ciudad sobre el campo, la cada vez más escasa lectura, la poco sistemática labor de la escuela van dejando huella. Y aquella expresión otrora tan rica, tan amplia, tan diversa, ese espejo de una realidad ya sustituida, va desapareciendo. Se cumple, de ese modo, lo que definiera Raffaele Simone como “almacén de palabras virtuales”:

Toda lengua posee, por un lado, PALABRAS EFECTIVAS, que en un determinado momento de su historia forman parte de ella, y, por otro lado, un amplio almacén de PALABRAS VIRTUALES O POTENCIALES, o sea, de secuencias fonémicas que podrían, si existieran, pertenecer a la misma lengua, pero que no están actualmente aprovechadas. El almacén de las palabras virtuales tiene una importancia que no es solo abstracta: es, en efecto, el ‘depósito’ al que la lengua recurrirá cada

vez que tenga necesidad de crear una palabra nueva, o de adaptar a ella fonológicamente una extranjera. Constituye, por tanto, una seguridad semiótica, porque es un camino a lo largo del cual la lengua tiene probabilidades de expandirse<sup>1</sup>.

Pobre es la concepción según la cual los términos que identifican el hablar mendocino ante el mundo y ante la propia Argentina son ‘topar’, ‘pandito’, ‘chapeca’ y ‘choco’. La diversidad de oficios y de costumbres —hoy en vías de extinción— se correspondía con una inmensa riqueza de términos, del que solo guardan memoria los cronolectos mayores, los “viejos memoriosos”.

Algunos de estos términos han quedado atesorados en el folclore autóctono: dan cuenta de ello las letras de tonadas, cuecas y zambas que constituyen un patrimonio cultural cada vez más ignorado por las actuales generaciones. Doy como ejemplo la expresión ‘palabra cumplimentada’, eternizada en los versos de la canción “Cochero ‘e plaza”, de Hilario Cuadros, un clásico del folclore mendocino: “¿Qué le parece, cochero? / Palabra cumplimentada, / baje pronto la capota / y hasta que Dios diga basta, / con requinto y con guitarra, / ya está la vaquita echada”.

¿Cuál es el significado de esta expresión? ¿Es lo mismo ‘cumplimentar’ que ‘cumplir’? Al respecto, escribimos en el diario *MDZ* online:

El *Diccionario de la Real Academia* relaciona el verbo con el sustantivo ‘cumplimiento’, cuyo significado es ‘realización de algo a lo que se está obligado por una ley, un compromiso’, una norma o una promesa”. En consecuencia, ‘cumplimentar’ es ‘llevar a cabo aquello con lo que se ha contraído algún tipo de compromiso’. La palabra cumplimentada es la palabra empeñada y realizada, se nos va el honor en ser fieles al ejecutar aquella promesa realizada.

A ese significado básico, en el ámbito formal, se le añade el valor de ‘completar un documento con los datos que se le piden’; también, ‘realizar por completo algo a lo que se está obligado’: *Ya he cumplimentado todos los requisitos necesarios para la inscripción*. En esta acepción, cercana al significado de ‘cumplir’, el verbo ‘cumplimentar’ se diferencia en su construcción, pues no lleva a su lado la preposición ‘con’, la cual sí acompaña muchas veces al verbo ‘cumplir’, cuando toma el

<sup>1</sup> SIMONE, R. (1993). *Fundamentos de Lingüística*. Barcelona: Ariel, p. 98.



significado de ‘llenar’: *Ha cumplimentado cada detalle de lo exigido y Ha cumplido con cada exigencia de la institución*<sup>2</sup>.

Otras expresiones designan oficios o modos humanos de conducta y hoy ya son casi desconocidos: ‘pililo’, ‘opa’, ‘puestero’, ‘abastero’, ‘baqueano’, ‘cachiche’, ‘estirador’, ‘buñuelero’, ‘carretelero’, ‘catador’, ‘dulcera’, ‘golondrina’, ‘achurero’, ‘compositor’, ‘chinita’, ‘jarillero’, ‘tomero’, ‘guaso’, ‘veranador’, por mencionar solo algunos<sup>3</sup>.

El ‘pililo’, según el *Diccionario de la Real Academia* es ‘persona sucia, zaparrastrosa, andrajosa, vagabundo, linyera’. Así lo consigna, a través de un ejemplo, Rogé, en su antología *Color, sabor y picardía en la cultura. Los regionalismos de Mendoza*: “Sali de áhi, pililo milagriento, si vos no tenís en qué caerte muerto”. Probablemente, sea una voz de creación expresiva. En Chile, es sinónimo de “roto”.

En cuanto a ‘opa’ viene del quichua *opa, opa*, con el significado de ‘sordomudo, tonto’. En épocas pasadas, el “opa” formaba parte “inmueble” de la casa. El término se ha usado en Mendoza y en otras provincias, según puede leerse en los diferentes diccionarios consultados: para la Academia es un adjetivo despectivo, coloquial, de origen quechua, con la acepción de ‘bobo, sordo, tonto, idiota’.

En el carácter de falto de inteligencia coinciden el *Diccionario del habla de los argentinos* y el *Diccionario integral del español de la Argentina*, que destacan que, ya como sustantivo, ya como adjetivo, se aplica a personas muy poco inteligentes. Héctor Musa, en su *Calepino Lunfoargentino*, y Oscar Conde, en el *Diccionario etimológico del lunfardo*, le atribuyen igual origen y significado.

En cuanto al ‘puestero’, es la persona encargada de un ‘puesto’, esto es, un establecimiento rural dentro de una estancia o tierras cordilleranas, formado por vivienda, galpones, corrales y demás instalaciones.

<sup>2</sup> RAMALLO DE PEROTTI, M. (2012). “¿Es lo mismo cumplimentar que cumplir?”. Publicado en MDZ on line, el 10 de diciembre de 2012. Disponible en <http://www.mdzol.com/opinion/436209-es-lo-mismo-cumplimentar-que-cumplir/>

<sup>3</sup> Algunos de los datos consignados provienen de una tarea de investigación, llevada a cabo por los siguientes profesores del Instituto de Lingüística de la Universidad Nacional de Cuyo: Alicia Alessandra, Claudia Ferro, Nora Díaz, Patricia Vallina, Andrea Gazali, Delia Ejarque, Clara Prestinoni y María del Rosario Ramallo. Dicho trabajo, subsidiado desde la Secretaría de Ciencia y Técnica de esa casa de estudios, se denominó “El habla mendocina en sus frases y en los nombres de sus quehaceres”.

El puestero es un personaje típico del desierto y serranía mendocinos que todavía perdura en Mendoza y otras provincias del centro argentino. Rogé, en la obra ya mencionada, recurre a un ejemplo extraído de *La cabra de plata*, de Draghi Lucero, cuando llama a los puesteros “esforzados nativos [...] verdaderos conquistadores del desierto, que dignifican las soledades inhóspitas con la noble presencia humana”.

El vocablo ‘abastero’ designa al que compra reses para carnearlas y vender carne al por mayor. En Chile es el que vende reses o carnes vivas, a diferencia del carnicero. Constituye una deformación popular de ‘abastecedor’, con el valor de ‘el que abastece’; deriva, pues, de ‘abastecer’, ‘proveer de cosas necesarias’ y de ‘abasto’, ‘provisión de víveres’.

En lo que respecta a ‘baqueano’, se ha usado, y aún se usa en Mendoza, para designar al práctico del campo, experto, ducho, veterano, especialmente de la montaña. Debe conocer los pasos, atajos, portillos, quebradas, cuchillas, ríos, arroyos, el camino más apropiado, las pasturas, las hierbas y sus aplicaciones, los bichos de la región, el lugar en el cual acampar. Así se usa, todavía hoy: “La Policía cuenta con la ayuda de los baqueanos para localizar a los perdidos en la Cordillera” (registro oral). Por la pronunciación de la ‘e’ como ‘i’, se conoce una variante de esta palabra con diptongo y así lo registran algunas fuentes consultadas: el *Diccionario* de la Academia lo incluye como ‘baquiano’, con el significado de ‘experto, cursado, práctico de los caminos, trechos y atajos’. Lo deriva de ‘baquía’, que significa ‘conocimiento práctico de sendas, atajos, caminos, ríos, etc., de un país’.

También el *Diccionario de americanismos* lo registra como ‘baquiano’, con el valor de ‘persona que acompaña y guía a alguien por una región porque conoce muy bien sus caminos, atajos y, en general, todos los accidentes del terreno’.

¿Cuál es el valor de la expresión “Lo han tomado como cachiche al pobre tonto”? El ‘cachiche’ nombra al ‘chico de los mandados’; según el *Diccionario de americanismos* se registra la forma ‘agarrar de cachiche’, como locución verbal, con el significado de ‘abusar una persona de la buena voluntad de alguien’. En las casas de antaño, uno del personal de servicio era el cachiche, hijo de una chinita o sirvienta, que estaba para los mandados. Viene del quichua *cacháchiy*, con el significado de ‘mandar a hacer, enviar personas o cosas’.

Era tarea de abuelas el freír buñuelos y agasajar con ellos a los nietos y niños de la familia. ¿Qué es un buñuelo? Es una comida que consiste en una masa frita hecha a base de harina, agua, leche y, generalmente, también huevo; puede ser dulce o salada y se le suelen agregar otros ingredientes, como manzana. Era posible, en otros tiempos en que se vendían comidas y postres caseros, la figura del ‘buñuelero’, como persona encargada de vender esta comida. El *Diccionario* de la Academia registra ‘buñolero’, pero no como vendedor de buñuelos, sino como recipiente que los puede contener; en cambio, el *Diccionario de americanismos* lo registra en el sentido que se le ha dado en Mendoza.

Años ha, existía una copla popular que decía “Aunque no soy panadero / ni tampoco estirador /, cuando pongo pan al horno /, lo saco como una flor”. Ese personaje, el ‘estirador’, es la persona que trabaja en una panadería y que tiene la función de estirar la masa.

Los que vivimos en barrios aledaños a la capital mendocina sabemos de la existencia de carreteleros, hombres y mujeres que nos despertaban por las mañanas, interrumpían nuestras siestas obligadas o pasaban por las puertas de nuestras casas, ya bien entrada la noche, de regreso a sus hogares. ¿Cuál era la actividad de estos personajes? El ‘carretelero’ deriva su nombre de ‘carretela’, vocablo que registra para Cuyo el *Diccionario del habla de los argentinos* y que define así: ‘Vehículo de dos ruedas, que se dedica por lo general al acarreo de bultos’. Es, pues, el conductor de este tipo de transporte. Da como ejemplo: “Mucha gente llegó de otros departamentos y otros eran contratistas, pero se quedaron sin empleo. Todos viven de las changas que pueden conseguir y del trabajo de las carretelas”. En Mendoza, llegó en algún momento a ser tan intenso este trabajo que era posible, en alusión a los carreteleros, encontrar el cartel “Prohibida la tracción a sangre”, pues el vehículo era tirado por caballos, en general, macilentos y viejos, azuzados con crueles latigazos, para mejorar su andar.

La actividad vitivinícola tiene múltiples términos que le son propios; entre ellos, recordamos como oficio aún vigente el de ‘catador’. En el *Diccionario* de la Academia aparece la palabra con el significado de ‘hombre que cata’. La acepción que se le da en Mendoza está más relacionada con ‘catavinos’, ‘hombre que tiene por oficio catar vinos’.

El *Diccionario integral del español de Argentina* registra la palabra con el significado de ‘persona que se dedica a degustar alimentos y

bebidas para probar su calidad y sabor, especialmente como actividad laboral' y también 'persona que sabe apreciar algo debido a la experiencia en el tema'. El término aún se halla vigente, quizás por el amplio florecimiento de la actividad gastronómica, no solo desplegada en establecimientos destinados a la consumición de comidas y bebidas, sino como carreras de índole universitaria.

Al arribar a Mendoza en ómnibus, es posible que, de inmediato, se acerque al viajero un tipo de trabajador ocasional, al que se denomina 'changador'; hoy, con el cambio de hábitos en cuanto a transportes, es un personaje en vías de extinción. El vocablo es similar a la expresión española 'mozo de cordel o de cuerda'.

Acerca del origen, Rogé expresa que la voz es litoraleña, de origen dudoso, probablemente derivado de 'changador', 'cuereador de animales cimarrones para aprovechar el cuero'; probablemente se relaciona con 'changada', 'cuadrilla de estos hombres que transportaban los fardos de cuero por el Paraná y el Uruguay'.

En Mendoza se les llamaba 'changadores' a los fleteros que alquilaban su chata tirada por caballos y más tarde por motor, para hacer transporte dentro de la ciudad, como las mudanzas. Es sinónimo de 'changuero', voz de creación popular. En otras provincias, se asimila a 'changarín'.

Los diccionarios académicos registran la palabra con el valor de 'persona que se ocupa de trasladar equipajes u otro tipo de cargas'.

Espíndola en su *Diccionario del lunfardo* asevera que la palabra española viene del francés *chargueur* 'cargador'.

Héctor Musa, en su *Calepino lunfoargentino* consigna la expresión 'changador de otarios' con el significado de 'auxiliar de ladrón. Encargado de buscar al cliente para estafar o robarle'.

No podemos irnos de Mendoza sin haber probado algunos dulces típicos, como el de alcayota. ¿Quién se encarga de fabricarlos? Los hace la 'dulcera', oficio definido como 'mujer que hace dulces caseros'. Es equivalente a la voz española 'confitera'. Las dulceras mendocinas tienen pailas de cobre de variados tamaños y espesores del metal y hacen las hornallas de barro a la medida de cada una.

Acabamos de mencionar un fruto muy típico de Mendoza, destinado a la fabricación de dulce: la 'alcayota'. Según el *Diccionario integral del español de Argentina*, se trata de una 'planta herbácea, de tallos

alargados, flores en forma de tubo y hojas de color verde amarillento; su fruto, parecido a la sandía, se consume como verdura y se usa para hacer dulces'. Se denomina también 'alcayota' el fruto de esta planta. Para el *Diccionario de americanismos*, es sinónimo de 'chilacayote', planta y fruto. Deriva del nahua *tzilacayutli*, 'calabaza blanca'. Bajo la forma 'chilacayote', hay dos valores: 1. En México, Honduras, Guatemala, El Salvador y Nicaragua, 'planta herbácea de tallos alargados y trepadores, hojas anchas y lobuladas de color verde oscuro, con manchas verde amarillentas y flores tubulares amarillas'. 2. También, fruto comestible del chilacayote, oblongo, de color verde y pulpa blanca y fibrosa. Se usa para hacer mermeladas y frutas.

Este diccionario da como variantes las formas 'alcayota', 'cayota', 'chiberre', 'chinchayote', 'lacayote' y 'zambo'.

Según el *Diccionario de regionalismos de San Juan*, el vocablo deriva del mejicano *izilac*, liso, y *ayotti*, calabaza. Son formas variantes 'cayote', 'cayota'. La define como 'planta y fruto del chilacatoye, rastro de la familia de las Cucurbitáceas. Es una variedad de sandía, que también recibe el nombre de "cidra" y de "cabello de ángel", porque su carne blanca y fibrosa tiene la forma de un ovillo, y una vez separadas sus partes, parecen hilos o fibras como si fueran tallarines. Esta carne es la que se emplea en la elaboración de dulce, con el que se rellenan tabletas, colaciones, etc.'.

Para los deportistas y también para las personas que no podían acceder a los servicios de un médico traumatólogo, en el caso de dislocaciones de huesos, los servicios de un 'compositor' eran de vital importancia. El término, variante de 'componedor', es definido por Rogé como el que arregla 'torceduras, envaraduras, huesos salidos, descoyuntados o quebrados, es decir, esguinces, luxaciones, dislocaciones o fracturas'. Aunque el término figura en diccionarios académicos, no posee en ellos la acepción que se le otorgaba en Mendoza, bien entrado el siglo xx; se trataba de un oficio perteneciente a la curandería, medicina popular que se transmitía de padres a hijos. Se asociaba la figura del 'compositor' a los equipos deportivos, pues constituían colaboradores imprescindibles al servicio de la buena salud de los huesos de los jugadores.

En las épocas previas a la vendimia, los avisos clasificados de los periódicos locales suelen contener avisos de búsqueda de 'obreros golondrina'. Este último sustantivo, colocado en aposición al vocablo

‘obreros’, es el nombre que se les da a los jornaleros temporarios de cosechas, generalmente bolivianos y chilenos.

Se asocia el carácter temporario de estos empleados con los rasgos de la “golondrina”, ave gregaria y migratoria (*hirundo rustica*) común en casi todo el mundo. Según nos hace saber Rogé, los empleados golondrinas de origen boliviano, junto con los provincianos del Norte, se desplazan hacia el Sur, para trabajar en las distintas cosechas hasta Río Negro, desde donde regresan con lo ganado a sus hogares. Este nombre, ‘golondrina’, se aplicó por primera vez a los italianos, españoles y portugueses que en los últimos decenios del siglo pasado cruzaban el Atlántico los meses de octubre y noviembre para trabajar en las cosechas, y regresar luego con el ahorro que les producía, una vez descontado el viaje. El término aparece incluido tanto en el *Diccionario* de la Academia como en el *Diccionario del habla de los argentinos*: el primero nos habla de ‘emigración golondrina’ como aquella en que el emigrante no va a establecerse a otro país, sino a realizar en él ciertos trabajos, y después vuelve a su patria; por su parte, el segundo diccionario dice que el ‘golondrina’ es la persona que se desplaza de una región a otra para participar en labores rurales periódicas.

Hasta la primera mitad del siglo xx e, incluso, en algunos años de la segunda, era común en los barrios cercanos a la capital mendocina la figura de un vendedor ambulante: el ‘achurero’. Se desplazaba de calle en calle en una carretela, tirada por un caballo de andar cansino, acostumbrado a ir deteniéndose, rítmicamente, de trecho en trecho; con el progreso y con el aumento del poder adquisitivo de los trabajadores, la carretela fue sustituida por pequeñas camionetas, que en el lenguaje cotidiano se denominaban ‘chatitas’. Este personaje era el que vendía, una o dos veces por semana, las ‘achuras’. El origen de este vocablo es el sustantivo ‘achura’, del quechua *achuray*; el sufijo -ero, de agente, da indicio de la actividad llevada a cabo por ese tipo de trabajador. El vocablo quechua tenía el valor de ‘reparto’ y esto se aplica a los intestinos del animal, que sirven de alimento al hombre; también el achurero vendía lengua, corazón e hígado junto a las ‘tripas’ que eran, propiamente las achuras. Preciada pieza para el asado lo constituían –aún hoy es así– los ‘chinchulines’ o ‘chunchulines’, que designan el trenzado del intestino delgado de un animal ovino o vacuno.

En los barrios más alejados, una figura que aparecía esporádicamente era la del ‘jarillero’ o vendedor de jarilla. En el *Diccionario*

de regionalismos de San Juan encontramos la definición del vocablo ‘jarilla’:

**Jarilla** (*Larrea divaricata*): Arbusto ramoso de hasta 3 m de altura, de ramas emergentes, lisas, sin espinas, de color ceniza y cubiertas por una resina que las protege de la desecación. Sus flores son medianas, de color amarillo. Su fruto es una cápsula ovalada, de color rojizo amarillento. [...] Sus ramas hervidas sirven para emplastos con los que se curan los pasmos de animales, quizá por la concentración de calor. Su entrecáscara (el palito pelado) sirve para infusiones que frenan la constipación y, agregándosele azúcar quemada, curan el resfrío<sup>4</sup>.

El folclore ha atesorado el término ‘jarillero’, a través de un pregón serrano, creado por Hilario Cuadros:

¡Jarillero!... ¡Jarillero!...  
 Jarilla fresquita  
 le vendo, señora  
 de los ojos negros,  
 de chapecas largas  
 y ondeado el cabello...  
 Esos ojos negros  
 a este jarillero  
 le han quitado el sueño...  
 Señora...,  
 le doy lo que tengo...  
 Está el carro lleno  
 de jarilla, chilca,  
 pichana y romero...  
 Todo se lo ofrezco:  
 mil yuyos del cerro  
 por una mirada, señora,  
 de sus ojos negros.

En cuanto a la flor de la jarilla, según leemos en *Los Andes* –decano de la prensa mendocina–, en junio de 2005, fue declarada ‘flor pro-

<sup>4</sup> QUIROGA SALCEDO, C. y G. GARCÍA DE RUCKSCHLOSS (2006). *Diccionario de regionalismos de San Juan*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

vincial', a través de una encuesta realizada por la Dirección de Recursos Naturales. La belleza de esta flor, símbolo de humildad, fue eternizada por el músico Emilio Dublanc, largamente radicado en Mendoza, en una partitura para voces iguales, que hoy se canta en varios lugares del mundo:

Solo una flor de jarilla del campo me trajo,  
Solo una flor de jarilla prendida en un gajo,  
Solo una flor de jarilla me trajo mi amor:  
Era la flor más sencilla, la más olvidada.  
Solo una flor.

¡Flor de jarilla es mi amor,  
casi oculto y sin fragancia!  
No lo marchita el dolor,  
el otoño o la distancia.  
¡Flor de jarilla, así es mi amor!

Una expresión despectiva para una mujer mendocina es que se la tilde de 'chinita': inmediatamente, al escuchar el vocablo, lo asociamos con la voz 'china' y, como dice Espíndola en su *Diccionario de lunfardo*, con una persona de facciones aindiadas, tez oscura, pelo negro, generalmente lacio, descendiente de indios o con mezcla de sangre india. Esto es completado con la caracterización de Rogé, para quien 'chinita' era una forma de llamar a la mujer joven de servicio doméstico en épocas pasadas. El tratamiento se hizo extensivo a toda muchacha de 'medio pelo', esto es de baja extracción social. Lo interesante, en la obra de este autor mendocino, es la clasificación que hace de las chinitas, de acuerdo con sus funciones en una casa: estaba la 'chinita de adentro', encargada del arreglo y limpieza de los dormitorios y baños y del orden de la ropa blanca; además, la 'chinita de comedor', encargada de poner y servir la mesa, lavar y guardar la loza, etc.; por último, la 'chinita de los mandados', encargada de llevar y traer mensajes y presentes a los vecinos, parientes y amigos, hacer algunas compras y acompañar a los niños.

Al hablar de gente de condición humilde y de costumbres rústicas, se escuchaba en el vocabulario de nuestros mayores el término 'guasó': la voz, probablemente, proviene del quichua *huasu*, hombre de condi-



ción humilde, rústico, inculto. En Chile, 'guasó' es el hombre rústico de campo, labrador, vaquero, equivalente al gaucho argentino; también, en ese país y, por ende, en Mendoza, se usa para la persona a la cual le falta trato social, poco habituada a las costumbres de las grandes ciudades. Algo similar se da en San Juan, donde el 'guasó' o 'huaso' es la persona maleducada, grosera, sin urbanidad. Se registraba también en su forma femenina, al hacerse extensiva esa rusticidad a la mujer de trato áspero.

Al principio del presente trabajo, nos referimos a la cultura del agua en Mendoza: ligada a ella, se da la voz 'tomero', personaje de trascendencia en el ámbito de las fincas y propiedades rurales mendocinas, pues es el encargado de administrar el agua entre los regantes de una hijuela. También se preocupa por mantenerla limpia y por abrir las compuertas de los canales derivadores, en caso de creciente. El sufijo de agente se ha agregado a la palabra 'toma', definida por el diccionario académico como la 'abertura por donde se desvía, de una corriente de agua o de un embalse, parte de su caudal'. Solo quien ha vivido en Mendoza puede comprender la vida que gira en torno al riego. Así lo captan los poetas de esta tierra, como Armando Tejada Gómez, en su "Zamba del riego":

Por el Guaymallén, el duende del agua va,  
llevando una flor de greda y dulzor  
que despertará en el riego  
la voz vegetal del huarpe que está  
dormido en su paz mineral.

Se va tu caudal por el valle labrador  
y al amanecer sale a padecer  
la pena del surco ajeno.  
Verano y rigor, va de sol a sol  
la sombra del vendimiador.

Dorada zamba del riego, el agua te cantará  
cuando ande en la voz del vino cantor  
la vendimia de mi pueblo  
y suba un rumor de acequia y canción  
por el rumbo agrario del sol.

El estío o verano trae sus tareas propias de la estación: nos estamos refiriendo a la figura del ‘veranador’; para entender sus funciones, partimos de la definición de ‘veranada’. El *Diccionario de americanismos* registra ‘veranada’, con el significado, en Chile y Argentina, de ‘lugar que proporciona pasto para el ganado, en verano’. También, ‘traslado del ganado en la veranada para que pase en ella el estío’ y ‘actividad ganadera de crecimiento y engorde del ganado que se efectúa en los pastos de verano’. Entonces, el ‘veranador’ es el que va a pasar la veranada con la hacienda en los altos pastizales de la cordillera. Es el puestero, criador de ganado, que deja el puesto para pastorear los animales en los campos de pastaje de los valles altos, cuando los fríos del invierno y las nevadas se acaban. En el departamento de Malargüe, ubicado al sur de la provincia, en zona limítrofe con Neuquén, se celebra la “Fiesta del Veranador” a mediados de octubre; en ella se despiden a los veranadores.

Abrimos esta instancia de reflexión sobre los mendocinismos que se van perdiendo, con la alusión a una frase solo fijada en una obra del acervo folclórico de la provincia; la cerraremos con otra, ‘andá a llorar al Calvario’, que da cuenta de la inutilidad de una queja. La expresión se emplea ante una situación irremediable o de la cual el que se queja es el propio culpable. La frase alude al Calvario de la Parroquia de la Carrodilla, en Luján de Cuyo, donde hay un Vía Crucis que data de 1884, muy frecuentado por la devoción popular mendocina. El *Diccionario de americanismos* da como frases equivalentes de lamentaciones inútiles las locuciones ‘a llorar al río’ y ‘llorar sobre la leche derramada’, que indican que quejarse no tiene sentido cuando los hechos ya están consumados.

El progreso es inevitable y la sustitución de viejas costumbres por hábitos nuevos también lo es; sin embargo, debería ser función de los docentes el hacer conocer a los jóvenes la riqueza del habla mendocina, a través de la lectura de obras regionales en las que se diera cuenta de voces y de locuciones como las mostradas, que hablan de una realidad distinta y distante de la actual.

## Bibliografía

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS (2003). *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: Espasa/Planeta.

- (2010). *La Academia y la lengua del Pueblo*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- BARCIA, P. Y G. PAUER (2010). *Diccionario fraseológico del habla argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- BOSQUE, I. Y DEMONTE, V. (2000). *Gramática descriptiva de la lengua española*. Madrid: Espasa. Tomo II.
- CASTELLINO, M. Y S. HURTADO (2010). *Lavalle. Tierra de presencias inquietantes. Historia y leyendas de los arenales*. Mendoza: Inca Editorial.
- CONDE, O. (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
- DE PAULA, S. (1990). *Usos y costumbres de la Mendoza de ayer y de hoy*. Mendoza: Mario Chales editor.
- DRAGHI LUCERO, J. (1953). *Las mil y una noches argentinas*. Buenos Aires: Kraft.
- (1992). *Cancionero popular cuyano I y II*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- ERIZE, E. (1990). *Mapuche 6: Vocabulario mapuche-español*. Buenos Aires: Editorial Yapun.
- ESPÍNDOLA, A. (2005). *Diccionario del lunfardo*. Buenos Aires: Planeta.
- FELDER, E. (COMP.) (2008). *Refranes de nuestra tierra*. Buenos Aires: GIDESA.
- LAGOS ALTAMIRANO, D. (2005). *Diccionario lingüístico del habla de Valparaíso*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- MARTÍNEZ, P. S. (1979). *Historia de Mendoza*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- MAZA, J. I. (1979). *Toponimia, tradiciones y leyendas mendocinas*. Mendoza: Rotary Club.
- MOLINER, M. (2007). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MUSA, H. (2005). *Calepino lunfoargentino*. Buenos Aires: Dunken.
- PÉREZ BUGALLO, R., SPERANZA, A. Y PAGLIARO, M. (2005). *Refranero tradicional argentino*. Buenos Aires: Del Sol.
- PLAGER, F. (COORD.) (2009). *Diccionario integral del español de la Argentina*. Buenos Aires: Tinta Fresca.
- QUIROGA SALCEDO, C. Y G. GARCÍA DE RUCKSCHLOSS (2006). *Diccionario de regionalismos de San Juan*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa. 22ª edición.
- (2006). *Diccionario esencial de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009). *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2010). *Diccionario de americanismos*. Perú: Santillana.
- RODRÍGUEZ, A. Y MORENO DE MACÍA, E. (1991). *Manual del folclore cuyano*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- RODRÍGUEZ, Z. (1985). *Diccionario de chilenismos*. Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- ROGÉ, J. C. (2000). *Color, sabor y picardía en la cultura. Los regionalismos de Mendoza*. Mendoza: EDIUNC.
- SAUBIDET, T. (2006). *Vocabulario y refranero criollo*. Buenos Aires: Letemendía Casa Editora.
- SUÁREZ, C. (RECOP.) (2007). *Refranero criollo. Dichos y sentencias del habla popular*. Buenos Aires: Guadal.
- TORNELLO, P. ET AL. (2011). *Introducción al millcayac, idioma de los huarpes*. Mendoza: Zeta editores.

## COMUNICACIONES

### HENRY DAVID THOREAU. HOMENAJE A 150 AÑOS DE SU MUERTE\*

Rolando Costa Picazo

Quizá las líneas más conocidas de Thoreau sean las siguientes, que están en la segunda sección de su libro *Walden*, y que han sido usadas como inscripción a la entrada del parque alrededor del lago. Declaran el propósito que lo indujo a apartarse de la civilización como ensayo de vida y ocupar una cabaña en el bosque, que hizo él mismo, y vivir de lo que plantaba o pescaba. Dice:

Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, afrontar los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que tenía para enseñarme, para que, cuando me tocara morir, descubriera que no había vivido (*Where I Lived, and What I Lived for*: 61).

Si bien Henry David Thoreau (1817-1862) no es un pensador sistemático, hay una preocupación que podríamos caracterizar como central en su obra: la relación entre los medios y el fin. Él creía que la mayoría de los hombres, en su afán desesperado por subsistir, había perdido de vista los fines verdaderos de la vida. La gente dedicaba la mayor parte del tiempo y energía a trabajar; tenía más ropa que la necesaria; en realidad, tenía demasiadas pertenencias, que eran superfluas. No usaba el tiempo de una manera inteligente. La buena vida no se basaba en el *tener*, sino en el *ser*.

\* Comunicación leída en la sesión 1339 del 13 de septiembre de 2012.

Como dice un antiguo libro, los hombres viven atareados amontonando tesoros que la polilla y la herrumbre han de corromper, y los ladrones desenterrar y robar. Es una vida de tontos, como se darán cuenta al llegar a su fin, si no antes (*Economy*, 3').

Es que el hombre no dedica tiempo al ocio creador, concepto que no era entonces, ni es ahora, demasiado popular. Thoreau es un pensador independiente, uno de los más grandes que ha producido su país, que va contra la corriente de su tiempo y lugar. La idea general es que se debe ocupar la mente, y no pensar demasiado. La actitud de Thoreau, su decisión de vivir en una cabaña en el bosque, fue criticada por sus contemporáneos. Lo consideraban "raro". Incluso la posteridad, en especial en su propio país, tiene sus reservas: muchos lo consideran un salvaje, un egoísta, un anarquista, un excéntrico. Es probable que sea un poco de todo eso, un ser original que vivió una vida plena. Asimismo, repercutió en personas originales, como los hippies, Gandhi, Tolstoi, Martin Luther King, John Fitzgerald Kennedy, y anarquistas como Emma Goldman. Es un personaje original y complejo, rico en ambigüedades, que puede ejercer una atracción mágica en algunos. De hecho, podría decirse que cada persona puede crear su propio Thoreau.

Su relación con Emerson, otro original, marcará su vida. Se conocieron en 1837. En 1841 Thoreau fue a vivir a casa del maestro, y fue en tierra que pertenecía a Emerson donde Thoreau levantó su cabaña y condujo el experimento que relata en *Walden*, su libro de 1854. Los amigos de Emerson, y la gente en general, consideraban a Thoreau como el discípulo de Emerson. Este evidentemente lo creía así, como lo revela en su diario. Le aconsejó a Thoreau que llevara un diario también, cosa que Thoreau hizo, y allí, sobre todo al principio, hay evidencia de que Thoreau aceptaba el papel de discípulo. Muchos ven en Emerson al teórico, en Thoreau al alumno que puso en práctica las teorías del maestro. Debe de haber sido muy difícil librarse de la influencia y el poder de Emerson. En su poema "The Apology", de 1846, Emerson se refiere al experimento de Thoreau adoptando su voz:

<sup>1</sup> Las citas corresponden a *Walden and Civil Disobedience*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 1966. Entre paréntesis va el título del capítulo, "Economy" en este caso, y la página. Las traducciones nos pertenecen.

Think me not unkind and rude  
That I walk alone in grove and glen;  
I go to the god of the wood  
To fetch his word to men.  
Tax not my sloth that I  
Fold my arms beside the brook;  
Each cloud that floated in the sky  
Writes a letter in my book.  
Chide me not, laborious band,  
For the idle flowers I brought;  
Every aster in my hand  
Goes home loaded with a thought.  
There was never mystery  
But 'tis figured in the flowers;  
Was never secret history  
But birds tell it in the bowers.  
One harvest from thy field  
Homeward brought the oxen strong;  
A second crop thine acres yield  
Which I gather in a song.

[No me creas descortés y rudo / porque camino solo por el bosque y la cañada; / voy hasta el dios del bosque / en busca de su mensaje para el hombre./ No reprendas mi haraganería porque, / con los brazos cruzados al lado del arroyo, / vea que cada nube que flota por el cielo / escribe una carta en mi libro. / No me retes, laboriosa pandilla, / por las flores inútiles que traigo; / cada áster en mi mano / vuelve a casa cargado con un pensamiento. / Jamás hubo un misterio / que no estuviera delineado en las flores; / jamás una historia secreta / que las aves no contaran en sus ramas. / Una cosecha de tu campo / trajo a casa a los robustos bueyes; / tus tierras produjeron una segunda cosecha / que yo recojo en mi canto.

De Emerson Thoreau recibió mucho, sobre todo ideas filosóficas e intereses literarios, por Goethe, los clásicos, la religión oriental. La afición por las paradojas, por ejemplo, son emersonianas. Y también lo es el desprecio por ser consistente, por no contradecirse. En "Self-

Reliance” [confianza en uno mismo], ensayo seminal de 1841, Emerson sostiene que la consistencia es el diablillo de las mentes pequeñas: “Supón que te contradices; y ¿qué hay con ello?”. Whitman, que también aprende de Emerson, le hace eco: “Do I contradict myself? Very well then, I contradict myself: I am large, I contain multitudes”. Y Thoreau, en *Walden*, es un cúmulo de contradicciones. Se aísla del mundanal ruido, pero visita la aldea a diario; renuncia al materialismo, pero documenta su eficiencia y éxito económico con una especificación de gastos digna del mejor balance comercial. Denuncia las limitaciones de la ciencia, pero toma mediciones exactas del lago y de todo lo que puede. La paradoja es un rasgo del estilo y del pensamiento de Thoreau. Con la paradoja, Thoreau sacude al lector amodorrado. Le sirve para expresar verdades no convencionales. Refiriéndose a un ensayo de Thoreau, “A Winter Walk”, de 1843, Emerson objeta que “llame a un lugar frío sofocante, a la soledad, pública, a la naturaleza salvaje, doméstica”. El ensayo es un ensalzamiento del invierno y del frío, del hielo, del viento y de la pureza del aire y de la soledad en contacto con la naturaleza salvaje. El poeta encuentra en la naturaleza un fuego subterráneo permanente que nunca se va y que no hay frío capaz de helar. Así también, el verano perdura en el corazón humano, que conserva el calor, que Thoreau llama “el sur”. En el norte está el sur. De ahí el uso del oxímoron, para enfatizar la coexistencia de contrarios. “El día es una noche escandinava. El invierno, un verano ártico”. El uso de la paradoja es un rasgo del transcendentalismo, como bien lo sabía Emerson. Por eso resulta inexplicable su crítica. El transcendentalismo destaca la percepción de una realidad espiritual detrás de la superficie de las cosas, a la que se accede mediante la intuición o la percepción poética. Thoreau usa la exageración, la antítesis, la incongruencia. “Read not *The Times*, but the Eternities”, apunta, por ejemplo. Usa una retórica de extravagancias: hipérboles, juegos de palabras, paradojas, una manipulación irónica del cliché, el proverbio y la alusión.

Thoreau sigue el consejo emersoniano de establecer un contacto directo e íntimo con la naturaleza: Nuestra época padece de retrospectión, sermona el maestro en su ensayo “Nature”. “Las generaciones precedentes contemplaban a Dios y a la naturaleza cara a cara; nosotros, a través de sus ojos. ¿Por qué no disfrutar de una relación original con el universo?”.



Si bien muchas de las ideas de Thoreau joven hacia la naturaleza son emersonianas, emanadas del transcendentalismo, más adelante disfruta de la naturaleza por la naturaleza misma: es un gran observador y profundo conocedor de ella, algo que Emerson nunca fue. Emerson habla de la naturaleza en general, sin acercarse a ella; Thoreau lo hace en detalle, conviviendo con ella. Sin embargo, no fue Thoreau un naturalista, por más que discutiera biología y zoología y entomología con el más grande científico de su época, su amigo Louis Agassiz<sup>2</sup>, suizo, profesor de Harvard. No. Es, más bien, un analista contemplativo y un genio de la percepción. Continuamente nos habla de su perspectiva visual, su punto de mira. Es un observador que se sitúa en el tiempo y en el espacio, en la relatividad de la perspectiva. Por más que describe con exactitud, no tiene una mirada objetiva, sino de descubrimiento subjetivo, una mirada que quiere buscar el significado más allá de la apariencia.

La actitud de Thoreau hacia la naturaleza iba cambiando con sus experiencias y su estado de ánimo. En un extremo, encontramos a un Thoreau que, en método y espíritu, se aproxima al naturalista científico: alerta, observador, absorto en la contemplación del hecho natural que le llama la atención. En el otro extremo, encontramos a un Thoreau que utiliza a la naturaleza como medio para explorar su yo interior a medida que observa cómo ese yo interior reacciona a las muchas influencias que se ejercen sobre sus sentidos y sobre su espíritu. El lago es el elemento central de *Walden*, su característica esencial. R. W. B. Lewis, en *The American Adam* (un importante estudio de 1955 sobre la literatura estadounidense del siglo XIX), escribe que, según Jung, “el lago es el inconsciente” (p. 26). En ese sentido Thoreau, que busca llegar al fondo del lago, bucea en sí mismo. En *Walden* escribe Thoreau:

Un lago es el rasgo más hermoso y expresivo de un paisaje. Es el ojo de la tierra, y al mirarlo quien lo contempla mide la profundidad de su propia naturaleza. Los árboles fluviales junto a la costa son las delgadas pestañas que lo bordean, y las colinas y acantilados boscosos a su alrededor son las sobresalientes cejas.

<sup>2</sup> Su obra más importante es *Contributions to the Natural History of the United States*, 4 volúmenes, 1857-1863.

Como todo romántico, Thoreau se relaciona con la naturaleza, se compara con ella, estableciendo una conexión permanente. Escribe: “A veces me gusta aferrarme con fuerza a la vida y pasar el día y vivirla como lo hacen los animales” (*Higher Laws*: 141). Es su inspiradora, y su ejemplo de vida:

Después de una calma noche de invierno me desperté con la impresión de que se me había hecho una pregunta, que yo había intentado responder, en vano, en mi sueño, con respecto a ¿cómo, cuándo, dónde? Pero al amanecer vi que la Naturaleza, donde viven todos los animales, miraba por mis anchas ventanas con rostro sereno y satisfecho, sin ninguna pregunta en sus labios. Me desperté ante una pregunta respondida, ante la Naturaleza y la luz del día. La nieve, alta sobre la tierra punteada de pinos, y la colina misma donde estaba mi casa, parecían decirme: ¡Adelante! La Naturaleza no hace preguntas ni responde ninguna de las que hacemos los mortales. Hace mucho que tomó su resolución. “Oh Príncipe, nuestros ojos contemplan con admiración y transmiten al alma el maravilloso y variado espectáculo de este universo. La noche, sin dudar, vela una parte de esta gloriosa creación, pero el día llega para revelarnos esta gran obra, que se extiende desde la tierra hasta las planicies del éter” (*The Pond in Winter*: 187).

Thoreau, como Emerson y los trascendentalistas, tiene una visión optimista y positiva. Hay una verdad última más allá de la Naturaleza y de la realidad a la que solo puede accederse, si esto es posible, por la gracia de una comunicación directa y supraracional con la naturaleza. Al igual que Melville, en la persona de Ismael, Thoreau emprende un viaje, que en ambos casos se relaciona con la búsqueda de uno mismo, un viaje al fondo del ser, una experiencia arquetípica de buceo, en el mar en Melville y en el bosque en Thoreau. En ambos casos, el viaje termina en un descubrimiento que es un renacer, pero en Melville la lección le cuesta la vida a toda una tripulación por la ambición desmedida de querer llegar más allá del abismo, pero Ismael se salva, porque acepta sus limitaciones humanas y se redime por su fe en la comunidad. Thoreau no establece un puente con la comunidad: es el egoísta sublime, que trae una lección para quien quiera oírla, pero no la predica, salvo con su ejemplo. Su experimento es personal y privado. Cada cual debe emprender su propio viaje. Él es un héroe visionario, y su libertad sirve de ejemplo para liberar a otros, pero solo a quienes están preparados

y dispuestos a iniciar su propia búsqueda, y a su manera. Ya lo dice Whitman, que participa del mismo espíritu:

El viaje que emprendo es eterno (¡que todos me oigan!) / Mis signos son un capote contra la lluvia, fuertes zapatos y un bastón cortado en el bosque. / En mi silla no sanean los amigos. / No tengo cátedra ni iglesia ni filosofía. / No llevo a ningún hombre a una mesa puesta, a la biblioteca o a la bolsa, / pero a cada uno de vosotros, hombre o mujer, lo llevo a una cumbre. / Mi brazo izquierdo ciñe tu cintura. / Mi derecha señala los continentes y el gran camino. / Ni yo ni ningún otro pueden recorrer por ti ese camino. / Eres tú quien debe hacerlo (Sección 46 de Canto de mí mismo).

Para Thoreau, el viaje es simbólico de la búsqueda del yo, por lo que no debe ser a regiones lejanas. En esto sigue al maestro Emerson, que en “Self-Reliance” ataca “la superstición del viaje”. “El alma no es viajera”, sostiene allí. “El hombre sabio se queda en su casa”. “El que viaja para divertirse... se aleja de sí mismo... Lleva ruinas a las ruinas”. Y Thoreau le hace eco: “El que se limita a ser viajero aprende cosas de segunda mano y a medias, y es poca autoridad la suya” (*Higher Laws*: 140). Y en la Conclusión (p. 211) cita a William Habington, un poeta inglés del siglo xvii:

Dirige el ojo hacia tu interior, y hallarás  
un millar de regiones en tu mente  
aún desconocidas. Recórrelas, y hazte  
experto en cosmografía del hogar.

Como todo trascendentalista, Thoreau se aparta de la comunidad, de la grey que asiste a la iglesia y sigue al pie de la letra una ortodoxia. Critica a los curas católicos, por ejemplo, por la manera en que enseñaron la religión a los aborígenes: refiriéndose a un leñador francocanadiense, dice:

El intelectual y lo que se denomina el hombre espiritual dormían en él. Había sido instruido solo de esa manera inocente e ineficaz con que los sacerdotes católicos enseñan a los aborígenes, por la cual al pupilo nunca se le enseña hasta alcanzar un grado de conocimiento, sino solo a un estadio de reverencia y confianza: el niño no se vuelve hombre, sino que sigue siendo niño (*Visitors*: 98-99).

Thoreau es un heredero del puritanismo. Los puritanos eran un pueblo trabajador y rudo, activo y laborious o, individualista y enérgico, pero la imagen que ha quedado en la imaginación popular es la de austeridad, ascetismo, falta de sentido del humor, mojigatería. Hay una traza de algo de esto en Thoreau, como, por ejemplo, su devoción a la castidad. Los expertos en Thoreau todos sostienen que casi con seguridad no tuvo contacto sexual con nadie en toda su vida. Sin embargo, también está en Thoreau el concepto del hombre autónomo que se rige por su propia conciencia, que es la autoridad única, concepto importante del pensamiento puritano. Por otra parte, su rechazo a la propiedad, su condena del materialismo y la avaricia, que de hecho fortalecen sus ideas anarquistas, son un ataque a la tradición puritana, que valoraba la riqueza como signo de que quien la poseía figuraba entre los elegidos de Dios. Thoreau se burla del estúpido agricultor, que por sobre todo amaba la superficie de un dólar o de un brillante céntimo, en donde podía ver reflejada su bronceada cara (*The Ponds*: 131). Hay varias referencias contra la propiedad en su obra. A comienzos de "Economy", la primera sección de *Walden*, hace Thoreau una larga referencia a la condena que significa poseer cosas y llevar una larga vida de esclavo:

Veo a hombres jóvenes, mis conciudadanos, cuya desgracia es la de haber heredado granjas, casas, graneros, ganado e implementos agrarios. Porque es más fácil adquirir todo esto que deshacerse de ello. Mejor hubiera sido haber nacido en el campo abierto y ser amamantado por una loba, pues habrían visto con más claridad el campo que debían cultivar. ¿Quién los hizo esclavos de la tierra? ¿Para qué comerse sus sesenta acres, cuando el hombre está condenado a comer solo su pizca de lodo? ¿Por qué comenzar a cavarse la tumba no bien se nace?

Hay muchos otros epigramas en *Walden*, como "Disfruta la tierra, pero no la poseas" (*Baker Farm*: 138). O "Un hombre honesto no tiene mayor necesidad que la de contar con sus diez dedos de la mano, y en casos extremos añadir los diez dedos de los pies, y al diablo con el resto" (*Where I Lived, and What I Lived for*: 61). Y un concepto que hoy llamamos ecológico:

Por la avaricia y el egoísmo, y ese hábito abyecto, del que nadie está libre, de considerar la tierra como de su propiedad, o como un medio

para adquirirla, se deforma el paisaje, se degrada la agricultura, y el granjero lleva la más vil de las vidas (*The Bean Field*: 111).

Y agrega: “Conoce a la Naturaleza, pero solo como un ladrón”.

Este estilo paradojal y epigramático es característico de Thoreau, que adereza su prosa con aforismos, lo que es un rasgo emersoniano. El maestro engalana sus Diarios y sus Cartas con consejos inolvidables, como el fundamental “Confía en ti mismo”, y Thoreau sigue sus enseñanzas. Algunos ejemplos. En la primera sección leemos un comentario terrible: “La mayoría de los hombres llevan una vida de tranquila desesperación”, pero en la última sección, titulada “Conclusión”, nos llega un aliento: “Ama tu vida, por más pobre que sea” (p. 217).

Thoreau es un adalid de la libertad, bien supremo. Uno de sus aforismos resume su pasión por ser libre: “Los pájaros no cantan en las cuevas” (*Economy*: 19). Es conocida su apasionada oposición a la esclavitud y su participación en el Tren Subterráneo (*Underground Railroad*), una organización secreta que ayudaba en su huida a los esclavos fugitivos del Sur en la era anterior a la Guerra Civil. El Tren Subterráneo era una empresa humanitaria cuyos integrantes mostraban una entrega total al ideal de la libertad. Igualmente, se negó a pagar un impuesto, y fue encarcelado por ello, aduciendo que no podía aceptar “esa organización política que es mi gobierno”, porque “es también el gobierno de la esclavitud”. *Desobediencia civil* empieza citando el lema de un semanario llamado *The United States Magazine and Democratic Review*: “El mejor gobierno es el que gobierna menos” (p. 224). En la página siguiente agrega su propio lema: “Debemos primero ser hombres y súbditos después” (p. 225).

Thoreau publicó en la revista *The Dial* su traducción de la tragedia griega de Esquilo *Prometeo encadenado*, en la que un Júpiter tiránico, “presidente de los inmortales”, secundado por figuras del Poder y de la Fuerza, encadena a Prometeo y lo deja ciego por desobedecerlo y beneficiar a la humanidad dándole el fuego. A su vez, Thoreau fue encarcelado por oponerse a la autoridad. Una generación antes, un poeta romántico, anarquista y radical, Percy Bysshe Shelley, había escrito en Italia, entre 1818 y 1819, un extenso poema dramático titulado *Prometheus Unbound*, que empieza como una traducción de Esquilo y se convierte en una alabanza a la libertad y a la revolución. En el prefacio,

Shelley relaciona a Prometeo con Satanás, con el argumento de que el cristianismo había confundido al benefactor de la humanidad con un enemigo. En esto seguía a Milton, que en *El Paraíso perdido* secretamente hace de Satanás el héroe de su magnífica obra maestra, héroe que supo hacerle frente a un dios tiránico. Shelley comienza su poema con el desafío de Prometeo, que se dirige al Monarca:

... contemplad  
esta Tierra, que pulula, multitudinaria, con vuestros esclavos,  
a quienes necesitáis para que os adoren de rodillas, recen y alaben  
y trabajen, que caen en hecatombes de corazones rotos,  
con miedo y desprecio de sí mismos y estéril esperanza (Acto 1, líneas  
4-8).

En el epígrafe de *Walden*, el autor se anuncia como un “*chante-cleer*”, un gallo cantarín: “No me propongo escribir una oda al desaliento, sino alardear tan fuerte como un gallo en la mañana, erguido sobre el palo donde se posa, aunque solo sea para despertar a mis vecinos”.

Es que Thoreau cree que cada día, con su amanecer, es para nosotros un despertar en más de un sentido, pues trae la posibilidad de una nueva vida. Esta idea está en los Vedas. En las antiguas escrituras hindúes se lee: “Toda la inteligencia se despierta con la mañana” (*Where I Lived, and What I Lived for*: 61). Luego Thoreau toma como lema una inscripción grabada en la bañadera de Confucio, que dice: “Renuévate por completo cada día”. Un consejo que también Ezra Pound hizo suyo para iniciar toda una nueva era literaria, el modernismo, y que condensó en tres breves palabras: “Make it new”. Pound siguió a Thoreau y Emerson, que abrieron las puertas al ingreso de la sabiduría oriental. *Walden* puede ser leído como un mito de renovación, el bautismo a una nueva vida, y es un libro que sección tras sección sigue el ciclo anual y finaliza con la primavera, con una expresión de fe en la resurrección y la inmortalidad, con la anécdota de un insecto alado, hace años enterrado en una mesa de madera de manzano, que de repente estalla en vida. Thoreau dice que, por fin, el insecto habrá de disfrutar del perfecto verano de su vida. La última frase del libro reza:

El sol no es más que la estrella de la mañana.

## INTRODUCCIÓN A WILLIAM FAULKNER. HOMENAJE A 50 AÑOS DE SU MUERTE\*

Rolando Costa Picazo

Estados Unidos está constituido por regiones, que en algunos casos presentan marcadas diferencias entre sí. Es posible hablar de Nueva Inglaterra (Massachussets, Connecticut, New Hampshire, Rhode Island, Vermont, Maine); de los estados atlánticos del Centro (Nueva York, Nueva Jersey, Pensilvania, Delaware, Maryland y Washington, Distrito Federal); de los estados de los Grandes Lagos (Michigan, Illinois, Wisconsin, Indiana y Ohio); del Sur, cuyos estados se subdividen en estados de la frontera sureña (Virginia, West Virginia, Carolina del Norte, Kentucky y Tennessee); y del Sur profundo (Deep South: Georgia, Carolina del Sur, Alabama, Mississippi, Arkansas, Louisiana y Florida); los estados de las grandes praderas (Minnesota, Dakota del Norte y del Sur, Iowa, Nebraska, Kansas, Missouri, Oklahoma y Texas); los estados montañosos (Colorado, Wyoming, Montana, Idaho, Utah, Nevada, Nueva México y Arizona); y los estados del Pacífico (California, Oregon, Washington, Alaska y Hawai), lo que hace 7 secciones.

Por el hecho mismo de la subdivisión existente en los estados del Sur, no es posible considerar al Sur como una región homogénea, a pesar de que en el tiempo todos los estados compartieron, sobre todo en el pasado, un estado de relativa pobreza con respecto al Norte. Igualmente, todos los estados del Sur eran agrarios, en comparación con el Norte industrial, es decir que tenían una civilización de campo, a diferencia de la del Norte, esencialmente urbana; además, todos los estados sureños comparten un pasado de esclavitud, que llevó a la Guerra Civil (1861-1865) y a la derrota.

\* Comunicación leída en la sesión 1340 del 27 de septiembre de 2012.

Hubo —y quizá sigue habiendo— un ideal agrario, que es una celebración de virtudes relacionadas con la vida del campo, opuesta a lo urbano. El Sur agrario durante mucho tiempo dependió de un cultivo, el del algodón, y sostuvo una economía de esclavos, necesaria para el cultivo del algodón, una economía de plantaciones. Como demuestra muy bien Faulkner en su extensa obra, los orígenes de los caballeros sureños, que se consideraban aristocráticos, se remontan a hombres ávidos y sin principios, que llegaron, arrasaron cruel y vorazmente la tierra, se enriquecieron a expensas de otros y construyeron imponentes mansiones de grandes columnas blancas. Luego se dedicaron a proteger la virginidad de sus hijas contra la amenaza del negro, Diseminaron la leyenda de que era superdotado sexualmente y acechaba para violar a las blancas, cuando en realidad eran los caballeros sureños los que visitaban las cabañas de las negras y fortalecían el mestizaje.

Después de la derrota, y durante el período conocido como la Reconstrucción, que va del fin de la Guerra, 1865, hasta 1877, el Sur sufrió toda suerte de desgracias y privaciones. Es el período en que el gobierno federal intentó reincorporar al Sur de regreso en la Unión, pero que muchos norteños encararon como venganza o como oportunidad de enriquecimiento personal. El Norte quería asegurar la dominación del partido republicano (el Sur era sólidamente demócrata), y para ello contaba con el voto recientemente otorgado a los negros, muchos de los cuales no sabían leer ni escribir. Los *carpetbaggers* y los *scalawags*, sureños blancos nativos que secundaban a los norteños de la Reconstrucción (“scalawag” significa ‘bribón, pillo’) hicieron toda clase de fechorías, vaciando las finanzas de los municipios, imponiendo impuestos imposibles de pagar, negando a los blancos un rol en el gobierno y sembrando el terror. Muchos sureños llamaron al período de la Reconstrucción “la era trágica”.

La literatura sureña. Se habla de una literatura sureña. De hecho, hay muchos rasgos que diferencian a los sureños de los habitantes del resto del país, en especial, su acento inconfundible. También sus costumbres, en el sentido de que son más tradicionales, más apegados al terruño, con menor grado de movilidad que el de muchas otras partes del país. Hubo un intento, por parte de los habitantes del Sur, de separarse, y de hecho lo hicieron, formando la Confederación de Estados del Sur, con su propio gobierno, su capital (Montgomery, Alabama) y



su bandera. Constituyeron una entidad política separada, y aspiraron a una nacionalidad propia. Y los escritores sureños se alimentaron de una nostalgia distorsionante, la añoranza de un pasado en muchos casos quizás inexistente, pero que, sin embargo, aviva la imaginación de autores de importancia, como Faulkner, Truman Capote, Tennessee Williams o Thomas Wolfe.

Uno de los temas recurrentes en la novela sureña es el rechazo al cambio, considerado traumático, y, como contraste, el aferrarse a un pasado idealizado, muchas veces irreal, pero arraigado en la imaginación y en la tradición. El pasado es crucial. Una novela de Faulkner como *Absalom, Absalom!* (1936), por ejemplo, entrelaza diversos momentos del pasado entre sí y con el presente, para formar una estructura compleja que se vuelve sobre sí como una espiral. En *Requiem for a Nun* (1951), uno de los personajes, Gavin Stevens dice: “El pasado nunca muere, ni siquiera es pasado”. En una entrevista, Faulkner sostiene que “*fue* no existe, solo *es*” (Meriwether y Millgate: 255). “Ningún hombre es sí mismo; es la suma de su pasado” (Gwynn y Blotner: 84).

En una novela sureña, resulta difícil separar a las personas del contexto social específico, del trasfondo histórico y de la geografía. En una novela o cuento de Hemingway, por ejemplo, los personajes establecen su propio código y viven de acuerdo con él, o lo transgreden, pero no es algo que compartan con otros personajes. Hemingway quizá sea un ejemplo extremo, pero nos sirve como patrón de comparación. El personaje de Hemingway no se establece en un lugar, ni tiene familia, ni hogar; a veces, ni patria. Muchas historias de Hemingway tienen lugar en España, Francia, Italia o Cuba, y los personajes viven en lugares transitorios, como hoteles y pensiones. Nick Adams, alter ego del Hemingway adolescente y joven, después de recibir una herida traumática en la guerra, hace “una paz por separado”. Nada de esto es concebible en la novela sureña, que muestra una intrincada red de relaciones entre personaje y familia, personaje y terruño, o personaje y pasado, tanto individual como comunitario. El personaje característico de Hemingway vive en un presente donde el placer de la buena mesa, el buen vino y el buen sexo ocupan el primer plano. En el caso de la novela sureña, personaje y comunidad, personaje y familia, o personaje e historia del Sur pueden resultar imposibles de desentrañar, como ocurre en Faulkner y en Flannery O'Connor.

La narrativa sureña no puede sino identificarse con el lugar, la cultura, una familia. Frederick Hoffman, en un ensayo titulado "The Sense of Place" distingue entre lugar y escena. Escena es simplemente un espacio no individualizado donde ocurren hechos específicos [un hotel, un restaurante, un hospital], mientras que lugar está asociado con otros espacios con los que el relato comparte una historia, una tradición transmisible, comunicable, un lenguaje, todo lo cual da un fuerte sentido de identidad a los personajes.

La literatura sureña no existe sin la presencia del negro. El negro concretiza el desasosiego histórico de todo un pueblo; es la encarnación de la culpa. No hay acto de retribución posible que sea capaz de borrar la impotencia, el sufrimiento y la opresión de esta raza durante siglos. El sureño conoce muy bien el veredicto de la historia sobre su región, y está atrapado en una red compleja de actitudes, de la misma forma que sus antepasados atraparon al negro en una situación social, física y psicológica deplorable. El sureño ha heredado un acento reconocible, una manera de hablar que lo marca, giros idiomáticos propios, platos característicos, como el pollo frito, y una actitud hacia el negro, de la que hace muy poco comienza a liberarse, aunque antes debieron pasar decenas de generaciones. El sureño siempre ha convivido con los negros, y se ha llevado muy bien con ellos, sobre todo en estas últimas décadas. Sin embargo, nunca ha habido una comunicación profunda entre el negro y el blanco. Al blanco le ha resultado difícil olvidar que el negro ha sido por lo general considerado más o menos un niño, un ser contento y fácil de divertir, o quizás una mezcla de niño, mascota y bestia de carga, aunque capaz de regresión a un nivel de violencia selvática, sobre todo entre su propia gente.

Faulkner mismo demuestra la complejidad de la actitud del blanco hacia el negro en el Sur. Hay críticos que destacan el hecho de que Faulkner no presenta al negro como un estereotipo, sino como un individuo. Dice Irving Howe, por ejemplo:

Ningún otro novelista estadounidense ha observado a los negros de manera tan cuidadosa y paciente; nadie ha escuchado con tanta fidelidad los matices de su idioma ni los ha registrado con tanta habilidad; nadie ha descrito su imaginación con tanta libertad (Howe: 134).

Sin embargo, Ralph Ellison, el escritor negro, autor de *Invisible Man*, muerto en 1994, no cree que Faulkner haya superado la caracterización del estereotipo negro:

La actitud de Faulkner es mezclada. Guiándose por la mentalidad sureña en la que el negro es disociado por lo general en un estereotipo maligno (el mal negro), por una parte, y un estereotipo benigno (el buen negro), por otra, por lo general, Faulkner presenta personajes que abarcan ambos estereotipos. Pero Faulkner, mejor que ningún otro artista, comienza con el estereotipo, lo acepta como verdadero, y luego busca la verdad humana que oculta (Ellison: 58-9).

En su estado natal, muchos blancos consideraban a Faulkner “a nigger lover” debido a su postura liberal con respecto a cuestiones de raza y segregación. Faulkner sostenía que “el racismo era un cáncer, algo indignante, una condición anómala que no puede continuar” (Gwynn y Blotner: 162). “Vivir en 1955 y estar en contra de la igualdad debido a la raza o al color es como vivir en Alaska y estar en contra de la nieve” (Meriwether, *Essays, Speeches and Public Letters*: 146). Si bien Faulkner estaba de acuerdo con que el Sur era prisionero de su propia historia, en *Intruder in the Dust* (1948), uno de sus personajes, Gavin Stevens, sostiene que cada sureño debe asumir responsabilidad por esta injusticia: “Yo solo digo que esta injusticia es nuestra, del Sur. Debemos expiarla y abolirla nosotros mismos, solos y sin ayuda” (p. 202).

Faulkner sostiene:

El negro es más calmo, más sabio, más estable que el blanco. Haber soportado esta situación tanto tiempo con tan poca violencia demuestra grandeza. Con mayor igualdad social, económica y educacional, el negro muchas veces será el señor, y el blanco trabajará para él (Meriwether y Millgate: 263).

En Faulkner y otros autores, la herencia del Sur es también una herencia de culpa, que surge del afán de posesión del hombre. Primero, y esta es una culpa generalizada, extensible a toda la humanidad, el hombre toma posesión de la tierra para explotarla: uno no es jamás dueño de la tierra, uno es de la tierra, y debe bastarle la parcela donde levanta su vivienda y la parcela en la que planta para poder comer. Segundo, y esto es en cierta medida privativo del Sur, se toma posesión de otras

personas, que ni siquiera se consideran personas, ya sea como esclavos, ya sea para placer sexual. Dice Ike, el protagonista de *The Bear* (*El oso*, 1942), al referirse al legado de la tierra:

No puedo rechazarlo. Nunca ha sido mío para poder rechazarlo. No ha sido nunca de mi padre y de tío Buddy para que me lo legaran o para que lo repudiase porque nunca fue del abuelo para que se lo legase a ellos y que ellos me lo legasen a mí para que lo repudiase porque nunca fue del viejo Ikkemotubbe para que se lo vendiese para la cesión y repudio [...] porque no compré nada. [...] Porque Él dice en el Libro cómo creó la tierra, la hizo y la contempló... (tr. Ana María de Foronda: 75).

En Faulkner, la tierra no es del hombre, sino el hombre de la tierra.

El tiempo ocupa un lugar preponderante en Faulkner, como se ve en *Absalom, Absalom!*, *The Sound and the Fury* (1929), *Light in August* (1932), *As I Lay Dying* (1930), *El oso*, etc. Jean-Paul Sartre ha escrito un artículo sobre el tema, “Sobre *El sonido y la furia*. El tiempo en la obra de Faulkner”. Sartre opina que los personajes de Faulkner con frecuencia carecen del sentido de la libertad, potencialidad, futuro; viven paralizados por el pasado. “Más allá del presente no hay nada, pues el futuro no existe”. “El presente no es otra cosa que un ruido caótico, un futuro que ya es pasado. La visión que tiene Faulkner del mundo puede compararse a la de un hombre sentado en un auto sin capota que va mirando hacia atrás” (<http://drc.usask.ca/projects/faulkner/main/criticism/sartre.html>).

Por su parte, Olga Vickery sostiene que, “en su posición extrema, la devoción por los muertos y su designio puede significar la negación total de la vida de uno” (Vickery: 19). Esta propensión está ejemplificada por Hightower, un ministro religioso de *Light in August* (*Luz de agosto*), 1932, que vive en el pasado de la Guerra Civil, en que murió su abuelo, que peleó en la caballería. Hay momentos, cuando habla desde el púlpito, en que no puede distinguir entre el sermón que está pronunciando y la caballería que galopa en la batalla en que participó su abuelo.

Muchos escritores sureños hacen una diferencia entre el Sur tradicional, el Viejo Sur, del pasado glorioso, y el Nuevo Sur en que viven. Miran con añoranza y nostalgia el Viejo Sur, aunque es posible que sea más bien fruto de la imaginación o un sueño que les han legado sus antepasados que una entidad real. Los distintos acontecimientos

políticos, sociales y económicos que han tenido lugar en el Nuevo Sur, en el siglo xx, que van desde el proceso de industrialización hasta la elección de un presidente sureño, Jimmy Carter (que realizó su campaña política enfatizando su identidad sureña), sumados a un pasado único, han tenido el efecto de colocar a la región en una posición menos defensiva y menos aislada que antes. La concepción de una literatura sureña, separada de la literatura estadounidense en general, se inicia en las décadas de 1830 y 1840, cuando el conflicto seccional entre el Sur y el Norte se agrava. Acontecimientos subsiguientes, como la apasionada controversia por la esclavitud, la secesión, la guerra, la derrota, la reconstrucción, la pobreza generalizada y permanente, el hecho de depender económicamente del Norte, la segregación racial en casi todos los aspectos de la vida diaria, la agricultura centrada en una sola cosecha y un orden social y político aún dominado por los componentes rurales, contribuyeron a intensificar el sentido de que el Sur era algo separado y distinto de los demás estados de la Unión. Esto dio a la imaginación literaria un sentido poderoso de identidad regional y de misión cultural. Después de la Primera Guerra Mundial, se produjo una reactivación importante de la creación literaria, con autores de primera calidad, que se dio en llamar el “Renacimiento Sureño”. También cobró importancia la actividad crítica, sobre todo con una serie de figuras de primer nivel, poetas y críticos a la vez, centrados en la Universidad de Vanderbilt, en Nashville, Tennessee, que formaron el grupo de poetas denominados “fugitivos” (porque se consideraban parias, fuera de la tradición poética del país), que se convirtieron en defensores del agrarianismo, y finalmente dieron al mundo de habla inglesa un movimiento crítico, llamado New Criticism, que dominó los departamentos de literatura de los EEUU e Inglaterra, y condicionó la forma de escribir poesía, durante dos o tres décadas, desde la Segunda Guerra hasta la década de 1960, y que ha dejado huellas profundas. La Nueva Crítica enfoca su atención en el texto por encima del contexto y de las correlaciones biográficas e históricas, y presta atención al juego de ambigüedades, ironías, tensiones y connotaciones en el poema mismo.

Yoknapatawpha. Faulkner crea un condado imaginario, al que da el nombre de Yoknapatawpha, del cual él es “único dueño y propietario”, según reza la leyenda del mapa donde figuran sus ciudades, ríos y

otros datos de su topografía. Aquí se desarrollan las obras principales de Faulkner. El nombre proviene de un río, el Yocona, cuyo antiguo nombre era Yoknapatawpha, que corre al sur de la ciudad de Oxford, Mississippi. Según Faulkner, significa “agua que corre lentamente por la llanura”. Usó el nombre por primera vez en una novela titulada *Flags in the Dust*, cuyo manuscrito no fue publicado hasta 1973, pues había sido rechazada por las editoriales. Faulkner la reescribió y la publicó con el título de *Sartoris* en 1929. La novela marca el comienzo de una crónica faulkneriana sobre el condado, con su historia y sus habitantes, sus familias y personajes que reaparecen en distintas novelas y cuentos.

El condado de Faulkner está situado en el norte del estado de Mississippi, y tiene 2400 millas cuadradas. Fue colonizado por blancos, que llevaron esclavos, a comienzos del siglo XIX. Compraron la tierra a los indios Chickasaw. La capital del condado, Jefferson, que en algún momento tiene 1511 habitantes, era originariamente un puesto de intercambio de los Chickasaw desde el siglo XVIII; Jefferson fue fundada en 1833 mediante la apresurada construcción de una corte de justicia de madera; el nombre no se debe al presidente de los EEUU, sino al jinete que repartía el correo en el lugar. La cómica historia de la fundación aparece en *Requiem for a Nun*, de 1951. Jefferson corresponde a la ciudad de Oxford, donde Faulkner creció y vivió la mayor parte de su vida. Se inspiró en la ciudad y en la región como fuente principal, y hay muchos paralelos, tanto geográficos como culturales entre Oxford y la ciudad mítica. Algunas familias de los fundadores y primeros colonizadores ficticios reaparecen en las distintas narraciones de la saga; otras desaparecen. Sus genealogías son complicadas, a veces confusas (como las de García Márquez, que no existiría sin Faulkner). La familia es la institución central en la sociedad sureña, en la que hay obsesión por la genealogía. Florence King recuerda a una dama sureña, amiga de su abuela, que afirmaba que ella poseía una línea de descendencia directa de Dios (King: 4).

En el Sur el sistema de la familia era esencialmente paternalista; se apoyaba en la religión cristiana, que favorecía la doctrina de la dominación del hombre, extendida a la familia y a los negros. En el Sur anterior a la Guerra, el hombre blanco de clase alta había estructurado un código caballeresco que ponía a la mujer blanca sobre un pedestal; mientras tanto, su devoto adorador se acostaba con las esclavas y, en muchos casos, establecía una segunda casa con su amante ochavona. Existía la división maniqueísta de las blancas en madres o prostitutas.

Hay una referencia a esto en *Absalom, Absalom!*, donde se dice que el hombre vivía en un medio en el que el otro sexo “estaba dividido en tres grupos bien definidos, separados (dos de ellos) por un abismo que solo se podía cruzar una vez y hacia una sola dirección: damas, mujeres, hembras; las vírgenes con las que un día se casarían los caballeros, las cortesanas que visitaban los días de fiesta en las ciudades y las mujeres y muchachas esclavas sobre las que la primera casta reposaba y a las que sin duda debía en ciertos casos su propia virginidad” (*Absalom, Absalom!*, capítulo 4).

Todas las novelas de la saga de Yoknapatawpha se ubican en un esquema temporal con cuatro puntos o mojones. El primer punto, llamémosle A, corresponde a un período edénico, al cual suele haber alguna referencia, aunque no abundante, y tampoco en todos los relatos, y que es anterior al asentamiento del blanco en el Sur. Es un período en que la naturaleza es virgen, en que solo las huellas de los animales marcan la tierra, el indígena solo mata para comer, no se apropia de la tierra excepto para levantar su vivienda, y en que todo es armonía. [Se describe “El oso”, por ejemplo]. El segundo punto, o B, corresponde al comienzo de la historia en el Sur. Las primeras referencias en Faulkner son al año 1699, que es el momento en que el blanco comienza la colonización del Sur y se apropia de la tierra. Como se ha dicho, el hecho de hacerlo es una transgresión. El hombre no es capaz de convivir con los indios, ni con los animales, sin matar, sin apropiarse de lo ajeno, sin querer más. Está signado por la codicia. Busca poseer a otros, y poseer la tierra. Y nadie es dueño de la tierra: pertenece a ella, en la que acabará. También se ha dicho que la tierra no es del hombre, sino que el hombre es de la tierra. El tercer punto, o C, es el acontecimiento crucial de la historia del Sur: la Guerra Civil, entre 1861 y 1865. Entonces, las tensiones y la culpa alcanzan su punto culminante. Es el momento de la catástrofe. La derrota es seguida de la pobreza, la pérdida de la esperanza. Las familias tradicionales entran en decadencia. Luego llegan hombres nuevos, sin principios, como surgidos de la nada, que se van apropiando de todo. Llevan el apellido genérico de *Snopes*. Se adueñan de las tiendas, llegan a ser gerentes de bancos, se casan con la heredera de la mansión de las columnas blancas. Son seres mercantilistas, sin ningún rasgo que los redima. El cuarto punto, o D, se refiere a acontecimientos específicos en

el pasado de un relato determinado, que a veces tienen varios estratos de pasado. El quinto o último punto, E, es el presente narrativo del relato.

Podemos utilizar este esquema en la lectura de cualquier obra de Faulkner, si bien puede no haber referencias a A, o a B, en algunas; pero todas tendrán C, D y E. Habrá varios momentos que han sucedido en el pasado. Por otra parte, el orden en que los utiliza Faulkner nunca es cronológico, de modo que podemos encontrarnos con una combinación caprichosa.

El punto C, la Guerra, siempre está presente de alguna manera. Es el Desastre,

... la Tragedia de un sistema económico que había sobrevivido a su lugar y a su tiempo, de una tierra vacía de hombres que se fueron a caballo no para librar combate contra un enemigo mortal, como creían, sino para despedazarse contra una fuerza con la que no estaban preparados para enfrentarse ni por herencia ni por inclinación, una fuerza cuyos integrantes, contra quienes cargaron y contraatacaron no eran adalides sino víctimas también; armados con convicciones y creencias pasadas de moda desde hacía mil años, galoparon gallardamente detrás de la brillante estameña de un día y desaparecieron, no en el humo de la batalla, sino más allá del telón que caía, irrevocablemente, sobre una era, una época ("Un regreso", *Relatos inéditos*. Tr. R. Costa Picazo: 106).

Faulkner es la quintaesencia del escritor sureño. Conoce el pasado a la perfección, lo mismo que las costumbres sureñas. Nadie como él para reproducir la manera de hablar del sureño. Describe, por ejemplo, las borracheras con alcohol destilado ilegalmente, típicas del estado de Mississippi bajo la Ley Seca; la caza de la zarigüeya, los hábitos del bravucón rural, que reaparece en la figura de Dalton Ames en *El sonido y la furia*. Utiliza el *tall tale* sureño. El *tall tale* es una especie de cuento humorístico típico de la frontera estadounidense, que usa detalles realistas, una manera literal de expresión, y el vernáculo, para narrar incidentes extravagantes e imposibles. Por ejemplo, en *Sartoris* se relata cómo un viejo prepara una pócima con la que cura un cáncer de piel, ante la consternación de los médicos; allí también se narra la cruzada de una zorra y un sabueso, para producir un híbrido con la astucia del zorro y la resistencia del sabueso. En *The Hamlet* (1940) se inserta un *tall tale* en que se narra la venta, que es una estafa, de unos caballos tordillos pintados de marrón.



Faulkner, como Joyce o Pound, pertenece a esa clase de autores que deben ser releídos. Hace experimentos con el tiempo, la estructura, y en general su método es de retener información, de una revelación parcial, progresiva y demorada.

El idiosincrásico estilo de Faulkner ha recibido toda clase de comentarios. Alfred Kazin sostiene que “la prosa de Faulkner es, quizá, la retórica polifónica más elaborada, intermitentemente incoherente y antigramatical, la más atronadora de toda la literatura estadounidense”. El estilo barroco, rico en figuras retóricas, metáforas y metonimias, oraciones interminables y sintaxis compleja se une al tema faulkneriano por excelencia, la presencia del pasado en el presente, para formar un discurso opaco y muy complejo que exige la participación activa y entusiasta del lector para rendir frutos. La prosa se ajusta a los vericuetos del pensamiento de los personajes, formando en muchos textos una frondosa técnica del fluir de la conciencia, sin estructura sintáctica reconocible. Siempre la oración es larga, rica en subordinaciones, con apoyaturas retóricas, que se demora en brindar su sentido hasta el final, con muchos puntos y comas, dos puntos, paréntesis y guiones, paréntesis dentro de paréntesis. El efecto es el de una maraña que amplifica y modifica, restringe el significado, se vuelve sobre sí. El significado se adecua a la complejidad sintáctico-gramatical. Se usan palabras altisonantes, muchas de ellas de origen latino, adjetivos de cuatro y cinco sílabas como “imponderable”, “inmutable”, y sustantivos como “avatar”, “apoteosis”. También se utiliza el recurso de la amplificación; a veces se trata de dos o tres palabras que significan más o menos lo mismo, cuando no son sinónimas: es como un martilleo, una insistencia enfática. Él es, por ejemplo, “owner and proprietor”, dueño y propietario, de su condado. El primer nombre es de origen sajón, el segundo latino, y quieren decir lo mismo, solo que en inglés *proprietor* es un término más desusado. “Solitary and alone”: alguna connotación distinta tienen, pero muy sutil. Se suele apilar tres o cuatro sustantivos para un sustantivo que tarda en llegar. Tiene toda la retórica como fuente de recursos: la anáfora, o repetición de una palabra o palabras al comienzo de dos o más oraciones; el oxímoron (como “silencio rugiente”); estructuras paralelas. Todo esto da un efecto acumulativo y poético a una prosa cuyo tema es la acumulación del tiempo. La visión que tiene Faulkner de la vida se ajusta a lo que en geología se llama acreción: un proceso

de crecimiento por sedimentación, acumulación, donde todo se va juntando para ser recordado en algún momento, sin un orden aparente. Se trata de un continuo temporal, donde no se diferencia el presente del pasado. Todo se relaciona con todo, como en un gran río, o el océano inmenso en el que desemboca. Es difícil encontrar una experiencia individual determinada que constituya un centro: todas las experiencias se imbrican. En *Absalom*, por ejemplo, la experiencia del joven Quentin se entreteje con la de Rosa, narradora del comienzo y la del general Sutpen, con la de su amigo canadiense y la de su padre, y cada una de estas experiencias, a su vez, se mezcla con otras y se enriquece, y todas juntas van formando un tejido de pasados y presentes que encuentran unidad en un pueblo del Sur de los Estados Unidos que luchó y perdió en la Guerra y que explotó esclavos y cometió el doble pecado del mestizaje y el incesto.

Complica la lectura de Faulkner su uso del punto de vista, a menudo cambiante. *El sonido y la furia*, por ejemplo, consta de una primera parte vista desde la perspectiva de un idiota, una segunda parte desde la visión de un joven universitario culto y de mentalidad compleja, a punto de suicidarse. La tercera parte es la de un materialista coherente pero obsesivo, la cuarta es narrada desde una tercera persona omnisciente que quizá se asemeje a la del autor. *As I Lay Dying* consta de 59 monólogos de técnica experimental, 19 de los cuales pertenecen a un personaje con problemas mentales, diez a un adolescente que no entiende lo que pasa, pero que observa y transmite al lector información de carácter vital para la comprensión del texto. Uno de los monólogos es del personaje central, una mujer que está muerta y habla desde el más allá. *Absalom, Absalom!* utiliza un punto de vista omnisciente, además de cuatro narradores en primera persona, muchos de los cuales repiten un mismo relato desde perspectivas diferentes, a veces conflictivas. La historia, de por sí muy compleja, va emergiendo de manera discontinua, y le corresponde al lector ordenarla y rellenar los baches de información. Como modernista, Faulkner es un experimentador que estructura sobre la base de la fragmentación y la yuxtaposición. Es un escritor que exige mucho del lector, quizá porque parte de la premisa de que la experiencia humana es ardua y contradictoria; la mente, un laberinto; la realidad, un calidoscopio cambiante e imposible de detener; el tiempo, de naturaleza acumulativa e imposible de compartimentalizar, etiquetar

prolijamente y almacenar en un armario. Benjy, el idiota de *El sonido y la furia*, ejemplifica esta concepción del tiempo. Él habita en un continuo presente, sin pasado ni futuro. No puede hablar; solo se comunica gimiendo, aullando, o quedándose plácidamente callado. Reacciona ante los estímulos sensoriales, o recuerda. Es incapaz de formular juicios, o de entender la relación entre los hechos y las ideas.

## Bibliografía

- ELLISON, RALPH. *Shadow and Act*. Nueva York: Random House, 1964.
- GWYNN, FREDERICK Y JOSEPH BLOTNER. *Faulkner in the University: Class Conferences at the University of Virginia, 1957-1958*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1959.
- HOWE, IRVING. *William Faulkner: A Critical Study*. Nueva York: Vintage Books, Random House, 1951.
- KING, FLORENCE. *Southern Ladies and Gentlemen*. Nueva York: Bantam, 1976.
- MERIWETHER, JAMES B., ED. *Essays, Speeches and Public Letters*. Nueva York: Random House, 1965.
- MERIWETHER, JAMES B. Y MICHAEL MILLGATE, EDS. *Lion in the Garden: Interviews with William Faulkner, 1926-1962*. Nueva York: Random House, 1968.
- VICKERY, OLGA. *The Novels of William Faulkner*. Baton Rouge: Louisiana State University Press: 1964.

## WILLIAM FAULKNER

## Bibliografía de libros y traducciones al español

- The Marble Faun*. Boston: Four Seas, 1924. Poemas.
- Soldiers' Pay*. NY: Boni & Liveright, 1926. Novela.
- La paga de los soldados*. Tr. Francisco Gurza. Buenos Aires: Schapire, 1953.
- . Ídem. México: Editorial Aldus, 1993.
- . Sin mención de traductor. Barcelona: Caralt, 1954.
- Mosquitoes*. NY: Boni & Liveright, 1927. Novela.
- Mosquitos*. Tr. Jerónimo Córdoba. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1956.
- . Tr. Domingo Manfredi. Barcelona: Caralt, 1959.
- Sartoris*. NY: Harcourt, Brace, 1929. Novela.
- . Tr. Francisco Gurza. Buenos Aires: Schapire, 1953.
- The Sound and the Fury*. NY: Cape & Smith, 1929. Novela.
- El sonido y la furia*. S/M de traductor. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1947.
- . Tr. Amando Lázaro Ros. En *Obras escogidas*, vol. II. Madrid: Aguilar, 1956.
- . Tr. Floreal Mazía. Buenos Aires: Los Libros del Mirasol, 1961.
- . Tr. F. E. Lavalle. Madrid: Planeta, 1972.
- . Tr. Mariano Antolín Rato. Barcelona: Bruguera, 1981.
- El ruido y la furia*. Tr. Ana Antón-Pacheco. Madrid: Cátedra, 1995.
- As I Lay Dying*. NY: Cape & Smith, 1930. Novela.
- Mientras yo agonizo*. Tr. Max Dickmann. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1942.
- . Tr. Agustín Caballero Robredo y Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1954.
- . Tr. A. Fornet. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1965.
- Sanctuary*. NY: Cape & Smith, 1931. Novela.
- Santuario*. Tr. Lino Novás Calvo. Madrid: Espasa Calpe, 1934.
- . Tr. Amando Lázaro Ros. En *Obras escogidas*, vol. II. Madrid: Aguilar, 1960.
- These 13*. NY: Cape & Smith, 1931. Cuentos.

- Victoria y otros relatos*. Tr. José Blaya Lozano. Buenos Aires: Corinto, 1944.
- Estos trece*. Tr. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1956.
- Septiembre ardiente y otros cuentos*. S/M de traductor. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1983.
- Septiembre ardiente y otros cuentos*. S/m. de traductor. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1983.
- . Tr. Enrique Sordo. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Light in August*. NY: Smith & Haas, 1932. Novela.
- Luz de agosto*. Tr. Pedro Lecuona. Buenos Aires: Sur, 1942.
- A Green Bough*. NY: Smith & Haas, 1933. Poemas.
- Si yo amaneciera otra vez*. Doce poemas de *A Green Bough*. Tr. Javier Marías. Madrid: Santillana, 1997.
- Doctor Martino & Other Stories*. NY: Smith & Haas, 1934. Cuentos.
- Pylon*. NY: Smith & Haas, 1935. Novela.
- . Tr. Julio Fernández Yáñez. Barcelona: Caralt, 1947.
- Absalom, Absalom!* NY: Random House, 1936. Novela.
- ¡Absalón, Absalón!* Tr. Beatriz Florencia Nelson. Buenos Aires, Emecé, 1950; Madrid: Planeta, 1970; Alianza: 1971.
- . Tr. María Eugenia Díaz. Madrid: Cátedra, 2000.
- The Unvanquished*. NY: Random House, 1938. Novela.
- Los invictos*. Tr. Alberto Vilá de Avilés. Barcelona: Caralt, 1951.
- The Wild Palms*. NY: Random House, 1939. Novela.
- Las palmeras salvajes*. Tr. Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- The Hamlet*. NY: Random House, 1940. Novela.
- El villorrio*. Tr. Raquel W. de Ortiz. Buenos Aires: Ed. Futuro, 1947.
- . Tr. Santos Merino. Buenos Aires: Los Libros del Mirasol, 1961.
- . Tr. J. Napoletano Torre y Carbó Amiguet. Barcelona: Plaza y Janés, 1953.
- Go Down, Moses*. NY: Random House, 1942. *Nouvelle* y cuentos.
- ¡Desciende, Moisés!* Tr. Ana María de Foronda. Barcelona: Argos Vergara, 1955.
- Intruder in the Dust*. NY: Random House, 1948. Novela.
- Intruso en el polvo*. Tr. Aída Aisenso. Buenos Aires: Losada, 1951.
- Knight's Gambit*. NY: Random House, 1949. *Nouvelle* y cuentos.

- Gambito de caballo*. Tr. Lucrecia Moreno de Sáenz. Buenos Aires: Emecé, 1951.
- Collected Stories*. NY: Random House, 1950.
- El campo, el pueblo, el yermo*. Tr. José María Valverde. Barcelona: Seix Barral, 1960.
- Requiem for a Nun*. NY: Random House, 1951. Novela.
- Réquiem para una mujer*. Tr. Jorge Zalamea. Buenos Aires: Emecé, 1952.
- Réquiem para una monja*. Tr. H. Curell de Carbonell. Barcelona: Vergara, 1967.
- Mirrors of Chartres Street*. Minneapolis: Faulkner Studies, 1953. Cuentos y bosquejos.
- A Fable*. NY: Random House, 1954. Novela.
- Una fábula*. Tr. Antonio Ribera. Barcelona: Éxito, 1955.
- . Tr. Amando Lázaro Ros. En *Obras escogidas*, vol. II, Madrid: Aguilar, 1960.
- Big Woods*. NY: Random House, 1955. Cuentos.
- The Town*. NY: Random House, 1957. Novela.
- En la ciudad*. Tr. Ramón Hernández. Buenos Aires, Barcelona, México: Plaza Janés, 1960.
- La ciudad*. Tr. José Luis López Muñoz. Madrid: Alfaguara, 1988.
- New Orleans Sketches*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1958. Cuentos.
- Historias de Nueva Orleans*. Tr. Francisco Elías. Barcelona: Caralt, 1963.
- The Mansión*. NY: Random House, 1959. Novela.
- La mansión*. Tr. Jorge Ferrer Vidal. Buenos Aires, Barcelona, México: Plaza & Janés, 1960.
- The Reivers*. NY: Random House, 1962. Novela.
- Los rateros*. Tr. Jorge Ferrer Vidal. Buenos Aires, Barcelona, México: Plaza & Janés, 1963.
- Early Prose and Poetry*. Boston y Toronto: Atlantic, Little, Brown, 1962. Poemas, dibujos, cuentos y ensayos.
- Flags in the Dust*. NY: Random House, 1974. Novel.
- Banderas en el polvo*. Tr. José Luis López Muñoz. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- The Marionettes*. Charlottesville: U. of Virginia Library, 1975. Facsímile del manuscrito de la pieza teatral.

- Uncollected Stories*. NY: Random House, 1979.
- Relatos inéditos*. Tr. Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé, 1982.
- Relatos*. Tr. Jesús Zuleika Goicochea. Barcelona: Alfaguara, 1990.
- The Ghosts of Rowan Oak: WF's Ghost Stories for Children*. Oxford, Mississippi: Yoknapatawpha, 1980.
- To Have and Have Not*, [guión para la película del mismo nombre, basada en una novela de Hemingway] with Jules Furtham. Madison: U. of Wisconsin Press, 1980.
- Helen: A Courtship*. New Orleans: Tulane U. / Oxford, Mississippi: Yoknapatawpha, 1981. Poems.
- The Road to Glory*, with Joel Sayre. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois U. P., 1981. Screenplay.
- Faulkner's MGM Screenplays*. Knoxville: U. of Tennessee P., 1982.
- Elmer*. Northport, Alabama: Seajay, 1983. Fragmento de una novela.
- Father Abraham*. NY: Random House, 1984. Fragmento de una novela.
- Vision in Spring*. Austin: U. of Texas P., 1984. Poems.
- Visión en primavera*. Tr. Menchu Gutiérrez. Madrid: Trieste, 1987.
- The De Gaulle Story*. Jackson & London: UP of Mississippi, 1984. Screenplay.
- Battle Cry*. Jackson & London: UP of Mississippi, 1985. Screenplay.
- William Faulkner's Manuscripts*. 25 vols. NY & London: Garland, 1986-7.
- Country Lawyer and Other Stories for the Screen*. Jackson & London: UP of Mississippi, 1987. Screenplays.





## LA TRADUCCIÓN DE FAULKNER AL CASTELLANO

Rolando Costa Picazo

*"Pero he preferido quebrar la  
lengua alemana, antes que  
apartarme de la palabra".*

Martín Lutero<sup>1</sup>

### Consideraciones generales

Hay autores valorados dentro de su país que, gracias a su excelencia e importancia literarias, traspasan las fronteras nacionales. El estadounidense William Faulkner se encuentra entre los autores a que hacemos referencia. Francia fue el primer país en reconocerlo, gracias a la acogida de escritores y críticos consagrados, como Jean-Paul Sartre<sup>2</sup>. Pronto Faulkner pasó a ser considerado un autor primario en el ámbito

<sup>1</sup> "Circular sobre la traducción" (1530). Tr. Miguel Ángel Vega. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, ed. Miguel Ángel Vega. Madrid: Cátedra, 1994, p. 111.

<sup>2</sup> Si bien el artículo de Sartre es de 1939 (en *La nouvelle revue française*, junio y julio), los franceses se ocupan de Faulkner desde mucho tiempo antes. Maurice Coindreau, que traduce *The Sound and the Fury* bajo el título *Le bruit et la fureur* para Gallimard en 1938, y lo acompaña con un prefacio crítico, ya escribe sobre él en 1931 ("William Faulkner", *La nouvelle revue française*, 36, jun. 1, 1931), en 1935 ("Le puritanisme de William Faulkner", *Cahiers du Sud*, 12 abril 1935), y en 1937 ("¡Absalon, Absalon!", *La nouvelle revue française*, 48, enero 1937). André Malraux comenta *Sanctuary* en el número 41 de *La nouvelle revue française* (noviembre de 1933). Valéry Larbaud escribe sobre *As I Lay Dying* en *Ce vice impuni, la lecture... domaine anglais* (Gallimard, 1936). También se ocupan de él, entre otros, Roger Asselineau, Michel Butor, Claude-Edmonde Magny, Michel Mohrt y Jean Pouillon. Véase *William Faulkner en France*, Paris: M. J. Minard, 1959. Marcel Aymé es autor de "What French Readers Find in William Faulkner's Fiction", *The New York Times*

de la literatura mundial, incorporado a un canon no sujeto a los caprichos del tiempo o del accidente geográfico de su nacimiento. Se lo empezó a reconocer en el mundo de habla hispánica. La primera traducción al castellano es *Santuario*, hecha por Lino Novás Calvo para Espasa Calpe en 1934. Novás Calvo también es autor de un artículo publicado en *Revista de Occidente*, "El demonio de William Faulkner" (N.º 39, enero de 1933). La segunda traducción de una novela de Faulkner es *Las palmeras salvajes*, de Borges, para Sudamericana en 1940. Estas dos traducciones, junto con la de Beatriz Florencia Nelson de *¡Absalón! ¡Absalón!* (Buenos Aires: Emecé, 1950), son las más importantes a que se refieren algunos escritores latinoamericanos cuando hablan de la influencia del estadounidense sobre su obra y sobre el llamado *boom* de la novela hispanoamericana. En un breve artículo de 1996, el chileno Jorge Edwards, considerado como uno de los novelistas del *boom*, vuelve a mencionar a Faulkner entre sus influencias<sup>3</sup>. Lo había hecho ya en "Yoknapatawpha in Santiago de Chile" (en *Faulkner. International Perspectives*, ed. Doreen Fowler & Ann J. Abadie, Jackson, Miss.: University of Mississippi Press, 1984, pp. 60-73). Aquí se refiere a las traducciones que él leyó, la del cubano Lino Novás Calvo y la de Borges. Otros latinoamericanos que se mencionan generalmente como que han recibido la influencia faulkneriana son Gabriel García Márquez, José Donoso, Vargas Llosa, Benedetti, Onetti, Rulfo. En *William Faulkner. Su influencia en la literatura hispanoamericana*, Mark Frisch agrega a Eduardo Mallea, Manuel Rojas y Agustín Yáñez<sup>4</sup>.

Pensamos que la posible influencia de Faulkner sobre los latinoamericanos se manifiesta sobre todo en los aspectos temáticos y técnicos, como, por ejemplo, el empleo de recursos narrativos, la creación de un microcosmo, a imagen de Yoknapatawpha, el manejo del punto de vista, la distorsión cronológica, etc., más que en el estilo. Decimos esto debido al hecho de que las traducciones casi nunca vierten el estilo de Faulkner de una manera rigurosa, algo que no sucede solo con las primeras traducciones, ya mencionadas. Entre otras traducciones examinadas, además de estas tres, adolecen también de fallas en la ejecución del

---

*Book Review*, Dec. 7, 1950, artículo recopilado en *Highlights of Modern Literature*, ed. Francis Brown. New York: Mentor, 1954.

<sup>3</sup> "La primacía de la lectura", *La Nación*, Buenos Aires, 13 de febrero de 1996, p. 9.

<sup>4</sup> Buenos Aires: Corregidor, 1993. Tr. Rolando Costa Picazo.

estilo, en distinta medida, *¡Desciende, Moisés!*, *El sonido y la furia*, *El villorrio*, *La paga de los soldados*, *Sartoris* y *Luz de agosto*<sup>5</sup>.

La existencia de fallas en las versiones de Faulkner al castellano quizá sea atribuible a una cantidad de factores, que aún subsisten hoy, en parte. Uno de ellos es que, en el momento de auge en que se traduce a Faulkner, entre 1934 y 1956, hay pocos traductores especializados o que dediquen sus esfuerzos a la traducción en forma permanente. No debemos olvidar el bajo prestigio de la traducción como tarea literaria, sobre todo en el pasado. Quienes traducen entonces del inglés al castellano (desearíamos que hoy no fuera igual) son personas que saben inglés, aunque en ciertos casos sus conocimientos de inglés no son óptimos. De allí la existencia de algunos errores graves, a los que nos referiremos. Otro factor es la falta de familiaridad con la obra de Faulkner en general. En el caso de la traducción de ciertos autores, conviene que quien emprenda la traducción de una de sus obras esté familiarizado con la producción total, pues el estilo, los temas, los recursos narrativos, etc., se repiten, una obra ilumina el resto, y un conocimiento cabal reduce la posibilidad de errores. Otro factor que echa luz sobre algunas falencias en las traducciones es la falta de familiaridad del traductor con la cultura estadounidense en general, y del Sur en particular. No es conveniente traducir libros de una cultura de la que se conoce solo el idioma.

<sup>5</sup> Las ediciones examinadas en el presente trabajo son: *¡Desciende, Moisés!*, Barcelona: Argos Vergara, 1980, tr. Ana María de Foronda; *El sonido y la furia*, Buenos Aires: Los Libros del Mirasol, 1961, tr. Floreal Mazía; *El villorrio*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984, tr. J. Napoletano Torre y P. Carbo Amiguet; *La paga de los soldados*, México: Editorial Aldus, 1993, tr. Francisco Gurza; *Sartoris*, Buenos Aires: Schapire, 1953, tr. Francisco Gurza; y *Luz de agosto*, Barcelona: Seix Barral, 1985, tr. Enrique Sordo. Sabemos que existen otras traducciones, así como también que las aquí citadas han sido publicadas en otras ediciones, debido a que el traductor, cuyos derechos no son reconocidos, cede su versión a la editorial, y esta dispone de ella a voluntad. La traducción de *La paga de los soldados*, por ejemplo, cuyo autor es Francisco Gurza, se publicó en Schapire, Buenos Aires en 1953. En un apéndice a su artículo "Faulkner's Spanish Voices", en *Faulkner. International Perspectives* (op. cit. aquí en el texto principal), Myriam Díaz-Diocaretz da una lista incompleta de las traducciones al español, y allí se ve que una misma traducción ha sido publicada en distintas editoriales. También hay una enumeración parcial de las traducciones de Faulkner al castellano en *Libros de los Estados Unidos traducidos al idioma español*, compilado por Mary C. Turner, Centro Regional del Libro, Servicio Informativo y Cultural de los Estados Unidos, Barcelona/ Buenos Aires / México, DF, 1987, pp. 100-101.

Más todavía el ideal sería que quien se dedica a la traducción literaria con seriedad debería viajar con la frecuencia que le sea posible al país de cuyos autores traduce, pues es sabido que la cultura es dinámica, las condiciones cambian, el argot se modifica, el lenguaje evoluciona, aparecen nuevos vocablos y desaparecen otros. En el afán de buscar razones que expliquen por qué las traducciones de Faulkner, en el mejor de los casos, son apenas correctas, debemos agregar la proverbial paga insuficiente de esta labor literaria.

No nos parece justificable el hecho de que muchas veces se olvide que la traducción literaria debe ocuparse tanto del mensaje como de la manera que se expresa el mensaje, y que exige habilidad literaria, sensibilidad lingüística (lo que los alemanes denominan *Sprachgefühl*), competencia en el manejo de ambos idiomas y conocimiento de ambas culturas.

Algunos teóricos prestigiosos que han escrito sobre la traducción deploran la llamada “traducción literal”. Otros teóricos de igual prestigio ensalzan la literalidad. Vladimir Nabokov la defiende con apasionamiento al referirse a su propia versión de Pushkin<sup>6</sup>. Y Walter Benjamin dice:

No es un elogio de una traducción [...] decir de ella que se lee como un original escrito en la lengua a la que fue vertido. Es más lisonjero decir que la significación de la fidelidad, garantizada por la traducción literal, expresa a través de la obra el deseo vehemente de completar el lenguaje<sup>7</sup>.

La traducción literal concebida como una correlación de palabra por palabra es una imposibilidad. Sabemos que esto no es posible ni siquiera en lenguas de una misma raíz. Por otra parte, existe un enfoque que aboga por el mayor acercamiento al texto de origen, dentro de lo que es posible. No importa que por momentos esto lleve a una ligera distorsión del idioma de llegada, que produzca un efecto “extranjerizante”,

<sup>6</sup> “Problems of Translation: *Onegin* in English”. *Partisan Review*, 22, N.º 4 (Fall 1955).

<sup>7</sup> “La tarea del traductor”, tr. H. P. Murena. En *Textos clásicos de la teoría de la traducción*, op. cit., p. 292.

de otredad<sup>8</sup>. Es el gran aporte de la traducción al enriquecimiento del idioma al que se traduce. Como decía Víctor Hugo en el prefacio a su traducción de Shakespeare: “Traducir a un poeta extranjero significa aumentar la poesía nacional”<sup>9</sup>. Por lo general, las novelas que se traducen, sobre todo en este momento, no se caracterizan por su valor literario, sino por su venta fácil. Los traductores de esta clase de novelas siguen al pie de la letra las recomendaciones de los editores. Recordemos que el sistema editorial —la realidad de la autoridad y el poder— es el que decide qué se traduce y, hasta cierto punto, cómo se debe traducir. Puede ordenar al traductor que en el caso de ciertos textos de lectura liviana suprima pasajes enteros para abaratar costos y facilitarles la lectura a los consumidores, que, según se supone, solo buscan distenderse y ocupar su tiempo libre. No se ve mal que, en este caso, el traductor opere dentro de la cultura receptora, para el interés de la misma, y no en beneficio del texto de partida, y busque “naturalizar” o “aculturar” el texto. En estos casos, la traducción que se aprueba es aquella que no suena como una traducción. Creemos, sin embargo, que cuando se trata de un autor de jerarquía, como Faulkner, el primer deber del traductor es para él: se debe tratar, en todo lo posible, de producir una traducción al castellano que dé al lector de este idioma la misma experiencia que da el inglés al lector del texto de origen<sup>10</sup>.

El lenguaje literario siempre está cargado de intencionalidad: no se trata solo de las cosas que se dicen, sino de cómo se las dice. Recordemos lo que sostenía Coleridge, uno de los mayores críticos del

<sup>8</sup> W. von Humboldt, en “Introducción a la traducción del *Agamenón* de Esquilo” (1816), tr. Miguel Ángel Vega, nos recuerda que “si la traducción debe dar al idioma y al espíritu de la nación aquello que no poseen o que poseen de otra forma [...], con esa intención va necesariamente unido el que la traducción porte en sí misma un cierto colorido de extrañeza”. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, op. cit., p. 241. También expresa la misma opinión George Steiner en *After Babel*, Oxford / New York: Oxford University Press, 2<sup>da</sup> ed., 1992, p. 67. Los formalistas rusos denominan a esta “extrañeza” *ostranie*.

<sup>9</sup> “Prefacio a la traducción de Shakespeare” (1865), tr. Antonio Argüeso. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, op. cit., p. 263.

<sup>10</sup> Se trata de la clásica controversia entre Matthew Arnold y F. W. Newman, en la Inglaterra victoriana. Arnold defendía la traducción que no parece tal, mientras que Newman se inclinaba por la que busca retener todas las peculiaridades del original. Arnold se refiere a las diferencias con Newman en *On Translating Homer*, ed. R. H. Super. Ann Arbor: University of Michigan Press, vol. 1, pp. 97-98.

romanticismo inglés: “El estilo no es otra cosa que el arte de transmitir el significado de manera apropiada y con perspicacia”<sup>11</sup>. Todos los elementos del texto son significativos. El escritor expresa su temperamento, su experiencia y su pensamiento en su escritura, en sus estructuras gramaticales, en el léxico, la sintaxis, la puntuación, los recursos retóricos de inversión, repetición, paralelismo, las figuras retóricas, metáforas y metonimias, la ambigüedad, la oscuridad, el ritmo, el tono. Siempre que no repugne a nuestro idioma, se debe respetar el idioma de Faulkner, su uso peculiar del inglés, a veces caprichoso, distorsionante o subversivo de la gramática o la sintaxis. Se debe respetar su elección de palabras, y si en castellano hay una palabra equivalente o muy aproximada, usar esta, y no otra. Si él dice “*enigmatic*”, traducir por “enigmático” y no como “misterioso” o “intrigante”. Existe una anécdota, aplicable a este caso, referida a Erich Auerbach, que en su libro *Mimesis* usa el adjetivo “legendario” referido a Ulises. El editor le preguntó por qué usaba “legendario” y no “mítico”, y Auerbach respondió que usaba “legendario” porque él quería decir “legendario”<sup>12</sup>. Con su lenguaje el escritor crea su mundo. Las palabras son sus ladrillos y su argamasa. Si empezamos a sacar, a reemplazar esto por aquello, si cambiamos las disposiciones sintácticas que determinan su manera de pensar y de expresarse, el edificio del autor se desmorona. Como recuerda Ortega y Gasset: “Solo cuando arrancamos al lector de sus hábitos lingüísticos y le obligamos a moverse dentro de los del autor, hay propiamente traducción”<sup>13</sup>. E insiste Guillermo de Torre:

<sup>11</sup> *Select Poetry and Prose*, ed. S. Potter. London: The Nonesuch Press, 1933, p. 320. Y dice luego otro gran crítico, ya de este siglo, John Middleton Murry: “El estilo es una cualidad del lenguaje que comunica con precisión emociones o pensamientos o sistemas de emociones o pensamientos peculiares de un autor. En *The Problem of Style*. London: Oxford UP, 1960, p. 65. Traducción propia.

<sup>12</sup> Citado por Willard Trask, traductor de *Mimesis* al inglés, en *The Poet's Other Voice*, ed. Edward Honig. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1985, p. 16. Traducción propia.

<sup>13</sup> *Miseria y esplendor de la traducción*, en *Obras completas*. Madrid: Alianza, 1983. Tomo V, p. 449.

... lo que corresponde es violentar el idioma a que se traduce, forzando hasta el límite su tolerancia gramatical, para que así transparenten mejor los modos propios del habla del autor traducido<sup>14</sup>.

Ya Juan Luis Vives, en 1532, abogaba por el respeto debido por los traductores a escritores de la talla de Demóstenes, Marco Tulio, Homero o Virgilio, recomendando observar “con escrupulosa fidelidad la fisonomía y el color de esos grandes autores”<sup>15</sup>. Johann Gottfried Herder, por su parte, deploraba la manera en que las traducciones francesas acomodaban a Homero a sus usos y costumbres: “... se ve obligado a vestirse a la moda francesa, quitarse su venerable barba y su sencillo traje clásico; tiene que adoptar costumbres francesas”<sup>16</sup>. A. F. Tyler, por su parte, observaba:

Para realizar una traducción perfecta, no solo deben transmitirse las ideas y sentimientos del autor, sino también su estilo y forma de escribir, lo que supuestamente no se consigue si no se presta una rigurosa atención a la disposición de sus oraciones, e incluso al orden y construcción<sup>17</sup>.

## Casos específicos

Faulkner tiene un estilo marcadamente propio, ajustado a su interés temático, que podemos resumir como “la presencia del pasado en el presente” y que lleva a la expresión de los procesos mentales de los personajes, en quienes el momento presente se ve interrumpido con frecuencia por el recuerdo, y que resulta en el uso de un estilo marcadamente idiosincrásico, con vocablos característicos, repetición de palabras, una sintaxis con preferencia por la subordinación, uso de oraciones largas, abundancia de figuras retóricas, puntuación personal.

<sup>14</sup> “Homenaje a Ricardo Baeza” y “Defensa del traductor”. En *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid: Guadarrama, 1969, p. 12.

<sup>15</sup> En “Versiones o interpretaciones de el arte de hablar” [sic] (1532). En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, op. cit., p. 115.

<sup>16</sup> “Acerca de la moderna literatura alemana. Fragmentos” (1767). Tr. Miguel Ángel Vega. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, op. cit., p. 187.

<sup>17</sup> “Ensayo sobre los principios de la traducción” (1793). Tr. Lidia Taillefer. En *Textos clásicos de teoría de la traducción*, op. cit., p. 211.

Muchos de sus traductores no respetan estas características, o no lo hacen de una manera sistemática. Nos referiremos a algunos aspectos, con ejemplificación tomada de distintas traducciones.

### Nivel léxico

En un ensayo titulado “Faulkner: The Word as Principle and Power”<sup>18</sup>, Florence Leaver destaca la exploración que hace Faulkner del lenguaje, explayándose en el uso de vocablos desusados y de la palabra como leitmotiv según características como el uso de sustantivos abstractos, de sustantivos extremos, de términos compuestos y la repetición de ciertas palabras. De estas características, la que se refiere al uso de términos compuestos no resulta aplicable a nuestro ideal de traducir con la mayor aproximación posible, ya que los compuestos en inglés, compactos y sucintos, hechos de dos términos unidos con un guión, en castellano se traducen, en el mejor de los casos, por tres: “*sun-impacted*”, por ejemplo, pasa a ser “impactado por el sol”, “*broom-tailed*” (*horses*), “con colas como escobas”. Con respecto a la primera característica, el uso de sustantivos abstractos, muchos de los que usa Faulkner son de origen latino en inglés, como *honor*, *repudiation* o *humility*. Los traductores no deben alejarse demasiado cuando los vierten al castellano. Aun así, tan grande es el afán por cambiar, por apartarse del original, que muchas veces se opta por usar otro término. En *Light in August*, uno de los personajes, Hightower, se pregunta: “And so why should not their religion drive them to crucifixion of themselves...?” (Penguin, 1965, p. 276). El traductor prefiere usar un verbo, *crucificar*, y no dejar el sustantivo, *crucifixión*: “Y en esas condiciones, ¿por qué no les empujará la religión a crucificarse a sí mismos...?” (p. 298). Nótese asimismo el impulso de “aclaración” que lleva al traductor a agregar “Y en esas condiciones”, que no figura en Faulkner.

Otras veces se prefiere omitir los sustantivos abstractos. En *The Wild Palms*, “... which now seemed to offer no more resistance to the thrust of his urge and need than so much air, like air” (Penguin, 1970, p. 104) se omiten los sustantivos “urge and need”: “Que ahora no ofrecía

<sup>18</sup> En *William Faulkner. Three Decades of Criticism*, ed. Frederick J. Hoffman & Olga W. Vickery. New York / Burlingame: Harcourt, Brace & World, 1960, pp. 199-209.



más resistencia al empuje de su avance que el aire, que la atmósfera” (p. 141). Una segunda falla que aflora en este ejemplo es el miedo a la repetición de “*air / air*”: la traducción opta por “aire / atmósfera”.

Las mayores transgresiones se producen en el uso de los “negativos extremos” y en la repetición de palabras y frases.

Los “negativos extremos” a los que se refiere Leaver son aquellos que están cargados de una intensidad negativa abrumadora, ya sea los que comienzan con prefijos negativos, como *inevitable*, *inescapable* o *unavoidable*, los que llevan prefijos de carencia, como *shapeless* o *weightless*, o el uso de *no* repetido. Los primeros tienen correspondencias casi idénticas en castellano, razón por la cual no hay grandes divergencias en las traducciones; los segundos resultan fáciles de traducir, aunque, para *shapeless* debería preferirse “informe” a “carente de forma” y para *weightless* “ingrávido” sería mejor que “sin peso”. No obstante, hay falencias. En el capítulo 3 de *Absalom, Absalom!* (Penguin, 1975) encontramos la frase “irrevocable and incalculable damage” (p. 49). Estos adjetivos muy bien pueden transcribirse del inglés al castellano en la misma forma; sin embargo, la traductora, Beatriz Florencia Nelson, prefiere “daños irremediables y terribles” (p. 53), suprimiendo el “negativo extremo” en el segundo caso.

En *Las palmeras salvajes* se vierte *weightless* (p. 112) como “liviana” (p. 151), y en *Luz de agosto* se traduce *undimmed* (p. 365) como “ardiente” (p. 394) y *shapeless* (p. 11) no como “informe” sino como “deformado” (p. 11). En “The Fire and the Hearth”, cuento de *Go Down, Moses* (Penguin, 1965), encontramos *expressionless* (p. 70), inexpresivo, pero la traductora prefiere “privada de expresión” (p. 65); *saddleless*, desensilladas (refiriéndose a las mulas), se traduce como “sin silla” (p. 66). En *¡Absalón, Absalón!* se traduce *saddleless* como “sin montura” (p. 76). Es decir que en castellano, en todos estos casos, se evita usar una sola palabra para el negativo de una sola palabra en inglés.

Veamos un ejemplo del uso del *no* repetido. En *Light in August*, Byron Bunch observa a Joe Christmas, y nota que: “... there was something definitely rootless about him, as though no town nor city was his, no street, no walls, no square of earth”. (p. 25). En la traducción se suprime la insistente repetición del negativo: “... había en él algo de desarraigado, como si no perteneciera a ninguna ciudad, como si no tuviese una calle, una pared, una pulgada de terreno” (p. 27). Se pudo

haber traducido: "... había en él, definitivamente, algo de desarraigado, como si ningún pueblo ni ciudad fuera de él, ninguna calle, ni pared, ni cuadrado de tierra", conservándose así los cinco negativos del inglés.

El último aspecto al que se refiere Leaver es la repetición de palabras. Faulkner no las repite por carecer de otras que puedan suplirlas, o por descuido, sino porque son funcionales: añaden énfasis al tema, agregan a la caracterización, o sirven como leitmotifs que dan al texto "su significación y tono"<sup>19</sup>. En muchos casos, el traductor corrige las repeticiones, tal vez por temor a que su versión padezca de pobreza. En *Light in August*, la carreta en que viaja Lena Grove ocupa el centro de la escena. Su viaje en busca del padre de su hijo por nacer es connotativo de su esperanza inquebrantable. Piensa que ella ya está en movimiento "before I even got into the wagon, before the wagon even got to where I was standing, and that when the wagon is empty..." (p. 9). El traductor opta por "antes de subir a ella, antes incluso de que llegue al lugar en donde estoy, y después que haya bajado de ella" (p. 9). En *The Hamlet* "his dream and his pride now dust with the lost dust of his anonymous bones" (p. 4) (Vintage, 1964), se traduce, de manera bastante libre, como "sus ambiciones y su orgullo estaban pulverizados, como el polvo inerte de sus huesos anónimos" (p. 9). Otro ejemplo ocurre al comienzo del capítulo 6, cuando la tranquilidad de Joe se romperá. La voz narrativa insiste en usar la palabra "quiet" —quieto o tranquilo—, y la repite tres veces en una breve oración: "In the quiet and empty corridor, during the quiet hour of early afternoon, he was like a shadow, small even for five years, sober and quiet..." (91). El traductor prefiere la elegancia de los sinónimos: "En el pasillo callado y vacío, a la hora tranquila del comienzo de la tarde, él parecía una sombra, incluso para sus cinco años, discreto y silencioso". (97).

En "The Bear", de *Go Down, Moses*, cuyo estilo es particularmente poético, con abundancia de repeticiones de palabras, leemos: "... less than inimical now and never to be inimical again" (137). La traducción evita la repetición: "menos hostil ya y no volvería a serlo otra vez" (134); "... the missed opportunity, the missed luck" (141) se cambia por "la oportunidad perdida, la suerte desaprovechada" (138).

<sup>19</sup> Warren Beck, "William Faulkner's Style", en Frederick J. Hoffman & Olga Vickery, op. cit., p. 143.

*Absalom, Absalom!* quizá sea la novela de Faulkner en que el estilo, por la naturaleza misma del tema y el carácter obsesivo de los narradores, abunde más en repeticiones. La traducción al castellano incurre en reiteradas transgresiones al no respetar el estilo iterativo. Veamos algunos ejemplos. En la página 42 del inglés encontramos *pride* tres veces en tres renglones. La traductora opta por “orgullo”, “altanería” y “altivez” (p. 47). En la página 59 se usa la frase *who believed* 4 veces seguidas. La traductora nos da “estaban seguros”, “opinaban”, “creían” y “afirmaban”, quebrando la repetición y alterando el sentido. *Cryptic*, usada por Faulkner tres veces seguidas, es traducida como “ininteligible”, “misteriosa” e “incomprensible” (pp. 96-7), sin ninguna justificación, ya que muy bien pudo, y debió, usarse “criptico” las tres veces.

Hay otros casos en que Faulkner usa una frase, que luego repite en forma idéntica. Un ejemplo proviene de *The Sound and the Fury* (Penguin, 1979). “When the shadow of” da comienzo a la segunda parte de la novela (p. 73), y vuelve a ocurrir unas treinta páginas después (p. 107). La repetición *verbatim* de la frase, con el leitmotiv de la sombra, contribuye a dar un tono de obsesión al discurso de Quentin, que se suicidará ese día. El traductor empieza por alterar el orden de la oración: “Era entre las siete y las ocho cuando la sombra del reborde” (p. 78); luego, varía la frase: “Allí donde caía la sombra” (p. 110).

En *Sartoris* (Signet, 1964), *meanwhile* abre el capítulo 8 de la tercera parte, y luego la sección siguiente del mismo capítulo (pp. 208 y 211). De manera incomprensible, el traductor opta por “entretanto” la primera vez (233) y “mientras tanto” la segunda (236).

En *Absalom, Absalom!* el capítulo 6 empieza: “There was snow on Shreve’s overcoat sleeve”, y el capítulo 7 “There was no snow on Shreve’s arm now”. La traducción rompe con este paralelismo sintáctico. El capítulo 6 dice: “La manga del abrigo de Shreve estaba húmeda de nieve” (152), y el 7: “Ya no había nieve sobre el brazo de Shreve” (190).

Otro aspecto, al que no se refiere Leaver, es el uso de ciertas palabras con un contenido de significación especial en ciertas novelas. En *Light in August*, *home* es una palabra clave. Joe Christmas siente que él no pertenece ni a la raza blanca ni a la negra, y que carece de hogar. *Home* debe traducirse como “hogar”, no como “casa”. La cita que transcribíamos arriba dice “... as though no town nor city was his... no square of earth his home” (p. 25). Enrique Sordo traduce “como si no tuviese

una... pulgada de terreno de los que se pudiese decir que eran su casa" (p. 27). Más adelante en el texto, McEachern, su nuevo padre adoptivo, lo lleva en un largo viaje. Y le dice: "Home... there is your home... The child... had never seen a home..." (110). La traducción dice: "Nuestra casa... ya estamos en casa... El niño... nunca había tenido casa" (117). Otra vez, se ha preferido una palabra que significa "vivienda" y no la que connota pertenencia, familia, amor.

También en *Sanctuary*, *home* tiene una significación especial en boca de Narcissa Benbow Sartoris. Le dice a su hermano que él no puede, ni debe, mancillar su hogar llevando allí a una prostituta. "Don't you see, this is my home, where I must spend the rest of my life. Where I was born" (p. 146, Penguin, 1964). La traducción resulta insatisfactoria: "Como ves, esta es mi casa, donde tengo que pasarme el resto de la vida. El lugar donde he nacido" (p. 120).

*Endure* es otra palabra especial en el vocabulario faulkneriano. En el discurso de aceptación del premio Nobel, Faulkner declara su fe en la perduración del espíritu humano por la resistencia del hombre, que "will endure and prevail" (soportará y prevalecerá). El convicto de *The Wild Palms* encarna el espíritu estoico del hombre. En un momento en que está luchando contra la corriente del Mississippi, el narrador usa la palabra con obsesiva insistencia: "from somewhere, from ultimate absolute reserve, produced a final measure of endurance, will to endure which" (p. 105). Borges traduce: "de quién sabe dónde, de una última absoluta reserva, atrajo una medida final de resistencia, una voluntad de perduración que" (p. 142), no respetándose así la repetición temática de la raíz común al sustantivo y al verbo.

*Relinquishment* es un concepto clave en "The Bear", opuesto a "posesión". Ike McCaslin "relinquishes" —renuncia— a su herencia porque está convencido (y esta es la lección moral de la *nouvelle*) de que la tierra no pertenece a nadie, excepto a Dios, que toda posesión de la tierra, más allá de una parcela imprescindible para levantar una casa propia, implica codicia y corrupción. Lo menos que puede hacer el traductor es buscar en castellano un vocablo que equivalga al concepto y mantenerlo a través de la obra. Lamentablemente en este caso, y a pesar de que se trata de una traducción correcta, esto no sucede. *Relinquishment* (p. 156) es "renuncia" (p. 152), luego es "elección suya" (p. 157 en inglés, p. 153 en castellano); *relinquished* (p. 158) es "se entregó" (p. 153), luego *relinquishment* (p. 194) es "abandono" (p. 188).

*Futility* es un sustantivo abstracto usado para caracterizar a Horace Benbow en *Sartoris*. Nada de lo que él hace en la vida tiene importancia, y esto es lo que él mismo cree. *Futility* figura cuatro veces en la novela, en las páginas 139, 146, 152 y 281. El traductor prefiere cuatro palabras distintas: “aspecto vano” (p. 151), “futilidad” (p. 160), “vanidad” (p. 166) e “inutilidad” (p. 315).

Un aspecto más, dentro del plano del léxico, es la traducción de términos con carga cultural. *Miss*, por ejemplo, se usa en el Sur antepuesto al nombre femenino como señal de respeto, tanto para damas solteras como casadas; en *¡Absalón, Absalón!* se lo traduce incorrectamente por “señorita”<sup>20</sup>. Otros términos con carga cultural tienen que ver con alimentos o bebidas típicas. *Horseradish*, que es una raíz usada como condimento, que los alemanes llaman *Krein*, es “rábano picante” en castellano, no “rábanos silvestres”, como leemos en *Las palmeras salvajes* (p. 42). *Julep*, una bebida característica en el Sur, hecha de *bourbon*, azúcar y menta, y servida en un vaso alto, desaparece de *La paga de los soldados* (se la menciona en la página 70 del inglés, *Signet*, 1968, y no está en la 125 del castellano, donde debería estar). *Turnip greens*, alimento típico del Sur de Estados Unidos —las hojas verdes del nabo— se traduce como “nabos y guisantes fríos” en *El villorrio* (edición inglesa, p. 61; traducción, p. 76) y como “lechuga” en *Sartoris* (268 y 269, respectivamente). En esta misma novela *opposum*, que significa oposum o zarigüeya, un pequeño mamífero marsupial, se transforma en “zorro”, ¡que se come asado! (p. 267). En la comida del día de Acción de Gracias, el traductor da rienda suelta a su imaginación culinaria.

<sup>20</sup> En “Faulkner’s Spanish Voices” (op. cit.), Myriam Díaz-Diocaretz critica la traducción de Mariano Antolón Rato para Bruguera, de 1981, porque los hijos de los Compson se refieren a sus padres como “madre” y “padre”, cosa que en español solo hacen “los hablantes rurales poco educados” (p. 43). Quizás esto suceda en España, ya que Borges, por ejemplo, llamaba así a sus padres. Igualmente, Díaz-Diocaretz sostiene que las únicas indicaciones de diferencia social entre la familia de los negros y la de los Compson es el uso de “señorito” o “señorita” cuando los negros se dirigen a los jóvenes blancos. También pone reparos a la traducción de *honey* como “carifio”. Por último, objeta que siempre se use el verbo “revolotear” para traducir *scutter*, *swirl*, *swoop*, *fly around* y *whirl*. Sin embargo, debemos recordar que esto se debe a que en inglés hay más opciones que en castellano en el caso de ciertos verbos, de movimiento, por ejemplo (piénsese en *limp*, *hobble*, *stagger*, *lurch*, *tiptoe*, *amble*, *stroll*, *saunter*, *wander*, *stride*, *strut*, *pace*, *tramp*, *ramble*...) o de ciertos adjetivos (*dark*, *dim*, *dismal*, *dingy*, *dusky*, *gloomy*, *murky*, *obscure*, *shadowy*, *sombre*).

Donde Faulkner dice “roast turkey and smoked ham” (239), es decir, pavo asado y jamón ahumado, el traductor agrega su propia receta. Traduce: “pavo asado y dulce de carámbanos, jamón ahumado con salsa de caramelo” (p. 269). “A dish of quail” se transforma en “una fuente de perdices en escabeche con pepinillos”; “another of squirrels” (otra de ardillas) desaparece. “Beaten biscuit”, otra especialidad sureña, que es bizcocho sin levadura, pasa a ser “bizcochos con grasa”.

También se cambia el nombre de pájaros y plantas. El típico *mockingbird* del Sur (p. 37), que en español es “sinsonte” (traducido como “ruiseñor” en la novela y película *To Kill a Mockingbird*), en *Sartoris* es “jilguero” (31). *Whippoorwills* (chotacabras, que son aves nocturnas, p. 37) se metamorfosean en “grillos” (p. 31). Y *wistaria* (pp. 23, 102), glicina (*Wistaria sinesis*), se convierte en otra planta, la “viscaria” (*Viscaria alpina*), y sus flores no son color lila, sino blancas (pp. 14, 108).

El traductor debe a su autor la obligación de conocer el mundo de este. Nabokov nos recuerda (con ironía) que quien quiera intentar una traducción de *Eugene Onegin*, de Pushkin, debe adquirir información con respecto a una cantidad de temas, entre los que enumera las fábulas de Krilov, la obra de Byron, los poetas franceses del siglo XVIII, *La nouvelle Héloïse*, de Rousseau, la biografía de Pushkin, los juegos con banca, las canciones rusas referidas a la adivinación, los grados militares rusos de la época, comparados con los europeos y estadounidenses, la diferencia entre *cranberry* y *lingenberry*, las reglas del duelo inglés a pistola tal cual se lo usaba en Rusia, y el idioma ruso<sup>21</sup>.

## Nivel sintáctico y puntuación

### a) Orden de los elementos en la oración

Los traductores demuestran una tendencia inexplicable a alterar el orden de los elementos de la oración cuando no hay ninguna necesidad de hacerlo. En *Light in August* se lee: “She had never even been to Duane’s Mill until after her father and mother died” (p. 5). Esta oración sencilla, que sigue un orden sintáctico normal y lógico, se convierte en “Hasta la

<sup>21</sup> En “Problems of Translation: Onegin in English”, en *Theories of Translation*, ed. Rainer Schulte & John Biguenet. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1992, p. 507. Traducción propia.

muerte de su padre y de su madre, ni siquiera había estado en el aserradero de Duane” (p. 5). No hay ninguna razón para cambiar el orden.

En *The Hamlet*, el capítulo primero del libro segundo comienza: “When Flem Snopes came to clerk in her father’s store, Eula Varner was not quite thirteen” (p. 95). En la versión castellana se lee: “Eula Varner no tenía trece años cuando Flem Snopes empezó a trabajar en el bazar de su padre” (p. 117).

En *Absalom, Absalom!* hay una inversión del orden normal que debería respetarse: “In a grim mausoleum air of Puritan righteousness and outraged female vindictiveness Miss Rosa’s childhood was passed” (p. 49). La traducción dice: “La infancia de Rosa transcurrió en sombrío ambiente de mausoleo, entre una severidad puritana y un femenino orgullo ultrajado” (p. 53). Notamos, de paso, cierta ligereza en la traducción de los sustantivos abstractos: *righteousness* es más bien “rectitud” que “severidad”, *vindictiveness*, “afán de venganza” y no “orgullo”.

## b] Usos de elementos de a tres

Un recurso estilístico idiosincrásico que Faulkner utiliza en toda su obra es el uso de tres vocablos unidos por la conjunción “y”. De sus traductores, Borges es el único que lo respeta, aunque no siempre. Por ejemplo, traduce “of love and passion and tragedy” (p. 197) como “de amor y de pasión y de tragedia” (p. 264), y “of lust and desire and pride” (p. 210) por “de lujuria y deseo y orgullo” (p. 282), pero “dammed and doomed and isolated” (p. 60) se convierte en “perdidas, condenadas, juzgadas y aisladas” (p. 82). Ejemplos de *Luz de agosto*: “softness and gentleness and youth” (p. 7) = “la ternura, la mansedumbre, la juventud” (p. 7); “slow and terrific and without meaning” (p. 8) = “ociosos, rápidos, fáciles” (p. 9); “dark and outlandish and threatful” (p. 37) = “ siniestro, extraño e inquietante” (p. 39). De hecho, no hay ni un solo caso en que el traductor haya respetado el uso de los elementos de a tres unidos por la conjunción “y”. Lo mismo sucede en *Sartoris*: “a tune] merry and bold and wild” (p. 73) = “la misma osada alegría, la misma despreocupación salvaje”, “rigid and streaming and unbroken” (p. 105) = “(un cerco) rígido que corría y corría sin interrupción” (p. 111). Lo mismo se observa en *Santuario*. “Flat and rich and foul” (p. 15) = “llana, rica, impura” (p. 13). En *La paga de los soldados*, “mellow and passionless and sad” (p. 198) es

“dulce, desapasionada, triste” (p. 363). Y en *¡Absalón! ¡Absalón!*, “scorn and horror and outrage” (p. 11) son “desprecio, horror e indignación” (p. 19), “parasitic and potent and serene” (p. 55), “parasitarias, fuertes y serenas” (p. 59). Cabe aquí preguntarnos por qué no se usó “potentes”.

### c) Puntuación

Faulkner “está detrás de un continuo. Quiere un medio sin detenciones ni pausas, un medio que siempre sea del momento, y en el cual el paso de momento a momento sea tan fluido e inaveriguable como la vida misma, que él intenta darnos”<sup>22</sup>. Concibe al tiempo como una entidad en que presente y pasado forman una unidad, lo que él denomina the *presentness* of the *past* (la cualidad de presente que tiene el pasado). Esta concepción repercute en el estilo. Las oraciones compuestas, por lo general extensas, que se van desgranando en subordinadas, imbricándose y complicándose cada vez más, caracterizan la narrativa de Faulkner. Muchos de nuestros traductores corrigen esto, en muchos casos rompiendo la cadencia y dando a la prosa un ritmo *staccato*. En *Light in August*, un Hightower joven y entusiasta llega a Jefferson lleno de expectativas, y el estilo de la oración que describe su llegada, luego que él descende del tren, se adecua a su estado anímico:

And how he arrived with his young wife, descending from the train in a state of excitement already, talking, telling the old men and women who were the pillars of the church how he had set his mind on Jefferson from the first, since he had first decided to become a minister; telling them with a kind of glee of the letters he had written and the worrying he had done and the influence he had used in order to be called here (p. 47).

Además de suprimir los gerundios, el traductor convierte la oración en tres. Veamos cuánto se pierde con el cambio de la puntuación:

Llegó con su joven esposa, lleno de agitación al descender del tren. Habló, les contó a los ancianos caballeros y a las ancianas damas, puntales de su iglesia, que había puesto sus miras en Jefferson desde el instante mismo en que decidió hacerse pastor. Les habló de todas las cartas que

<sup>22</sup> Conrad Aiken, “The Novel as Form”, en Hoffman & Vickery, op. cit., p. 183.



escribió, de todos los esfuerzos que hizo, de todas las influencias que puso en juego para que le destinasen a este lugar (p. 50).

Este es un ejemplo que en la traducción de esta novela podría multiplicarse hasta el infinito.

En *The Hamlet*, una larga oración (“On successive days... impenetrable”) que ocupa doce renglones, se convierte en cuatro oraciones en la traducción (“Su tartana, sucia... impenetrable”, p. 13 en Faulkner, 19 en la traducción).

En la versión castellana de *The Sound and the Fury*, novela con muchos ejemplos de la técnica del *fluir* de la conciencia, el traductor agrega conjunciones para “aclarar” el sentido. Así, “Then she was across the porch I couldn’t hear her heels” (p. 77) se traduce: “Y luego estuvo del otro lado de la galería y ya no pude oír sus tacones” (p. 83, subrayado nuestro).

*Absalom, Absalom!* se abre con dos largas oraciones que ocupan la primera página. En la traducción se convierten en seis mucho más breves, que rompen la cadencia y no hacen justicia a la creación de una atmósfera claustrofóbica y a la descripción de un ambiente mortuorio, donde el pasado parece una presencia palpable que marcará de manera obsesiva al joven Quentin en esta novela y lo llevará al suicidio en *El sonido y la furia*.

En muchas de las traducciones abundan los errores debidos al desconocimiento del registro coloquial o el argot, o simplemente de algunos términos. Enumeraremos algunos.

En *Santuario*, *master’s degree* (p. 25) = “grado de director” (p. 20); *skinny* (p. 34) = “lustrosas” (p. 29).

En *Las palmeras salvajes*: *I like bitching* (p. 65, “me gusta quejarme”) = “Me gusta revolver las cosas con las manos” (p. 88).

*I knocked up my gal* (p. 151, “dejé embarazada a mi chica”) = “Le pegué a mi mujer” (p. 204).

*I ratted off on him* (p. 17, “lo abandoné, le fallé”) = “Le disparé como a ti” (p. 23).

En *La paga de los soldados*, como resultado de una metamorfosis increíble, “a fellow in Latin” de una universidad pequeña (p. 40) se convierte en un estudiante “que ha ingresado recientemente a las clases de latín en el colegio de la Parroquia” (p. 69). Igualmente, *Hamlet*,

“the play”, la obra teatral, (p. 8) resulta ser “una comedia” (p. 10). Un soldado que “got gassed” (fue gaseado, p. 7) en la guerra pasa a tener problemas de digestión: es víctima “de un ataque de gases” (p. 8). Una pregunta calificada como *civil*, cortés, (p. 67) se transforma en “perfectamente lógica” (p. 119). “Crooking it” (p. 73), es decir, “doblando el codo” para empinar la botella, es “sacando pecho” (p. 130). “How things get around”, es decir, “cómo circulan las noticias”, se traduce “cómo salen las cosas”, y “loosing her girdle” (p. 168), “aflojándose el corsé”, se cambia por “se quitaba las ropas” (p. 307).

En *Luz de agosto*, “delinquent girls” (p. 45) es “jóvenes arrepentidas” (p. 47); “a gabled building” (p. 91, “un edificio con gabletes”) = “un edificio arruinado” (p. 97); “Woman’s muck” (p. 179, suciedad de mujer), una expresión que para Christmas connota todo el odio que siente hacia la menstruación, se convierte en “comistrajos de mujer” (p. 194, palabra que quiere decir “mezcla irregular y extravagante de alimentos”, *DRAE*).

*Constituency*, en *The Hamlet* (p. 5), que es “distrito electoral”, o “cuerpo de votantes”, se traduce como “constitución” (p. 10). “Ferris wheel”, de *The Sound and the Fury* (p. 77), la “rueda gigante” o “vuelta al mundo” de las ferias de diversiones, es “rueda de barco” en la traducción (p. 82), y “Christmas gift” (p. 8), “aguinaldo” (p. 87).

En *Sartoris*, “mail-order finery” (p. 108), vestidos de fiesta comprados por correspondencia, son “holgados vestidos de percal” (p. 114). *Limey* (p. 115), que significa “inglés” con carga despectiva, se traduce como “miedoso” (p. 122).

Resulta increíble comprobar que, en *Las palmeras salvajes*, Borges haya castellanizado algunos nombres. Al ver que Charlotte es “Carlota”, casi se espera que Harry sea “Enriquito”. En *El sonido y la furia* Caroline es “Carolina”, Maury, “Mauri” y Benjy, “Benyi”. El colmo lo encontramos en *¡Absalón, Absalón!*, donde Quentin es “Quintín”, Henry, “Enrique”; Ellen, “Elena”.

Lo que hacían algunos traductores con las siglas es digno de un estudio aparte. Daremos un solo ejemplo. En *La paga de los soldados*, WCTU, Woman’s Christian Temperance Union (p. 104), se traduce como “Las damas de la Asociación de Tal y Tal” (p. 187).

La traducción de los títulos de las novelas es otro aspecto a considerar. Se sabe que las editoriales insisten en cambiar los títulos cuando se piensa que éstos pueden no resultar atrayentes. Aun así, insistimos que

en el caso de autores importantes sería deseable respetar, en lo posible, el título original. *As I Lay Dying* (Mientras yazgo muerta) es *Mientras agonizo*, o *Mientras yo agonizo*; *Light in August*, que deriva de un dicho campestre, “light as a mare or cow after delivery” (liviana como yegua o vaca después del parto) se convierte en *Luz de agosto*. *The Sound and the Fury*, *El sonido y la furia*, en una traducción es *El ruido y la furia*<sup>23</sup>. *Requiem for a Nun* es *Requiem para una mujer* o *Requiem para una reclusa*<sup>24</sup>. *The Town* es *En la ciudad*, *These Thirteen*, es (correctamente) *Estos trece* en la traducción de Aurora Bernárdez para Losada en 1956, pero *Victoria y otros relatos* en la traducción de José Blaya Lozano para Corinto, Buenos Aires, 1944.

Faulkner juega con la intertextualidad, un recurso importante del autor para completar significados, o para hacer su discurso más compacto con menos palabras. Con frecuencia deja caer alguna frase de Shakespeare, de Byron o Edward Fitzgerald. Varias de sus novelas hacen referencia a “Ode to a Grecian Urn”, de Keats. En *Sartoris*, el fútil Horace piensa en este poema mientras escribe una carta. Recordemos los dos primeros versos:

Thou still unravish'd bride of quietness,  
 Thou foster-child of silence and slow time...  
 (Tú aún intacta novia de la quietud,  
 Hija adoptiva del silencio y el lento tiempo...)

“...Thou still unravished bride of quietness”, dice Horace en la página 282. “Aún no violada esposa de la serenidad”, traduce Gurza (p. 316). El libro termina: “... beyond the window evening was a windless lilac dream, foster dam of quietness and peace” (p. 303). Es decir: “... más allá de la ventana la tarde era un sueño lila sin viento, madre adoptiva de la quietud y la paz”. Sin embargo, la traducción dice: “más allá de la ventana, el crepúsculo era un sueño color lila sin viento, un remanso de quietud y de paz” (p. 340). “Foster” ha desaparecido, y *dam*, que significa “madre”, en especial de un animal, ha sido interpretado como “embalse, dique, represa”.

<sup>23</sup> En *Obras escogidas*, vol. II. Madrid: Aguilar, trad. de Armando Lázaro Ríos.

<sup>24</sup> *Requiem para una mujer*, trad. Jorge Zalamea. Buenos Aires: Emecé, 1952. *Requiem para una reclusa*, trad. Victoria Ocampo (del francés). Buenos Aires: Sur, 1960.

Un último punto a destacar son las omisiones que hacen algunos traductores. En *La paga de los soldados* se omite la mención de *The Shropshire Lad*, el poemario de Alfred Edward Housman, de 1896 (p. 48 en Faulkner, 84 de la traducción). Borges omite bastante, sobre todo, ciertas partes que alguien podría considerar subidas de tono. “I’ll plead my ass like they used to plead their bellies” (p. 17) desaparece. “Too much of buttock” (un gran trasero), de *The Hamlet*, (p. 100) pasa a ser “exuberante de caderas” en *El villorrio* (123), y lo que sigue, “too much of mammalian female flesh”, se esfuma. En *Absalom, Absalom!*, una dama sureña se traslada “with a parasol and a private chamber pot and three trunks” (p. 71). En castellano lo hace “con su sombrilla y tres baúles”. Ha perdido la bacinilla (*chamber pot*) por el camino.

Un comentario final con respecto a Borges. Si se la observa con detenimiento, se comprueba que si bien su traducción de *The Wild Palms* contiene errores, estos son lexicales. Por ejemplo, “a trusty drove” (p. 46), que significa “conducía un convicto confiable”, se convierte en “dócil manada” (p. 63). Sin embargo, y a pesar de todo, hay en Borges un destacado, loable respeto por conservar el estilo y el sabor de la prosa, y si el lector no confronta TO y TM, (nadie lo hace, después de todo, y mucho menos los comentaristas bibliográficos, que a veces apenas se dignan mencionar al traductor), encontrará que es un verdadero placer leer la versión borgesiana.

Diremos como conclusión que las versiones de Faulkner al castellano no satisfacen de manera plena, lo que se debe a la serie de factores a que nos hemos referido —históricos, económicos y culturales principalmente— y al hecho de que en la traducción de un escritor de primera magnitud no se ha seguido un criterio de lo que llamamos “traducción ajustada”. No se trata del tan vapuleado criterio de la literalidad, que sabemos imposible de aplicar “literalmente”, sino de un enfoque que, sin forzar las normas del castellano, procure en lo posible respetar las características del estilo del autor que se traduce. Si se siguiera este último criterio tendríamos un producto que haría justicia al texto de partida y al mismo tiempo enriquecería la lengua de llegada, posibilitando esa cadena de influencias que se enhebra en toda literatura que abre las puertas de la traducción a un texto de valor literario indiscutido.

## STRINDBERG O LA LÓGICA DEL SUEÑO. EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE\*

Jorge Cruz

*¿Cuál es el rasgo principal de su carácter? Respuesta de Strindberg:  
Una singular mezcla de inmenso pesimismo y extraña indiferencia.  
(Entrevista del escritor danés Georg Bröchner, en mayo de 1899)*

En la segunda mitad del siglo XIX, el teatro europeo fue abandonando las quimeras del Romanticismo para asentarse en lo real. Y de lo real era trasunto todo lo que cayera bajo su foco, contemporáneo o pretérito, urbano o rural. Los gestos heroicos y pasionales y las fantasías feéricas del drama romántico, todo ello extraño a lo verosímil, perdieron el crédito del espectador culto, porque, ya en estado de exacerbación, resultaban empalagosamente retóricos. Si los dramas románticos habían atizado la fantasía, estos dramas realistas llegaban para estimular el pensamiento. También el lenguaje se adecuó a esta exigencia, ajustándose al habla coloquial, adoptando la prosa y dejando de lado la versificación, reducida, en las últimas expresiones románticas, a vacua sonoridad. En la huella del realismo, el naturalismo, su expresión más experimental y codificada, se aplicó a la reproducción minuciosa de las cosas y al estudio, pretendidamente científico, de los estratos bajos de la sociedad. Pero el mayor logro de la corriente realista fue el ahondamiento en el engranaje psicológico y social, con actitud reflexiva y espíritu crítico. Cabría hablar de “vivisecciones”, como llamó Strindberg —en la huella de Émile Zola y aludiendo al concepto naturalista del escritor como cirujano— a una serie de impresiones sobre hechos y personajes, escritas con intención escrutadora.

\* Comunicación leída en la sesión 1341 del 11 de octubre de 2012.

El gran drama realista escaló una capa social más elevada, cuyos componentes eran capaces de interesarse por cuestiones de envergadura psicológica y social; y capaces asimismo de analizarlas y discutir las. Entre los personajes y el público se estableció una corriente de mutuo entendimiento. También la magistral narrativa de ese período exploraba el mundo del propio lector, pero el teatro —y esa es una de sus características— ponía ante los ojos del espectador el espejo que intentaba reflejar su misma imagen, valiéndose del actor y de los múltiples elementos de la escenotecnia. El objetivo era crear la ilusión de la realidad.

Varios autores de talento, oriundos de países diversos, crearon la dramaturgia realista. Centro de irradiación fue París, gracias, sobre todo, al Teatro Libre de André Antoine, director de escena que incorporó en su repertorio no solo a jóvenes dramaturgos y jóvenes actores locales, sino también a aquellos que habían descollado en el exterior, como León Tolstoi, Gerhard Hauptmann, Émile Zola, Henri Becque, Henrik Ibsen y August Strindberg. Gracias a estos dos dramaturgos —el noruego Ibsen (1828-1906) y el sueco Strindberg (1849-1912)— la península escandinava se incorporó por todo lo alto a las letras del continente europeo. Vale la pena señalar que, entre 1814 y 1905, Suecia y Noruega compartieron, no sin resistencias noruegas, el mismo rey sueco.

Ibsen y Strindberg tuvieron prestigio en su tiempo y abrieron caminos al teatro futuro. Dados su común origen escandinavo y el papel que desempeñaron en la dramaturgia moderna, cabe trazar paralelos entre ellos. Descollaron en la penetración psicológica y aun en las revelaciones del inconsciente, pero uno y otro tendieron hacia polos distintos, aunque complementarios: Ibsen, a indagar lo recóndito del hombre contemporáneo y su confrontación con el medio social; Strindberg, dos décadas menor que su colega, a profundizar en los enigmas de la conciencia, el inconsciente y las insondables figuraciones del sueño. Alfredo de la Guardia, crítico de excepcional cultura, excelente escritor y miembro de esta Academia de Letras entre 1966 y 1974, a propósito del autor sueco, se refirió, con acertada expresión, a “la alta irrealidad de su fantasía onírica”.

En Strindberg gravitó lo confesional. En Ibsen, en cambio, predominaron el pensamiento y la polémica. Strindberg cultivó una misoginia tenaz, a pesar de que no cesó en la busca de un difícil ideal femenino. Ibsen, en cambio, dignificó el papel de la mujer. Su esposa le dio paz,

en tanto que las tres mujeres de Strindberg contribuyeron a acentuar sus trastornos. Ibsen fue el maestro de la obra cabalmente estructurada, mientras que Strindberg quebró los esquemas de la llamada “obra bien hecha” y, en buena parte de sus dramas, mostró la intención de reaccionar contra la “forma cerrada” e inclinarse por la “forma abierta”. Strindberg miró con recelo a su colega mayor y hasta se atribuyó la ventaja de haber influido sobre él. Ibsen decía, indulgente, que no podía escribir una línea “sin que este loco” –tales sus palabras– fijase la mirada en él. Ambos menospreciaban a los divos, tan adorados entonces; ambos, de diverso modo, superaron el realismo y coincidieron en cumplir uno de los designios esenciales del teatro moderno: desenmascarar al individuo y a la sociedad, arrancarles las máscaras del prejuicio, la hipocresía y la simulación.

Siegfried Melchinger en *El teatro en la actualidad*, de 1956, al explicar la inclusión de Ibsen entre los que estimaba “los seis gigantes” del teatro moderno (Ibsen, Shaw, Wedekind, Hauptmann, Strindberg y Pirandello) la justifica diciendo que “es porque hay en su teatro, como genial anticipación, un rasgo de lo nuevo que solo se desenvolvió plenamente en Strindberg y que en Pirandello se convirtió en impulso central: lo que llamamos proceso de desenmascaramiento”. Tal proceso se había verificado anteriormente en la comedia, desde Aristófanes hasta Molière, pero estaba vinculado a la irrisión, no al *pathos* dramático.

Se ha señalado que el dramaturgo sueco –de cuya muerte se cumplió un siglo el 14 de mayo de 2012– dejó fluir tanto en su obra dramática como en su obra narrativa, el caudal de su propia vida, marcada por una niñez desgraciada –hasta el punto de intentar suicidarse a los nueve años–; y por las vicisitudes no menos aciagas de sus relaciones sentimentales. No sorprende que esas experiencias hayan sido la causa de su visión pesimista y de las alteraciones mentales que solían asaltarle. Sus obras narrativas, sobre todo, muestran de modo descarnado esta cara de su personalidad. Los títulos de tres de ellas, *El hijo de la criada*, *Inferno* y *Alegato de un loco* apuntan a circunstancias que lo hostigaron: su origen, los infortunios de la infancia y la adolescencia, y las tormentas matrimoniales.

Strindberg subrayó el hecho de ser “el hijo de la criada”, hijo no querido, pues su padre, un comerciante, se casó en segundas nupcias con la mujer que lo servía. De esa unión nació el futuro dramaturgo. La desigual condición de sus progenitores fue un torcedor que trastornó

fuertemente la existencia de quien anhelaba situarse en un rango social superior. Le provocó resquemores, hostilidad y esporádicos desequilibrios. No vaciló en confesar públicamente lo que él llamó su “sangre esclava”, y en *Alegato de un loco* y en *Inferno*, el hombre fracasado en tres episodios matrimoniales desnudó las relaciones conyugales, la pugna de los sexos y la obstinada misoginia impresa en casi toda su obra. A propósito, Martin Lamm, autor de un libro fundamental sobre el dramaturgo, publicado en 1948, escribió: “A los 20 años inicia Strindberg su carrera literaria. Desde ese momento, vida y literatura se confunden. Sus vivencias le proporcionan el material de sus obras, y sus obras se convierten en los acontecimientos decisivos de su biografía. Tenía esto tan claro que, en diversas etapas de su vida, se quejaba de no poder distinguir la frontera que separa lo vivido de lo inventado”.

Asombra que un escritor acosado por supuestos fantasmas, difícilmente adaptable a la común existencia, propenso al masoquismo y, consecuentemente, en constante perturbación, extraviado a veces en los vericuetos de la alquimia y el esoterismo, haya podido forjar una obra tan copiosa y de tanta trascendencia como dramaturgo, narrador y ensayista, además de dedicarle tiempo a la pintura y a la fotografía. Escribió más de sesenta piezas, como ningún otro dramaturgo moderno de su estatura lo hizo, pero ellas son solo una fracción de su producción total, que en la edición sueca de sus obras completas abarca cincuenta y cinco volúmenes, sin contar la abundantísima correspondencia, recogida posteriormente.

Strindberg cumplió con un requisito invalorable para quien aspire a escribir para el teatro: lo conoció desde dentro, entre bambalinas. Se vinculó a él tempranamente, lo vivió desde el escenario, como fallido actor y desde la casilla del apuntador y, más tarde, también como director y crítico. Al cabo, se convirtió en el primer dramaturgo de Suecia, y hasta pudo cumplir el anhelo de tener una sala propia, el Teatro Íntimo. Se cuentan en el conjunto de su obra dramas históricos, naturalistas, simbolistas y los que él concibió como “teatro místico”. Anticipan el expresionismo, ya esbozado en los dramas de Georg Büchner, en la primera mitad del siglo XIX, y su eco va más allá. Entre las obras naturalistas escritas entre 1887 y 1889, *Padre*, *Camaradas*, *Acreeedores* y *La Señorita Julia*, es esta la que ha persistido con mayor frecuencia en los escenarios del mundo hasta nuestros días, incluso en la Argen-



tina, donde se la ha llevado a escena en numerosas ocasiones. En este drama se libra una lucha de almas, pero también una lucha de clases que ha interesado a las jóvenes promociones de actores y directores. Obras como *Maestro Olof*, *El viaje de Pedro el afortunado*, *El camino de Damasco*, *La danza de la muerte*, *El sueño*, son otras de las cimas de un teatro variado y fuertemente personal. Las piezas históricas exponen vicisitudes de personajes que tuvieron una función cardinal en los anales suecos, como los Folkungar, Gustavo Vasa, Carlos XII, la Reina Cristina, Gustavo III, Eric XIV. Pero, dado su carácter, tuvieron una difusión menor fuera de su ámbito. En cuanto a los dramas de los últimos años, no los favoreció una aceptación generalizada en su época. Solo entrado el siglo xx, se les reconoció fuerza innovadora y carácter precursor, y deslumbraron merced al talento de directores de escena como Max Reinhardt, a principios del siglo xx, e Ingmar Bergman, en la segunda mitad. Franz Kafka lo admiraba. Su huella se ha rastreado en algunos protagonistas del teatro posterior, desde Eugene O'Neill, desde los expresionistas alemanes, Luigi Pirandello y Antonin Artaud y su "teatro de la crueldad", en la primera mitad del siglo pasado, hasta Eugène Ionesco y Arthur Adamov, en la segunda. El norteamericano O'Neill, uno de los grandes de la escena de la pasada centuria, consideraba que Strindberg, "precursor de todo modernismo" en el teatro contemporáneo, se mantenía todavía "entre los más modernos de los modernos"; y añadía que era "el intérprete más grande en el teatro de los característicos conflictos espirituales que constituyen el drama —o sea la sangre— de nuestra vida de hoy".

El citado Adamov, uno de los representantes del llamado "teatro del absurdo", le dedicó un libro que lleva por título el nombre del dramaturgo. En él reconoce que *El sueño* lo incitó a escribir para el teatro. Lo sitúa entre los escritores "malditos", porque, no obstante el número y la calidad de su obra, no obstante el prestigio que algunas de ellas le dieron, vivió torturándose, perseguido —según él— por fuerzas fatales, irresistibles. "En los últimos dramas —escribe Adamov— se juntan los medio fantasmas, las medio momias, los medio locos o los verdaderos locos, los muertos o los medio muertos, y substituyen a los hombres de carne y hueso que se desgarran entre sí y computan sus errores y sus razones". Adamov, asimismo, tradujo *La sonata de los espectros*, en colaboración, y *El pelicano*, incluidos en la edición francesa de l'Arche,

publicada en la década del 60. En su mundo de ideas y creencias gravitaron pensadores como su compatriota Emanuel Swedenborg y los alemanes Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche.

En su exploración en los fondos del alma y en los enigmas de los sueños, Strindberg rompió con la clásica noción del carácter estable y bien perfilado. Sus personajes son complejos, heteróclitos, desprovistos de unidad, cambiantes, contradictorios. Así son en lo profundo, en tanto que exteriormente dejan al descubierto las máscaras que cada uno adopta para actuar en el mundo.

El citado Martin Lamm analiza de modo pormenorizado cada una de las obras y subraya su carácter propiamente sueco. Observa que las ficciones del escritor (abarcando con esta denominación dramaturgia y narrativa) “reflejan la vida y los paisajes de su tiempo como nadie lo había hecho antes en la literatura sueca”. Pero lo que ha perdurado hasta hoy, sobre todo en su teatro, es el carácter profético y precursor.

El novelista y crítico francés Bertrand Poirot-Delpech, comentando una versión de *La danza de la muerte*, efectuada en París en 1970, con la participación de Maria Casares y Alain Cuny, escribe que lo que más sigue asombrando en Strindberg es hallar en germen todo lo que ha sido importante en el teatro desde los comienzos [del siglo xx]. Hasta el punto que, de pronto, parece que quienes lo sucedieron casi nada inventaron. [...] En la época de Zola y de Antoine [y gracias al autor sueco] se anuncia ya la crueldad de Artaud, el rol del ‘otro’ en Sartre, los diálogos de sordos de Beckett y de Ionesco, los duelos insidiosos de Albee o de Pinter. La manifestación de la agresividad humana, tal como la ha mostrado el mejor teatro de los últimos setenta años, no ha sido sino el desarrollo del combate incesante que Strindberg narra”.

### Strindberg teórico

Las perturbaciones del “loco” Strindberg no le impidieron mirarse a sí mismo con lucidez ni forjar una obra cuantiosa y variada, en la que, sin duda, descuella el teatro. Cuando Georg Bröchner, en el interrogatorio citado en el epígrafe, le preguntó cuál era su ocupación favorita, respondió: “Escribir dramas”. El teatro fue materia de reflexiones esclarecedoras, en su mayoría dispersas en periódicos y cartas. En su país, el grupo literario “La Joven Suecia”, que militaba en favor del

naturalismo, aspiraba a que Strindberg fuera su líder y esperaba de él la publicación de un manifiesto literario, social y político en favor de la nueva escuela; pero el escritor lo eludió y, tenaz individualista, prefirió mantener su independencia. En “Sobre el realismo”, artículo publicado en 1882 —el año de la composición de *El viaje de Pedro el afortunado*—, rebatió a quienes les reprochaban a los nuevos realistas la pérdida de los ideales y la preferente busca de lo feo. Les reprochaban, incluso, su adhesión al naturalismo.

A nosotros, realistas, se nos ha acusado de algo peor: ser naturalistas. Para nosotros es un título de gloria. Amamos la naturaleza, nos apartamos con disgusto de las actuales condiciones sociales, del Estado policial y militar que pretende defender a la nación y no protege sino a los gobernantes. Por detestar lo artificial, lo alambicado, nos complacemos en llamar a las cosas por su nombre. Y creemos que las sociedades se derrumbarán si no se restablece el acuerdo fundamental que la sostiene: el respeto a la honestidad.

De 1888 data el prefacio de *La señorita Julia*, una de las reflexiones más sustanciales y de más amplio desarrollo de su obra teórica. Niega que esa pieza busque ser novedosa en lo relativo al fondo, aunque lo intenta en cuanto a la forma, más acorde con las exigencias propias del hombre contemporáneo, enfrentado al “espectáculo brutal, cínico y cruel que nos ofrece la vida”. Valoriza, como temas dramáticos, el ascenso y la caída sociales, el conflicto entre lo peor y lo mejor, el antagonismo entre el hombre y la mujer. En cuanto a la pintura de caracteres —cuestión importante en su escrito—, declara que presentó a los suyos como personajes “despojados de carácter”. A los caracteres definitivamente formados y de conducta permanente, alegres o tristes, mezquinos o generosos, nobles o ruines, opuso personajes contradictorios y hasta ambiguos.

Mis personajes son caracteres modernos, que viven en una época de transición, más agitada y nerviosa que la precedente. Los he pintado, pues, vacilantes, desgarrados, divididos entre la tradición y la rebeldía. [...] El alma de mis personajes (su carácter) es un conglomerado de civilizaciones pasadas y actuales, de trozos de libros y de periódicos, de fragmentos de hombres, de jirones de trajes de domingo conver-

tidos en andrajos, así como el alma misma es un conjunto de piezas heterogéneas.

También buscó adecuar el diálogo a los nuevos tiempos (a las pautas naturalistas) rompiendo en parte con lo tradicional. En cambio del diálogo peculiar del teatro francés, construido con estricta lógica, optó por extremar el realismo y dejar que los personajes se expresaran como en una conversación corriente, en la cual un tema no se agota del todo, sino que “los pensamientos se engranan unos a otros como en un mecanismo”. Trató también de suprimir la división en actos, pensando que la facultad de ilusión se debilita en los intervalos. “Pienso siempre que hay que educar al público y habituarlo a escuchar una pieza en un acto que dura toda una función”. Se verá, en la revisión del “teatro de cámara”, que todas las piezas están divididas en actos. Pero, de seguro, hacían las veces de cuadros que fluían sin interrupción. Para dar instantes de descanso a los actores y a los espectadores, adoptó tres formas propias del arte teatral: el monólogo, la pantomima y el ballet. Prefirió la “escena oblicua”, “que lleva la mirada hacia lejanías desconocidas”, suprimió las candilejas en beneficio de la iluminación lateral, y para los decorados tomó elementos de la pintura impresionista, sobre todo la asimetría, pensando que así se favorecía la ilusión.

Un año después retomó el tema del naturalismo en un artículo titulado “El drama moderno y el teatro moderno”, en el cual pasa revista al teatro francés, el más difundido y prestigioso entonces. El nuevo teatro renuncia a la intriga, llena de artificios, para concentrarse en la evolución psicológica de los personajes, en la consecución de lo breve y expresivo, más acorde con el espíritu moderno. “Una mesa y dos sillas bastan para representar los más violentos conflictos de la vida”. A propósito de *Los cuervos*, de Henri Becque –autor considerado el iniciador del teatro naturalista francés–, censura la intención fotográfica de la obra.

Es el realismo que se pretende objetivo, un método de trabajo elevado al rango de arte, un arte mediocre, en el cual el detalle impide ver lo esencial. Es un naturalismo mal entendido que cree que el arte consiste únicamente en copiar la naturaleza. No se trata del gran naturalismo, que quiere ver lo que no se ve habitualmente, el que busca las zonas donde se libran los combates y exalta el espectáculo de la lucha entre

las fuerzas de la naturaleza: amor u odio, rebelión o instinto de conservación social. A él no le importa que una cosa sea bella o fea, mientras sea grandiosa.

Para Strindberg, pues, hay un naturalismo fotográfico, que se limita a copiar la naturaleza, y un naturalismo “grandioso”, que supera lo exterior y penetra en estratos más hondos del individuo. Echa una mirada crítica sobre el teatro francés, en especial el de la época. Menciona a Denis Diderot y a Beaumarchais, a Eugène Scribe y Émile Augier, a François Ponsard, al nada apreciado Victorien Sardou, a Alexander Dumas (hijo) y a Édouard Pailleron, y se detiene en *Thérèse Raquin*, adaptación al teatro de la novela de Zola, a *Los cuervos*, pieza ya citada, y a *Soeur Philomène*, tomada de una novela de los hermanos Goncourt, autores admirados por el dramaturgo sueco. En la escena contemporánea, sobresale, por su aporte a la nueva corriente dramática, el empresario y director André Antoine, el creador del Teatro Libre. Llama la atención el autor sobre el hecho de que este ejemplar promotor de la actividad dramática nunca haya publicado un programa, promulgado una doctrina ni tratado de fundar una escuela. Difundió, en cambio, el más variado repertorio, con obras modernas y antiguas, tan antiguas como la tragicomedia, el misterio y la pantomima.

Strindberg soñó con un teatro propio. Lo tuvo y en él presentó varias obras propias entre 1907 y 1910. En el verano de 1907, en días de preparativos, gestiones y tanteos, se comunicó por escrito con August Falck, el futuro director, para comunicarle “sus ideas y sus consignas sobre la idea misma del Teatro Íntimo y sobre el funcionamiento de la nueva institución”, precisa Maurice Gravier en su edición de los escritos teóricos de Strindberg. Este, en sus *Cartas abiertas al Teatro Íntimo*, lo caracteriza así:

Si me preguntaran ahora qué desea el Teatro Íntimo, cuál es su objetivo, respondería: desarrollar en el drama un tema rico en significación, pero limitado. Evitamos los recursos ligeros, los efectos fáciles, los trozos de bravura, los números para divos. El autor no debe ligarse de antemano a ninguna regla, es el tema el que debe condicionar la forma. Por lo tanto, libertad total en el modo de tratar el asunto, siempre que se respete la unidad de concepción y de estilo.

Las *Cartas*, enviadas a los integrantes del teatro, presentan un rico material de observaciones y consejos sobre el arte del comediante y el “régisseur” (en el sentido de “metteur en scène”). El director, por su parte, debe tener dos cualidades: gusto para elegir los textos que inscribe en el repertorio, y juicio para distribuir los roles. Reflexiona, además, sobre el autor, el actor y el espacio, y dedica numerosas páginas a Shakespeare sobre todo, a Goethe y al drama histórico.

### “Teatro de cámara”

En su Teatro Íntimo, Strindberg presentó un conjunto de “piezas íntimas” reunidas con la denominación de “teatro de cámara”. Son una de las últimas expresiones de su dramaturgia. “Cámara”, como “sonata” y, en cierto modo, “danza”, son expresiones que, utilizadas en los títulos de algunas de sus obras, aluden a un arte que no le fue indiferente y que utilizó en varias ocasiones: la música. Su sentido, en este caso, es muy claro, pues así como la “música de cámara” tiene un carácter meditativo y reconcentrado y utiliza escasos elementos instrumentales, el “teatro de cámara” tiende a la intimidad que predispone mejor, lo mismo que el ámbito reducido, a la atención más intensa, a la percepción más fina de los matices. De 1907 son *Tormenta*, *La casa incendiada*, *La sonata de los espectros*, *El pelicano* y *El guante negro*.

En la mayoría de estas piezas, el decorado es la fachada de una casa de departamentos, imagen del mundo simultáneo y cambiante, una fachada dibujada con precisión realista, como la máscara impávida que oculta la verdad de sus habitantes, casi siempre siniestra. Al respecto, interesa recordar una tirada en verso de un personaje irreal de *El guante negro*. Al referirse a la casa de departamentos donde se desenvuelve la acción, Papá Noel dice que es “una verdadera Torre de Babel con toda clase de gente y de lenguaje” y se admira de los destinos humanos que allí se han consumado.

Aquí fluye una ducha y allá muge una aspiradora. / Una puerta se cierra, un niño grita. / Allí viven recién casados, aquí, un divorciado, y allá un viudo. / Todo se mezcla y también sus pianos / Que dejan oír los ritmos de un vals, / De una fuga o de una sonata. / En el sótano, la pobreza, / y lo mismo en el desván. / En los departamentos, el lujo y la vanidad, / El sólido bienestar y la despreocupación. / Aquí viven

penosamente / Y allá echan el dinero por la ventana. / Pero allá es la avaricia la que atesora. / Uno muere un buen día, otro se casa o se divorcia. / Otro se queja del ruido que provoca su vecino. / Luego se pone de su parte o se muda.

En *Tormenta*, la morada es “casa del silencio”, pues los vecinos apenas se ven y no se hablan. Es verano. El Señor, un jubilado, no ha salido de vacaciones. Su anhelo es vivir en paz y en soledad. Se ha casado a los cincuenta años con una joven, Gerda, y le ha prometido que, cuando la diferencia de edad resulte un obstáculo entre ellos, la librará del compromiso conyugal. Por eso se han divorciado y la mujer, desechada, se ha casado con Fischer, un marido golpeador. También este vive en la “casa del silencio”, pero ha huido con dos muchachas, una de ellas, su hijastra, hija del Señor y Gerda. Esta se enfrenta con su exmarido, reacio a reanudar los vínculos. Las muchachas arrebatadas por Fischer han sido rescatadas por el hermano del Señor, enamorado silenciosamente de Gerda. Finalmente, esta y su hija van a vivir al campo, a casa de su madre, y el Señor decide también mudarse, abandonar la casa en otoño. El edificio recupera el silencio.

A lo largo de los tres breves actos, los relámpagos iluminan la escena amenazante, pero la tormenta no se desencadena, se diluye como se diluyen, con sentido simbólico, las pasiones de los personajes. “La tormenta ha pasado por encima de nosotros, pero el rayo no ha caído”. La falta de un cabal ajuste en la sucesión de las escenas descubre un rasgo característico de esta dramaturgia: la disolución de las estructuras tradicionales.

También en *La casa incendiada* se percibe este inquietante desajuste. El fuego ha estallado en un barrio que tiene un nombre simbólico: la Ciénaga. “Aquí todos se odian, desconfían unos de otros, se calumnian, se persiguen”. Casi todos los personajes están unidos por vínculos familiares, de modo que la mutua desconfianza se torna aún más dramática. Así, el Tintorero es hermano del Extranjero, la Mujer es la esposa del Albañil; este, cuñado del Jardinero, y la Vieja, su mujer. Esta sospecha que el incendio ha sido provocado. El Tintorero, que padece la pérdida de su casa, desconfía del Albañil; y el Jardinero, de la Cocinera y el Estudiante. Todos son sospechosos en la Ciénaga. El Extranjero ha vuelto después de treinta años de ausencia y encuentra su casa destruida. “Yo quería llevar esta corona al cementerio y ponerla sobre la

tumba de nuestros padres, pero voy a dejarla aquí, sobre las ruinas de nuestra casa. La casa de mi infancia. (*Una oración silenciosa*). Y ahora, Extranjero, retoma tu viaje”.

Los dos actos de la pieza transcurren en la calle. “La mitad izquierda del fondo la ocupan los muros de una casa de un piso que acaba de incendiarse; se ven restos del empapelado y estufas. Detrás de la casa, un jardín florecido [...]. A la izquierda, cerca del proscenio, un montón de muebles y de utensilios domésticos salvados del incendio”. En el segundo acto el decorado sigue siendo el mismo, pero las paredes han sido derribadas. “Se ve el jardín florecido”. El incendio y las ruinas en el barrio de repulsiva nominación se corresponden con el aire de encono y desconfianza que respiran los personajes. También Strindberg tuvo la amarga experiencia de ver en ruinas la casa de su infancia.

En *La sonata de los espectros*, a través de la acción, se va desnudando la figura de El Viejo (el director Hummel). El personaje se metamorfosea desde la apariencia de generosidad, en el comienzo, hasta la evidencia de ruindad, en el desenlace. Dice de sí: “Acabo de cumplir ochenta años, pero nadie sabe muy bien quién soy”. Se muestra magnánimo con el Estudiante (Arkenholz), si bien denigra al padre. “Yo salvé a su padre de la miseria y él me lo pagó con todo el tremendo odio que engendra la obligación de gratitud”. Pero el Estudiante tiene una versión opuesta del caso. Acepta, sin embargo, pasivamente, la protección del Viejo. “Sea usted un hijo para mí, herédeme mientras viva; disfrute de la vida”. Pretende, también, que el Estudiante se case con la hija del Coronel, morador de la casa, a quien tiene acorralado económicamente. Además lo humilla y lo desenmascara física y moralmente. Cuando niega que el Coronel sea noble ni coronel, este queda apabullado. “¿Qué derecho tiene usted para desvestirme de esta manera?” A lo que el Viejo responde: “Quítese la peluca y mírese en el espejo, y al mismo tiempo sáquese los dientes postizos y aféitese el bigote, y que Bengtson [criado de aquel] le afloje el corsé metálico”.

En la extraña y habitual reunión que celebran en el departamento del Coronel los espectrales convidados, unidos por el crimen, el secreto y la culpa, le toca al Viejo, antes acusador, someterse al más despiadado despojamiento. La mujer seducida por él lo acusa: “Sabemos que somos pobres seres humanos; hemos pecado y cometido faltas, como todos. No somos lo que aparentamos ser [...]. Pero el hecho de que tú,



Jacobo Hummel, te constituyas en tribunal, bajo un nombre supuesto, demuestra que eres peor que nosotros. Tampoco eres el que aparentas. Eres un ladrón de seres humanos, pues en una ocasión me raptaste con engaños, asesinaste al Cónsul, que hoy han sepultado, lo ahorcaste con pagarés; robaste al Estudiante alegando supuestas deudas de su padre, quien, en verdad, no te debía ni un centavo". También un exservidor suyo lo acusa gravemente. El Viejo, descubierto como aprovechador, usurero y criminal, queda anonadado. Finalmente, remordido, se ahorca.

El Estudiante, antagonista del Viejo, se ha comportado con valentía durante un derrumbe callejero y se ha ganado los elogios de aquel, quien, además, se siente cautivado por un rasgo inusual del muchacho: la facultad, por haber nacido en domingo, de ver cosas que los demás no ven. El Estudiante se ilusiona con la hija del Coronel, pero pronto se decepciona. Para él, el mundo se le da vuelta y se convierte en ámbito de todo mal. "Siento a veces el violento deseo de decir todo lo que pienso; pero sé también que si todos fuéramos sinceros, el mundo se derrumbaría". Es lo que le ocurrió al padre, harto de hipocresía. En una gran recepción, acometido por un acceso de irreprimible sinceridad, desenmascaró a cada uno de los asistentes echándole en cara su falsía. Su osadía lo llevó al manicomio, y allí murió. Dónde está el honor, dónde la fidelidad, se pregunta el Estudiante. Y concluye: "En verdad, el descenso de Cristo a los Infiernos fue su paso por esta tierra, por este asilo de locos, por esta cárcel, por esta morgue que es nuestra tierra. Y los locos lo mataron, cuando él quería liberarlos; en cambio, liberaron al ladrón. Es el ladrón quien atrae las simpatías. Ay de nosotros. La desgracia se ha desencadenado sobre todos. Salvador del mundo, sálvanos, pues sucumbimos". La joven desfallece moribunda y el Estudiante se vuelve ahora a Buda, "dulce y sabio", y le pide la paciencia necesaria para soportar las pruebas, y una voluntad totalmente pura, para que la esperanza no sea engañosa.

Los tres actos de *La sonata de los espectros* se desenvuelven en escenografías distintas y detalladas por el autor, según el procedimiento naturalista. Estas descripciones constituyen el "texto secundario" y se completan con indicaciones acerca de los desplazamientos de los personajes.

Las puertas de la casa están abiertas de par en par. Una mujer vestida de negro se mantiene inmóvil en la escalera. La portera barre primero

la entrada, luego se pone a lustrar las manijas de cobre de las puertas. Hecho esto, riega los laureles. Cerca de la columna publicitaria, el Viejo está sentado en una silla de ruedas. Lee su diario; barba y pelo blancos, anteojos. De un costado de la calle aparece la Lechera. Lleva botellas en una canasta de alambre. Ropas de verano. Calzado marrón, medias negras y boina blanca. Se saca la boina y la cuelga en la fuente. Luego enjuga el sudor de su frente. Finalmente se lava las manos y arregla su pelo mirándose en el agua.

*La sonata de los espectros* es un óptimo ejemplo de la intención de desnudar a los personajes, típica del teatro moderno. Más allá de la fachada urbana, más allá de lo que aparenta la convivencia familiar y de la apariencia del individuo, la mirada de Strindberg se abisma en un espacio incommensurable e inasible, que, en parte, dicta las pautas de su dramaturgia.

En *El pelicano*, la misoginia de Strindberg se ensaña con la intocable figura materna. Los “dramatis personae” se presentan con denominaciones genéricas: la Madre, el Hijo, la Hija, el Yerno, a excepción de la cocinera, Margret. Sin embargo, en los diálogos, la hija es Gerda; el hijo, Fredrik, y el yerno, Axel. Todos ellos circulan alrededor de la efigie materna. En cierto momento ella alude a la leyenda del pelicano, “que da su sangre para alimentar a sus pequeños”. “Siempre he cumplido con los deberes de esposa y de madre —dice—. Me he matado trabajando”. Y el Hijo comenta: “¡El pelicano! Que por otra parte nunca dio su sangre a sus hijos. Los sabios saben muy bien que no es más que una leyenda”. La imagen del pelicano, que en el título del drama opera como antifrasis, no corresponde a la índole del personaje. La Madre es una mujer todavía atrayente pero frívola y aun peor, tacaña, calculadora y mentirosa. Se duele de su desgraciada infancia y de una herencia que se remonta a sus mayores. Su avaricia alcanza el colmo de mezquinar a sus hijos, débiles y disminuidos por la férula materna, el alimento y el calor. Ha maltratado y menospreciado al marido hasta librarlo a la muerte, y ha osado coquetear con el Yerno, exmilitar, atractivo pero cínico y un cazafortunas sin escrúpulos.

Los hijos, dos apocados, débiles de cuerpo y alma, se sienten extraños en la propia casa. Gerda, enamorada del marido, vive asediada por los celos, mientras Fredrik, dado a la bebida, ha caído en el más negro pesimismo. “Desprecio tanto la vida, la humanidad, la sociedad

y a mí mismo, que ya no quiero esforzarme por vivir”. Cuando Gerda le dice a su hermano que desea que se haga justicia con el difunto padre, que resulta el verdadero pelicano, Fredrik le responde: “No, justicia no. Venganza”. Los hechos se precipitan en el trágico final. Fredrik incendia la casa, perece con Gerda, y la Madre, cuya maldad los hijos concluyen por compadecer, se arroja por una ventana.

Los tres actos de *El pelicano* transcurren en un salón. Cada uno de ellos se inicia con una página musical: la “Fantasía impromptu”, op. 66 de Chopin; la “Canción de cuna”, de la ópera *Jocelyn*, de Benjamin Godard, y el vals “Él me decía”, de Ermanno Wolf Ferrari. Los cuatro personajes del drama recuerdan el mito griego de Electra y Orestes. Gerda y Fredrik son desdibujados trasuntos de los célebres hermanos, dispuestos a vengar el asesinato del padre, Agamenón, eliminado por Clitemnestra, la madre, y por Egisto, su amante. La obra —muestra de la versatilidad del autor— contrasta con *La sonata de los espectros*, por su estricto sentido realista. Solo el inquietante balanceo de la mecedora remite a una dimensión misteriosa.

Muy distinto es el carácter de *El guante negro*, que su autor califica de “fantasía poética”. Coinciden en ella personajes de nuestra realidad —la Dama, el Viejo, Ellen, Kristin, el Conserje y una Vieja Señora— y dos personajes de la leyenda: el Genio de la casa, llamado en la pieza navideña Papá Noel, y el Ángel de Navidad. El Genio se divierte alterando el orden de las cosas, debido a lo cual, el Conserje supone que en la casa hay fantasmas. La acción se desarrolla durante la víspera y en el día de Navidad. La víspera acumula sombras que en la jornada siguiente se dispersan.

El guante negro del título es el leitmotiv material que aparece, desaparece y reaparece, según la intención ejemplificadora de ese duende juguetón que es Papá Noel. Pertenece a una joven y bella vecina, individualizada como la Dama, dulce con su hijo, pero desdeñosa con los demás. Goza del bienestar que le procura un marido rico, pero su comportamiento revela en ella reacciones intemperantes, debidas, según el Viejo, al exceso de comodidades. Además de extraviar el guante, pierde un anillo y, para colmo de males, sufre el secuestro de su hijo. Este es el escarmiento que deciden darle el Genio y el Ángel a causa de la injusta acusación a su criada Ellen por el robo de la alhaja.

Pero más allá de los vaivenes un tanto vodevilesco del guante y de los jugueteos de los espíritus fantásticos, al conflicto de la orgullosa Dama que ha perdido a su hijo, se suma el del Viejo, escarmentado también por haber perdido la felicidad en pos del saber y la gloria. En sus lucubraciones filosóficas, ha llegado a la conclusión de que el enigma de la vida está en la unicidad de la materia. Pero Papá Noel le demuestra que, al contrario, la naturaleza es dúplex. “En la cima de la cadena hallarás la cifra dos, pues como el hombre no ha sido hecho para vivir solo, se ha creado al hombre y a la mujer. La duplicidad de la naturaleza queda, pues, demostrada”. El Viejo se siente frustrado, arroja sus papeles y renuncia a todo. Ha quedado “con las manos vacías en medio de los escombros”. Papá Noel, mefistofélicamente, le ofrece recobrar la juventud, pero el Viejo la rechaza: “Tener aún la fuerza de sufrir, la fuerza de tejer sueños quiméricos. ¡No!”. Rechaza también el oro.

Papá Noel abre el pequeño cofre en el cual el Viejo guarda queridos y gratos recuerdos de sus años jóvenes. “Has cambiado las flores frescas por las hojas muertas, y la vida cálida por el frío pensamiento”. Le entrega el guante negro como regalo de Navidad, y el Viejo, a su vez, poseído ahora por el afán de obrar el bien, se lo ofrece a Ellen como prueba de su inocencia, pues dentro del guante se halla el anillo desaparecido. “Has quemado tu vieja madera podrida. Es lo más sabio y lo más valiente que has hecho”, le dice el Genio de la casa, y luego se despide. “Vuelvo ahora a mi oscura morada y te deseo una feliz Navidad”. Todo se compone felizmente, pues también el niño le es devuelto a la inconsolable Dama por el burlón y justiciero Papá Noel. El Viejo ha muerto y entre sus papeles se descubre que era el padre de la Dama, también perdido.

Estas descripciones de las “piezas íntimas” de Strindberg, tan variadas en su unidad de estilo, acaso contribuyan a dar al “curioso lector” una visión, fatalmente parcial, de esa caudalosa corriente que ha llegado hasta nosotros. El teatro de nuestros días ha terminado, por el momento, con la secular preponderancia del autor. En el largo período de la Edad Media, cuando el teatro fue reinventado, hubo en las artes una tendencia al anonimato. El Renacimiento retomó la tradición grecolatina y, de nuevo, los autores de mayor entidad desempeñaron un papel protagonista. Los dramaturgos y los comediógrafos se manifestaron en su ámbito natural, el escenario, y se incorporaron luego a la literatura, gracias a la

cual perduraron y quedaron a disposición de nuevos actores, de nuevos públicos. La literatura nos procura la posibilidad de conocer la obra total de un autor, aun cuando decline el interés de quienes manejan los hilos de la actualidad escénica. A ella le debemos, pues, que podamos dejarnos llevar por ese fuerte caudal de la obra de Strindberg y apreciar su profunda sustancia dramática y espiritual.

## Bibliografía

- ADAMOV, ARTHUR. *August Strindberg*. París: L'Arche, 1955.
- BRUGGER, ILSE T. M. DE. *Teatro alemán expresionista*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1959.
- BRUSTEIN, ROBERT. *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*. Buenos Aires: Troquel, 1970.
- ESSLIN, MARTIN. *El teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- GUARDIA, ALFREDO DE LA. *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Kier, 1947.
- . *Temas dramáticos y otros ensayos*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1978.
- IGNATOV, S. *Historia del teatro europeo*, tomo V. Buenos Aires: Ediciones Mar Océano, 1963.
- JACQUART, EMMANUEL C. *Le théâtre de dérision*. París: Gallimard, 1974.
- MELCHINGER, SIEGFRIED. *El teatro en la actualidad*. Buenos Aires: Galatea, Nueva Visión, s/f.
- MODERN, RODOLFO. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: Nova, 1958.
- PARVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós, 1984.
- STRINDBERG, AUGUST. *Obras teatrales*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1962.
- . *Cinco dramas en un acto*. Madrid: Mundo Latino, 1929.
- . *Camarades, Paria, Devant la mort, Il ne faut pas jouer avec le feu, Le Lien*. París: L'Arche Editeur, 1958.
- . *L'Avent, Crime et crime, Pâques*. París: L'Arche Editeur, 1958.
- . *Charles XII, La Reine Christine, Gustave III*. París: L'Arche Editeur, 1960.

- . *Le Songe, Le Hollandais, Les Babouches d'Abou Kassem, La Grand' Route*. Paris: L'Arche Editeur, 1960.
- . *Orage, La Maison brûlée, La Sonate des spectres, Le Pélican, Le Gant noir, L'Île des morts*. Paris: L'Arche Editeur, 1961.
- . *La Saga des Folkungar, Gustave Vasa*. Paris: L'Arche Editeur, 1961.
- . *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Paris: Gallimard, 1964.

## EVARISTO CARRIEGO EN EL CENTENARIO DE SU MUERTE\*

Antonio Requeni

**A**l trasponer el perisitilo del cementerio de la Chacarita, a un lado y otro de la calle principal, encontramos el primer sector de bóvedas. A unos 50 metros, en la primera línea de la derecha, está la bóveda de la familia Giorello, apellido materno de Evaristo Carriego. Si se mira a través del vidrio se verá un antiguo ataúd depositado en el suelo; allí reposan los restos del poeta llevados a ese sitio el 14 de octubre de 1912, un día después de su muerte.

Cuatro décadas más tarde, a mediados de los años 50, tuve oportunidad de conversar con un hermano del autor de *Misas herejes*. Recordó que en el curso del diálogo se refirió al poeta con devoción y puso énfasis en señalar que si bien su hermano frecuentaba Los Inmortales y otros cafés en los que se daba cita la bohemia porteña, él era un bohemio atípico; no bebía alcohol y estaba bien alimentado. “La mayoría de los biógrafos asegura que murió tuberculoso —dijo—, pero es una patraña; Evaristo murió a los 29 años de una peritonitis, como quedó consignado en la partida de defunción”.

Evaristo Carriego había nacido el 7 de mayo de 1883 en la ciudad de Paraná, donde su abuelo, del mismo nombre, se destacó como político y publicista. El padre, también bautizado Evaristo, era amigo de Dardo Rocha, quien lo invitó a dejar su solar entrerriano y trasladarse a la recién fundada ciudad de La Plata, ofreciéndole adscribirlo a la gobernación. La familia se mudó a la capital de la provincia donde permaneció dos años, al cabo de los cuales se afincó en Buenos Aires, alquilando una casa en la calle Beruti, entre Laprida y Agüero; luego

\* Comunicación leída en la sesión 1343 del 6 de noviembre de 2012.

en otros sitios de la ciudad hasta que finalmente adquirió la casa de Honduras 84, actual 3784, donde el poeta vivió hasta su muerte.

Palermo era entonces un barrio de casas bajas, frentes con balaústres y ventanas enrejadas (como las que pintó Norah Borges) y dentro de la vivienda un patio que la familia entoldaba para protegerse del sol o de la lluvia. En la casa de Honduras 3784, hoy museo, todavía existen los ganchos donde se amarraban las sogas del toldo, así como la escalera de hierro que lleva al pequeño altillo, espacio donde el poeta adolescente se aislaba para leer las novelas de Alejandro Dumas y Víctor Hugo y escribir unos versos influidos por el Modernismo de Rubén Darío. Pero lo que más atraía a aquel muchacho a ratos chacotón y por momentos taciturno, era el espectáculo de la calle, de ese barrio que era feudo político del caudillo Nicolás Paredes; pintoresco escenario de los primeros tranvías eléctricos, los carros tirados por robustos percherones, hombres vestidos de oscuro, con pañuelo al cuello; jóvenes obreras y costureras que el poeta veía pasar camino del taller; canillitas que voceaban los diarios de la época, los vendedores ambulantes con sus pregones y los compases mecánicos del humilde organito. Un día Carriego comprendió que ese era su pequeño mundo y no el que su mente imaginaba al leer aquellos versos poblados artificiosamente con jardines versallescos, estatuas, cisnes y princesas Eulialias.

Esa revelación lo llevó a escribir unas estrofas realistas y sentimentales que nada debían a los preciosismos de Darío, Lugones y otros versicultores de su tiempo. Es cierto que la suya era una poesía que, no sin razón, los críticos calificaron de “menor”, pero conviene recordar aquí el juicio de Jorge Luis Borges, quien en 1930 dedicó a Carriego un afectuoso libro: “Creo –decía– que algunas páginas como ‘El casamiento’, ‘Has vuelto’, ‘El alma del suburbio’ y ‘En el barrio’, conmoverán suficientemente a muchas generaciones argentinas. Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía eso importa”.

Efectivamente, sus versos de tema costumbrista, sentimentales y hasta melodramáticos, prendieron intensamente en el alma popular, al punto de que en ellos fueron a abreviar, con el tiempo, muchos letristas de tango. Pero si es verdad que los poemas de Carriego influyeron en más de un letrista tanguero, justo es decir que cuando el poeta redactó sus cuadros costumbristas, el tango ya existía con sus rasgos característicos, como lo ejemplifica esta estrofa del autor:



En la calle la buena gente derrocha  
sus guarangos decires más lisonjeros  
porque al compás de un tango que es “La Morocha”  
lucen ágiles cortes los orilleros.

Su labor como poeta no llegó a eclipsar, sin embargo, su vocación por el teatro, estimulada tal vez por su amigo Florencio Sánchez. El diario *Última Hora* anunció una tarde el proyecto de Carriego de escribir junto con su también amigo Enrique Banch un poema escénico. El proyecto no prosperó pero Carriego llegó a escribir la pieza teatral *Los que pasan*, estrenada un año después de su fallecimiento.

Ya que antes he citado a Borges, quiero detenerme en una anécdota que no todos conocen. Borges contó que Carriego, amigo de sus padres, solía visitar los domingos la casa de la calle Serrano. En una ocasión, Borges, que tendría entonces 10 u 11 años, oyó a Carriego recitar unos versos de Almafuerte. Y aquel niño para quien el lenguaje servía únicamente para comunicarse con los demás, descubrió en ese mágico momento que las palabras también podían ser una pasión y una música. “Una pasión y una música”, magnífica definición de la poesía, aunque muchos poetas contemporáneos prefieren prescindir de ambos elementos.

Volviendo a Carriego y a Borges, es interesante recordar que fue Carriego el que primero se refirió al talento del futuro y excepcional escritor. En una de esas típicas y convencionales dedicatorias de álbum o de abanico que los poetas de principios del siglo pasado escribían para complacer a una dama, Carriego redactó para doña Leonor Acevedo unas estrofas de las cuales extraigo los siguientes y proféticos versos:

Y que tu hijo, el niño aquel  
de tu orgullo, que ya empieza  
a sentir en la cabeza breves ansias de laurel,  
vaya, siguiendo la fiel  
ala de la ensoñación,  
de una nueva anunciación  
a continuar la vendimia  
que dará la uva eximia  
del vino de la Canción.

Carriego publicó en vida un solo libro, *Misas herejes*, aparecido en 1908. Postumamente, por iniciativa de algunos fieles amigos, vio la luz en 1913 *La canción del barrio*, en el que figuran sus composiciones más representativas. *Misas herejes* es un libro desparejo donde se alterna le retórica modernista con la poesía de expresión y tono popular de la sección titulada “El alma del suburbio”. Los dos libros, *Misas herejes* y *La canción del barrio*, suelen editarse juntos, pero es en el último donde el poeta se afirma en el estilo que le dio perdurabilidad en la memoria de sus lectores.

Carriego, como dictaminó Borges, ocupa un sitio inamovible en la historia de nuestra poesía; es el emblemático cantor del barrio, el testigo de unas estampas suburbanas que ya no existen, pero que, en el registro de sus poemas emotivos, piadosos, impregnados de un fuerte y sugestivo color local, han logrado vencer al olvido. La sinceridad y vivacidad de dicho testimonio hacen que resulte difícil desligar esos versos de la imagen del poeta. En ellos Carriego se nos impone como si fuera un personaje de Carriego. Y hasta nos parece que la popular melodía porteña sigue la cadencia de sus estrofas.



Lo mejor, lo más auténtico de su obra, se lo debió Carriego a Buenos Aires, pero también es mucho lo que Buenos Aires le debe a aquel muchacho de la calle Honduras que inventó para su ciudad una modesta mitología, le dio un sentimiento y una voz, “una pasión y una música” que todavía nos conmueve.

## RESCATE DE NÁUFRAGOS

### JACINTO GRAU, UN CASO DE INJUSTICIA LITERARIA

Antonio Requeni

**A** sí como hay injusticias históricas, existen también injusticias literarias. Una de las más flagrantes en el orbe de la literatura española es la que sufrió y sigue padeciendo el dramaturgo catalán Jacinto Grau, cuyas obras apenas representadas en España y América se salvaron del total olvido gracias al editor Gonzalo Losada, que durante los años cuarenta las publicó en aquellos tomitos de tapas anaranjadas (los dedicados al teatro) de la Colección Contemporánea y cuyas páginas ya amarillean. Desdichadamente, hoy únicamente se los puede encontrar en algunas bibliotecas o librerías de viejo.

No es posible realizar en unos pocos párrafos el análisis crítico de una producción teatral que incluye *El hijo pródigo*, *El Conde Alarcos*, *El Señor de Pigmalión*, *Don Juan de Carillana*, *Entre llamas*, *El Caballero Varona*, *Conseja galante* y *En el Infierno se están mudando*, entre muchos otros títulos, así como los ensayos *Unamuno, su tiempo y su España* y *Don Juan en el tiempo y en el espacio*. Basten algunos juicios expresados por importantes escritores para inferir la magnitud de la obra de Grau. El poeta lituano Lubic Milosz dijo que Jacinto Grau era “el más grande dramaturgo contemporáneo”, apreciación que puede parecer excesiva ya que vivían entonces G. B. Shaw y Pirandello, pero con la que coincidieron Jean Cassou y Francis de Miomandre, este último traductor de las obras de Grau al francés. “A Jacinto Grau —escribió— lo considero (y no vacilo en afirmarlo, y esta es también la opinión de nuestro querido Milosz) como el más grande dramaturgo vivo, no solamente en España, sino en todo el mundo occidental”. Entre los españoles, Benito Pérez Galdós, al irrumpir Grau en la escena es-

pañola, lo definió “El Goya del teatro”. Ramiro de Maeztu lo proclamó “el único poeta trágico vivo de España”; Julio Cejador dijo de él que habría que remontarse a Calderón para encontrarle un paralelo; Manuel Bueno, ese otro autor español olvidado, aunque con menos injusticia, manifestó al referirse a los colegas de Grau que “solamente en la calle pueden codearse con él”, y Ricardo Baeza, en el prólogo a su traducción de *La figlia di Iorio*, de D’Annunzio, escribió: “No existe obra dramática de más sólida arquitectura. Es un verdadero prodigio de técnica, una maravilla de proporción y armonía. Modernamente, solo a Jacinto Grau, un poeta nuestro casi desconocido que no tardará en ser un valor universal, y de los más altos, le será dado elevarse en *El Conde Alarcos* a ese plano trágico donde viven Shakespeare y Federico Hebbel”. Cuando Alejandro Casona regresó a España, en 1962, desde su exilio argentino, afirmó: “Creo que no hay en estos momentos ningún autor de la altura de Valle Inclán, García Lorca y Jacinto Grau en el teatro de España”.

Sin embargo, sus obras no llegaron al gran público. No porque fueran literatura para minorías, como distraídamente repitieron algunos críticos. Habría que buscar a los responsables del desconocimiento de Grau entre los integrantes del mundillo teatral de su tiempo, especialmente los empresarios, que, tanto en España cuanto en América, prefirieron dar al público antes que la llama robusta de un genio creador como el de Grau, las pavesas del ingenio de otro comediógrafo también llamado Jacinto.

El autor barcelonés, típico representante del espíritu innovador de la Generación del 98 –aunque los exegetas olviden situarlo en ese movimiento al que pertenecía, además, por razón cronológica– solía citar el primer párrafo de *El amante de Lady Chatterley*, de D. H. Lawrence: “Vivimos en una época esencialmente trágica, por eso, nos rehusamos a tomarla por lo trágico”.

Pero existe otra causa, la más decisiva, del vergonzoso silenciamiento y el vacío que rodearon a Jacinto Grau en el ambiente literario español y también en el argentino. Para eso es necesario hacer un poco de historia y remontarse a principios del siglo xx. Conocida es la flexibilidad y sutileza que caracterizaron al autor de *La malquerida* para moverse en el ambiente burgués, político y de los empresarios. Comenzaba a triunfar en Madrid con sus primeras obras cuando apareció en la palestra ese otro enjundioso autor teatral, avalado por elogios como

los ya enunciados, de notables escritores de la época, especialmente del exterior, donde sus obras se representaban más que en España. Supuso, certeramente, que el tocayo podía hacerle sombra y recurrió a su indudable ingenio para liquidar al posible rival. Aprovechó que en una ocasión se había incendiado un teatro de provincia en el que iba a presentarse una pieza de Grau como pretexto para hacer correr la voz de que el nuevo autor era un “mala sombra”, un “gafe”, o como se dice en el Río de la Plata, un “jettatore” o “mufa”. Nadie ignora el grado de superstición que albergan los artistas y el ser humano en general. Los empresarios no quedan al margen de dicho prejuicio y, como era de esperarse, por temor o precaución, se negaban a montar sus obras. Durante mucho tiempo circuló, entre bromas y veras, la frasecita: “Estrena Grau, teatro cerra”, que bailoteaba en la mente de empresarios y actores como una advertencia cuando el dramaturgo catalán les ofrecía una obra. Muchos colegas trataban de esquivarlo y, cuando se topaban con él o no tenían más remedio que pronunciar su nombre, cruzaban los dedos o se apresuraban a tocar madera. Quien lea estas líneas tal vez se resista a creer en un hecho tan estúpido, pero doy fe de su veracidad. La estupidez humana es infinita.

Sin embargo, Grau no era hombre de rencores y envidias. En más de una oportunidad destacó su mucha estima por *Los intereses creados*, obra que consideraba de suma importancia en el teatro de su tiempo, pero despreciaba humanamente a su autor, quien, según él, había contratado una claqué para que silbara el estreno de *El Conde Alarcos*. Hasta los primeros años de la década del 30, hubo una rivalidad manifiesta, hasta que el Jacinto catalán fue prácticamente marginado y el Jacinto madrileño alcanzó popularidad y, por añadidura, el premio Nobel.

En 1936 sobrevino en España la tragedia de la Guerra Civil. Jacinto Grau, afiliado al partido socialista, se enroló decididamente en el bando republicano. Su amigo Manuel Azaña —cuya actividad política opacó sus notables méritos de escritor— asumió la presidencia de la República y designó a Grau embajador en Panamá, función que desempeñó entre 1937 y 1938. El triunfo de los nacionalistas puso fin a su misión diplomática. Grau se radicó por poco tiempo en Chile y Bolivia para finalmente, en 1939, asentarse en la Argentina. Vivió en Buenos Aires casi veinte años de ostracismo, con pobreza y dignidad extremas, en un pequeño departamento del quinto piso de la calle Maipú 631, con su

esposa, Herminia Peñaranda, ex actriz de las compañías de María Guerrero y Catalina Bárcena, y prima hermana del laudista Paco Aguilar, también exiliado en esta ciudad.

Desde que conocí a Jacinto Grau, hacia 1954 o 1955, hasta su muerte, en 1958, lo visité asiduamente. Representaba para mí una suerte de maestro, a pesar de su desprecio por la pedagogía. “Los únicos maestros –decía– son la Naturaleza y los libros de los grandes autores”. Me atraía su independencia de pensamiento y su apasionada rebeldía, siempre en pugna con la mediocridad ensoberbecida, la tradición anquilosada y los no menos estériles bizantinismos de nuevo cuño. Su mente parecía estar en permanente estado de combustión. Alojaba en su cuerpo menudo, giboso, casi decrepito, el temperamento más recio e impetuoso que conocí. Charlar con él, o asistir a sus monólogos, pues su sordera hacía difícil el diálogo, era como estar frente a un humanista al estilo clásico, un espíritu goetheano, atento y avizor ante los grandes temas universales o los problemas inmediatos del hombre contemporáneo.

Murió el 14 de agosto de 1958. Quienes lo habíamos frecuentado en su lúcida ancianidad y sido testigos de sus momentos de arrebato y de ternura, así como de sus pequeñas debilidades, como su chochez erótica, no podíamos comprender su extraño vigor físico, su resistencia a la muerte. Su médico de cabecera aseguró que había vivido los últimos días “contra todo principio científico”. Lo sostenía su cerebro, lo único fuerte y potente que parecía alentar en su cuerpo vencido. Agonizaba cuando, de improviso, reaccionó de su sopor y pidió a su joven amigo y albacea Julio Imbert (en cuyos brazos moriría poco después) que anotara lo que iba a dictarle “pues no hay tiempo que perder”. A continuación le dictó un “Manifiesto a los jóvenes españoles” que es una página vibrante, llena de pasión, angustia y hasta de belleza expresiva.

Transcribo, como testimonio, sus últimos párrafos: “Muerdo con perfecta conciencia de que mi obra, a pesar de haberse reconocido en España, no ha sabido utilizarse ni aprovechar su eficacia, ya que el teatro es el arte más directamente comunicable con el público. Si continúa la civilización hispánica, como ciudadano y como personalidad ante lo que yo entiendo por un hombre, muerdo despreciándome por estar envuelto en la conducta indiferente y perezosa, refugiada en el chiste barato y trivial, sin dignidad ni fuerza ni energías para formar hombres españoles incapaces de vivir en el carnavalesco régimen del último

período monárquico español, donde se puede dar la inverosímil personalidad de Franco, un distinguido coronel de regimiento convertido en estadista y conductor de un gran pueblo como España, deshecho por los mismos españoles jacarandosos”.

Por expresa voluntad, su cadáver fue incinerado. Recuerdo la fría mañana en que un pequeño grupo de amigos lo acompañamos a su final destino: el crematorio del cementerio de la Chacarita. Cargamos el ataúd Miguel Ángel Asturias, Rafael Alberti, Alejandro Casona, Enrique Azcoaga, Fermín Estrella Gutiérrez, Julio Imbert y yo. Asistieron además, y hablaron para despedir sus restos, el historiador Claudio Sánchez Albornoz y los autores argentinos Alejandro Berruti y Enzo Aloisi. Rafael Alberti leyó unas melancólicas coplas de su libro *Coplas de Juan Panadero*:

¡Muerte de los desterrados!  
Hay noches que por la mar  
van y no vienen los barcos.

¡Qué pena en la lejanía!  
Hay una alcoba sin nadie  
con una cama vacía.

Leo a veces los suplementos literarios de los diarios españoles. Nunca vi un artículo o una referencia sobre Jacinto Grau y su obra. Sigue siendo, allá y aquí, un escritor desconocido. Julio Imbert escribió un magnífico libro sobre él que durante años no pudo encontrar editor, hasta que poco antes de su muerte lo publicó con el sello Dunken enfrentando personalmente el costo de la edición. El libro apareció en 2006 y tampoco mereció ninguna reseña bibliográfica. Sus 300 páginas llevan por título las palabras de Pérez Galdós: *Jacinto Grau, el Goya del teatro*, e incluye los diálogos que casi diariamente, con estricta meticulosidad, Imbert mantuvo con Grau entre 1956 y 1958. Un texto revelador que, como el de las *Conversaciones con Goethe*, de Johan Peter Eckermann, sirve para captar el pensamiento y la vigorosa personalidad de ese gran creador literario cuya obra, todavía, a más de cincuenta años de su muerte, espera ser justipreciada como lo merece.

### Obras de Jacinto Grau

*Trasuntos*, con una carta-prólogo de Joan Maragall. Librería Española de Antonio López, 1899.

*Las bodas de Camacho*, comedia lírica en un acto, extraída del *Quijote*, en colaboración con Adrián Gual, música del maestro Ferrán. Imprenta de Pedro Toll, Barcelona, 1903.

*El tercer demonio*, esbozo de comedia en un acto. Imprenta de S. Velasco, Madrid, 1908.

*Don Juan de Carillana*, comedia en dos actos y tres cuadros. Librería de Francisco Beltrán, Madrid, 1913. Nueva edición en la colección *El teatro moderno*, Madrid, 1928.

*Entre llamas*, tragedia en tres actos y un epílogo. Editorial Renacimiento, Madrid, 1915.

*El Conde Alarcos*, tragedia romancesca en tres actos. Editorial Atenea, Madrid, 1917.

*En Ildaria*, comedia en dos actos. Editorial Atenea, Madrid, 1917.

*El hijo pródigo*, parábola bíblica en tres jornadas. Editorial Atenea, Madrid, 1918.

*Conseja galante*, cuento ingenuo en dos actos y un epílogo, seguida de *Don Juan de Carillana*. Editorial Atenea, Madrid, 1919.

*La redención de Judas*, *Sortilegio*, *Horas de vida* y *El rey Candaules*. Teatro de cámara. Editorial América, Madrid, sin fecha.

*El señor de Pigmalión*, farsa tragicómica de hombres y muñecos, en un prólogo y tres actos, seguida de *El mismo daño*, comedia dramática en tres actos. Editorial Atenea, Madrid, 1921. Nueva edición de la primera en la colección "La farsa", Madrid, 1928.

*El dominio del mundo*. Colección "La Novela Mundial", Madrid, 1927.

*El caballero Varona*, comedia en tres actos. Colección "El teatro moderno", Madrid, 1929.

*El burlador que no se burla*, escenas tragicómicas de una vida y muerte en cinco cuadros, prólogo y epílogo. Editorial Mundo Latino, Madrid, 1930.

*Los tres locos del mundo*, cuatro retablos de farsa escénica, seguida de *El cuento de Barba Azul*, farsa musical en tres actos y cuatro cuadros, música del maestro Vicente Arregui. Manuel Aguilar editor, Madrid, 1930.



*El Conde Alarcos, El caballero Varona*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1939. Nueva edición, 1944.

*El hijo pródigo, El señor de Pigmalión*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1940 y 1945.

*El burlador que no se burla, Don Juan de Carillana, El tercer demonio*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1941.

*Los tres locos del mundo, La señora guapa*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1943.

*El dominio del mundo* (novela), seguida de *La redención de Judas, Sortilegio, Horas de vida y El rey Candaúles* (teatro de cámara). Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1944.

*La casa del diablo, En Ildaria*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1945.

*Unamuno, su tiempo y su España*. Editorial Alda, Buenos Aires, 1946.

*Entre llamas, Conseja galante*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1947.

*Don Juan en el tiempo y en el espacio*, análisis histórico-psicológico seguido de una serie de *Estampas*. Editorial Raigal, Buenos Aires, 1953.

*El Conde Alarcos, Las gafas de don Telésforo o Un loco de buen capricho y Destino*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1954.

*En el infierno se están mudando, Tabarín y Bibí Carabé*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1959.



## REGISTRO DEL HABLA DE LOS ARGENTINOS

### Voces tratadas en el seno de la Comisión “Habla de los Argentinos” entre septiembre a diciembre de 2012

**abrochadora.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Utensilio con el que se colocan los broches para sujetar papeles (grapadora).

*Diario.* Pilar, 12.02.2012: Hay artículos que no son tradicionalmente de la canasta escolar, pero que aumentan o no se consiguen, como por ejemplo las abrochadoras pequeñas, de mano.

{APROBADO: 25.10.2012}

**abrochar.** [ADICIÓN DE ACEPTACIÓN] tr. coloq. Embromar, perjudicar.

*Día.* 21.04.2007: Tenemos que mejorar el sistema defensivo. Una muestra fue lo que sucedió contra San Lorenzo. Un descuido y nos abrocharon.

*Veintitrés*, n.º 199-203, 2002: –¿Lo agarró el corralito? –Sí, me agarró, me abrocharon. {APROBADO: 25.10.2012}

**acovacharse.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] prnl. coloq. Refugiarse, esconderse, recluirse.

*Clarín*, 01.04.2012: Junto a dos soldados se replegó para buscar comida, y cuando rompió el día se acovachó en un pozo. {APROBADO: 11.10.2012}

**agendar.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. Programar actividades futuras o tareas pendientes.

*Clarín*, 04.05.2001: El ministro agendó para hoy una teleconferencia con inversores, para explicar el alcance del canje de los bonos de la deuda. {APROBADO: 25.10.2012}

**aguachento, ta.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] adj. Se dice del alimento insípido por exceso de agua.

*Andes*, 21.03.2066: Explicó que “como el filet de merluza es agua-chento, al descongelarse pierde agua y también peso”. {APROBADO: 25.10.2012}

**albear.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De *alba*). 1. intr. *NO.* y *Cuyo.* p. us. Empezar-la luz del día.

VIDAL DE BATTINI, B. *Cuentos y leyendas populares de la Argentina.*, 1984, T. VII, p. 18: Ya albiando, vieron los soldados, desesperados, que sólo faltaba un jeme para que la punta del puente tocara el otro cerro.

2. Levantarse al amanecer o muy temprano.

CARRIZO, CÉSAR. *El domador*, 1934, 97: Pero ha llegado tarde, porque tempranito vinieron a llevar agua y se fueron. Ya sabe; otro día tiene que albiar. {APROBADO: 25.10.2012}

**alemite.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De Alemite®). m. Dispositivo que, inserto en un mecanismo, permite la introducción de lubricantes a través de una bomba a presión.

*Razón*, 25.07.2011: Existen cientos de pequeñas fábricas que hacen desde tuercas, alemites y mil partes más. {APROBADO: 11.10.2012}

**ambrosía.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Postre elaborado con leche, huevos y azúcar.

GALLARDO, S. *Galgos*, 1968, 167: La ambrosía. Dejarla para que no se azucare.

*Nación*, s/f: Hay postres regionales como el alfajor santafesino, la ambrosía, el arroz con leche, dulces regionales como el de cayote y el de zapallo, huevos quimbos y el quesillo con miel de caña. {APROBADO: 11.10.2012}

**antena.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f.

**parar las ~s.** loc. verb. coloq. Prestar atención, parar la oreja.

*Clarín*, 18.11.2004: Se calló, dejó de hacer chistes unos minutos para escucharla y todos los panelistas también pararon las antenas. {APROBADO: 11.10.2012}

**antisocial.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] adj. Poco sociable, hosco.

*Cronista*, 19.02.2010: Un antisocial y solitario estudiante de medicina Adam Schmidt recibe un correo electrónico invitándolo a participar de una investigación médica. {APROBADO: 11.10.2012}

**aplicador, ra.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. adj. Que sirve para aplicar sustancias por lo común líquidas.

*Ámbito*, 13.03.2007: Asimismo, habrá en exposición una máquina aplicadora de fertilizantes líquidos simulando aplicaciones en un maíz.

2. m. Dispositivo usado para aplicar.

*Cronista*, 13.04.2004: Con una inversión de \$ 200.000 desarrolló en el país el equipo –un motor con un aplicador que funciona como un pincel de aire– y la loción bronceadora.

3. m. y f. rur. Persona dedicada a aplicar productos, usualmente agroquímicos.

*Uno*. Entre Ríos, 25.07.2011: Apuntan a la Justicia por la muerte de aplicador de agroquímicos. {APROBADO: 11.10.2012}

**aplique.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Adorno que se adosa a algo.

*La Voz*. Córdoba, 27.05.2011: Su volante de cuero con apliques de símil aluminio también es muy distinguido y llamativo, principalmente por su base plana, lo que advierte su estilo. {APROBADO: 11.10.2012}

**aporteñarse.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] prnl. Adoptar rasgos, modos y hábitos asociados, como lugar común, con los nativos de la ciudad de Buenos Aires. U. t. c. despect.

*Página/12*, 24.05.2002: Ya registró aquellas frases en español que le ayudan a permanecer y subsistir en la city porteña, y ya las distribuye como pequeño manual de instrucciones para aporteñarse en tiempo récord. {APROBADO: 11.10.2012}

**apuntarse.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] prnl.

~ un poroto. loc. verb. coloq. anotarse un poroto.

*Varela*, 04.04.2011: No trae buenas consecuencias para ninguno de los bandos, aunque por un momento el ganador piense que ha logrado apuntarse un poroto. {APROBADO: 11.10.2012}

**asadera.** f. Placa, generalmente enlozada o de hierro, que se usa para cocinar alimentos en el horno.

*Nación*, 17.04.1999: Lavar el matambre, quitarle el exceso de grasa, espolvorear con sal y extenderlo sobre una asadera. {APROBADO: 11.10.2012}

**asalto.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. p. us. Fiesta informal en la que los invitados aportan la comida y la bebida.

*La Voz*. Córdoba, 02.07.2011: En las décadas de 1950 y 1960, se llamaba “asaltos” a fiestas de jóvenes improvisadas en casas familiares. {APROBADO: 11.10.2012}

**autogenerar.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. Generar por sí mismo, sin intervención de otro. U. t. c. prnl.

*Nación*, 08.11.2009: Los fondos deberán canalizarse a programas integrales que permitan que los países pobres comiencen a autogenerar sus propios alimentos. {APROBADO: 25.10.2012}

**auxilio.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Neumático adicional de repuesto.

*Comercial*. Formosa, 21.04.2011: Cuando buscó el auxilio se dio cuenta de que estaba pinchado. {APROBADO: 11.10.2012}

**bacha.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Pileta que se encuentra empotrada en el lavatorio del baño o en la mesada de la cocina.

*Misiones OL*. Posadas, 05.12.2004: Deberán estar debidamente habilitados para la actividad y contar como mínimo con [...] bacha de dos compartimentos con mesada escurreplatos. {APROBADO: 25.10.2012}

**banderillero.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. En los pasos a nivel del ferrocarril o en carreras de autos, persona encargada de hacer con banderas las señales de tránsito.

*Clarín*, 13.09.2011: El banderillero que debía controlar el paso a nivel de la calle Artigas [...] no estaba al momento del choque. {APROBADO: 22.11.2012}

**baúl.** [ADICIÓN DE ACEPTACIÓN] m. rur. Estribo de cuero que enfunda gran parte del pie.

INCHAUSPE, P. *Pilchas*, 1947, 99: [...] a la enorme argolla circular, forrada de cuero, que permite estriar con toda la planta, lo mismo que a los protectores “capachos” y “baúles” de las zonas serranas y de monte. {APROBADO: 22.11.2012}

**bellaqueada.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. rur. Acción de bellaquear.

ACEVEDO DÍAZ, E. (H.). *Ramón* [1932], 1945, 41: Fausto habituado ya a las bellaqueadas de los indómitos aguantó los mañosos corcovos. {APROBADO: 22.11.2012}

**boca**<sup>2</sup>. f.

irse de ~. 1.

2. [ENMIENDA DE ACEPTACIÓN] Hablar en exceso, de manera inconveniente o revelando algo indebido (irse de la lengua).

*El Ciudadano*. Rosario, 15.11.2011: Se fue de boca. Insultó a una empleada doméstica y ahora deberá indemnizarla por maltrato laboral. {APROBADO: 11.10.2012}

**bollo**. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] m. coloq. Abolladura.

*Tribuna Digital*. Río Tercero, 06/12/2003: La gente puede andar con algún bollo, pero no sin parabrisas ni luneta. {APROBADO: 25.10.2012}

**bolonqui**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Vesre de *quilombo*). m. coloq. **quilombo**.

COHEN, M. *Insomnio*, 1986 [CREA]: Ahí adentro había tipos con armas, estaban preparando flor de bolonqui. {APROBADO: 25.10.2012}

**boludez**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. f. vulg. Hecho torpe, tontería.

TORRE NILSSON, L. *Sajones*, 1967, 92: Yo, que ya la quería como a mi vieja, entré a eructar y reír con cualquier boludez. {APROBADO: 11.10.2012}

2. Cosa fácil, sencilla de hacer o resolver.

*Diario*. Santiago del Estero, 12.12.2008: “Hacer televisión es un trabajo que muchas veces es una boludez [...]”, sostuvo. {APROBADO: 25.10.2012}

3. Nimiedad, cosa sin valor o sin importancia.

*Angaú*, 06.10.2010: Hay que hacer una fila de la san puta para comprar cualquier boludez. {APROBADO: 25.10.2012}

**boquear**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] intr. coloq. Alardear, por lo común sin fundamentos. U. t. c. tr.

*Olé*, 28.09.2012: Este vino a boquear que me iba a ganar, y mirá... Soy campeón y hasta que me saquen el título voy a seguir. {APROBADO: 22.11.2012}

**cachiquengue**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. *Litoral*. coloq. Desorden, barullo, desbarajuste.

MIGUEL, M. E. DE. *Especijos*, 1997, 160: Será un cachiquengue, porque el Venancio es liero. {APROBADO: 22.11.2012}

**cadena**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f.

**soltársele la ~**. loc. verb. Perder la templanza, actuar de manera intempestiva y excesiva.

*Razón*, 27.04.2011: Siempre medido, esta vez se le soltó la cadena en la víspera del duelo por la ida de las semifinales de la Liga de Campeones. {APROBADO: 11.10.2012}

**cagar.** tr. vulg. Perjudicar, defraudar a alguien.

~se en las patas. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. vulg. Asustarse mucho.

GASLOLI, L. E. *Teatro*, 2003: Tuve miedo, Toño, me cagué en las patas, en serio. {APROBADO: 22.11.2012}

**cajetilla.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. coloq. despect. desus. Hombre que viste de modo elegante y que muestra cierta afectación en sus modales.

ECHEVERRÍA, E. *Matadero* [c 1840], 1926, 18: –Todos estos cajetillas unitarios son pintores como el diablo.

SACCOMANNO, G. *Bandera*, 1991, 58: [...] son dos cuarentones engominados, con camperas de esquí importadas, jeans y botas de gamuza. Se las tiran de cajetillas y hablan como si tuvieran una papa en la boca. {APROBADO: 25.10.2012}

**calzón.** m.

caérsele los ~es. loc. verb. coloq. Experimentar alguien una fuerte sorpresa o impresión, de agrado o de desagrado.

*Nación*, 30.03.2008: Organicé el festejo en el bar Los 36 Billares y pocos días antes la señora Susana Rinaldi me pidió cantar en la celebración. Se me cayeron los calzones. {APROBADO: 11.10.2012}

**campana.** [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] com. jerg. Delincuente que, sin intervenir directamente, posibilita el robo y reduce el botín.

FRAY MOCHO. *Memorias*, 1920, 92: El punto de contacto es el campana, es decir, el que busca la casa o el hombre fácil de robar, el que estudia el medio de efectuarlo.

*Tiempo Sur*. Río Gallegos, 27.01.2012: Según explicaron fuentes policiales, el campana [...] solo pudo decir que estaba ahí de acompañante, pero que él no quería hacer nada. {APROBADO: 22.11.2012}

**caravanero, a.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. adj. Dicho de una empresa, que se dedica a la fabricación de caravanas. U. t. c. s.

SENASA: Alta de caravanero. [...] Artículo 1 – Levántese la suspensión de la inscripción a la firma Sociedad Rural de General



Pico Fomento Agropecuario en el Registro de Fabricantes, Importadores e Impresores de Dispositivos de Identificación Animal.

2. coloq. Que gusta de la juerga y la noche, parrandero. U. t. c. s. JIMÉNEZ RUFINO, J. C., M. A. MIRANDA MATIENZO Y O. O. MORALES. *Caravanero*, 2007: Ya todos me conocen soy el caravanero, / me gusta la movida en la noche de soltero. {APROBADO: 22.11.2012}

**cava.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Cavidad amplia realizada en el suelo, por lo común para la obtención de tosca.

*Crítica*, 31.08.2009: [Las tosqueras] tienen un lecho arcilloso y fangoso que hace un efecto sopapa, como absorbiendo a quienes eventualmente pisen el fondo de la cava. {APROBADO: 22.11.2012}

**chapa.** [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. pl. Pelos, cabellera.

*Página/12*, 06.06.2010: Se estaba quedando pelado, pero se dejaba unas chapas largas, solitarias, desprolijas, que flotaban al costado de su cabeza. {APROBADO: 25.10.2012}

**a las ~s.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. adv. coloq. A gran velocidad.

*Diario Pilar*, 20.04.2012: El Chapa arrancó a las chapas. El Chapa llega a la meta y clava 4 horas, 32 minutos y 9 segundos. {APROBADO: 11.10.2012}

**volarse las ~s.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. coloq. Caerse el pelo.

*Página/12*, 31.10.2005: Él tuvo pelo y se le cayó, “se le volaron las chapas”. {APROBADO: 25.10.2012}

**choricero, ra.** [ENMIENDA DE LEMA] [ENMIENDA DE ACEPCIÓN] m. y f. Persona que, en una parrilla, se encarga de asar los chorizos.

*Opinión*. Rafaela, 17.07.2003: No corra riesgos, siga estos consejos que aquí dispone y continúe siendo el mejor choricero de la zona, que con pan fresco y un buen vitino, está listo para hacer una degustación. {APROBADO: 25.10.2012}

**chumbazo.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. m. coloq. Disparo de arma de fuego. *Página/12*, 20.12.1998: Una noche casi le meto un chumbazo a un tipo en un boliche de Avellaneda.

2. P. ext., en deportes como el fútbol, envío violento de la pelota.

*Gráfico*, 04.2012: Hasta puede ocurrir que en el minutos dos, o en el tres, haya un chumbazo al arco, una volada del arquero de ellos, un corner. {APROBADO: 22.11.2012}

**chupado. adj.**

**ir** ~. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. coloq. Circular un vehículo a muy corta distancia del que va adelante para disminuir la resistencia al aire.

*Casiellanos*. Rafaela, 06.09.2004: El viernes, en clasificación, iba chupado atrás de Toni en la última vuelta rápida y quedamos separados por una diferencia ínfima. {APROBADO: 11.10.2012}

**cohetazo. [ADICIÓN DE ACEPTACIÓN]** (De *cohete*). m. coloq. Explosión de un artículo de pirotecnia.

*Muy*, 26.12.2011: SE MATÓ DE UN COHETAZO. [...] Un muchacho, de 27 años, murió al ponerse en la boca un *tres tiros* encendido. {APROBADO: 22.11.2012}

**cola. adj.** Que está en último lugar en una competencia o en un certamen. U. m. en las frases *ser, salir, llegar o entrar cola*.

VIÑAS, D. *Cara*, 1962, 184: —¿Segundo? —Beto lo miró con desdén—. Segundo es lo mismo que ser cola.

**traer** (algo) ~. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. Tener como consecuencia problemas o prolongadas disputas.

*Página/12*, 22.05.2001: Aprovechó ayer los micrófonos para referirse al pago del aguinaldo en el sector público, un tema que traerá cola. {APROBADO: 22.11.2012}

**combi. [ADICIÓN DE ARTÍCULO]** (Abreviatura del alemán *Kombinationfahrzeug*, vehículo de uso combinado). f. Camioneta con asientos para el transporte de personas (microbús).

*El civismo*, 18.10.2006: Las autoridades ofrecieron poner a disposición de los estudiantes una combi. {APROBADO: 25.10.2012}

**conchero. [ADICIÓN DE ARTÍCULO]** (De *concha*, vulva). m. vulg. Adorno utilizado por las bailarinas del teatro de revistas y que cubre solo la entrepierna.

*La Mañana*. Neuquén, 13.05.2012: Será una infartante *vedette* y lucirá un conjunto de corpiño y conchero de cristales Swarovsky. {APROBADO: 25.10.2012}

**corchazo. [ADICIÓN DE ARTÍCULO]** m. coloq. Disparo de arma de fuego.

*Andes*, 27.10.2011: “Esto es un robo, esto es un robo... Te voy a pegar un corchazo, te voy a pegar un corchazo”, cantaba el joven mientras extraía un arma y danzaba por el local. {APROBADO: 11.10.2012}

**crudeli.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De *crudo* con terminación de apellido italiano). adj. coloq. fest. obsol. Dicho de una comida, falta de cocción, cruda.

*Nación*, 16.05.2008: La cosa era comer crudeli una vez; y medio quemado la siguiente. {APROBADO: 22.11.2012}

**cuatrochi.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Del it. *quattrocchi*). adj. coloq. fest. obsol. Se dice de la persona que usa anteojos. U. m. c. s.

*Página/12*, 25.02.2007: Lo llamábamos “Cuatrochi” porque en ese tiempo a los que usaban anteojos les decían así. {APROBADO: 22.11.2012}

**cueva.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Agencia ilegal de cambio de divisas.

*Página/12*, 26.05.2012: El Banco Central había descubierto que algunos bancos y agencias de cambio tenían relación con cuevas, adquirirían dólares por pedido de supuestos clientes por la vía formal y los vendían en el paralelo, muchas veces a sus propios clientes. {APROBADO: 22.11.2012}

**cuidacoches.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] com. Persona que en la vía pública se ofrece para cuidar los coches estacionados a cambio de una retribución.

*Clarín*, 09.12.201: El Poder Ejecutivo podría vetar la ley que crea un registro para cuidacoches. {APROBADO: 22.11.2012}

**curdeli.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De *curda* con terminación de apellido italiano). adj. coloq. fest. obsol. Borracho. U. m. c. s. m.

*Nación*, 22.08.2008: Aparecen los árabes, y les enseñan a los curdelis *urbi et orbi* cómo era el tema del alambique. {APROBADO: 22.11.2012}

**delfín.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m.

~ **del Plata.** Delfín propio del Río de la Plata. Es de tamaño pequeño con el pico largo y fino y su coloración general, gris amarronada (*Pontoporia blainvillei*).

*Andes*, 01.12.2000: No se trata de ejemplares de río como el delfín del Plata, sino de animales marinos. {APROBADO: 11.10.2012}

**embrocante.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De *embrocar*). m. pl. jerg. obsol. , Anteojo largavista.

GARDEL, C., J. RAZZANO Y F. MARTINO. *Fiera*, 1926: A veces hasta me olvido / de morfar por las carreras. / Me cacho los embrocantes.

tes, / mi correspondiente habano, / y me pillo un automóvil, / para llegar bien temprano. {APROBADO: 22.11.2012}

**embrocarse.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. jerg. obsol. Observar, mirar detenidamente.

CAYOL, R. L. *Debut* [1916], 1957, 235: El teatro está *au gran couplet*. Se asomamos por el aujerito del sipario y embrocamos en un palco “avante cien” al rey don Alfonso XIII y la infanta Isabel. {APROBADO: 22.11.2012}

**enroscarse.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] prnl. Complicarse innecesariamente. *Página/12*, 13.10.2002: Cuando me senté a escribir canciones fue ir detrás de lo primero que salía, no enroscarme en nada. {APROBADO: 22.11.2012}

**envellonar.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. rur. En las tareas de esquila, formar y atar los vellones.

DAIREAUX, G. *Cría* [1908], 1944, 175: Hemos visto atadores de lana, que [...] apretaban con el pie los vellones y llegaban a hacerlos como piedra, y también hemos oído un gaucho viejo alabar ese modo de envellonar. {APROBADO: 25.10.2012}

**estrolar.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. coloq. Golpear o chocar contra algo. U. t. c. prnl.

MAGNUS, A. *Chino*, 2007, 140: Me mostraste la lona, salté del piso 43, la sacaste y me estrolé contra el suelo. {APROBADO: 25.10.2012}

**fana.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. jerg. Pegamento a base de tolueno que se inhala como alucinógeno.

*Nación*, 10.9.2007: Acá, los jóvenes se drogan con “fana”. Los puede ver que andan con la cara marcada por aspirar esa droga, hecha con pegamento, de las bolsas de leche. {APROBADO: 22.11.2012}

**fichar.** [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] tr. Mirar con deseo a aquella persona que resulta atractiva.

*Nación*, 27.04.2008: Según la denuncia de la supuesta víctima, una mujer de 55 años, el hombre la fichó tanto que se sintió acosada. {APROBADO: 25.10.2012}

**fólder.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Del inglés *folder*, ‘carpeta’). m. Carpeta, por lo común de plástico, que se emplea para archivar papeles y documentos.

*Nación*, 03.12.1997: Pero la [correspondencia] de Bioy es la más abundante: ocupa tres folders. {APROBADO: 22.11.2012}

**fórmica.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De *Formica*®). f. Conglomerado de papel impregnado y revestido de resina artificial, que se adhiere a ciertas maderas para protegerlas (formica).

*Andes*, 31.01.2009: Una parte se derramó sobre la mesa de fórmica. {APROBADO: 22.11.2012}

**fragote.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. m. coloq. p. us. Rebelión militar.

LEUCO, A.; DÍAZ J. A. *Herederos*, 1987, 22: Rosendo Fraga, hijo, cuyo padre con su conspiración permanente permitió que se acuñara el neologismo “fragote”. {APROBADO: 11.10.2012}

2. P. ext., situación complicada armada intencionalmente.

*Página/12*, 26.01.2010: Dicho procedimiento no estuvo signado por los “excesos” justificables en el fragote de la violencia provocada por los “jóvenes revoltosos”. {APROBADO: 25.10.2012}

**fragotero, ra.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] adj. coloq. p. us. Perteneciente o relativo al fragote.

*Página/12*, 28.04.2002: La inquietud oficial emanaba del espíritu fragotero de algunos gobernadores peronistas. {APROBADO: 11.10.2012}

**franciscana.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. f. Sandalia, por lo común de cuero y con puntera y talón.

*Página/12*, 29.08.2008: Los zapatos entre zuecos y franciscanas que las modelos llevan con las uñas apenas pintadas.

2. delfín del Plata.

*Noticias de la Costa*. Viedma, 03.12.2007: Importantes poblaciones de mamíferos marinos, como las franciscanas, las toninas overas, las orcas y los lobos marinos. {APROBADO: 11.10.2012}

**franela.** [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. Paño de lana o algodón que se utiliza para quitar el polvo y dar brillo.

BIOY CASARES, A. *Trama* [1948], 1991, 47: Empuñé resueltamente la franela y emprendí la limpieza de las cinco tapas del reloj inglés. {APROBADO: 22.11.2012}

**fumeta\*.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] adj. coloq. Que fuma marihuana habitualmente. U. t. c. s. com.

*Diario*. San Juan, 17.11.2011: Aunque en cuanto a drogas era bien sabido que era, y sigue siéndolo, una fumeta y que empezó a beber alcohol muy joven. {APROBADO: 11.10.2012}

**fumón, na.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] adj. coloq. **fumeta\***. U. t. c. s.  
*Crítica*, 25.07.2009: Parece un chiste de fumones, pasados de humo de marihuana. {APROBADO: 11.10.2012}

**fútbol. m.** —

**papi** ~. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] **papifútbol.**

**garpar.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Del *vesre* de *pagar*). 1. intr. coloq. Pagar.  
 BORGES, J. L. Y A. BIOY CASARES. *Modelo* [1946], 1999 [DGL]: Así el parásito insaciable dio en la sana costumbre de garpar cada treinta y uno.

2. Ser oportuno, conveniente o ventajoso.

*Diario de Cuyo*, 14.11.2009: Me parece que una buena canción con una buena interpretación y algo personal garpa. {APROBADO: 22.11.2012}

**gobelino.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. coloq. p. us. Testículo. U. m. en pl.  
*Día*. La Plata, 26.03.2012: El referí se quejó de que hay comentarios “con mala intención” contra él y sus colegas. “Tenemos los gobelinos inflados”, enfatizó. {APROBADO: 22.11.2012}

**hawaiano, na.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] (De Hawaiana®) f. Ojota plástica de producción industrial.

*Nación*, 08.01.2004: Al pie, hawaianas de colores. {APROBADO: 25.10.2012}

**hoyadora.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Máquina que sirve para realizar agujeros en la tierra.

*NoticiasNet*, 07.07.2009: Todos los ejemplares son colocados con una hoyadora y cuentan con un tutor para apuntalar su normal crecimiento. {APROBADO: 22.11.2012}

**intrusar.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. Usurpar un terreno, edificio o vivienda.

*Clarín*, 24.10.2001: [Un] vecino del barrio desde hace 50 años, afirmó: “Esto es un problema social. ¿A dónde mandás a vivir a esta gente? Estas personas intrusan edificios”. {APROBADO: 11.10.2012}

**lambeta.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] com. coloq. Persona servil, adúladora.  
*Río Negro*. General Roca, 16.11.2008: Con la complicidad de toda la plana mayor de la policía y del infaltable submundo político que hoy le hace de cortesanos y lambetas. {APROBADO: 22.11.2012}

**legislatura.** [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] f. Referido a cada una de las provincias, a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires o, menos usualmente, a la Nación, cuerpo legislativo.

*Constitución de la República Argentina*, art. 3º: Las autoridades que ejercen el Gobierno federal, residen en la ciudad que se declare Capital de la República por una ley especial del Congreso, previa cesión hecha por una o más legislaturas provinciales, del territorio que haya de federalizarse.

*Nación*, 11.03.2001: En todo lo que se necesita apoyo de los políticos en la Legislatura nacional o provincial, la Alianza miró para otro lado. {APROBADO: 25.10.2012}

**ligustrina.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Planta arbustiva ornamental perteneciente a la familia de las Oleáceas que alcanza los dos metros de altura y suele ser usada para el armado de cercos, ligustro (*Ligustrum sinense*).

GHIANO, J. C. *Días*, 16: Solo el sepulturero y nosotros dos estuvimos en aquel arrabal del cementerio, un triángulo sin cruces abierto al sur, entre raleadas filas de ligustrinas. {APROBADO: 22.11.2012}

**mambo.** m. coloq. fig. Lío, desorden, situación confusa en lo externo o en lo psicológico.

PIGLIA, R. *Respiración*, 1992, 146: [...] cómo sería el mambo que tiene en la cabeza.

**irse de ~.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. Extralimitarse en una opinión, actitud o conducta.

*Ámbito*, 15.12.2008: Está claro que no es una falta ética, ni es un tema de fraude; pero a veces los políticos “se van de mambo” y no se dan cuenta que en realidad son humildes representantes de la gente, y entonces tienen que cuidar las formas. {APROBADO: 11.10.2012}

**mano.** f. NE. Entre estibadores, cuadrilla.

**hasta las ~s.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. adv. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] Completamente lleno, atiborrado.

*Día a Día*. Córdoba, 17.01.2011: La Terminal no estuvo “hasta las manos”. Pese al recambio turístico, la capacidad de la estación de colectivos no se vio desbordada. {APROBADO: 11.10.2012}

**marulo.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. coloq. Cabeza.

*Diario.* Puerto Madryn, 11.04.2007: Y vaya con la patrona, que si se llega a enterar que fue solo, le abolla el marulo a escobazos, yo sé por qué se lo digo. {APROBADO: 22.11.2012}

**media.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f.

**caérsele las ~s.** loc. verb. coloq. Experimentar alguien una fuerte sorpresa o impresión.

*Clarín*, 10.11.2005: Parece que a la reina del pop se le cayeron las medias cuando lo vio a Guy jugando al tenis con el torso desnudo. {APROBADO: 11.10.2012}

**micro.** (Apóc. de *microómnibus*). m. **ómnibus**.

PUIG, M. *Boquitas*, 1994 [CREA]: Pero me parece que seguimos viaje a La Falda, hoy mismo ¿hay micro? {APROBADO: 25.10.2012}

**microómnibus.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. p. us. **ómnibus**.

*El Heraldo*, 03.08.2007: Se prohíbe asimismo y dentro del sector público exclusivamente la comercialización del tabaco en [...] estaciones terminales y/o trasbordo de microómnibus de mediana y larga distancia. {APROBADO: 25.10.2012}

**negro, a.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. y f. coloq. Tratamiento de confianza que reemplaza al nombre de pila y que se usa para llamar, pedir atención o dirigir la palabra.

*Nación*, 14.04.2000: “¿Viste, negro? Soy un fenómeno cabeceando”, dijo el delantero. {APROBADO: 11.10.2012}

**ñandú.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] m. Ave corredora, muy veloz, que habita las grandes llanuras. Se alimenta de plantas e insectos y anida, como el avestruz, en depresiones del terreno (*Rhea americana*). ACEVEDO DÍAZ, E. *Nativa*, 1890,165: Las plumas de “chajá”, de loío y en más abundancia las de ñandú figuraban por mucho en los detalles.

~ **petizo.** m. **choique**.

*Nación*, 06.12.2008: Por aquellos años no era raro ver por las tardes a los guanacos y a los choiques o ñandúes petizos bajar para beber el agua fresca del río. {APROBADO: 25.10.2012}

~ **petiso.** m. **choique**.

MAGRASSI, G. *Los Aborígenes de la Argentina*, 1987,36: Extinguidos estos, nos especializamos en guanaco, ñandú común y ñandú petiso o choique y puma. {APROBADO: 25.10.2012}



**ómnibus.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Vehículo automotor de gran capacidad destinado al transporte público, que realiza recorridos de larga distancia (autocar).

FONTANARROSA, R. 1971, 1995, 189: Ese día —nos dijo— bien temprano, antes de que empiecen a pasar los camiones y los ómnibus con la gente yendo para Buenos Aires, yo me voy a la quinta de un hermano mío que vive en Villa Diego. {APROBADO: 25.10.2012}

**palomita.** [ADICIÓN DE ACEPTACIÓN] f. Corte de carne vacuna que se extrae de la parte posterior de la vaca.

*Crítica.* Buenos Aires, 28.03.2008: Los cortes que primero se terminaron allí fueron el asado, el bife de chorizo, el cuadril, la palomita y la entraña. {APROBADO: 22.11.2012}

**pan.** m.

~ **lactal.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] Pan rectangular de masa esponjosa que suele venderse cortado en rodajas y envasado (pan de molde).

*El Día.* Gualeguaychú, 13.05.2007: Mezclar la carne picada con las rodajas de pan lactal desmenuzado, dos cucharadas de queso rallado y el huevo. {APROBADO: 22.11.2012}

**papifútbol.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Modalidad del fútbol que se juega en una cancha pequeña, con piso de madera o de otro material, en equipos de cinco o seis jugadores.

*Página/12,* 13.01.2006: Cerca del campito de fútbol que se armó el personal masculino del hospital, y que devino en cancha de papifútbol [...], funciona el hospital dentro del hospital.

**VAR. ⇒ papi fútbol.**

*Perspectiva Sur.* La Plata, 02.03.2007: En dos canchas de papi fútbol, el plantel cervecero trabajó dividido en cinco equipos de seis jugadores [...]. Mientras cuatro se enfrentaban entre sí, uno esperaba afuera hasta que le tocara su turno. {APROBADO: 22.11.2012}

**paralítico, ca.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. adj.

2. f. coloq. Golpe de rodilla sobre el muslo del rival que produce un fuerte calambre.

*Día,* 11.09.2010: Si bien este último arrastra una “paralítica” en el muslo de la pierna derecha, su recuperación fue rápida. {APROBADO: 25.10.2012}

**pecho.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m.

~ **frío.** loc. adj. coloq. Referido a una persona, carente de fuerzas y entusiasmo.

*Clarín*, 30.01.1997: Es verdad, no soy el prototipo del peleador callejero. Más bien soy calculador. Quizá por eso durante mucho tiempo dijeron que era pecho frío. {APROBADO: 22.11.2012}

**pedalista.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] com. Deportista que practica el ciclismo.

*Andes*, 15.03.2010: Un nutrido grupo de pedalistas se había quedado del mal estado de las rutas. {APROBADO: 22.11.2012}

**peludo, da.** [ENMIENDA DE LEMA] [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] adj. coloq. Difícil, complicado.

*Olé*, 05.03.2012: Ya en el segundo tiempo, después del primer gol de Boca, chicana va, insulto vuelve, se puso peluda la cosa entre la platea Sur y la platea visitante. {APROBADO: 25.10.2012}

**picana**<sup>2</sup>. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1.f. Vara larga con punta de hierro con que aguijonean los bueyes (aguijada).

ANÓNIMO. *Amor* [c. 1778], 2003,64: ¡Este hombre se ha vuelto loco / o se ha bebido, está malo! / ¡Tráigame acá la picana / que lo he de moler a palos [...]!

2. desus. Nalga de una persona.

ASCASUBI, H. *Vega*, 1872: \*De ahí, boca abajo en el suelo / largo a largo se tiró, / y en la picana desnuda / diez lazazos aguantó. {APROBADO: 11.10.2012}

**picanear.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. tr. Aguijonear los bueyes.

DÁVALOS, J.C. *Viento*, 1925,181: El indio picaneaba los bueyes y guiaba la mancera caminando a trancos desiguales sobre los terrones. {APROBADO: 11.10.2012}

2. fig. Incitar.

PAYRÓ, R. J. *Cuentos*, 1928, 40: ¡Mirenlo al flojo! ¡Y se deja castigar como una criatura! —se desgañitaba Cenobita, hecha una loca para picanear al marido. {APROBADO: 11.10.2012}

3. Torturar a alguien con la picana eléctrica.

*Mañana*. Neuquén, 22.08.2008: Lo mojaron, le colocaron electrodos en la cabeza y lo picanearon. {APROBADO: 25.10.2012}

**pilotear.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr.

~la. loc. verb. coloq. Resolver, con recursos limitados, una situación difícil o complicada.

*Clarín*, 30.11.2011: Esa noche llegó al comedor de la fuerza pública, con otros dos cocineros, para dar de comer a 400 personas. “Tenía que pilotearla con lo poco que había para hacer una buseca”. {APROBADO: 22.11.2012}

**piña.** f. coloq. Trompada, puñetazo.

MARECHAL, L. *Adán*, 1948, 112: Primero acarició *in mente* la idea de una piña bien dada que, según sus cálculos, no dejaría de proyectar al andaluz hasta el medio de la calle.

**como ~.** [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. adv. coloq. De manera fácil, rápidamente, a la perfección.

*Comercial*. Formosa, 12.08.2011: Un día, ensayando con Juan Pablo, no pude llevar el contrabajo y fui con el bajo y nos dimos cuenta que entraba como piña. {APROBADO: 25.10.2012}

**piquetano.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (De *piquete*, comisaría). m. *Litoral*. obsol. Agente de policía, particularmente rural.

FRAY MOCHO. *Memorias*, 1920, 35: ¡Los fletes nuestros y nuestras pilchas mejores, serían la presa de los piquetanos que nos habían cazado como a chorlos! {APROBADO: 22.11.2012}

**piquete.** 1. m. Grupo de personas que, como forma de protesta colectiva, violenta o pacíficamente, impide el paso por una vía de tránsito.

*Nación*, 04.02.2007: UN PIQUETE NÁUTICO POTENCIÓ EL RECLAMO: Los asambleístas simularon un bloqueo sorpresivo del río Uruguay; además hubo un corte total de la frontera por cinco horas.

2. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] *Litoral*. rur. obsol. Comisaría o destacamento de policía rural.

FRAY MOCHO. *Viaje* [1897], 1943, 7: En las [tierras] bajas, habitan los desheredados, los que recién llegan a la tierra de promisión donde no hay piquete de seguridad ni comisarios.

3. [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] rur.p. us. Potrero, división alambrada de un campo.

DEL CASTILLO, R. *Rojas*, 1984, 115: Desde allí se oía el mugido constante de los animales encerrados en un piquete cuadrado. {APROBADO: 22.11.2012}

- poner.** [ENMIENDA DE LEMA] 1. prnl. coloq. Aportar a un fondo común.  
*Nueva. Bahía Blanca, 16.10.2011:* Fue en un salón de fiestas de la primera cuadra de Gorriti; unas 250 personas, que se pusieron con mil pesos por cabeza y escucharon un solo discurso.
2. [ENMIENDA DE ACEPCIÓN] Pagar.  
 GAMES: Que este año se le vence el contrato de novato y va a recibir ofertas de todo tipo, por lo que los Bulls van a tener que ponerse con bastante plata si lo quieren retener.
3. [SUPRESIÓN DE ACEPCIÓN] vulg. Cotizarse, pagar.  
 GOLDAR, E. *Vida*, 1980,169: Así se libra de restaurantes donde hay que “ponerse” con algo más de dinero del que se dispone.
- ~la. [ADICIÓN DE FORMA COMPLEJA] loc. verb. vulg. Tener un hombre relaciones sexuales.  
*Página/12, 26.10.2006:* Dónde ponerla [...] se puso a buscar esos extraños lugares donde terminan enroscados los amantes. {APROBADO: 22.11.2012}
- prefecto.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Miembro de la Prefectura Naval Argentina, fuerza encargada de la protección de todas las vías navegables interiores y del Mar Argentino.  
*Nación, 16.02.1997:* Consejo es un asesor y proveedor técnico de efectivos policiales, gendarmes o prefectos, según los requerimientos. {APROBADO: 11.10.2012}
- prefecturiano, na.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. adj. *Litoral.* Perteneciente o relativo a la prefectura naval.  
*Argentino, 26.09.2008:* “No es fruto del azar sino de una acción premeditada con una clara intención de daño”, sostuvo la misma fuente prefecturiana.
2. m. y f. Miembro de la prefectura naval.  
*Misiones OL, 11.04.2003:* Hallaron muerto al prefecturiano que desapareció en un tiroteo con contrabandistas. {APROBADO: 22.11.2012}
- promotor, ra.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. y f. Persona que promociona un producto en espacios públicos, en exposiciones o en centros comerciales.  
*Andes, 28.09.2012:* Una promotora se asoma desde uno de los *concept cars* eléctricos durante el día de la prensa en el Salón del Automóvil de París. {APROBADO: 11.10.2012}

**receptáculo.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Pequeña pileta de poca profundidad que conforma el piso de una ducha (plato).

*Nueva.* Bahía Blanca, 25.07.2012: No se ejecutó el receptáculo para ducha en los baños. {APROBADO: 25.10.2012}

**rescatarse.** prnl. Cambiar la propia vida abandonando malos hábitos, especialmente el consumo de drogas.

*Diario.* Villa María, 03.06.2012: Desde que comenzó a drogarse tuvo períodos en los que dejaba y no sufría la abstinencia. “Hacia un *click* y me daba cuenta que se venía un abismo y me rescataba”, explicó.

*Día.* La Plata, 29.09.2003: También está agradecido a los que le ayudaron a cambiar su vida [...]. “Encontré gente que me quiso ayudar [...]. Rescatate, me dijeron y aquí estoy. Voy a ser papá y trabajo con mis amigos y mis hermanos haciendo pan”. {APROBADO: 25.10.2012}

**sábado.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m.

~ **inglés.** desus. Descanso laboral de fin de semana, que se iniciaba al mediodía del día sábado.

ARLT, R. “Tristeza”: No, sin vuelta de hoja; no hay día más triste que el sábado inglés. {APROBADO: 13.09.2012}

**sacabollos.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Chapista especializado en quitar las abolladuras.

*Razón*, 21.03.2012: Después de las piedras, hubo largas filas de autos en los chapistas y “sacabollos”. {APROBADO: 25.10.2012}

**sierva.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. coloq. despect. obsol. Sirvienta, empleada doméstica.

PUIG, M. *Traición* [1968], 1970, 177: No hay nada mejor que el proletariado, la fuerza viva del país, y el olor a chivo de las siervas. {APROBADO: 22.11.2012}

**sobadora.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Máquina con rodillos para estirar la masa.

*Nación*, 02.11.2003: Estire la masa con un palo de amasar o con la sobadora del grosor deseado. {APROBADO: 22.11.2012}

**sobar.** [ADICIÓN DE ACEPCIÓN] tr. Estirar la masa.

*Página/12*, 20.10.2003: Una especialidad napolitana y se hace sobando la masa de tal manera que, al cocinarla, parezca ir desplegándose de a poquito.

~ **el lomo**. loc. verb. coloq. Adular, halagar a alguien. {APROBADO: 22.11.2012}

**socotroco**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. coloq. Objeto grande y tosco.

*Página/12*, 23.07.2006: Es como abrir un libro para niños durante una secuencia cinematográfica, un socotroco polvoriento que la cámara enfoca en un lugar preciso y a partir de ahí empieza la historia. {APROBADO: 25.10.2012}

**surtir**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] tr. coloq. Dar repetidos golpes a una persona.

*Nueva. Bahía Blanca*, 08.10.2008: Me entraron a surtir. Me golpearon en la cabeza y en la cara.

*Página/12*, 21.02.2012: Los hermanos de esa chica lo van a surtir a piñas, seguramente. {APROBADO: 22.11.2012}

**tejendera**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. *NO* y *Cuyo*. rur. Tejedora.

DRAGHI LUCERO, J. *Cuentos*, 1966, 77: Ella era tejendera y con su telar lograba dar fin a hermosos ponchos, frazadas, mantas, chalinas y matras. {APROBADO: 11.10.2012}

**tosquera**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Excavación de donde se extrae tosca\*.

*Nación*, 13.01.1997: Dos autos se tocaron. Uno de ellos dejó velozmente la cinta asfáltica y fue a parar directamente y dado vuelta a una tosquera llena de agua. {APROBADO: 06.11.2012}

**trabador**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Herramienta con las que se tuercen alternativamente y a uno y otro lado los dientes de la sierra para que la hoja corra sin dificultad por la hendidura (triscador).

GOBIERNO DE BUENOS AIRES. *Registro*, 1857, DGL: Tarifas y avalúos. [...] Ferretería y otros artículos. Trabadores comunes para serruchos. Docena. 24 Pesos.

*Prensa. Caleta Olivia*, 14.04.2005: La compra consistirá [...] en caladoras y cepillos eléctricos, cierras circulares, lijadoras, limas triangulares, prensa de mano, mazas de madera, y trabador de serruchos, entre muchos otros objetos afines. {APROBADO: 11.10.2012}

**troceadora**. [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f. Sierra grande con un mango en cada uno de sus extremos (tronzador).

*Misiones OL. Posadas*, 03.09.2004: Entre las competencias individuales se realizan concursos de hacheros y pelada de mandioca y en parejas se realiza el concurso de troceadora, (sierra con dos mangos). {APROBADO: 11.10.2012}

**trompada.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] f.

**como** ~. loc. adv. coloq. **como piña.**

*Olé*, 14.01.2012: Fue un triunfo clave, que le da un respiro a Diego. Le vino al pelo, como trompada. {APROBADO: 25.10.2012}

**tunear.** (Del inglés *to tune*, ‘adaptar, ajustar’). tr. coloq. Modificar el aspecto de un automóvil según el gusto personal de su dueño.

*Andes*, 12.07.2008: Cuando se elige tunear un auto se sabe cómo se empieza, pero nunca cuándo se va a terminar. {APROBADO: 25.10.2012}

**utilitario.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. Vehículo automotor mediano para transporte de carga.

*Parabrisas*, 05.2006: Concebido como un utilitario, es un aparato robusto. {APROBADO: 25.10.2012}

**yeite.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] (Del portugués *jeito*, ‘modo, gesto, habilidad’). m. lunf. Habilidad, truco o pericia especial.

*Diario*. Paraná, 30.06.2012: Se habló [...] de una decidida actitud por promover nuevos profesionales, abrir puertas, sacarlos adelante, sin el miedo mezquino que caracteriza al medio y recomendando no compartir secretos del oficio, yeites o conocimientos. {APROBADO: 25.10.2012}

**zapato, a.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. y f. coloq. Tonto, simplón. U. t. c. adj.

*Autoplus*, 09.2012: No seas zapato. Conducir con un buen calzado es fundamental, pero con los distintos climas y las modas solemos sacrificar lo adecuado por lo cómodo. {APROBADO: 25.10.2012}

**zinguería.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] 1. f. Comercio dedicado al diseño, confección y venta de objetos de zinc.

*Eco*. Tandil, 02.10.2010: A las 13.30 recibió el llamado de su cuñado y empleador en una zinguería, que lo consultó por un tema laboral.

2. Actividad u oficio de trabajar el zinc.

*Defensa*. Campana, 07.08.2008: El primer curso es el de zinguería, en el cual hay anotadas mayoría de mujeres, y solo dos hombres, que serán capacitados de forma teórica y práctica.

3. Conjunto de desagües, por lo común de zinc, instalados en una construcción.

*Popular*. Olavarría, 12.03.2009: Como se trata de un techo con pendiente, el agua de la lluvia se desliza hacia la zinguería y no se estanca en la superficie. {APROBADO: 25.10.2012}

**zinguero, ra.** [ADICIÓN DE ARTÍCULO] m. y f. Persona que trabaja el zinc (cinquero).

*Varela*, 21.12.2004: La lluvia hizo desastres, rompieron más de cien tejas y no se hizo correcta la zinguería; yo tuve que contratar un zingero profesional. {APROBADO: 25.10.2012}



## **NOTICIAS**

### **Honras y distinciones**

**L**a académica Olga Fernández Latour de Botas fue distinguida con el Premio “Divino Niño 2012”, que entrega el Colegio Niño Jesús de Praga, como reconocimiento a una de las autoridades en los estudios folclóricos en nuestro país.

La académica Elena Rojas Mayer fue distinguida con el título de profesora emérita de la Universidad Nacional de Tucumán.

El jueves 31 de octubre, en una ceremonia celebrada en el salón Azul, el Honorable Senado de la Nación distinguió a la académica correspondiente salteña Susana Martorell de Laconi con el Premio Lola Mora al mérito de la Mujer Salteña por su investigación en letras y educación. El reconocimiento lo otorgó el Senado de la Nación a las diez mujeres más destacadas de Salta, por su acción y contribución social en el país.

### **Fallecimientos**

El 18 de septiembre falleció la académica correspondiente en Italia, Margarita Morreale. Fue elegida académica en 1997.

### **Representación de la Academia**

El presidente, académico Pedro Luis Barcia, viajó a Chile, del 1 al 6 de septiembre, invitado a integrar el Jurado que otorga el Premio “José Donoso”. Fue elegido presidente del Jurado, que estaba integrado por él y cuatro profesores de Gran Bretaña, Bélgica, Alemania y España. El premio se entregó al escritor Juan Villoro.

El presidente viajó a Perú, invitado por la Academia Peruana de la Lengua, para abrir y participar del VII Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía en homenaje a Luis Jaime Cisneros Vizquerra. La ponencia del Dr. Barcia versó sobre el “Proyecto de un *Diccionario de gentilicios argentinos*”.

El presidente viajó a Mendoza y habló en la Facultad de Comunicación. Estaban presentes las dos correspondientes mendocinas: Gloria Videla de Rivero y Liliana Cubo de Severino. El presidente de la AAL realizó una presentación del fondo editorial de la Academia y del canal AAL. Asimismo, dio una conferencia en el ciclo sobre *Martín Fierro*, en la Feria del Libro, titulada “*Martín Fierro* visto por Borges y por Lugones”. Fue entrevistado por medios gráficos y por la televisión y la radio.

Del 5 al 9 de septiembre, Guatemala fue sede de una reunión de directores, presidentes y académicos de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), invitados por la Academia Guatemalteca de la Lengua (AGLE) para celebrar su 125 aniversario. Por parte de la Academia Argentina de Letras viajó la Dra. Norma Carricaburo, en su carácter de miembro de la Comisión Permanente y secretaria general de la AAL.

Durante los días que duró el encuentro, que se desarrolló en las ciudades de Guatemala (capital de la nación) y Antigua Guatemala, la AGLE recibió un reconocimiento por parte del gobierno guatemalteco, académicos dictaron conferencias sobre el presente y el futuro del idioma español, se presentó la edición del 50 aniversario de *La ciudad y los perros* y se discutió acerca de la 23 edición del *Diccionario* de la Real Academia Española, la revisión del *Diccionario de americanismos* y la celebración del 300 aniversario de la Real Academia Española.

El académico de número Antonio Requeni participó del V Encuentro Internacional de Escritores y el V Encuentro Regional de Escritores del Mercosur, que organizó la Sociedad Argentina de Escritores y que tuvo lugar en Gualeguaychú, Entre Ríos, los días 14,15 y 16 de septiembre. Un total de setenta y dos escritores llegados desde Uruguay, Paraguay, Perú y Brasil y distintas provincias argentinas participaron de estas tres jornadas.

## Sesiones y actos públicos

El martes 2 de octubre, en el Salón “Leopoldo Lugones” de la Academia Argentina de Letras, se realizó una conferencia organizada por Fund TV con la temática “Aportes narrativos de Clara Zappettini a la TV”. Las panelistas fueron Canela, Graciela Maglie y Clara Zappettini. La coordinación estuvo a cargo de María Herrera Vegas y Cora Rimoldi. En representación de la AAL, abrió el acto la vicepresidenta Dra. Alicia Zorrilla.

El 6 de noviembre se realizó la sesión pública de homenaje al académico Manuel Gálvez, al cumplirse el cincuentenario de su fallecimiento. El presidente pronunció las palabras de apertura del acto y agradeció la presencia y colaboración de la familia Gálvez para este acto. A continuación, el Dr. Pedro Luis Barcia recibió, en nombre de la Academia, la donación de documentación de don Manuel Gálvez, realizada por Delfina Gálvez Bunge.

Se proyectó la presentación electrónica con fotos, materiales biográficos y las tapas de los libros de D. Manuel Gálvez, preparada por el presidente, quien a continuación disertó sobre el tema “Panorama de la obra de Gálvez”.

La secretaria general, Dra. Norma Carricaburo, se refirió a “Gálvez y la Academia Argentina de Letras”.

Como cierre del acto, Da. Lucía Gálvez habló sobre “La Argentina de Gálvez”.

El 22 de noviembre se llevó a cabo la recepción pública del académico Abel Posse. El presidente, académico Pedro Luis Barcia, abrió el acto y pronunció las palabras de bienvenida. El académico Abel Posse disertó sobre “Literatura en tiempos de crisis”. Como cierre del acto, las autoridades académicas entregaron al nuevo miembro el diploma, la medalla y el pin.

El 10 de diciembre, en el Salón “Leopoldo Lugones” de la Academia Argentina de Letras, la Fundación SALES y la AAL realizaron la presentación pública de la antología *25 poetas argentinos contemporáneos. Poesía contemporánea (clásicos y neoclásicos)*, recopilada por el académico de número Antonio Requeni.

El presidente de la AAL, Pedro Luis Barcia, fue el responsable de abrir el acto, y luego habló el director de la Fundación SALES para la Ciencia y la Cultura, Arturo Prins. El autor-editor de la obra, Antonio

Requeni, disertó a continuación sobre el tema “Regreso a los clásicos”. Y, para finalizar, leyeron poemas Ingrid Pelicori y Duilio Marzio.

En el Salón “Leopoldo Lugones”, con la asistencia de los directivos y asociados de Autopistas del Sol e invitados especiales, el 11 de diciembre, la Fundación Autopistas del Sol realizó la presentación pública, exclusiva para sus asociados, de la obra *Los caminos de la lectura. Las bibliotecas del Libertador*.

En el acto, hicieron uso de la palabra el presidente de la Fundación, Ing. Marcelo Benaglia, y el presidente de la Academia Argentina de Letras, Pedro Luis Barcia, coautor de la obra junto con María Adela Di Bucchianico.

Este libro, publicado por Autopistas del Sol, es producto de una investigación sobre las bibliotecas personales que San Martín ordenó, su condición de lector, las referencias a sus libros, su vocación fundacional de bibliotecas (Mendoza, Santiago y Lima), y otros aspectos vinculados a lo librario. El contenido de estas bibliotecas se ve ilustrado en este tomo con la reproducción de más de un cuarto de millar de portadas de las obras originales.

El 13 de diciembre, en el Salón “Leopoldo Lugones” de la Academia Argentina de Letras, la Federación de Sociedad Castellanas y Leonesas de Argentina celebró el acto de estreno oficial de la película documental *Volver: Una historia de los emigrantes castellanos y leoneses en la Argentina*, dirigida por Eduardo Margareto.

Los presidentes de ambas instituciones, Pedro Luis Barcia y Julia Hernando, respectivamente, fueron los primeros en pronunciar discursos durante el acto. También disertó el director Eduardo Margareto.

Hubo música tradicional española con piano y cantante, danzas, reflexiones de disertantes sobre la experiencia de la migración española en la Argentina y se efectuó la exposición comentada del documental.

La Junta de Castilla y León, según el Estatuto de Autonomía de Castilla y León, es el órgano de gobierno y administración de la Comunidad de Castilla y León y ejerce la función ejecutiva y la potestad reglamentaria. La función de la Junta es la de ejercer el gobierno y la administración de la Comunidad. La región de Castilla es conocida por ser la cuna del idioma español o castellano.

## Comunicaciones

En la sesión 1339, del 13 de septiembre, el académico Rolando Costa Picazo leyó un trabajo titulado “Henry David Thoreau en el sesquicentenario de su fallecimiento”.

En la sesión 1340, del 27 de septiembre, el académico Rolando Costa Picazo leyó una comunicación “William Faulkner en el cincuentenario de su fallecimiento”.

En la sesión 1341, del 11 de octubre, el académico Jorge Cruz sobre leyó un trabajo sobre “Strindberg o la lógica del sueño”.

En la sesión 1343, del 25 de octubre, el académico Antonio Requeni leyó un trabajo sobre “Evaristo Carriego en el centenario de su fallecimiento”.

## Visita

La académica por Chubut Ana Ester Virkel visitó la Academia y participó de la sesión ordinaria de académicos del jueves 27 de septiembre.

## Jubilación

El 9 de octubre se realizó una reunión de despedida a la Lic. Susana Anaine, que cesó sus servicios en la Academia con motivo de haber obtenido su jubilación. La licenciada Susana Anaine trabajó en la Academia durante más de treinta años y fue subdirectora del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas de la Academia. En la reunión, el presidente, en nombre del Cuerpo académico, manifestó su agradecimiento por los años de eficiente y dedicada labor.

## Donaciones

Del Presidente, Dr. Pedro Luis Barcia, *Actas del VII Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía en Homenaje a Jaime Cisneros Vizquerra*, *Actas del VII Congreso Internacional de Lexicología y Lexicografía en Homenaje a Aida Mendoza Cuba*, y *Luis Jaime Cisneros, Un Amauta*, de Marcos Martos Carrera y Gládus Flores He-

redia; *Premio Argentores a la producción autoral 2010*. Tomos 1 y 2, *Argentores, su historia. La casa de los autores 1.ª época y Argentores su historia. La casa de los autores 2.ª época*.

De la secretaria general, *Ligera y diáfana*. Poesía completa, de Luz Méndez de la Vega; *El poso de la espuma*, de Francisco Pérez de Antón; *Yetoqu 'Junjun B'ijan A'qal. Con pedazo de carbón*, de Sabino Esteban Francisco; *La tierra de Quetzal*, de Luis Alberto Sánchez; *Chapinismos del Quijote*, de Francisco Pérez de Antón; *La puerta del cielo*, de Luis de Lión; *Miraflores*, de Rosario Aguilar.

Del académico Antonio Requeni, para el archivo de la palabra: CD 1, Reportajes a Raúl González Tuñón; Jorge Luis Borges y Ricardo Molinari. CD 2. Programa "Testimonios", Radio Nacional. Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Enrique Molina, Manuel Mujica Láinez, Alfonso Reyes y Miguel de Unamuno. CD3. Montevideo, 1936. Acto en Paraninfo de la Universidad. Presentación. Palabras de Eduardo V. Haedo, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. CD4. Dámaso Alonso. CD5. La voz de Olga Orozco, Madrid, Residencia de Estudiantes, 9 de junio de 1997. CD6. Poemas por Rafael Alberti. CD7. Antonio Requeni. Reportaje a Roberto Juarroz.

Del académico José Andrés Rivas, *Luz fabulada y otros poemas*, de Carlos Alberto Artayer; *Archivo general de la provincia de Santiago del Estero*, de Mónica Cristina Martínez; *Yo, sacrilega*, de Mónica Maud; *Monte quemado, su historia y su gente y Santiagueño*; *La revelación del hombre en comunión con su tierra*, de Shu Mansilla; *El fuego de mis juegos y Sexto sentido*, de Adriana Del Vito; *Los casos del Inspector Leglás*, de Oreste Edmundo Pereyra.

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

1. Los artículos propuestos (originales e inéditos) se enviarán al Director del *Boletín* (Dr. Pedro Luis Barcia, T. Sánchez de Bustamante 2663, C1425D-VA - Buenos Aires) en una copia en papel (tamaño A4) a dos espacios y en soporte informático. Se incluirá, además, el nombre del autor (o autores), dirección postal y correo electrónico, situación académica y nombre de la institución científica a la cual pertenece(n).
2. No se aceptarán colaboraciones espontáneas, si no han sido solicitadas por el Director del *Boletín*. Los artículos serán sometidos a una evaluación (interna y externa) por el Consejo Asesor.
3. El Consejo Asesor se reservará los siguientes derechos:
  - pedir artículos a especialistas cuando lo considere oportuno;
  - rechazar colaboraciones por razones de índole académica;
  - establecer el orden en que se publicarán los trabajos aceptados;
  - rechazar (o enviar para su corrección) los trabajos que no se atengan a las normas editoriales del *Boletín*.
4. Los artículos enviados deben ser presentados en procesador de textos para PC, preferentemente, en programa Word para Windows.
5. Los autores de los trabajos deberán reconocer su responsabilidad intelectual sobre los contenidos de las colaboraciones y la precisión de las fuentes bibliográficas consultadas. También serán responsables del correcto estilo de sus trabajos.
6. Cláusula de garantía: Las opiniones de los autores no expresarán necesariamente el pensamiento de la Academia Argentina de Letras.
7. El (los) nombre(s) del (los) autor(es) se señalarán en versalita, y se opta por el orden de entrada siguiente: apellido, nombre (GÜIRALDES, RICARDO).
8. La lengua de publicación es el español; eventualmente, se aceptarán artículos en portugués.
9. El artículo propuesto no sobrepasará las veinte (20) páginas de extensión. En casos particulares, se podrán admitir contribuciones de extensión superior.
10. En caso de ilustraciones, gráficos e imágenes, tanto en papel como en soporte informático, es necesario comunicarse previamente con el Consejo Asesor del *Boletín*.

11. La letra *bastardilla* (cursiva o itálica) se empleará en los casos siguientes:
  - a) para los títulos de libros, revistas y periódicos;
  - b) para citar formas lingüísticas (p. ej.: la palabra *mesa*; de la expresión *de vez en cuando*; del alemán *Aktionsart*; el sufijo *-ón*).
12. Las comillas dobles (inglesas o altas) se emplearán para citar capítulos de libros, artículos de revistas, contribuciones presentadas en congresos y colaboraciones editadas en periódicos.
13. Los títulos de novelas, cuentos y poemas se escribirán entre comillas dobles españolas o latinas (angulares) en los casos siguientes:
  - a) cuando estén incluidos en un texto compuesto en cursiva (p. ej.: en las citas bibliográficas de libros);
  - b) cuando se encuentren citados en artículos de revistas, capítulos de libros, ponencias de congresos y colaboraciones en periódicos (p. ej.: BORELLO, RODOLFO A. "Situación, prehistoria y fuentes medievales: «El Aleph» de Borges". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo 57, n.º 223-224 (1992), pp. 31-48).
14. Las comillas dobles (altas o inglesas) también se utilizarán para las citas de textos que se incluyen en el renglón (p. ej.: el autor señala constantemente el papel de "la mirada creadora" en ámbitos diversos).
15. Las citas de mayor extensión (cuando pasen los tres renglones) deberán colocarse fuera del renglón, con sangría y sin comillas. Si se trata de versos, se separarán por barras (/). Para comentar el texto citado se emplearán, en todos los casos, corchetes ([ ]). La eliminación de una parte de un texto se indicará mediante puntos suspensivos encerrados entre corchetes ([...]).
16. Las notas bibliográficas al pie de página se escribirán con número arábigo volado.
17. Para expresar agradecimientos u otras notas aclaratorias acerca del trabajo, se utilizará una nota encabezada por asterisco, la que precederá a las otras notas. Dicho asterisco figurará al final del título.
18. En el texto de las notas bibliográficas, se evitará el empleo de locuciones latinas para abreviar las referencias (tales como *op. cit.*, *ibíd.*, etc.). Se recomienda, por su claridad, repetir la(s) primera(s) palabra(s) del título seguida(s) de puntos suspensivos (p. ej.: ARCE, JOAQUÍN. *Tasso...*, p. 23).
19. La bibliografía consultada se redactará al final del trabajo, según los criterios expresados a continuación.



Libros (un autor):

QUEVEDO, FRANCISCO DE. *Poemas escogidos*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecuá. Madrid: Castalia, 1974. 382 p. (Clásicos Castalia; 60).

con subtítulo:

ARCE, JOAQUÍN. *Tasso y la poesía española: repercusión literaria y confrontación lingüística*. Barcelona: Planeta, 1973. 347 p. (Ensayos/Planeta).

nueva edición, colaboradores y volúmenes:

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner; prólogo de Marcos A. Morínigo. 2.<sup>a</sup> ed. correg. y actual. Buenos Aires: Huemul, 1983, 1973. 2 v. (Clásicos Huemul; 71).

dos autores:

PICHOIS, CLAUDE Y ANDRÉ M. ROUSSEAU. *La literatura comparada*. Versión española de Germán Colón Doménech. Madrid: Gredos, 1969. 241 p. (Biblioteca Románica Hispánica. III. Manuales; 23).

MORLEY, S. GRISWOLD Y COURTNEY BRUERTON. *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Versión española de María Rosa Cartes. Madrid: Gredos, 1968. 693 p. (Biblioteca Románica Hispánica. I. Tratados y Monografías; 11).

tres autores:

DELACROIX, SAMUEL; ALAIN FOUQUIER Y CARLOS A. JENDA

más de tres autores:

OBIETA, ADOLFO Y OTROS. *Hablan de Macedonio Fernández*, por Adolfo de Obieta, Gabriel del Mazo, Federico Guillermo Pedrido, Enrique Villegas, Arturo Jauretche, Lily Laferrère, Miguel Shapire, Leopoldo Marechal, Manuel Peyrou, Francisco Luis Bernárdez, Jorge Luis Borges y Germán Leopoldo García. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1968. 127 p.

Editor o compilador:

AIZENBURG, EDNA, ed.

DISKIN, MARTÍN Y FERNANDO LEGÁS, eds.

RODRÍGUEZ SERRANO, MARÍN, comp.

Autor institucional:

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. *Academia Argentina de Letras: 1931-2001*. Buenos Aires: Academia, 2001. 63 p.

Sin autor identificado, anónimos y antologías:

*Enciclopedia lingüística hispánica. I*. Madrid: CSIC, 1959.

Capítulo de libro:

FILLMORE, CHARLES. "Scenes and frames semantics". En ZAMPOLLI, A., ed. *Linguistic structures processing*. Amsterdam: North-Holland, 1982, pp. 55-81.

COSERIU, EUGENIO. "Para una semántica diacrónica estructural". En su *Principios de semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1977, pp. 11-86.

Artículo de revista:

MOURE, JOSÉ LUIS. "Unidad y variedad en el español de América (Morfosintaxis)". En *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo 64, n.º 261-262 (2001), pp. 339-356.

- LAPESA, RAFAEL. "La originalidad artística de «La Celestina»". En *Romance Philology*. Vol. 17, n.º 1 (1963), pp. 55-74.
- CARILLA, EMILIO. "Dos ediciones del «Facundo»". En *Boletín de Literaturas Hispánicas*. N.º 1 (1959), pp. 45-56.
- GHIANO, JUAN CARLOS. "Fray Mocho en Buenos Aires". En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Año 3, n.º 4 (1958), pp. 569-578.

Manuscrito:

- PERLOTTI, ANA M. *Una aproximación a la metafísica de Jorge Luis Borges*. MS. 103 p.

Tesis:

- MOSTAFA, SOLANGE. *Epistemologia da Biblioteconomia*. Sao Paulo: PUC-SP, 1985. 300 p. Tesis de doctorado.

Congreso:

- Congreso de Academias de la Lengua Española (8.º: 1980: Lima). *Memoria*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1980. 626 p.

Artículo de congreso:

- BATTISTESSA, ÁNGEL J. "La lengua y las letras en la República Argentina". En Congreso de Academias de la Lengua Española (8.º: 1980: Lima). *Memoria*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 1980, pp. 540-546.

Artículo de periódico:

- LOUBET, JORGELINA. "La estrella fugaz". *La Gaceta. Suplemento Literario*. Tucumán, 21 de febrero de 1993, p. 4.

## Reseña:

HWANGPO, CECILIA P. Reseña de *Análisis lingüístico del género chico andaluz y rioplatense (1870-1920)* / Miguel Calderón Campos. Granada: Universidad de Granada, 1998. 545 p. En *Hispanic Review*. Vol. 69, n.º 3 (2001), pp. 381-382.

## Documentos en Internet:

### artículo de revista:

HAMMERSLEY, MARTYN Y ROGER GOMM. "Bias in social research" [en línea]. En *Sociological Research Online*. Vol. 2, n.º 1 (1997).  
<http://www.socresonline.org.uk/socresonline/2/1/2.html> [Consulta: 29 abril 2002].

### periódico:

CUERDA, JOSÉ LUIS. "Para abrir los ojos" [en línea]. *El País Digital*. 9 mayo 1997, n.º 371.  
<http://www.elpais.es/p/19970509/cultura> [Consulta: 18 junio 1998].

### otros:

WALKER, JANICE R. *MLA-style citations of electronic sources* [en línea]. Endorsed by the Alliance for Computer and Writing. Ver. 1.1. Tampa, Florida: University of South Florida, 1996.  
<http://www.cas.usf.edu/english/walker/mla.html> [Consulta: 12 marzo 1999].

**ÍNDICE DEL TOMO LXXVII**  
**(2012)**



<b>Artículos</b>	59
	401
	593
Barcia, Pedro Luis, <i>El Payador, de Lugones, frente a la encuesta de Nosotros y las opciones de Ricardo Rojas y de Borges</i>	59
Barcia, Pedro Luis, <i>El español adveniente: ¿neutro?, ¿general?, ¿glocal?, ¿internacional?</i>	141
Barcia, Pedro Luis, <i>Homenaje a Aledo Luis Meloni en su cumpleaños</i>	213
Barcia, Pedro Luis, <i>Palabras de apertura</i>	301
Barcia, Pedro Luis, <i>La palabra oblicua y continente: Emily Dickinson</i>	327
Barcia, Pedro Luis, <i>Palabras de apertura del acto de la Fundación Cultural Santiago del Estero en Buenos Aires</i>	349
Barcia, Pedro Luis, <i>La ciudad y los perros, clásico de la Biblioteca de Autores Hispanoamericanos de la ASALE</i>	373
Barcia, Pedro Luis, <i>Discurso de recepción de don Abel Posse</i>	533
Barcia, Pedro Luis, <i>Manuel Gálvez (1882-1962), en el cincuentenario de su muerte</i>	549
Barcia, Pedro Luis, <i>Presentación de la Antología</i>	575
Bertone, Laura, <i>El oficio y el arte de interpretar. En torno a las emociones y a los implícitos</i>	663
Borges, Jorge Luis, <i>Prefacio</i>	453
Calás de Clark, María Rosa, <i>Teófilo Celindo Mercado y su libro El alma de La Rioja</i>	107
Calás de Clark, María Rosa, <i>Sobre gentilicios riojanos</i>	631
Candelier, Bruno Rosario, <i>La empatía cósmica en la lírica de Conny Palacios</i>	165
Carricaburo, Norma Beatriz, <i>Manuel Gálvez por sí mismo</i>	435
Carricaburo, Norma Beatriz, <i>Manuel Gálvez y la Academia Argentina de Letras</i>	557
Cavallero, Pablo Adrián, <i>Nota aclaratoria</i>	387
Cavallero, Pablo Adrián, <i>La acentuación "antietimológica" como recurso de oposición del sistema verbal frente al nominal en español</i>	615

<b>Comunicaciones</b>	205
	423
	683
Costa Picazo, Rolando, <i>Con motivo de la presentación de Oblicuidad de luz</i>	339
Costa Picazo, Rolando, <i>Henry David Thoreau. Homenaje a 150 años de su muerte</i>	683
Costa Picazo, Rolando, <i>Introducción a William Faulkner. Homenaje a 50 años de su muerte</i>	693
Costa Picazo, Rolando, <i>La traducción de Faulkner al castellano</i>	711
Crónica	213
Cruz, Jorge, <i>El idioma de Bomarzo</i>	27
Cruz, Jorge, <i>Strindberg o la lógica del sueño</i>	731
Dargoltz, Guillermo, <i>Palabras en la proyección del video</i>	357
Día del idioma	13
Díaz, Alberto, <i>Presentación de la obra</i>	43
Gálvez, Lucía, <i>La Argentina de Manuel Gálvez</i>	563
Gardes de Fernández, Roxana, <i>Referir y autenticar la ficcionalización de la historia. Más allá de los días de Mayo</i>	401
Godino, Rodolfo, <i>Memoria fraterna del H. A. Murena</i>	309
Güich Rodríguez, José, <i>Hibridez textual en "De los reyes futuros", de Adolfo Bioy Casares</i>	187
Homenaje a Carlos Alberto Ronchi March	387
Homenaje a Manuel Gálvez en el cincuentenario de su muerte	549
Ick, Néstor Carlos, <i>Bernardo Canal Feijóo</i>	355
Índice del Tomo LXXVII (2012)	795
Latour de Botas, Olga Fernández, <i>El hombre de la llanura y su espíriiu de libertad. Con particular referencia a la poesía popular argentina</i>	593
Modern, Rodolfo, <i>Presentación de Rodolfo Godino, miembro de número de la Academia Argentina de Letras</i>	305
Modern, Rodolfo, <i>Thomas Mann y Franz Kafka: un centenario en las letras alemanas</i>	429
Normas editoriales para la presentación de trabajos destinados al <i>Boletín de la Academia Argentina de Letras</i>	269
	499
	789



<b>Noticias</b>	259
	489
	783
Piossek Prebisch, Lucía, <i>Leda Valladares</i>	197
Posse, Abel, <i>Literatura en tiempos de crisis</i>	541
Presentación de la <i>Nueva gramática de la lengua española.</i> <i>Fonética y Fonología</i>	43
Presentación de Emily Dickinson: <i>Oblicuidad de luz (95 poemas)</i>	327
Presentación de las Colecciones de Orestes Di Lullo (11 tomos) y Bernardo Canal Feijóo (11 tomos)	349
Presentación de la edición conmemorativa de la ASALE de <i>La ciudad y los perros</i> , de Mario Vargas Llosa	373
Presentación de la Antología <i>25 poetas argentinos contemporáneos.</i> <i>Poesía tradicional (clásicos y neoclásicos)</i>	575
Prins, Arturo, <i>25 poetas argentinos contemporáneos.</i> <i>Poesía tradicional (clásicos y neoclásicos)</i>	583
Publicaciones de la Academia Argentina de Letras	275
	505
	801
Ramallo de Perotti, María del Rosario, <i>Las expresiones</i> <i>mendocinas destinadas al almacén de palabras virtuales</i>	669
Recepción pública del académico de número Rodolfo Godino	301
Recepción pública del académico de número Abel Posse	533
Registro del habla de los argentinos	221
	455
	761
Requeni, Antonio, <i>Cien años de Campos de Castilla,</i> <i>de Antonio Machado</i>	447
Requeni, Antonio, <i>Regreso a los clásicos</i>	587
Requeni, Antonio, <i>Jacinto Grau, un caso de injusticia literaria</i>	753
Requeni, Antonio, <i>Evaristo Carriego en el centenario</i> <i>de su muerte</i>	749
Rescate de naufragos	453
	753
Rivas, José Andrés, <i>Vidas paralelas en una provincia lejana:</i> <i>Bernardo Canal Feijóo y Orestes Di Lullo</i>	359

Rojas Mayer, Elena M., <i>Multiculturalismo, enseñanza de la lengua española y turismo idiomático</i>	33
Ronchi March, Carlos Alberto, <i>Dionisio y el dios de Delfos: la imagen de lo apolíneo en la Grecia Antigua</i>	389
Salzmann, Elisa, <i>Traducir para enseñar</i>	343
Ulla, Noemí, <i>En el cincuentenario de El lado de la sombra</i>	205
Videla de Rivero, Gloria, Pelusón, <i>de Mary Francis, la autobiografía escondida de un mendocino ilustre: Frank Romero Day</i>	423
Voces tratadas en el seno de la Comisión “Habla de los Argentinos” durante los meses de marzo y abril de 2012	221
Voces tratadas en el seno de la Comisión “Habla de los Argentinos” entre mayo y agosto de 2012	455
Voces tratadas en el seno de la Comisión “Habla de los Argentinos” entre septiembre y diciembre de 2012	761
Zayas de Lima, Perla, <i>Claudio Martínez Payva, un dramaturgo del peronismo</i>	645
Zorrilla, Alicia María, <i>La liturgia de las muletillas y el silencio</i>	13
Zorrilla, Alicia María, <i>Presentación del tercer tomo de la Nueva gramática de la lengua española. Fonética y Fonología</i>	49
Zorrilla, Alicia María, <i>La escritura jurídica: ¿tradición o modernidad?</i>	89

**PUBLICACIONES  
DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS**

*Boletín*, órgano oficial de la Academia Argentina de Letras, 77 tomos (1933-2012), 324 números.

**ANEJOS DEL BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS**

Anejo I: *Homenaje a Jorge Luis Borges* (1999). **Agotado.**

**SERIE CLÁSICOS ARGENTINOS**

- I. Juan María Gutiérrez: *Los poetas de la revolución*. Prólogo de Juan P. Ramos (1941).
- II. Olegario V. Andrade: *Obras poéticas*. Texto y estudio de Eleuterio F. Tiscornia (1943). **Agotado.**
- III-IV. Calixto Oyuela: *Estudios literarios*. Prólogo de Álvaro Melián Lafinur (2 tomos, 1943). **Agotados.**
- V-VI. José Mármol: *Poesías completas*. Tomo I, *Cantos del Peregrino*. Texto y prólogo de Rafael Alberto Arrieta. Tomo II, *Armonías. Poesías diversas*. Notas preliminares de Rafael Alberto Arrieta (Tomo I, 1946 - Tomo II, 1947). **Agotados.**
- VII-VIII. Calixto Oyuela: *Poetas hispanoamericanos*. 2 tomos (Tomo I, 1949 - Tomo II, 1950). Tomo I: **agotado.**
- IX-X. Paul Groussac: *Mendoza y Garay*. Tomo I, *Don Pedro de Mendoza*. Prólogo de Carlos Ibarguren. Tomo II, *Juan de Garay* (Tomo I, 1949 - Tomo II, 1950).
- XI. Rafael Obligado: *Prosas*. Compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia (1976). **Agotado.**
- XII. Juan María Gutiérrez: *Pensamientos*. Prólogo de Ángel J. Battistessa (1980). **Agotado.**
- XIII. Martín Coronado: *Obras dramáticas*. Selección y prólogo de Raúl H. Castagnino (1981).
- XIV. Joaquín Castellanos: *Páginas evocativas*. Selección y prólogo de Bernardo González Arrili (1981).
- XV. *La Lira Argentina*. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia (1982).
- XVI. Juan Bautista Alberdi: *Escritos satíricos y de crítica literaria*. Prólogo y notas de José A. Oría (1986).

## SERIE ESTUDIOS ACADÉMICOS

- I. William Shakespeare: *Venus y Adonis*. Traducción poética directa del inglés, precedida de una introducción y seguida de notas críticas y autocríticas por Mariano de Vedia y Mitre. Prólogo de Carlos Ibárguren (1946). **Agotado.**
- II. Arturo Marasso: *Cervantes* (1947). **Agotado.**
- III. Gonzalo Zaldumbide: *Cuatro grandes clásicos americanos* (1948). **Agotado.**
- IV. Bartolomé Mitre: *Defensa de la poesía*. Introducción y notas críticas por Mariano de Vedia y Mitre (1948). **Agotado.**
- V. Dalmacio Vélez Sársfield: *La Eneida*. Prólogo de Juan Álvarez (1948). **Agotado.**
- VI. José León Pagano: *Evocaciones. Ensayos* (1964). **Agotado.**
- VII. José A. Oría: *Temas de actualidad durable* (1970). **Agotado.**
- VIII. Carmelo M. Bonet: *Pespuntos críticos* (1969). **Agotado.**
- IX. Fermín Estrella Gutiérrez: *Estudios literarios* (1969). **Agotado.**
- X. Jorge Max Rohde: *Humanidad y humanidades*. Estudios literarios (1969). **Agotado.**
- XI. Ricardo Sáenz-Hayes: *Ensayos y semblanzas* (1970). **Agotado.**
- XII. Osvaldo Loudet: *Figuras próximas y lejanas. Al margen de la historia* (1970). **Agotado.**
- XIII. Carlos Villafuerte: *Refranero de Catamarca* (1972). **Agotado.**
- XIV. Alfredo de la Guardia: *Poesía dramática del romanticismo* (1973). **Agotado.**
- XV. Leónidas de Vedia: *Baudelaire* (1973). **Agotado.**
- XVI. Miguel Ángel Cárcano: *El mar de las Cícladas* (1973). **Agotado.**
- XVII. Rodolfo M. Ragucci: *Voces de Hispanoamérica* (1973). **Agotado.**
- XVIII. José Luis Lanuza: *Las brujas de Cervantes* (1973). **Agotado.**
- XIX. Bernardo González Arrii: *Tiempo pasado. Semblanza de escritores argentinos* (1974). **Agotado.**
- XX. Carlos Villafuerte: *Adivinanzas recogidas en la provincia de Catamarca* (1975). **Agotado.**
- XXI. Osvaldo Loudet: *Ensayos de crítica e historia* (1975). **Agotado.**
- XXII. Orestes Di Lullo: *Castilla: Altura de España* (1975).
- XXIII. Jorge Max Rohde: *Ángulos* (1975).
- XXIV. Alfredo de la Guardia: *Temas dramáticos y otros ensayos* (1978). **Agotado.**

- XXV. Eduardo González Lanuza: *Temas del «Martín Fierro»*. Prólogo de Bernardo Canal Feijóo (1981). **Agotado**.
- XXVI. Celina Sabor de Cortazar: *Para una relectura de los clásicos españoles*. Presentación de Raúl H. Castagnino (1987).
- XXVII. *Sarmiento –Centenario de su muerte–*. Recopilación de textos publicados por miembros de la Institución. Prólogo de Enrique Anderson Imbert (1988). **Agotado**.
- XXVIII. Estanislao del Campo: *Fausto*. Estudio preliminar de Ángel J. Battistessa (1989).
- XXIX. Raúl H. Castagnino: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas*. 2 tomos. Noticia preliminar de Amelia Sánchez Garrido (1989).
- XXX. *España y el Nuevo Mundo. Un diálogo de quinientos años*. Textos pertenecientes a miembros de la Institución. Prólogo de Federico Peltzer. 2 tomos (1992).
- XXXI. Antonio Pagés Larraya: *Nace la novela argentina (1880-1900)* (1994).
- XXXII. Paul Verdevoye: *Costumbres y costumbrismo en la prensa argentina desde 1801 hasta 1834* (1994).
- XXXIII. Ángela B. Dellepiane: *Concordancias del poema Martín Fierro*. 2 tomos (1995).
- XXXIV. Raúl H. Castagnino: *Misceláneas de lo literario* (1998).
- XXXV. Carlos Orlando Nállim: *Cervantes en las letras argentinas* (1998).
- XXXVI. Horacio Castillo: *Ricardo Rojas* (1999).
- XXXVII. Oscar Tacca: *Los umbrales de «Facundo» y otros textos sarmientinos* (2000).
- XXXVIII. Horacio Castillo: *Darío y Rojas. Una relación fraternal* (2002).
- XXXIX. Federico Peltzer: ... *En la narrativa argentina* (2003).
- XL. Horacio Castillo: *La luz cicládica y otros temas griegos* (2004).
- XLI. Federico Peltzer: *El hombre y sus temas. (En algunos narradores europeos de los siglos XIX y XX)* (2004).
- XLII. Carlos Orlando Nállim: *Cervantes en las letras argentinas*. Tomo II (2005).
- XLIII. *Lecturas cervantinas*. Ciclo de conferencias pronunciadas con motivo del IV Centenario del *Quijote* (2005).
- XLIV. Carlos Mastronardi: *Borges*. Presentación de Pedro Luis Barcia (2007).

- XLV. Horacio Castillo: *Sarmiento poeta* (2007).
- XLVI. *La lengua española: sus variantes en la región*. Primeras Jornadas Académicas Hispanorriplatenses sobre la Lengua Española (2008).
- XLVII. Rolando Costa Picazo. *T. S. Eliot: The Waste Land*. Traducción y edición crítica (2012).

## SERIE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y FILOLÓGICOS

- I. Pedro Henríquez Ureña: *Observaciones sobre el español en América y otros estudios filológicos*. Compilación y prólogo de Juan Carlos Ghiano (1976). **Agotado**.
- II. María Luisa Montero: *Vocabulario de Benito Lynch*, con la colaboración de Silvia N. Trentalance de Kipreos. Premio Conde de Cartagena (1980-1982), de la Real Academia Española (1986).
- III. Nélida E. Donni de Mirande: *Historia del español en Santa Fe del siglo XVI al siglo XIX* (2004).
- IV. Ana Ester Virkel: *Español de la Patagonia. Aportes para la definición de un perfil sociolingüístico* (2004).
- V. Pedro Luis Barcia: *Los diccionarios del español de la Argentina* (2004).
- VI. César Eduardo Quiroga Salcedo y Graciela García de Ruckschloss: *Diccionario de regionalismos de San Juan* (2006).
- VII. Pedro Luis Barcia: *Un inédito «Diccionario de argentinismos» del siglo XIX* (2006).
- VIII. Ana María Postigo de Bedia y Lucinda del Carmen Díaz de Martínez: *Diccionario de términos de la Administración Pública* (2006).
- IX. Susana Martorell de Laconi: *El español en Salta. Lengua y sociedad* (2006).
- X. Aída Elisa González de Ortiz: *Breve diccionario argentino de la vid y el vino*. Estudio etnográfico lingüístico (2006).
- XI. Pedro Luis Barcia: *Hacia un «Diccionario de gentilicios argentinos»* (2010).

## SERIE HOMENAJES

- I. *Homenaje a Cervantes* (1947). **Agotado**.
- II. *Homenaje a Leopoldo Lugones. 1874-1974* (1975).
- III. *Homenaje a Francisco Romero. 1891-1962* (1993).
- IV. *Homenaje a Oliverio Girondo. 1891-1967* (1993).
- V. *Homenaje a Álvaro Melián Lafinur 1889-1958 y Olegario V. Andrade 1839-1882* (1993).

- VI. *Homenaje a Pedro Salinas. 1891-1951* (1993).
- VII. *Cuatro Centenarios (José A. Oría, Bernardo González Arrili, Jorge Max Rohde, Pedro Miguel Obligado)* (1994).
- VIII. *Homenaje a Vicente Huidobro 1893-1948 y César Vallejo 1892-1938* (1994).
- IX. *Homenaje a Edmundo Guibourg. 1893-1986* (1994).
- X. *Homenaje a Juan Bautista Alberdi. 1810-1884* (1995).
- XI. *Homenaje a José Hernández 1834-1886 y Ricardo Güiraldes 1886-1927* (1995).
- XII. *Homenaje a Federico García Lorca. 1898-1936* (1995).
- XIII. *Homenaje a Roberto F. Giusti. 1887-1978* (1995).
- XIV. *Homenaje a Celina Sabor de Cortazar. 1913-1985* (1995).
- XV. *Homenaje a Domingo Faustino Sarmiento. 1811-1888* (1995). **Agotado.**
- XVI. *Homenaje a Arturo Capdevila 1889-1967 y Osvaldo Loudet 1889-1983* (1995).
- XVII. *Homenaje a Alfonso Reyes. 1889-1959* (1995).
- XVIII. *Homenaje a Alfonso de Laferrière. 1893-1978* (1995).
- XIX. *Homenaje a Juana de Ibarbouro y Sor Juana Inés de la Cruz* (1996).
- XX. *Homenaje a Ezequiel Martínez Estrada. 1895-1964* (1997). **Agotado.**
- XXI. *Homenaje a Victoria Ocampo. 1890-1979* (1997).
- XXII. *Homenaje a Esteban Echeverría (1805-1851)*. Academia Argentina de Letras y Academia Nacional de la Historia (2004).
- XXIII. *Homenaje a Bartolomé Mitre. Centenario de su fallecimiento. (1906-2006)* (2006).
- XXIV. *Homenaje a Larreta en el centenario de «La gloria de don Ramiro»*. Coordinador Pedro Luis Barcia (2009).

## SERIE PRÁCTICAS Y REPRESENTACIONES BIBLIOGRÁFICAS

- I. Alejandro E. Parada: *Bibliografía cervantina editada en la Argentina: una primera aproximación* (2005).
- II. Armando V. Minguzzi: *Martín Fierro*. Revista popular ilustrada de crítica y arte. Estudio, índice y digitalización en CD-ROM (2007). **Agotado.**
- III. Juan Alfonso Carrizo: *Villancicos de Navidad*. Prólogo y biblio-

grafía de Olga Fernández Latour de Botas (2007).

- IV. María del Carmen Grillo: *La revista «La Campana de Palo». Arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del período de vanguardia argentino (1920-1930)* (2008).
- V. Alejandro Parada: *Los libros en la época del Salón Literario. El «Catálogo» de la Librería Argentina de Marcos Sastre (1835)* (2008).
- VI. Alejandro Parada: *Martín Fierro en Azul. Catálogo de la Colección martinfierrista de Bartolomé J. Ronco. Presentación de Pedro Luis Barcia* (2012).

## COLECCIÓN LA ACADEMIA Y LA LENGUA DEL PUEBLO

- I. *El léxico del tonelero*, César E. Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2004). **Agotado.**
- II. *El léxico del telar*, Isidro Ariel Rivero Tapia (2004). **Agotado.**
  - 1. *Léxico del fútbol*, Federico Peltzer (2007).
  - 2. *Léxico del mate*, Pedro Luis Barcia (2007).
  - 3. *Léxico del colectivo*, Francisco Petrecca (2007).
  - 4. *Léxico de la carne*, María Antonia Osés (2007).
  - 5. *Léxico del vino*, Liliana Cubo de Severino y Ofelia Dúo de Brottier (2007).
  - 6. *Léxico del pan*, Olga Fernández Latour de Botas (2007).
  - 7. *Léxico del dinero*, Carlos Dellepiane Cálcena (2007).
  - 8. *Léxico de la carpintería*, Susana Anaine (2007).
  - 9. *Léxico de la política argentina*, Emilia Ghelfi, Daniela Lauria y Pedro Rodríguez Pagani (2008).
  - 10. *Léxico de la caña de azúcar*, Elena Rojas Mayer e Irina Kagüer (2008).
  - 11. *Léxico del tonelero*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2008).
  - 12. *Léxico del telar*, Isidro Ariel Rivero Tapia (2008).
  - 13. *Léxico de la medicina popular*, Isidro Ariel Rivero Tapia y Gabriela Llull Offenbeck (2008).
  - 14. *Léxico del automóvil*, Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas de la Academia Argentina de Letras (2009).
  - 15. *Léxico del ciclismo*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2008).



16. *Léxico del andinismo*, César Eduardo Quiroga Salcedo y Gabriela Llull Offenbeck (2009).

## COLECCIÓN BOLSILLABLES

- I. *Cancionero de "La Nación"*, Manuel Mujica Lainez. Presentación de Jorge Cruz (2011).
- II. *La Biblioteca Popular de Buenos Aires (1878-1883)*, Estudio e índices, Pedro Luis Barcia y Adela Di Bucchianico (2011).
- III. *La literatura antártica argentina*. Estudio y antología, Pedro Luis Barcia (2013).

## FUERA DE COLECCIÓN

Alicia Jurado: *Borges, el Budismo y yo*. Con páginas inéditas de Borges. Presentación de Pedro Luis Barcia (2011).

## OTRAS PUBLICACIONES

### Discursos Académicos

- I. *Discursos de recepción: 1933-1937* (1945).
- II. *Discursos de recepción: 1938-1944* (1945).
- III. *Discursos y conferencias: 1932-1940* (1947).
- IV. *Discursos y conferencias: 1941-1946* (1947).

Augusto Malaret: *Diccionario de americanismos. (Suplemento)*. 2 tomos. Tomo I (1942). Tomo II (1944). **Agotados**.

Leopoldo Lugones: *Diccionario etimológico del castellano usual* (1944).

Leopoldo Díaz: *Antología*. Prólogo de Arturo Marasso (1945). **Agotado**.

Carlos Villafuerte: *Voces y costumbres de Catamarca*. 2 tomos. Tomo I (1954). Tomo II (1961).

Baltasar Gracián: *El discreto*. Texto crítico por Miguel Romera Navarro y Jorge M. Furt (1959). **Agotado**.

Martín Gil: *Antología*. Selección y prólogo de Arturo Capdevila (1960).

Ricardo Sáenz-Hayes: *Ramón J. Cárcano, en las letras, el gobierno y la diplomacia. (1860-1946)* (1960).

Arturo Capdevila: *Alta memoria. Libro de los ausentes que acompañan* (1961). **Agotado**.

Arturo Marasso: *Poemas de integración* (1964); 2.ª edición (1969).

*IV Congreso de las Academias de la Lengua Española* (1966). **Agotado**.

- Enrique Banchs: *Obra poética*. Prólogo de Roberto F. Giusti (1973). Reimpresión (1981).
- Enrique Banchs: *Prosas*. Selección y prólogo de Pedro Luis Barcia (1983).
- Jorge Vocos Lescano: *Obra poética*. 2 tomos. Tomo I: 1949-1977 (1979). Tomo II: 1978-1987 (1987).
- Carlos Mastronardi: *Poesías completas*. Prólogo de Juan Carlos Ghiano (1982). **Agotado.**
- Bernardo González Arrili: *Ayer no más*. "Calle Corrientes entre Esmeralda y Suipacha". "Buenos Aires, 1900". Palabras preliminares por Raúl H. Castagnino (1983).
- Carlos Mastronardi: *Cuadernos de vivir y pensar*. (1930-1970). Prosa. Prólogo de Juan Carlos Ghiano (1982).
- Atilio Chiáppori: *Prosa narrativa*. Noticia preliminar y selección de Sergio Chiáppori (1986).
- Dardo Rocha: *Teatro*. Advertencia preliminar por Amelia Sánchez Garrido (1988).
- Leopoldo Lugones: *Historia de Sarmiento*. Estudio preliminar de Juan Carlos Ghiano (1988).
- Nicolás Avellaneda: *Escritos*. Prólogo de Juan Carlos Ghiano (1988).
- Pedro Henríquez Ureña: *Memorias-Diario*. Introducción y notas por Enrique Zuleta Álvarez (1989).
- Jorge G. Borges: *El caudillo*. Prólogo de Alicia Jurado (1989). **Agotado.**
- Víctor Gálvez (Vicente G. Quesada): *Memorias de un viejo*. Estudio preliminar de Antonio Pagés Larraya (1990).
- Academia Argentina de Letras: *Léxico del habla culta de Buenos Aires (PILEI)*. Prólogo de Carlos Alberto Ronchi March (1998). **Agotado.**
- Academia Argentina de Letras. 1931-2001. Guía informativa (2001).
- Índice del Boletín de la Academia Argentina de Letras. Desde 1933 hasta 1982.
- Reflexiones sobre la lectura. Ensayos breves escritos por académicos. Editorial Dunker (2003).
- La Academia en Internet. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Universia (2004).
- Humberto López Morales: *Diccionario académico de americanismos*. Presentación y planta del proyecto (2005).
- III Congreso Internacional de la Lengua Española (2006).
- Miguel de Learte: *Fracasos de la fortuna y sucesos varios acaecidos*. Estudios preliminares de Ernesto J. A. Maeder y Pedro Luis Barcia. Academia Argentina de Letras y Academia Nacional de la Historia. *Union Académique*

*Internationale* (2006).

Miguel Ángel Garrido Gallardo: *Diccionario español de términos literarios internacionales. Elenco de términos (DETLI)*. Prólogo de Pedro Luis Barcia (2009).

Susana Martorell de Laconi: *Antiguos refranes medievales y del siglo XVI. Su uso en Salta* (2009). **Agotado**.

Estanislao del Campo. *Viaje del señor gobernador Alsina a los pueblos de la campaña*. Edición, estudio preliminar y notas de Néstor Daniel Pereyra (2010).

Antonio Lequini. *Poesía reunida* (2014).

### **Acuerdos acerca del idioma:**

Tomo I (1931-1943), Tomo II (1944-1951), Tomo III (1956-1965), Tomo IV (1966-1970), Tomo V (1971-1975), Tomo VI –Notas sobre el habla de los argentinos– (1971-1975), Tomo VII (1976-1980), Tomo VIII –Notas sobre el habla de los argentinos– (1976-1980), Tomo IX (1981-1985), Tomo X –Notas sobre el habla de los argentinos– (1981-1985), Tomo XI (1986-1990), Tomo XII –Notas sobre el habla de los argentinos– (1986-1990). Tomos I y II: **agotados**.

*Registro del habla de los argentinos* (1994). **Agotado**.

*Dudas idiomáticas frecuentes. Verbos* (1994). **Agotado**.

*Registro del habla de los argentinos. Adenda 1995* (1995). **Agotado**.

*Dudas idiomáticas frecuentes. (Versión ampliada)* (1995). **Agotado**.

*Registro del habla de los argentinos* (1997).

*Disquete 3 ½ (2) Dudas idiomáticas frecuentes. Verbos* (1997). **Agotado**.

*Dudas idiomáticas frecuentes. (Versión que incorpora normas de la «Ortografía», de la Real Academia Española, ed. 1999)* (2000). **Agotado**.

*CD-ROM. Registro de Lexicografía Argentina* (2000).

*CD-ROM. Dudas Idiomáticas Frecuentes* (2001). **Agotado**.

*Diccionario del habla de los argentinos*. Editorial Espasa (2003). **Agotado**.

*CD-ROM. Acuerdos acerca del idioma*. Serie: Notas sobre el habla de los argentinos. Vol. I (1971-1975); vol. II (1976-1980); vol. III (1981-1985); vol. IV (1986-1989) (2004).

### **Novedades**

*Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo LXXVII, septiembre-diciembre de 2012, N.º 323-324.

*Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo LXXVIII, enero-junio de 2013, N.º 325-326.

*Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo LXXVIII, julio-diciembre de 2013, N.º 327-328.

Alicia María Zórrilla: *Diccionario gramatical de la lengua española. La norma argentina*. Serie: Estudios Lingüísticos y Filológicos. Volumen 12 (2014).

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS  
Sánchez de Bustamante 2663  
C1425DVA – Buenos Aires  
Tel./Fax: 4802-3814 / 2408 / 7509

Portal de la Academia:  
*www.aal.edu.ar*

Portal de la Academia en la  
BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES:  
*www.cervantesvirtual.com/portal/AAL*

Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales:  
*presidencia@aal.edu.ar*  
*secretaria.general@aal.edu.ar*  
*aaldespa@fibertel.com.ar*

Biblioteca:  
*biblioteca@aal.edu.ar*  
*aalbibl@fibertel.com.ar*

Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas:  
*investigaciones@aal.edu.ar*  
*consultas@aal.edu.ar*  
*nombres.propios@aal.edu.ar*

Departamento de Administración:  
*administracion@aal.edu.ar*  
*publicaciones@aal.edu.ar*  
*aaladmin@fibertel.com.ar*

Correctora:  
*Emilia Ghelfi*

Se terminó de imprimir en Impresiones Dunken  
Ayacucho 357 (C1025AAG) Buenos Aires  
Telefax: 4954-7700 / 4954-7300  
E-mail: *info@dunken.com.ar*  
*www.dunken.com.ar*  
Octubre de 2014

