

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

**TOMO LIII - Enero-Junio de 1988 - Nº 207-208**



**BUENOS AIRES**

**1988**



BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA  
DE LETRAS

Director: académico Jorge Vocos Lescano

Comisión de publicaciones: académicos Raúl H. Castagnino,  
Ángel J. Battistessa, Jorge Calvetti y Jorgelina Loubet.

S U M A R I O

*Homenaje a Celina Sabor de Cortazar*

Castagnino, Raúl H., <i>Tributo diferente</i> . . . . .	9
Battistessa, Ángel J., <i>Una vocación por la literatura de España</i> . . . . .	13
Kovacci, Ofelia, <i>Lenguaje y significación</i> . . . . .	23
Peltzer, Federico, <i>Los estudios cervantinos</i> . . . . .	33

*Día del Periodista*

*y homenaje a Dardo Rocha*

Castagnino, Raúl H., <i>Conmemoraciones coincidentes</i> . .	41
Anderson Imbert, Enrique, <i>Los académicos periodistas</i> . . . . .	45
Cruz, Jorge, <i>Enrique García Velloso, autor teatral y periodista</i> . . . . .	51
Sánchez Garrido, Amelia, <i>Contribución de Dardo Rocha al teatro argentino</i> . . . . .	59
Anderson Imbert, Enrique, <i>El punto de vista narrativo en "La Araucana" de Ercilla</i> . . . . .	71
Ghiano, Juan Carlos, <i>Los últimos días de Sarmiento según Martín García Mérou</i> . . . . .	91
Jurado, Alicia, <i>El Sur</i> . . . . .	95
Derisi, Octavio N., <i>Somos porque Dios nos piensa y existimos porque Dios nos ama</i> . . . . .	101

(Continúa en retiración contratapa)



**(C) 1988 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° 88.105*



# ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

## ACADÉMICOS DE NÚMERO

*Presidente:* DON RAÚL H. CASTAGNINO  
*Vicepresidente:* DON JORGE CALVETTI  
*Secretario general:* DON JUAN CARLOS GHIANO  
*Tesorero:* DON JORGE VOCOS LESCANO

Don Fermin Estrella Gutiérrez  
Don Ángel J. Battistessa  
Don Ricardo E. Molinari  
Mons. Octavio N. Derisi  
Don Carlos Villafuerte  
Don Federico Peltzer  
Don Enrique Anderson Imbert  
Don Carlos Alberto Ronchi March  
Don Elías Carpena  
Doña Alicia Jurado  
Don Antonio Pagés Larraya  
Don Marco Denevi  
Don Roberto Juarroz  
Doña Jorgelina Loubet  
Don Adolfo Pérez Zelaschi  
Don Horacio Armani  
Doña Ofelia Kovacci  
Don Rodolfo Modern

## ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

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

Don Oscar Tacca (Resistencia, Chaco, Rep. Arg.)  
Don Alfredo Veiravé (Resistencia, Chaco, Rep. Arg.)  
Doña María Beatriz Fontanella de Weinberg (Bahía  
Blanca, Bs. Aires, Rep. Arg.)  
Don Roque Esteban Scarpa Straboni (Chile)  
Don Luis Rosales (España)  
Doña Elena Rojas Mayer (Tucumán, Rep. Arg.)  
Don L. Eduardo Brizuela (San Juan, Rep. Arg.)  
Doña Ángela B. Dellepiane de Block (Estados Unidos  
de Norte América)  
Don José Antonio León Rey (Colombia)  
Don Luis Alberto Sánchez (Perú)  
Don Roberto Paoli (Italia)  
Don Jorge Hurmuziadis (Grecia)  
Don Giovanni Meo Zilio (Italia)



BOLETÍN  
DE LA  
ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS

---

Tomo LIII - Enero-Junio de 1988 - Nº 207-208

---

*Homenaje a Celina Sabor de Cortazar \**

TRIBUTO DIFERENTE

Abrimos la primera sesión pública del presente año, octingentésima quincuagésima quinta en el total de las convocadas por la Academia Argentina de Letras desde su fundación. La de esta tarde responde a específicos objetivos e introducirá instancias diferentes de las habituales en nuestros actos. No se ha invitado para asistir a la recepción de nuevos miembros, ni a conmemoraciones vinculadas con tal o cual efemérides. Se trata, simple y llanamente, de presentar una obra recién editada por la Academia. Se trata de llevar a conocimiento del medio intelectual y del público lector noticia y descripción del libro titulado *Para una relectura de los clásicos españoles*, cuyos contenidos dejó preparados su autora, la profesora Celina Sabor de Cortazar, distinguido miembro de número definitivamente ausente de nuestro claustro desde un luctuoso 26 de junio de 1985.

\* Sesión Nº 855a., del 24 de marzo de 1988.

La imprevista desaparición de Celina S. de Cortazar fue motivo de hondo y sincero dolor para los miembros de la Academia, tanto por la irreparable pérdida de una amiga y colega impar, por las enseñanzas que a todos reportaba su frecuentación, cuanto por la calidad de asesoramiento que en las cuestiones en estudio siempre nos aportaba la erudición por ella prodigada.

Se comprende, pues, que esta primera sesión pública del presente año académico constituya, bajo cierto aspecto, un homenaje a su memoria. Pero homenaje diferente y singular, porque en él no se insistirá en lo elegíaco de ausencias irreparables sino que buscaremos una afirmación de presencia espiritual al recordar a la extinta autora a través de las páginas brillantes de tersa prosa compiladas en un libro que ahora toma estado público; páginas que guardan su empuje de trabajadora incansable y su aleccionadora agudeza crítica.

Tras este acto ingresará en el comercio librero, a disposición de lectores interesados, especialistas y críticos, el volumen *Para una relectura de los clásicos españoles*. Incluye ocho estudios con originales enfoques sobre Cervantes, Quevedo, Lope, Góngora y otros aspectos de la literatura áurea. Ocho aportes que, por una parte, confirman la sabia sentencia de Azorín: "Para novedades, los clásicos" y, por otra, refirman la perspicacia de la investigadora que, más allá de la rutina pedagógica, supo desentrañar tales novedades, desplegarlas con penetración sagaz y revelar en textos conocidos aspectos inéditos. Virtudes que convertirán la obra presentada en fuente de ineludible consulta.

Es esta, también, ocasión oportuna para referirnos a las publicaciones académicas y recordar que el fondo editorial de la Academia Argentina de Letras se ha ido integrando con diversas series bibliográficas. Entre otras, las denominadas: "Clásicos argentinos", "Estu-

dios lingüísticos y filológicos”, “Acuerdos acerca del idioma”, “Notas sobre el habla de los argentinos”, “Publicaciones varias”, “Estudios académicos”, etc. En la última mencionada —“Estudios académicos”— se incorpora el libro de Celina S. de Cortazar.

Debemos señalar, asimismo, que en los dos últimos ejercicios, la actividad editorial de la Academia se ha intensificado. Se han publicado seis tomos de *Acuerdos del idioma*, con los que dicha serie ha quedado actualizada, lo mismo que el *Boletín* académico, del cual ya están en curso de impresión los dos números correspondientes al año 1987. Además, se han incorporado al repertorio bibliográfico académico trabajos de diversa índole como los *Estudios satíricos y de crítica literaria* de Juan B. Alberdi; el *Vocabulario de Benito Lynch*, de María Luisa Montero; la *Prosa narrativa*, de Atilio Chiáppori y la *Obra poética II*, de Jorge Vocos Lescano. Debemos anunciar, también, que en los próximos meses de este año se editará una compilación de escritos académicos de ayer y de hoy sobre *Sarmiento*, como contribución a los homenajes programados para el centenario de la muerte del prócer. Amalgamando conmemoraciones, la Academia también recordará el cincuentenario de la desaparición de Leopoldo Lugones reeditando su *Historia de Sarmiento*; recuperará los *Escritos* de Nicolás Avellaneda y dos obras de teatro desconocidas de Dardo Rocha. Este intenso plan editorial incluye, además, dos aportes del doctor Ángel J. Battistessa.

Dijimos al comenzar que este homenaje diferente a la memoria de Celina S. de Cortazar eludiría lo elegíaco y que la invocáramos en su condición de trabajadora infatigable. El anticipo de la labor académica —en consonancia con el espíritu de Celina—, inicia el cumplimiento de este propósito. Concordemente, a continuación, Ángel J. Battistessa, Ofelia Kovacci y Federico

**Peltzer sucesivamente ahondarán rasgos de esa condición en la personalidad de la señora de Cortazar y en la obra que presentamos.**

**RAÚL H. CASTAGNINO**



## UNA VOCACIÓN POR LA LITERATURA DE ESPAÑA

Con motivo de presentar al público el libro póstumo de nuestra llorada colega doña Celina Sabor de Cortazar, el señor Presidente de la Academia Argentina de Letras, don Raúl H. Castagnino, termina de exponer las palabras de apertura. El señor Presidente ha hecho más, según suele. En las páginas tituladas "Perfil amical", al referirse a la persona y a los escritos de doña Celina el señor Presidente ha concordado, ya, los trazos informativos y los lineamientos críticos aptos para dar contorno a un retrato de los llamados "de cuerpo entero".

Con sus palabras el doctor Castagnino ha puesto "en situación" —y es gentileza— a los tres académicos indicados para hablar seguidamente. Son ellos la académica doña Ofelia Kovacci, elegida para explanar, en síntesis, los entrelazados supuestos lingüísticos y expresivos de la época áurea, el lapso al que la propia doña Celina aplicó predominantemente su metódico, disciplinado desvelo. El académico don Federico Peltzer, allegado en gran manera a los modos del gozoso y arduo quehacer de la pluma, se dispone para acercarnos a una materia

nunca exhausta, la de los "estudios cervantinos" gratos a la cofrade evocada. Paladinamente salteo la excusable autorreferencia al otro académico disertante. El tema, "Una vocación por la literatura de España", le fue propuesto por el doctor Castagnino; asomándose a lo por él sugerido, quien ahora habla espera atinar en algo dentro del encuadre de estos minutos.

Por motivaciones que es dado intuir, de niña, y cuando jovencita, Celina Sabor hubo de sentirse solicitada por el reclamo, primero retraído, casi secreto, luego manifiesto, de lo que según vocablo preciso denominamos la "vocación" de una persona. No parece pertinente demorarse en pormenores de cariz etimológico, mas para no intrincar el sentido de lo que sigue conviene ponerse atento a esta remota implicación semántica.

Procedente del latín, la palabra *vocatio*, de *vocare*, 'llamar', es anterior al advenimiento del cristianismo, pero cabe reconocer que esa palabra ha llegado a nosotros con un dejo uncioso y austeramente alusivo. No extraña que el Léxico oficial, el de la Real Academia Española, aun en su vigésima edición, la de 1984, y que otros diccionarios y lexicones, cual el de Autoridades, de 1737, asienten en primer término definiciones como ésta: VOCACIÓN. - 'Inspiración con que Dios llama a algún estado, especialmente al de religión'. Persistente resabio de esa connotación unciosa reaparece en definiciones ulteriores, no tan levantadas aunque también merecedoras de ser tenidas en cuenta. Si en el plano de lo lexicológico nos arriesgamos en los vericuetos de la psique, los distingos tienden a multiplicarse, pero en el orden de lo literario mencionar dos o tres de esos distingos puede estimarse suficiente.

Honorato de Balzac, el en sus días ciclópea encarnación de la novela, observaba que las vocaciones, si frustradas, gravitan patéticamente sobre considerable nú-

mero de personas. Esto se explica: clave virtual de su dicha, lúcida u oscuramente, y de acertada o desacertada manera, la vocación de cada individuo tiende a procurarle a éste una felicidad efectiva aun a costa de denodados esfuerzos, graves renunciamentos y acaso mal correspondidos sacrificios. Toda vocación, pronto se entiende, estimula una temprana o una tardía actitud misional, la que en corta o en dilatada medida trasciende a otras gentes. Esto acaece con los santos, los héroes, los grandes hombres de bien, los sabios, los escritores y los artistas. El tipo, mejor dicho el arquetipo de las vocaciones remontadas sigue siendo el de las apostólicas: la de Pedro, la de Andrés, la de Mateo. A igual que las otras, la de este último ejemplifica lo perentorio del requerimiento supremo, la súbita lumbrarada, fulmínea o cuasi fulmínea, del amoroso mandato del Maestro por excelencia: "Sígueme". No debe extrañar que aún hoy, en un mundo perceptiblemente desacralizado aunque propuesto, ya, a la nueva evangelización, el vocablo que nos ocupa implique nítida referencia a un cierto comportamiento humano pero en alguna medida trascendente. Ello resulta obvio. Mucho antes de ahora, y hasta en el siglo XVIII, la centuria que enlazó, cierto que vistosamente, los modos del vivir frívolo con el apocado y presuntuoso racionalismo escéptico, persistió en esa manera de reconocer lo imperativo de las vocaciones profundas. Mentemos una muestra: "Sin vocación hasta el claustro es un infierno". Este aserto parece el apotegma de un teólogo, pero campea —irónico despiste— en la aserción de alguien que —la verdad es sabida— hubo de sentir todas las sollicitaciones; todas, menos las del claustro y, consecuentemente, las del ascetismo monástico. Aludo a su autora, la pimpante plebeya de súbito casi entronizada: Juana Antonia Poisson, marquesa de Pompadour.

Conocida es su trayectoria, y deslumbrante. A despecho de este o aquel historiador cejijunto, sus yerros de conducta, más algún traspiés en los colaterales vaivenes políticos, no han podido quitarle, frente a la posteridad, una exención indulgente apenas disímil del indulto. Si bien la marquesa no se arrojó al peligro de ponerse a prueba en el trance de recatarse *imo pectore* en el apartamiento cenobítico otras prendas vocacionales coincidieron en la facetada y brillante entidad anímica de Juana Antonia. Fue mujer naturalmente perspicua, amiga de los libros y nada trivial frecuentadora de la música. Escritores de mérito la festejaron sin servilismo. Su belleza, con mucho superior a su ingenio, recibió el variopinto homenaje, no la doblegada pleiteía, de la paleta de Francisco Boucher, junto con el de los lápices, tenuemente azules y albirrosados, de Mauricio Quentin de La Tour. Gracias a estos y a otros artistas las sucesivas generaciones aún reconocen a la favorita en su actual retraimiento en las salas del Louvre; allí ella parece cumplimentar todavía, *post mortem*, la vocación de embelesar a cuantos de momento la miran y la saludan al paso. El sortilegio persiste. Baste un indicio destacable entre muchos. Cercanamente a nosotros —“ayer no más”—, y antes de su primer viaje a París— Rubén Darío, el Rubén de la composición inicial de *Prosas profanas*, gustó evocarla en este interrogante henchido de anticipada y punzadora nostalgia. El apelativo de la marquesa aparece floralmente rimado con uno de los vocablos predilectos del propio poeta, acaso el mejor esmaltado, heráldico y simbólicamente expresivo de todos los suyos:

¿Fue acaso en el tiempo del rey Luis de Francia  
sol con corte de astros, en campos de azul,  
cuando los alcázares llenó de fragancia  
la regia y pomposa rosa Pompadour?

Puede parecer ocioso acudir a estos o a otros ejemplos. Si con los anotados aduzco los que siguen, lo hago para recordar, contrastándolas, la existencia de otras vocaciones, las cuales para ser valiosas no siempre dependen ni de la adustez del claustro, ni del arrobo místico; menos, del halago mundano o de la fastuosidad palaciega. Pero hay otras vocaciones, y a salvo las desviadas y perniciosas todas son respetables, esto según el acierto con que desenvuelta o porfiadamente se las lleve a feliz término. Sin hacer nómina de las vocaciones menores, las que inclinan a las artesanías o a los oficios, de suyo tan simpáticas y útiles, por el margen que dejan para la personal iniciativa en zona delantera muéstranse, desde antiguo, las profesiones y las carreras atentas a la enseñanza y al lúcido desvelo erudito. Por lo que toca a los deberes y quehaceres de la didáctica y de la investigación —en los laboratorios, en los seminarios— una vez más la palabra *vocación* alude inequívocamente al impulso, en ocasiones subitáneo, en ocasiones incoactivo, que nos solicita, nos llama y nos hace acceder, cual queda dicho, a las realizaciones anhelosamente entrevistas.

A su turno, según sus posibilidades, Celina Sabor se vio favorecida por esa llama orientadora. Apenas cumplidos los estudios básicos, los primarios y los secundarios, leyó y releyó con ahínco; estudió filosofía y letras y no esquivó la robustecedora disciplina —hoy aquí poco menos que casi del todo derelicta— de las lenguas clásicas, y se apasionó, sereno apasionamiento, por la literatura de España.

A poco, ya casada y madre, doña Celina Sabor de Cortazar franqueó una necesaria pausa en su pronto retomado itinerario estudioso. Así que sus niñas mostraron viva inclinación al estudio, señaladamente al de la música o al de la música y la palabra, el magisterio de doña Celina se duplicó sin dividirse con lo que acertó a

ser, sin intermitencias, infatigable investigadora y expositora diserta.

¿Cómo acaeció esto? La falta de otras referencias me estorba discurrir de momento con todas las precisiones deseables. ¡Circunstancia en verdad curiosa! A quien ahora habla le sería menos dificultoso historiar el des-punte de la vocación que por las disciplinas anejas manifestó don Raúl Cortazar, el pronto pleno concedor de cuanto atañe al habla vernácula y a los saberes folclóricos. Apenas cumplido el bachillerato el joven Cortazar alcanzó a declararme que su vocación por las letras (colateralmente él estudiaba derecho) había irrumpido en su ánimo en una clase de literatura española, en el Colegio Nacional de Buenos Aires. No en la clase del profesor titular de la asignatura, sino en la de un estudiante a la sazón casi egresado de la Facultad de Filosofía y Letras cuando efectuaba las prácticas pedagógicas para obtener el diploma y la *venia docendi*. Del nombre de aquel practicante —dicho risueñamente en giro cervantino—, ahora “no quiero acordarme”. Diré en cambio lo que cuadra: ese pronto acrecido conato de *vocación* logró insinuarse a partir de un texto de don Pedro Calderón de la Barca leído y comentado en el aula por el susodicho practicante.

En forma no tan delimitada, algo puedo decir del dónde, el cuándo, el cómo y el porqué de la vocación de doña Celina Sabor de Cortazar, vista profesora hecha, investigadora sagaz y escritora plausible. Sin caer en las proposiciones deterministas de un Hipólito Taine y de otros maestros del positivismo, es evidente que la *raza*, la ascendencia familiar raigalmente española, tuvo que condicionar, *condicionar no determinar*, algo de la primera llamada. También el *medio* y el *momento* tuvieron que influir en perceptible medida. Se me acuerda que de niña o cuando jovencita —esto fue primero oído

y después visto— la que ulteriormente alcanzó a ser nuestra colega en esta Casa vivía en la entonces más que ahora españolísima Avenida de Mayo. Se me acuerda que era exactamente a la altura del Hotel España, como quien dice en puertas coincidentes. La prestancia española de ese domicilio, lindamente argentinizada en holgada medida, y el aspecto de ese tramo de la Avenida porteña por excelencia lucían todavía no retaceados por el cruce de la anchurosa 9 de Julio. En imagen nada discontinua añoro las fachadas y las “terrazas”, alguna de ellas desaparecida, cual la del Teatro Mayo, de entera y recia tradición hispana sin mengua para esa su designación argentinísima; y luego, inconfundibles, los cafés con billares “y todo”, las confiterías con apartados para las familias y las chocolaterías esquinas, como “La Armonía”, aún hoy de infantil no cancelada memoria. La presencia de todo eso sin duda, influyó, cuando menos de soslayo, en ciertas imponderables motivaciones de nuestra futura colega; pienso también en el forestal influjo de los árboles de una y otra acera, entonces no municipalmente escuálidos como los raleados supérstites actuales. Porque esto es lo cierto: todo nos influye. Pronto rescatado por Goethe en el relato de *Las afinidades electivas*, Lessing se anticipó a prevenirlo en una de sus observaciones de concisión aforística: *Es wandelt niemand unbedraft unter Palmen* — “Nadie pasa impunemente debajo de las palmas”. Sin excesivo apego al sentido literal, ello puede entenderse según estos términos o, si se prefiere, según otros que le quedan próximos en las implicaciones semánticas. “Nadie es ya exactamente el mismo por el solo hecho de haber pasado bajo la sombra de un árbol”.

Doña Celina, sus estudiosas y diligentes hermanas, y luego una de sus dos hijas fueron mis alumnas. Lo menciono porque esta circunstancia me permitió recibir casi

de continuo alguna noticia de ellas, a despecho de las intermitencias cordiales y postales que hoy nos imponen, y que entonces ya nos anticipaban en forma bastante menos agresiva, los no siempre razonables trajines, de esta Buenos Aires a la que entre loas y reniegos todos queremos tanto.

La "vieja" Facultad de Filosofía y Letras, la de la calle Viamonte, se beneficiaba en aquellos años con una pléyade de maestros de incuestionable competencia y con un conjunto de alumnos, compañeras y compañeros, sensibles al diálogo y al intercambio de impresiones. Con firmeza pero sin atropello, Celina Sabor avanzó por el atajo de los coloquios fructuosos. Aparte el nombre de recordables profesores y asimismo de alumnos ya desaparecidos pero no olvidados, debo destacar a la sabia María Rosa Lida, la amiga maestra por cuyo intermedio los escritos de la misma Celina fueron propuestos al público conocedor nacional y foráneo.

Tras el correr de los días, en etapa más adelantada, y plena, sin conflicto con el afán cotidiano, Celina Sabor de Cortazar se hizo tiempo para el noble ocio ocupado de la conversación degustada en un marco de libros, sin desatender por eso las tareas hogareñas cordialmente perentorias. *Domum servavit, lanam fecit*. Acorde con cada etapa, llegada la hora, como la mujer romana de buena cepa, doña Celina rigió la casa; no sé si tejió la lana, pero todos sabemos que no se mostró remolona para entretejer sus saberes en la urdimbre de la expresión ceñida. Sus lecciones y sus escritos fueron y son atendibles. Desde luego el libro que esta tarde se presenta integra un temario cuajado y noticioso y permite beneficiarse con la nitidez de su método. No faltan signos del actualizado conocimiento de las formas en boga de ciertos sondeos estilísticos coetáneos. Lo que importa, primordialmente, es que se haya salvado, en conjunto, la



cautela del en esto, como en tantos procederes críticos, siempre atendible Sainte-Beuve: la erudición importa casi en todos los casos, pero sólo se justifica cuando el comentarista nos la ofrece regida por el buen criterio y organizada por el gusto. Lo demás es devaneo, frangollo o fichología impresa.

Conclusivamente podemos pues aseverarlo. He aquí una vida empeñosa, entusiasta, en un todo vocacional y por ello bellamente cumplida. La Academia Argentina de Letras, está dicho y place repetirlo, acertó a unirse al espaldarazo consagratorio de otras instituciones locales y extranjeras, supuesto que en el orden no contingente del humanismo integrado —el único humanismo que importa—, todo es uno y lo mismo, bien que acrecido, desbrozado, adecentado y bonificado. Pronto lo supo cabalmente doña Celina Sabor de Cortazar. Por eso no le arredró restringir el campo de sus preocupaciones y ocupaciones. Sin exclusión del estudio de otros momentos históricos y de otras instancias estéticas, ella acertó a retraerse, cierto que sólo aparentemente, en los términos de un único gran tema que por dicha a casi todos los congloba: el de las letras españolas en su período más caudaloso, relumbrante y casi dos veces secular.

Puesto que estamos reunidos para memorar a doña Celina, sin énfasis de circunstancia, y sí con emoción condigna, reconozcamos una presencia virtualmente concreta. En el orbe de lo trascendente mal podemos aseverar que ella no asiste a la presentación de su libro; ella, que fue tan puntual, nos acompaña también esta tarde. Lo hace como en aquellos otros jueves que se nos van alejando; cual en aquellas otras horas, fenecidas, que coincidieron, en semanas alternas, con esta hora de fin de tarde y de prima noche, la que al menos numéricamente y para entera coincidencia era la misma en que estamos. A doña Celina, aunque no la vemos, la presen-

timos en este estrado. Por poco que alto y gratuito nos alcance un insólito toque de espiritualismo —digo *espiritualismo*, no digo *espiritismo*— la señora académica doña Celina Sabor de Cortazar se nos figura presente y nos acerca su libro. Ahí está el volumen, al alcance de nuestras manos: él la anuncia, él la manifiesta; casi vale decir que sin necesidad de corporizarla, él, el libro, nos la torna presente *sub specie bibliotipographica*. Ella nos allega su libro. Con tácita fuerza persuasiva el libro luce dispuesto para transmitirnos y para transmitir a otros el mensaje de la autora. Sea él bienvenido, singularmente en este tiempo de la pseudo formación cultural, en este tiempo de la nueva barbarie desmandadamente impuesta por medio de la vociferación procaz y del desafuero violento; sea él bienvenido entre los libros excelentes en este período de la no-lectura o de la lectura chocarrera, aguarangada y hasta nefanda: he aquí —énfatiso— una invitación oportuna, entonadora: la de volver a *leer* —a *releer*— intensa y pausadamente, desde temprano, y más, mucho más, en la hora presumible de la madurez discreta, a los clásicos de España. Sobre las vísperas del V Centenario del Descubrimiento por antonomasia, que esto no se nos olvide: por inescrutable designio histórico, ellos, esos escritores ejemplares (no excluidos los a ratos riesgosamente ejemplares, como el gran Quevedo, el gran Góngora y algún otro) son también los clásicos de nuestra habla, todavía providencialmente compartida, desde hace siglos, con no menos de veinte pueblos y por millones de hablantes.

ÁNGEL J. BATTISTESSA

## LENGUAJE Y SIGNIFICACIÓN \*

Al estudiar escritores y obras —tan diversos entre sí como originales individualmente— del barroco español, dos son las direcciones que paralelamente guían a Celina Sabor de Cortazar en *Para una relectura de los clásicos españoles*: la visión del mundo y del hombre de los escritores y su conciencia lingüística (23), es decir, significación y lenguaje. Nos detendremos en algunos aspectos de su relectura de Quevedo y Góngora a modo de reseña —muy imperfecta, por cierto— de iluminadores hallazgos de la autora.

El estudio del barroco literario español se centró desde Menéndez y Pelayo hasta hace pocas décadas en la diferencia conceptismo-culteranismo. Sin embargo, un movimiento estético debe presentar, además de diversidad, algunos rasgos comunes, y aun “importantes coincidencias sustanciales” (77). Don Ramón Menéndez Pidal intentó explicar esa coincidencia como la “oscu-

\* A propósito de *Para una relectura de los clásicos españoles*, de Celina Sabor de Cortazar (Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1987). Los números en el texto remiten a esta obra.

ridad" común a conceptistas y culteranos. La autora acepta la interpretación y la complementa con una segunda coincidencia: "la preocupación por la palabra, por el verbo en acto creador" (78). Al analizar diferencias apunta que en Góngora la elevación a "una esfera casi mágica" de la naturaleza y el mundo cotidiano se opera mediante el significante lingüístico, no el significado. Se trata, en efecto, de lo que en una teoría de los signos es una semiótica connotativa<sup>1</sup>, a diferencia de la lengua de la comunicación ordinaria, que es una semiótica denotativa, en la que con código semántico común nombramos sin intermediaciones al agua con el signo *agua*, al río con el signo *río*. Una semiótica connotativa opera sobre los significantes de los signos denotativos y los suplanta con signos enteros que, conservándose potencialmente como tales, significan nuevamente, pero dentro de un sistema de signos de otro nivel, efectivamente instaurado por el poeta. De este modo *crystal*, sin dejar de significar 'cristal', pasará a significar 'agua'; *cítara*, sin abandonar su sentido referencial, significará 'río'. Claro que los objetos agua y río adquirirán para nosotros renovada entidad, aparecerán como creados nuevamente. En efecto, en Góngora "no son las cosas o los seres los que convocan las palabras; son las palabras, sólo las palabras las que convocan en el espíritu del poeta y en el nuestro los elementos constitutivos de ese universo refulgente" (78).

Si Góngora puede referirse a los objetos con significantes diversos de los convencionales —llevando al extremo una tendencia de la elaboración artística de la lengua que se basa, sin embargo, en un procedimiento habitual de la creatividad verbal ("brazo" del sillón,

1. Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a theory of language*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1961, § 22.

“ala” de un edificio)— Quevedo, en cambio, manipula los significantes para crear contenidos conceptuales y “monstruos idiomáticos” que reflejan “el mundo de monstruos también por él creado” (89).

El barroco no se agota en estos dos estilos, y la relectura se remonta a la crítica de los contemporáneos de los escritores, observando que si bien en el siglo XVII se intentó establecer la diferencia entre ambas oscuridades —conceptismo y culteranismo—, la verdadera divergencia se establece entre poesía oscura y poesía clara o natural. A la prioridad de la palabra como un objeto de arte casi autónomo en la primera, la poesía natural opone la prioridad del pensamiento, como lo hacen Cervantes y Lope de Vega (79). En esta perspectiva los puntos de contacto de las creaciones literarias de la Edad de Oro española no se limitan al hermetismo y a la preocupación por la palabra en sí; aparecen en otros aspectos que se oponen a ciertos cánones clásicos y que la autora enumera: la revalorización de la poesía de tipo popular, la mezcla de los estilos (como el sublime y el grosero) y la parodia de la literatura, todos practicados por Cervantes, Lope, Quevedo, Góngora.

Los dos últimos aspectos permiten la creación cómica (80), que la señora de Cortazar estudió en el *Orlando* de Quevedo y la *Gatomaquia* de Lope. Con respecto al poema paródico de Quevedo considera que su clave es el concepto de “grotesco”, y señala que Quevedo fue el primero que sistematizó y aplicó acabadamente esta estética en la literatura. Uno de sus basamentos es la creación de monstruos conformados con materiales imprevisibles y heterogéneos. En el *Orlando* esta estética está al servicio del puro ingenio, de la literatura como juego (80); en otras obras, ya en las burlescas —como los entremeses—, ya en las visionarias y en las de predicador, el

grotesco es vehículo de la sátira de la sociedad, sátira que a la vez sirve de base a la moralización (130).

La visión grotesca que ofrece Quevedo distorsiona y degrada al mundo y al hombre, conforma “mundos posibles” cuya plasmación requiere nuevos modos expresivos. En la rica lectura de la autora los recursos de la lengua de Quevedo parecen inagotables. Detengámonos en algunos que muestran la creatividad del escritor dentro de los límites que el esquema o la norma del español le proporcionaban. ¿Qué posibilidades ofrece el tipo de campo léxico que conocemos escolarmente como familia de palabras? Si en *El alguacil endemoniado* se mencionan seis clases de demonios y en el *Sueño del infierno* ya conforman una multitud, en el *Discurso de todos los diablos* (notemos la ambigüedad) esta caterva se acrecienta con pluralidades cuya densidad se apoya en el dominio de los recursos lingüísticos: sinonimia, derivación, sintaxis. Así aparecen *demonios* con varias calificaciones y *demonuelos*; la serie *diablos*, *diablillos*, *diablazos*, *diablos de diversos objetos*, estados, acciones, *diablos de mala muerte* (tan insignificantes que son creados por una frase hecha), y también *diablas*. Observa la profesora Cortazar que la sátira —de base léxico-gramatical aquí— ha empequeñecido a los demonios relegándolos a la categoría de “pobres diablos” (148). Desempeñan, diríamos, su papel en el infierno al revés, imagen trasmundana del mundo al revés, tan caro a Quevedo, como en esta otra secuencia —traída a nuestra atención por la autora— que nos propone el verbo *diablar*, nada improbable desde el punto de vista gramatical ni del semántico: “Señor [Lucifer], este diablo no sabe lo que se diabla, ni vale un diablo, y es vergüenza que sea diablo, porque no trata de hacer sino que se salven los hombres” (148).

Este campo léxico se enriquece aún en el *Orlando* con neologismos: *demonichucho* (demonio-avechucho), *dia-*

*bliposa* (diablo-mariposa: diablo volador); con el superlativo *diablísimo*, idiomáticamente posible, ya que juega con el valor de sustantivo y adjetivo de *diablo*; y frente a *diablar* y *endiablar*, el negativo *desendiablar* (90).

La autora se detiene en otros aspectos del dominio expresivo de Quevedo, para quien la palabra “constituye una realidad viva, tanto que de ella puede depender el destino de los hombres” (140). En *El alguacil alguacilado* los condenados no están agrupados según la jerarquía de los pecados, como en el Infierno dantesco, sino “de acuerdo con caprichos lingüísticos que provienen del contenido dilógico de algunos vocablos” (140); así sastres y maldicientes se reúnen, pues ambos “cortan de vestir” en su doble acepción de ‘hacer vestidos’ y ‘murmurar, censurar del ausente’; la expresión “dar gato por liebre”, figurada y familiar según los diccionarios, permite reunir al mohatrero y al ventero.

El léxico y la gramática pueden sustentar la oposición significativa apariencia-realidad; el primer núcleo con la serie léxica *nacer, vivir, morir*; el segundo con las variantes gramaticales de aspecto; incoativo en *empezar a morir*, durativo en *morir viviendo*, terminativo en *acabar de morir*, aspectos que eliminan en verdad la noción ‘vivir’, que sólo aparentemente es lo real para Quevedo. En este *Sueño de la Muerte* el tema aparece también en la frase coloquial como creadora de personajes. La relectura del clásico que reseñamos nos recuerda que acompañan a la Muerte en su tribunal diversas muertecillas: la muerte de frío, la muerte de hambre, la de miedo, la de risa (137). En el mismo Sueño aparece la “visita de los chistes”, muertos que son los tan conocidos Pero Grullo, Mari Castaña, Trochi Mochi, Chisgaravis, Diego Moreno, entre otros. Algunos de estos personajes reaparecen, como ocurre con Diego Moreno —en el entremés de este nombre—, quien sirve a Quevedo para fijar con

el personaje tradicional la figura del marido consentidor y aprovechado.

La profesora Cortazar observa la revitalización de esquemas fosilizados por sustitución de términos, que permiten a la nueva expresión una síntesis conceptual: *llover a cántaros* (sobre "llover a cántaros"); *marido en pena; en dos santiamentes*. La significación en este caso está ligada al aplebeyamiento lingüístico, al que contribuyen también voces vulgares (91), para lograr la parodia del poema épico en el *Orlando*. Para la autora el recurso a las locuciones y demás formas del discurso repetido es una muestra de la preocupación de Quevedo por ridiculizar los lugares comunes de la lengua vulgar (134). Tales expresiones ocurren en contextos desvalorativos y son parte protagónica de la visión amarga o burlesca del escritor. La reaparición de algunas voces vulgares y expresiones proverbiales en ciertas obras, pero no en otras, hace pensar a la autora que Quevedo emplea ciertos repertorios en determinadas épocas, y concluye que el rastreo de estos repertorios podría ayudar "a establecer la cronología de tanto poema aún no fechado" (87).

Así como en los ejemplos que hemos seleccionado Quevedo innova intencionalmente en la norma lingüística, podemos mencionar —traídas a nuestra atención por esta relectura— realizaciones del esquema gramatical que se acercan a la transgresión del sistema: *brotar hornos ardientes por los ojos* (98), verbo intransitivo usado como transitivo causativo; o transgresiones al sistema semántico por inconsistencia de los rasgos componenciales en el sintagma: *anegarse [el mar] en diablos*. Subrayamos la fuerza expresiva que estas anomalías aportan sin hacer peligrar el núcleo del esquema idiomático, pues se sitúan en sus zonas periféricas, abiertas al cam-



bio. Tal la conciencia y el dominio lingüístico del escritor que innova sin desnaturalizar su instrumento.

Ante el juego verbal de Quevedo y dado que también pone a cada instante a prueba la imaginación del lector, la señora de Cortazar se pregunta, refiriéndose a las obras visionarias, si son producto de un esteticismo puro. Se responde que son “reflejo de una visión barroca y desolada del hombre y del mundo, y a la vez productos estéticos de alta valía” (150). Y para destacar una de las facetas del escritor, el que vive y siente dolorosamente la decadencia moral de España, cita estas palabras de Quevedo de poco antes de morir viendo el acabarse de su patria: “Esto no sé si se va acabando ni si se acabó. Dios lo sabe; que hay muchas cosas que pareciendo que existen y tienen ser, ya no son nada, sino un vocablo y una figura” (151). Como si dijéramos: un simulacro y un nombre. ¿Podremos concluir que para Quevedo sólo la palabra permanece?

Ante la decadencia de España —señala la autora— cada uno de los escritores barrocos reacciona de diversa manera. La reacción de Góngora es evadirse: “transfigura el universo en un espectáculo ideal valiéndose de un lenguaje poético nuevo y refulgente” (22). Con impecable análisis alude la profesora Cortazar al sentido aristocratizante de Góngora, basado en la dificultad, pues —según el poeta— “no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda” (204). Afirma que Góngora construye su poesía, y que lo hace con un arte intelectual en el que no se halla “la efusión personal ni la angustia metafísica” (205); se apoya en la erudición mitológica y literaria, en la expresión latinizante y en la imaginería, que crean un contenido significativo nuevo y exclusivo de cada obra.

La visión del mundo de Góngora no varía con el tiempo, y se resume para la autora en el verso: “Goza, goza el

color, la luz, el oro". En la búsqueda de un nuevo lenguaje que expresara esa visión del mundo está —dice— la gloria de Góngora; en este sentido actúa sobre todos los niveles de la estructura lingüística. En el aspecto fónico afirma la existencia de la "poesía-música" que lleva al extremo las posibilidades de la lengua: aliteraciones, acentos, ritmo (209).

En el léxico Góngora lleva también al extremo la acumulación del cultismo latinizante. Claro que en la "receta" que recuerda la autora, escrita por Quevedo en la *Aguja de navegar cultos*, pocos de estos vocablos resultan extraños a nuestra lengua cotidiana: "Quien quisiere ser culto en sólo un día / la jeri aprenderá gonzas siguientes: / fulgores, arrogar, joven, presente, / candor, construye, métrica armonía / ... / pulsa, ostenta, librar, adolescente, / señas, traslada, pira, frustra, harpía ...". Esta enumeración, observa la autora, muestra el enriquecimiento de la lengua por mediación del poeta.

En el nivel semántico los tropos elevan la obra, especialmente las *Soledades*, a la jerarquía de "universo poético autónomo" (213), mediante un sistema semiótico connotativo original y acabado. Un solo ejemplo de este refulgente lenguaje: recordamos las alcándaras *sin falcones e sin açores mudados* del Cid de Vivar, recordamos el *falcón en la mano* del Conde Arnaldos; austeros parecen estos caballeros ante la soberbia variedad y esplendor de las aves de cetrería que pueblan la *Soleidad II* y que la autora destaca: "El neblí, que relámpago su pluma / rayo su garra ..."; "El sacre, las del noto alas vestido ..."; "El girifalte, escándalo bizarro / del aire ...".

La profesora Cortazar observa que esta creación poética entronca con el platonismo: revela el mundo como idea y descubre su perfección esencial; y agrega: "Las

*Soledades* son un canto a la obra del Creador" (215).

Tras la reseña de estos ensayos quiero destacar —que antes ha quedado entre líneas— la erudición y la sabiduría, la sensibilidad y la lucidez con que Celina leyó y releyó a los clásicos, y la generosidad y elegancia con que nos transmitió su experiencia. Su libro será, sin duda, de consulta obligada en la siempre renovada y misteriosa vocación de volver a la palabra poética.

OFELIA KOVACCI



## LOS ESTUDIOS CERVANTINOS

Creo que en los auténticos maestros se suman dos formas de amor: amor por lo que enseñan y por quienes son sus discípulos. No conozco ningún caso en que se dé la calidad de maestro sin que estas dos condiciones aparezcan. Por ello me parece justa la presentación del libro que hoy nos congrega, ya que tiene un sentido de homenaje a quien fue maestra cabal en la enseñanza de la literatura española, particularmente la de los siglos que llamamos de Oro. Y el hecho de que contáramos, en la Academia Argentina de Letras y en nuestras universidades con alguien como Celina Sabor de Cortazar nos llena de orgullo, porque es prueba, más allá del conocimiento, de un saber nacido del amor primero de que antes hablé, y de una necesidad de transmitirlo, de formar discípulos que continuaran su obra, como de hecho lo consiguió. Y todo silenciosamente, con la modestia, pero también la seguridad de quien sabe y, además, conoce perfectamente adónde quiere llegar. Por eso nuestra colega y amiga fue una ilustre representante de esa Universidad, notable en su hora, hoy por desgracia combatida desde adentro, más que desde afuera, quizá porque la sencillez de espíritu, la tolerancia con las opi-

niones y el respeto por los maestros molestan a algunos, perdidos en las distinciones bizantinas o en los laberintos de ideologías tan efímeras como negadoras de lo que representa un valor y por ello permanece.

Somos miembros de una comunidad que, mal que pese también a muchos, arraiga en España a través de un fondo común: cultura y tradición que se expresan en la lengua madre. Ella amó esa lengua, que usaba con propiedad ejemplar, y amó la obra de quienes la elevaron, en los Siglos de Oro, hasta una altura que no ha podido ser superada en los tiempos modernos. Quienes, como ella, contribuyeron a ilustrar con sus estudios el conocimiento de aquel periodo, facilitaron de tal modo la comprensión de algo que es también nuestro, aunque rechacen esa idea los paladines del desarraigo y las rupturas, que nunca faltan, pero asoman con mayor frecuencia en tiempos de crisis, como éstos que nos toca vivir. Los espíritus fuertes, como lo fue el suyo, no se detienen por eso; siguen adelante, porque saben que en las vueltas de la Historia lo verdadero siempre resulta discernible.

Ella, que así sintió su tarea, no podía sino dedicar buena parte de sus conocimientos a la obra de Cervantes, el más grande escritor de la lengua y el hombre valiente, desdichado, profundamente bueno que, por encima de olvidos y fracasos, supo llevar a cabo la suya con esa fidelidad al don (aunque ello suene raro en esta era de la literatura-producto) que es privilegio de ciertos elegidos. Entre los estudios de nuestra colega sobre autores y libros de los Siglos de Oro (Garcilaso, Fray Luis, Lope, Alemán, Teresa de Ávila, Góngora, Quevedo, Calderón), varios fueron los que dedicó a don Miguel de Cervantes. Así el estudio preliminar y las notas a la edición de *El casamiento engañoso y Coloquio de los perros*, esa joya cervantina que ella admiraba entre las *Novelas*

*ejemplares*, quizá por el vasto panorama de la sociedad española entera, y vallisoletana en particular, que el autor del *Quijote* despliega para señalar sus vicios, pero sin satirizar con amargura, dejando siempre a salvo la parte de bondad que guarda el corazón humano (Buenos Aires, Kapelusz, 1972). Asimismo, dejó preparados texto y notas para *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia*, dos novelas quizá injustamente olvidadas y que ella estimaba.

Analizó la estructura de *La Galatea* ("Filología", Buenos Aires, 1971), la novela pastoril que, de vuelta del cautiverio, valió cierta moderada fama a Cervantes, y cuya continuación nos prometió hasta en la triste dedicatoria del Persiles: "Puesto ya el pie en el estribo / con las ansias de la muerte . . .".

Pero fue sobre todo acerca del *Quijote* donde demostró su apego por Cervantes. Preparó y prologó, junto con Isaías Lerner, la edición de Eudeba (Buenos Aires, 1969), reproducida luego en Clásicos Huemul. El estudio preliminar y las notas contienen un aporte seguro para toda clase de público, desde el lector curioso y el estudiante hasta el conocedor necesitado de un dato confiable. También prologó, en 1973, la edición del libro inmortal, con notas de Martín de Riquer (Buenos Aires, Kapelusz). Allí, tras destacar el espíritu barroco de la obra, "aunque su autor participa de ideas renacentistas", se ocupó de sus relaciones con el Romancero, los libros de caballerías, los poemas caballerescos italianos, lo pastoril. Particular atención dedicó a la estructura, materia sobre la que volvería, desde otro enfoque. Subrayó el ideal lingüístico, la comicidad, la caracterización de los personajes, el problema de la verdad y el conocimiento. Como entonces escribió: "...por primera vez en la literatura se objetiva el pensamiento dialéctico con respecto a la existencia de una realidad unívoca". Con

un párrafo definió certeramente el valor de la obra única: "Lo cautivante del *Quijote*, lo que le confiere ese rasgo de contemporaneidad con los hombres de todos los siglos y de todas las latitudes, es el aliento vital que lo anima. Un dinamismo arrebatador atraviesa sus páginas y se da en acciones, en mutaciones espirituales y en ese dialogar en que los personajes se expresan y manifiestan. Con Cervantes la vida misma se convierte en material literario".

Ante la imposibilidad de comentar aquí, aunque sea brevemente, todos los estudios que Celina Sabor de Cortazar dedicó a Cervantes, quiero sin embargo detenerme en dos que me parecen de especial importancia.

Uno es el que, inédito hasta ahora, aparece con el título de "Para una relectura del *Quijote*". Ante todo, el problema del género. La obra se nos presenta como una "historia", no una novela, porque ésta, para Cervantes, era otra cosa: una narración relativamente breve, de estructura cíclica, es decir, sintagmática, con tensión dramática, con un centro de interés al que convergían todos los otros aconteceres. Y sin embargo —subraya— el *Quijote* es la primera novela moderna, pues en ella se dan las condiciones que caracterizan al género: a) fusión de lo histórico con lo poético; b) verosimilitud como principio ineludible; c) importancia de la caracterización; d) personaje como ser en evolución psicológica, creando su vida y su destino. Para narrar esa "historia", Cervantes renuncia a su papel autoral, inventa a Cide Hamète (autor ficticio) y se hace padrastro de su criatura. Son así posibles los diferentes puntos de vista, nada es, todo parece. La duda añade posibles interpretaciones a los hechos presentados, algo que explotará la novela moderna, de Henry James en adelante. Destaca en seguida el blanco al que apunta Cervantes —las historias de caballerías— y cómo, para cumplir su objetivo, se



vale de la parodia degradante, que se ejerce sobre los personajes mediante la utilización de situaciones tópicas, por el acercamiento de los hechos al autor merced a la anulación del espacio y el tiempo míticos y por la continua confrontación de lo poético con lo histórico, es decir, de la fantasía con la realidad. A partir de tales bases analiza cuidadosamente la estructura y los personajes principales.

El otro es el trabajo que leyó en nuestra corporación el 30 de abril de 1985, siguiendo la práctica establecida desde hace algunos años, conforme a la cual cada uno de nosotros expone ante sus colegas algo que tiene entre manos. Ella lo tituló "El *Quijote* como parodia anti-humanista" y nos adelantó que ese fragmento era parte de una obra mayor, que se proponía realizar, profundizando en aspectos aún no bastante explorados.

Distinguía entre ironía, parodia y sátira. La primera es una antifrasis, porque el emisor del mensaje dice lo contrario de lo que piensa. La sátira y la parodia son manifestaciones de lo que Bajtin llama "la cultura de la risa". La distinción entre ellas tiene que ver con el referente: en la sátira, el referente extratextual es la sociedad; en la parodia se enfrenta a otro texto literario. La parodia alude a un texto reconocible para un lector culto, aunque su autor no lo mencione. Con o sin velos, nos remite de continuo al referente. En el caso del *Quijote*, aquél no es un género clásico, sino que rebasa las imágenes de la parodia humanista, basada en textos de la antigüedad. Ofrece así una parodia anti-humanista y abre, de tal modo, los caminos de la novela moderna. La crítica olvidó durante mucho tiempo que, por ser parodia, el *Quijote* sigue los cánones de la novela de caballerías; pero, a partir de un sistema dado, crea, con sus elementos distorsionados en libertad y codificados de distinta manera, otro sistema. Juego e invención son así los

dos pilares sobre los que se sostiene la obra: "A reír con el juego y a admirarse con la invención". Esa parodia no sólo abarcó el nivel de la historia, es decir, el de las situaciones y los personajes; también afectó al discurso y a la estructura. Recuerdo que, hace tiempo, Spitzer había subrayado el carácter anti-humanista del *Quijote* y la labor desmitificadora de Cervantes respecto del culto por la palabra escrita, propio del Renacimiento. Más recientemente, Juan Ignacio Ferreras ha dedicado un ponderable estudio a la estructura paródica del *Quijote*. Con tales antecedentes, y lo que de este trabajo surgía, es lamentable que la muerte no permitiera a Celina Sabor de Cortazar brindarnos el estudio completo que se había propuesto.

Quedaría, en fin, una mínima referencia al análisis que realizó acerca del episodio de Grisóstomo y Marcela (*Quijote*, I, Caps. XI a XIV). Allí destacó la cuidadosa elaboración que permite suponer su estructura, la alternancia en las voces narrativas, la confrontación entre historia y poesía.

Hablé del magisterio ejercido por Celina Sabor de Cortazar. Un maestro es tal por lo que da y por lo que deja. Pero esto rebasa de su ciencia, tiene que ver la generosidad con que se brinda, la calidez humana con que acoge a quien se dirige a él. No hay maestro sin diálogo, y nuestra colega supo escuchar y responder como pocos. Personalmente, y desde mis pocos medios para hacer llegar a unos pocos discípulos el brillo del Siglo de Oro, acudí muchas veces a Celina, y siempre aprendí de ella. Fue, también, un hermoso diálogo, privilegiado para mí, que sin duda se cortó antes de tiempo con su muerte. Quizá por eso siento más que nunca la insuficiencia de estas palabras para traducir esa deuda que yo, un discípulo más, pero hoy acaso intérprete de muchos otros, tengo para su enseñanza. Ella era cálida

y afectuosa, pero por integridad no incurría en efusiones excesivas, ni gustaba de ellas. Como el escritor que tanto frecuentó y admiró, recomendaba la concisión: quizá recordaba la advertencia del héroe manchego al muchacho de la venta donde Maese Pedro movía sus títeres. Y solía repetir la referencia del mismísimo Cide Hamete Benengeli, en el Capítulo XLIV de la II Parte, cuando pedía "que no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir".

A buen maestro, discípulos fieles. Ella fue lo primero. Sumémonos a los segundos y, al entregar este libro, como lo hace la Academia Argentina de Letras, que se honró al contarla entre sus miembros, guardemos fielmente en nuestro corazón el recuerdo del saber y la bondad del suyo.

FEDERICO PELTZER



*Día del Periodista  
y homenaje a Dardo Rocha \**

CONMEMORACIONES COINCIDENTES

Queda abierta la sesión académica n° 861, segunda de las convocadas con carácter público en el presente año.

La primera, como se recordará, tuvo dos objetivos centrales: evocar a la extinta académica Da. Celina Sabor de Cortazar y presentar su libro *Para una relectura de los clásicos españoles*, que con pie de imprenta de la Academia Argentina de Letras, en edición póstuma, fue incorporado al catálogo bibliográfico de la Institución.

Este segundo acto público del año atiende a propósitos que guardan cierta analogía con el anterior y responden también a dos objetivos que aúnan una serie de conmemoraciones coincidentes. En primer lugar, la recordación del cincuenta aniversario de la proposición

\* Sesión N° 861. del 9 de junio de 1988.

del Primer Congreso Nacional de Periodistas, reunido en 1938, por la que se estableció "Día del Periodista" el 7 de junio de cada año, en homenaje a la misma fecha de 1810 en que salió a la luz el número augural de la *Gaceta*, fundada por Mariano Moreno.

Por esta circunstancia el periodismo y la evocación de figuras relevantes del mester gráfico, entre las que sobresalieron numerosos colegas académicos, es la motivación que dará coherencia y vertebración a las exposiciones de los oradores invitados.

La Academia y los medios de la prensa periódica tienen mutuas necesidades. Por medio del periodismo la Academia, desde sus orígenes, se comunica con la sociedad a la que sirve. Al incorporar figuras señeras del quehacer periodístico nacional a su seno, la Academia tiene el pulso de la realidad, de lo inmediato y cotidiano, tan útil para sus preocupaciones idiomáticas, y capta con actualizada sensibilidad el aliento vital de las hablas lugareñas que imponen los cambios lingüísticos.

También en este año de 1988, se cumple el medio siglo de la desaparición de Enrique García Velloso, brillante periodista argentino, crítico y autor teatral. En esta Academia ocupó el sillón "Martín Coronado" y para todos sigue siendo una presencia tangible a través del tesoro de su biblioteca particular legada por sus herederos a nuestra Corporación.

El segundo objetivo se alcanzará, también en esta oportunidad, con el anuncio y presentación de un nuevo volumen que se acaba de incorporar al repertorio bibliográfico de la Academia. Se trata del tomo que con el título genérico de *Teatro*, incluye dos piezas, prácticamente desconocidas del ilustre hombre público argentino Dardo Rocha, activo periodista desde horas juveniles, soldado, político progresista, fundador de la ciudad de La Plata. Al margen de sus intensas actividades pú-

blicas, Dardo Rocha dejó pruebas de especiales disposiciones para la creación teatral; capacidad que podrá volver a calibrarse a través de las dos piezas históricas reunidas en el libro que ahora edita la Academia. Y, en cuanto a conmemoraciones coincidentes es de señalar que en este año de 1988 también se cumplen ciento cincuenta años del nacimiento del autor del libro que se presenta.

Acto seguido, sucesivamente, tres distinguidos expositores darán cuenta de antecedentes y circunstancias de estas coincidencias conmemorativas.

El primer orador de la tarde será el Dr. Enrique Anderson Imbert. Miembro de número de la Academia. Profesor Emérito de la Universidad de Harvard, erudito historiador de las letras hispanoamericanas, creador y crítico, conoce el mundo periodístico local desde dentro y en variados niveles. El tema de su disertación: *Los académicos periodistas*, introducirá en una galería de gente de letras y de prensa, que, de algún modo, conlleva parte significativa de la historia de la Academia.

Para evocar a Enrique García Velloso se ha invitado a Jorge Cruz, Director del suplemento literario de *La Nación*. También profesor universitario de literatura y ensayista de aguzada sensibilidad, Jorge Cruz ejerció funciones de crítico teatral en las mismas columnas periodísticas en que décadas atrás lo hiciera García Velloso. El Cuerpo académico vio en Jorge Cruz la personalidad indicada para memorar la figura del autor de *Los amores de la Virreina*.

Para cerrar esta sesión pública, la Academia invitó a la profesora Amelia Sánchez Garrido. Ex catedrática de la Universidad de La Plata y actual asesora de la Biblioteca académica, la profesora Sánchez Garrido —mientras investigaba archivos y repositorios para la elaboración de una historia de las actividades teatrales platen-

ses— halló los textos dramáticos de Dardo Rocha que, en edición encabezada por su estudio preliminar acerca del autor y las obras recuperadas, la Academia se congratula en poner nuevamente en circulación en esta alternativa de conmemoraciones coincidentes. El conocimiento de los materiales desde sus orígenes y en su proceso habilitan a la profesora Sánchez Garrido como la informante ideal para la presente circunstancia.

En este orden programado oiremos, pues, a los oradores invitados.

RAÚL H. CASTAGNINO



## LOS ACADÉMICOS PERIODISTAS

El 7 de junio de 1810 apareció la *Gaceta* de Buenos Aires, redactada por Mariano Moreno.

En homenaje a ese hecho histórico, el Primer Congreso Nacional de Periodistas, reunido en 1938, estableció el 7 de junio como Día del Periodista.

La Academia Argentina de Letras se suma hoy a ese homenaje. Aunque hablo en nombre de ella, mis opiniones han de ser personales.

Nuestra Academia es de Letras; y las letras de los académicos son iguales a las letras de los periodistas. Las escribimos en la misma lengua, con el mismo deseo de comunicarnos con el público.

Sin duda el público al que se dirige el poeta, el narrador, el ensayista, el comediógrafo no es el mismo al que se dirige el cronista, el reportero, el crítico, el comentarista de noticias. Tampoco las intenciones de unos y otros son las mismas. Unos aspiran a crear obras durables; otros se dedican a reseñar la actualidad. Pero nada impide que un poeta se gane la vida como cronista ni que un cronista escriba poemas. Las varias funciones de la escritura están a disposición de cualquier escritor.

Raros son los casos de escritores que se han consagrado al ejercicio de una sola función.

La Literatura y el Periodismo suelen estimularse mutuamente. Por algo Albert Camus aconsejaba a los jóvenes con ambiciones literarias que pasaran por la experiencia del periodismo. Lo cierto es que la historia de la Literatura y la historia del Periodismo comparten muchos nombres. Por ejemplo, el de Roberto Payró. La frase de Bernard Shaw: "Toda gran literatura es periodismo" podría invertirse: "Todo gran periodismo es literatura". Literatos y periodistas guardan buenas relaciones entre sí.

Lo que se ha cuestionado es si los académicos guardan buenas relaciones con los literatos y periodistas. El primero en cuestionarlo fue Alberto Gerchunoff, gran escritor, gran periodista. Y lo hizo en forma escandalosa.

La Academia Argentina de Letras, como ustedes saben, fue fundada en 1931 durante la dictadura del general Uriburu. Un ministro del general nombró por decreto a veinte académicos. Inmediatamente renunciaron cinco, entre ellos, Alberto Gerchunoff, quien dijo que no quería pertenecer a una academia auspiciada "por un general triunfante en un levantamiento militar". Fue, de parte de Gerchunoff, un gesto cívico, democrático, liberal, a mi juicio irreprochable. Pero en los considerandos de su renuncia opinó que las academias conspiran contra "la sinceridad y la libertad del escritor"; y esta opinión sí fue reprochable.

El ataque de Gerchunoff a nuestra Academia se hizo aún más injusto en el prólogo a su novela *El hombre importante*, de 1934. Todos los lugares comunes que se han dicho contra las academias reaparecen en ese prólogo, revestidos con el estilo cáustico de Gerchunoff. Que los académicos son conservadores y aun reaccionarios. Que se creen representantes de una aristocracia pero en

realidad son mediocres que no sólo se equivocan en la confección de diccionarios sino que tampoco saben elegir a los colegas. Que por envidia al talento excluyen a los mejores valores de cada generación, etcétera.

Tan sofista fue Gerchunoff en sus negaciones que cuando no tuvo más remedio que afirmar la calidad excepcional de Menéndez Pidal, Azorín, Pío Baroja, Pérez de Ayala y Marañón, todos ellos miembros de la Academia Española, en vez de rectificarse cometió la insolencia de preguntarles: “¿Qué hacen ustedes allí?”.

Según Gerchunoff “la academia vive de la literatura y la literatura nada debe a la academia”. Sin embargo, a cierta altura de su prólogo, Gerchunoff duda de si hizo bien al renunciar a la Academia. Después de todo —reconoce a regañadientes— en la Academia hay “personas encantadoras”, como Álvaro Melián Lafinur, compañero de tareas en el diario *La Nación*.

En 1931 Melián Lafinur no fue el único académico periodista; y desde entonces el número ha crecido. Voy a leer la nómina de veintidós académicos que, por algún tiempo, estuvieron a sueldo de periódicos (los nombraré en el orden de su incorporación a la Academia): Enrique Banchs, Atilio Chiáppori, Juan Pablo Echagüe. Álvaro Melián Lafinur, Enrique García Velloso, José León Pagano, Ricardo Sáenz Hayes, Manuel Mujica Lainez, Alfonso de Laferrere, Leonidas de Vedia, Eduardo Mallea, Pedro Miguel Obligado, Alfredo de la Guardia, Carlos Mastronardi, Conrado Nalé Roxlo, José Luis Lanuza, Manuel Peyrou, Bernardo González Arrili, Enrique Anderson Imbert, Antonio Di Benedetto, Jorge Calvetti y Horacio Armani.

En esta lista aparece un tal Anderson Imbert. Sé que desde 1927 (Anderson tenía diecisiete años) empezó a colaborar en periódicos, primero en La Plata, y desde 1928, en Buenos Aires, en el suplemento literario de

*La Nación*. De 1931 a 1938 fue redactor del diario socialista *La Vanguardia*, fundado por Juan B. Justo y dirigido por Américo Ghioldi. Anderson dirigía la sección literaria de los domingos y escribía a toda máquina, tres, cuatro, cinco editoriales por noche. Sé que esos años de actividad periodística fueron los más felices de su vida. Se sentía libre para expresar sus más profundas convicciones. Es más: creía ingenuamente que sus editoriales contribuían a solucionar los problemas sociales. En 1937 recogió algunos de sus escritos periodísticos con el título de *La flecha en el aire*. En el prólogo se definió así: "Lo que le gustaría al periodista: 'descubrir la categoría universal en la anécdota y examinar, a la luz de lo eterno, la minucia de la hora' ". Supongo que, con esa retórica juvenil, quiso decir que buen periodista es el que mira la realidad de su tiempo con ojos de historiador y de militante en el reino de los valores. Después, Anderson se hizo profesor. Y en "Defensa del ensayo", de 1942, confesó: "Soy feliz como profesor, en parte porque aun en las clases le doy voz al periodista que me habita".

He hablado de Anderson, no porque sea importante, sino porque es el más viejo de los periodistas sobrevivientes en nuestra Academia. Importante, sí, fue su compañero de generación: Manuel Mujica Lainez.

En su discurso de recepción en la Academia, en 1965, Mujica Lainez recordó a los hombres del diario *La Nación* con quienes había aprendido el oficio: Juan Pablo Echagüe, Álvaro Melián Lafinur, José León Pagano:

Ellos fueron, cada uno en su medida diversa, mis maestros. De ellos aprendí el arte antiguo y extraño de encerrar en la jaula de las palabras lo que huye en el viento de la imaginación y, puesto que eran escritores y periodistas, aprendí de ellos la alquimia ardua de condensar en un espacio breve lo que,

cuando no se pasa por esa escuela rigurosa, suele exigir la vaguedad de arriesgadas extensiones.

Más agradecido a su formación periodística se mostró en sus "Recuerdos de Lugones en *La Nación*", de 1977:

Tenía yo 22 años cuando ingresé en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Era entonces como ser recibido en la Academia /.../ Había entrado en *La Nación*; aleluya! Había entrado en la Academia. En un reportaje que nos hicieron juntos, a Borges y a mí, me acuerdo que le dije: 'Era la verdadera academia', y que me contestó: 'Tenés razón'. La prueba es que ahí, de inmediato, trabé relación y amistad con algunos de los escritores más significativos de la época: Alberto Gerchunoff. Juan Pablo Echagüe, Eduardo Mallea, Arturo Cancela; también Lugones.

Me he detenido en estos dos académicos periodistas porque los conocí muy de cerca y pertenecen a una generación ya vieja. Uno de ellos, Anderson, se felicitó de haber sido periodista porque, en un periódico libre, pudo expresar su voluntad de mejorar el mundo. El otro, Mujica, celebró el ambiente intelectual de un periódico ilustrado que, para él, fue como una academia.

Anderson y Mujica nacieron en 1910. Ya estaban intelectualmente formados cuando en 1930 la Argentina empezó a decaer. Ha seguido decayendo. Hemos conocido regimenes de agresiva vulgaridad. Ojalá que los periodistas de hoy, intelectualmente formados de otra manera por culpa de la decadencia de estas últimas décadas, reaccionen contra el relajamiento de valores, alarmante sobre todo en las voces e imágenes de la radio y la televisión, pero visible también en las letras del periódico.

Estas letras son las mismas del alfabeto latino que escribimos y estudiamos en nuestra Academia. Por eso, su empobrecimiento nos preocupa.

Que los periodistas de hoy reaccionen contra el relajamiento de valores es mi deseo personal en este Día del Periodista.

**ENRIQUE ANDERSON IMBERT**

ENRIQUE GARCÍA VELLOSO, AUTOR  
TEATRAL Y PERIODISTA

Entre los académicos periodistas que ha recordado Enrique Anderson Imbert se le ha reservado espacio aparte en este acto a Enrique García Velloso, de cuya muerte se cumplió, el pasado enero, medio siglo. El doctor Castagnino me ha invitado a que lo recuerde. He aceptado con gusto no sólo porque se trata de una personalidad llena de atractivos sino también porque García Velloso fue hombre de *La Nación*. El hecho de que yo pertenezca a ese diario acaso justifique que me refiera a él en su doble calidad de autor teatral y periodista.

En su discurso de recepción en esta Academia, otro periodista de *La Nación*, Manuel Mujica Lainez, evocó a Enrique García Velloso entre las figuras que animaban improvisadas reuniones en el diario de Mitre, entonces en la calle San Martín. En la enumeración, Mujica Lainez cita juntos a García Velloso y a Enrique Loncán, “que interrumpían el diálogo —puntualiza— con chistes oportunos”. La breve frase es una pincelada certera. Uno se imagina, en la conversación nunca trivial aunque tampoco solemne, los chispazos de ambos contertulios,

aproximados por la afinidad en el ingenio y en la risa: García Velloso, ya en sus últimos años, agobiado interiormente por dolores morales que no dejaba traslucir; y Loncán, menor que aquél pero no muy lejos de la impresionante determinación que daría fin a su vida. Transcurría la década del 30. Fotografías de entonces muestran a García Velloso con el aspecto adecuado al personaje jocundo que era. Bajo, grueso, rubicundo, con mirada al mismo tiempo bondadosa y riente.

La mayor parte de esos nombres —Alberto Gerchunoff, Álvaro Melián Lafinur, Juan Pablo Échagüe, Leopoldo Lugones, Alfonso de Laferrere, a los que habría que añadir a José León Pagano, Ricardo Rojas, Joaquín de Vedia— constituían el lazo de unión con los conversadores del 80. Unos pertenecían a la generación modernista, como Lugones; otros a la generación del Centenario, como Ricardo Rojas, Gerchunoff. Solían hablar bajo la tallada madera del busto de Rubén Darío, poeta fundamental que casi todos ellos habían conocido y todos admiraban. En su *Autobiografía* cuenta Darío que parte de las composiciones de *Prosas profanas* las escribió en la redacción de *La Nación* y que allí concluyó *El coloquio de los Centauros*, “en la misma mesa en que Roberto Payró escribía uno de sus artículos”.

El periodismo y el ejercicio de la docencia eran medios de vida corrientes de los escritores de entonces, como lo son, en parte, de los escritores de hoy. A ambas disciplinas se dedicó García Velloso. A los 17 años fue crítico teatral de *El Tiempo*, de Carlos Vega Belgrano, a quien, junto a Luis Berisso, Lugones dedicó su primer libro importante, *Las montañas del oro*; a los 23 fue redactor de *El Diario*, de Manuel Lainez; a los 26 ingresó en *La Nación*, donde permaneció más de un cuarto de siglo; y a los 31 se vinculó como crítico teatral a la revista *Caras y Caretas*. Innumerables trabajos, sólo en parte recoge-



dos, dejó en esas y otras publicaciones. Años de trabajo obligatoriamente disciplinado, dedicados, en su mayoría, a temas de arte y, en especial, al teatro, su vocación entrañable de toda la vida.

Pareja disciplina le exigió la enseñanza. La impartió en el Colegio Nacional de Buenos Aires, en la Escuela Normal de Profesores, en el Conservatorio de Música y Declamación. Pero sin que lo espolease la necesidad sino la predisposición generosa, hizo más aún. Intervino en la creación del Conservatorio donde enseñó, y a través de muchos años de lucha difícil, logró aglutinar a los actores nacionales en una sociedad que ha seguido custodiando sus derechos hasta hoy. La Sociedad General de Autores de la Argentina, la prestigiosa Argentores, fue uno de sus sueños, lo mismo que la Casa del Teatro, benemérita institución destinada a albergar a figuras de la escena desamparadas por la fortuna.

Como hombre de letras, García Velloso fue narrador. escribió libros didácticos, historió nuestras letras en el espléndido número que *La Nación* dedicó al Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910, y contó en páginas periodísticas episodios de su vida. Su sobrino Juan José de Urquiza las seleccionó y formó con ellas una de las obras más encantadoras de nuestra no abundante literatura autobiográfica: su título es *Memorias de un hombre de teatro*, auténtico retrato espiritual de su autor, lleno de gracia, de vivacidad, de felices remembranzas de una época singular de nuestra historia cultural.

Juan José de Urquiza, su fidelísimo albacea, ha aprovechado el rico archivo de su tío, formado por cartas, documentos y otros testimonios de una actividad incesante, para reconstruir tramos importantes de esa historia. como lo demuestran su fundamental libro sobre Enrique García Velloso, sus *Testimonios de la vida teatral argentina*, la historia del Teatro Cervantes y numerosos tra-

bajos recogidos por el Boletín de la Academia Argentina de Letras, sustentados siempre en documentación de primera mano.

García Velloso está siempre presente en esas páginas, multiplicándose, prodigándose pero dirigiendo su atención y su entusiasmo en forma persistente a la actividad que lo conquistó desde que era un chico: la representación teatral, la comunicación con los actores y con el público, las emociones del espectáculo, el desafío constante de cada día, el fracaso y el éxito, en suma, un modo de vida más acelerado e intenso, imprevisible y sorprendente.

Esta forma de existencia fascinó a García Velloso. Sus espejismos pudieron más que el prestigio de las disciplinas académicas, practicadas con reconocida autoridad por el padre, Juan José García Velloso, catedrático y poeta, centro, en su casa, de tertulias frecuentadas por hombres ilustres de la época. En favor del cultísimo profesor español, recuérdese que acertó a advertir los valores del *Martín Fierro*, de José Hernández, cuando apenas empezaba a ser conocido, y no con muy buena acogida, entre la gente de letras.

En el ámbito de la casa familiar, Enrique García Velloso adquirió una buena cultura. Lo demuestran sus libros didácticos, sus clases, sus artículos, sus mismas obras dramáticas. Pero no fue un dramaturgo de gabinete, ni un epígono de las cumbres del teatro universal, sino un autor atento a las posibilidades de los intérpretes y a los alcances del público; un pragmático cuyo aprendizaje consistía sobre todo en conocer qué le ofrecían las circunstancias que en sus comienzos imponían sus rasgos característicos a la escena argentina.

En tal sentido, García Velloso compendia su evolución. No se trata, claro está, de la historia total del teatro sino de su primer gran período, de su edad de oro, según se

ha dicho. Es la época en que se consolida, como nunca había ocurrido en el país, la coincidencia de tres factores sin los cuales un teatro nacional no puede manifestarse plenamente. Tales factores, como se sabe, son el autor, el actor y el público obrando al unísono. García Velloso protagoniza este proceso a partir del estreno de su primera obra cuando contaba apenas quince años. Se trata de una zarzuela escrita en colaboración. Desde entonces, la serie de sus estrenos cobra un ritmo sorprendente, solo disminuido en sus últimos años.

Nacido en 1880, el año definitorio de una generación brillante y ascendente, el pequeño vive como espectador las experiencias del circo, ese fenómeno decisivo para nuestra evolución escénica, al que el Dr. Castagnino dedicó un libro magistral. En el ámbito circense nace el teatro gauchesco, primero con las dos versiones de *Juan Moreira*, como pantomima y como drama. Del picadero pasa al escenario, del campo a la ciudad, del público popular al público culto. *Juan Moreira* se convierte en gran fiesta criolla y sus intérpretes —gimnastas, jinetes y volatineros consumados— realzan la representación, al tiempo que van adquiriendo soltura como actores. *Juan Moreira* origina numerosa prole de dramas gauchescos y, a partir de entonces, otras especies escénicas van depurando los rudimentarios comienzos. Los Podestá, la ilustre familia del circo rioplatense, no tardan en consagrarse como grandes animadores del teatro nacional, con la colaboración de un público encantado de verse reflejado en el escenario, y con el aporte de autores, entre los que Enrique García Velloso asume papel de guía y de proveedor del repertorio.

El joven autor se multiplica y se diversifica. Zarzuelas, sainetes líricos, juguetes cómicos, entremeses, operetas, comedias, dramas y tragicomedias; piezas históricas y de la vida contemporánea; personajes rurales, urba-

nos y suburbanos; miserables, pobres y ricos; cultos e incultos; cómicos y dramáticos. No hay límite para la inventiva de este autor caleidoscópico. *Gabino el Mayoral*, *El chiripá rojo*, *Jesús Nazareno*, *Cain*, *La cadena*, *Fruta picada*, *Eclipse de Sol*, *En el barrio de las ranas*, *El tango en París*, *Los amores de la Virreina*, *La conquista del desierto*, *El tango en Buenos Aires*, *Mamá Culepina*, *24 horas dictador*, *La victoria de Samotracia*, *Armenonville*, *Maleva*, *Gernikako Arbola*, *Madama Lynch*, *La Perichona*, *Triple seco*, *El copetín*, son algunos de los títulos que saltan a la memoria en una producción que supera el centenar, pero que, fatalmente, no ha podido mantener un nivel parejo de calidad. Urquiza ha dicho con la autoridad de su perfecto conocimiento del tema: "Su producción abundante y desigual fue muchas veces escrita para satisfacer el anhelo de un cómico amigo o para salvar a un empresario en trance de bancarrota". Podría añadirse que su índole profunda de creador de acciones dramáticas no era la del paciente meditativo, la del perfeccionista, sino la del hombre urgido no sólo por motivos circunstanciales sino por una comezón irresistible que lo lanzaba de una obra a otra, impulsado por su condición de repentista y por su volanda atención. No se lo imagina uno a García Velloso en largas jornadas de escritorio sino en improvisados raptos favorecidos por su fértil e incontenible imaginación.

Leyendo la carta que dirigió a Gregorio de Laferrere con motivo del estreno de *Jettatore* de este último, uno no sabe si dar total crédito a las razones de García Velloso. Dice allí que los espectadores de principios de siglo se sabían de memoria a Moreira y no concebían otra forma de teatro. "Teníamos por lo tanto que escribir —dice— dramas efectistas que impresionaran por su diálogo exageradamente lírico, por la acción atropellada y

la nota amatoria romántica en la acepción más cursi. Al hacer esas concesiones deponíamos vanidades literarias, ensueños juveniles y dábamos temas a la gacetilla mezquina que no se le ocurría pensar, por ignorancia o por maldad, que aquello era la primera etapa de una evolución que comienza a dar tan óptimos frutos. Los primeros trabajos nos sirvieron para interesar a ese público que no había visto una sola obra nacional en la que la unidad de tiempo y de lugar se sucedieran de acuerdo con los preceptos dramáticos". "Hicimos espectadores e inventamos artistas", añade García Velloso.

Imposible dejar de recordar, al respecto, al Lope de Vega del "Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo". Y en ese tiempo, en España, las comedias no seguían los preceptos de sus primeros inventores sino tal como los trataron muchos bárbaros que enseñaron al vulgo sus rudezas. Y esos rudos preceptos —dice Lope— se introdujeron de tal modo

que quien como arte ahora los escribe  
muere sin fama y galardón.

Por eso el Fénix de los Ingenios encerraba los preceptos con seis llaves, sacaba a Terencio y Plauto de su estudio

y escribóla por el arte que intentaron  
los que el vulgar aplauso pretendieron;

¿Hay verdadera compunción en Lope? ¿No hay, por el contrario, irónica expresión de orgullo? Y en la actitud pragmática y docente de García Velloso ¿hay en verdad, predisposición de sacrificio en aras de la paulatina edificación del público? ¿Darle lo rudimentario, que entiende, para aumentarle después la graduación preceptiva? García Velloso sigue escribiéndole a Laferrere: "El gua-

rangaje fue desapareciendo poco a poco y hoy los criollos de entonces visten regularmente el frac, hablan bastante mejor y hacen comedias a veces notablemente. Hemos llegado, pues, al momento propicio para la evolución total". Esto es verdad, pero ¿renunció García Velloso a sus sainetes, a sus juguetes, a sus personajes de sustancia popular; renunció a su índole de gran repentista, de gran conversador, de dramaturgo rápido e improvisado? No, afortunadamente no renunció. Encerró con seis llaves a Ibsen y a Andreiev y siguió siendo el de siempre, el hombre que entre amigos y colegas interrumpía la conversación con chistes oportunos.

JORGE CRUZ

## CONTRIBUCIÓN DE DARDO ROCHA AL TEATRO ARGENTINO

El 1 de setiembre de 1988 se celebran los ciento cincuenta años del nacimiento de Dardo Rocha. La Academia Argentina de Letras lo recuerda con la publicación de dos obras suyas de teatro, casi desconocidas, que lo sitúan decorosamente tras otros hombres públicos de su tiempo, dueños de brillantes dotes literarias.

De las dos obras recogidas en el volumen que hoy se presenta —*El sitio de Buenos Aires (1852-1853)* y *Amor heroico*— la primera registra una publicación en el año 1909, sin nombre de autor, y la segunda, hasta ahora inédita, figura en un original mecanografiado y con correcciones del autor, custodiado en el Museo y Archivo "Dardo Rocha" de La Plata.

Cuando Rocha publica *El sitio de Buenos Aires* tiene algo más de setenta años. Ha terminado, puede decirse, su carrera pública, con un último desempeño como ministro plenipotenciario ante Bolivia, y acaba de dejar el rectorado de la Universidad Provincial de La Plata. Han quedado muy atrás sus días de soldado y periodista. Lejos también ya la lucha por la defensa de "los pantanos

de La Plata"; apaciguados así mismo los recelos de Buenos Aires por la rival que le ha nacido junto al mismo río, y que el diario *La Razón*, declarado enemigo del fundador, llamaba maliciosamente "la Corte platense", aludiendo a la lujuria edilicia de la nueva ciudad.

Está Rocha, sin duda, en la etapa de frecuentación de la parte alta de su casa de la calle Lavalle —entre sus porcelanas, sus tapices, su biblioteca— donde recibía a sus amistades mundanas, quedando la parte baja para los compromisos políticos. El retrato que Carlos Pellegrini hace de sí, frente a los ataques de Alem, le cuadra sin duda al Rocha de esa época: "No vivo en casa de cristal. Vivo en casa de piedra, y allí he formado mi hogar, conocido, respetado y honesto. Voy cuando quiero reposar mi espíritu de tanta diaria miseria, a los teatros, a las fiestas, a los hipódromos y centros sociales, y allí encuentro todo lo que hay de más culto y distinguido en mi país".

Debió ser gratificante ocasión para don Pepe Podestá estrenar, el 19 de setiembre de 1910, en el teatro Apolo, *El sitio de Buenos Aires*, obra del fundador de la ciudad que había sido el verdadero hogar de su itinerante compañía de "dramas criollos", y de la que había sido el "primer atorrante", recuerda en sus *Memorias*. El 15 de abril de 1885, en efecto, habiendo actuado en los festejos del asentamiento definitivo en la nueva capital de los poderes públicos de la Provincia de Buenos Aires, como payaso oficial de la compañía acrobática de don Cándido Ferraz, contratada en la ocasión, hubo de dormir en un banco de plaza, por no encontrar alojamiento, arropado en su traje de Pepino el 88. En la ciudad compra tiempo después el Politeama 25 de Mayo, y a él vuelve al término de cada gira: "a casa", dice don Pepe.

Ese año de 1910 en que se estrena la pieza de Rocha cierra la década en la que, por una feliz conjunción de



autores y actores criollos —comenzada en 1901 con la propicia alianza, en el teatro Apolo, de José Podestá y Ezequiel Soria— se logra el éxito de obras de autores nacionales, que nacían muertas en manos de compañías españolas, y se atrae hacia los artistas criollos la producción de quienes hasta entonces no se atrevían a ofrecerles sus obras.

El sitio de una ciudad —o su derrota— ha tentado a los autores dramáticos desde siempre, con distinta óptica, y ya desde el campo del ejército sitiador, ya desde el de la ciudad sitiada o vencida. La ocasión da lugar a los más opuestos sentimientos y acciones: el heroísmo de Guzmán el Bueno, la inmolación de Numancia, el éxodo de las mujeres troyanas; los muertos sin sepultura, el hambre, la peste. . .

En la evolución de nuestro teatro hay un sitio —el de la Ciudadela, en Tucumán, donde acamparon las fuerzas de Quiroga después de vencer a Lamadrid— que permite apreciar dos posturas distintas frente al conflicto de una ciudad sitiada.

En el primer acto de *Facundo* (1906), para reivindicar la imagen del caudillo, Peña lo presenta magnánimo y justo con los hombres vencidos, hasta que el conocimiento de la muerte de su amigo, el caudillo Villafañe, lo transforma y, cual enfurecido Aquiles, decide su fusilamiento, el que contempla desde lo “alto de la escena, como el genio de la venganza, soberbio en su actitud”.

Cincuenta años más tarde Vicente Barbieri utiliza el sitio para un *Facundo en la Ciudadela* y transforma el episodio en tragedia. A través del Prólogo conque se abre escénicamente la pieza —en la obra impresa, además, desde los apéndices acerca de personajes, lugar y estructura— Barbieri expone su propósito: hacer una tragedia, con su Tiresias, sus suplicantes, esbirros, eje-

cuciones, peste. Y todos los personajes, fieles a su leyenda: "*famam sequere*".

Muy otra es la actitud de Rocha en su drama. El sitio de Buenos Aires por las fuerzas de la Confederación después de la Revolución de Setiembre de 1852 no tuvo héroes esforzados ni actos de arrojo. Buenos Aires contaba con medios suficientes para resistir el asedio y aun para sobornar a la escuadra sitiadora, debido a la emisión de papel moneda. No intenta Rocha exaltar la figura de Valentín Alsina o de Mitre, ni tampoco presentar los sacrificios y trabajos de la ciudad y sus gentes. Lo que *El sitio de Buenos Aires* logra reflejar es lo que dice Miguel Ángel Cárcano al referirse a aquel episodio: "la violencia, en el ambiente confinado de la ciudad sitiada, de las viejas desconfianzas, recelos y odios entre unitarios y federales, adormecidos durante la campaña libertadora"<sup>1</sup>. A lo que la pieza alude es, sobre todo, al engaño de las políticas de conciliación que siguen a un gobierno fuerte.

Como otros de sus contemporáneos, también Rocha tenía digerida, cuando escribe su obra teatral, la política de tres generaciones que habían intentado ese ensayo de fusión. Muchos abrazos y gestos simbólicos debió presenciar. Otros, como el del Pino entre Lavalle y Rosas, debieron contárselo. Pero allí estaba en el recuerdo la fallida pretensión de Valentín Alsina y su gobierno liberal por atraerse, después de la Revolución del 11 de Setiembre, a quienes se encontraban distanciados de la Confederación. Totalmente simbólico, y sólo eso, su abrazo con Lorenzo Torres, el rosista más obsecuente y el político más utilitario. El cerco de Buenos Aires, dis-

1. Miguel Ángel Cárcano, *Sáenz Peña. La revolución por los comicios*. Buenos Aires, EUDEBA, 1977.

puesto por el coronel rosista Hilario Lagos, designado por Alsina, prueba el fracaso de sus gestiones.

Fueron luego Cepeda y el Pacto de Unión, el pacto de San José de Flores, sellado por intercambio de regalos entre Mitre y Urquiza y pronto desmentido por Pavón. Y la política de conciliación de Avellaneda, después de la revolución de 1874, entre nacionalistas y autonomistas, también sellada por el abrazo de sus jefes, Mitre y Adolfo Alsina, en la Plaza de Mayo, y desmentida por la revolución del 80. Y los más recientes sucesos revolucionarios de 1890, en los que Rocha debió actuar como mediador, que debían desembocar en la política del Acuerdo entre Partidos, también pronto rota.

La desconfianza de Rocha hacia los pactos conciliatorios se manifiesta en esta respuesta que dio a un legislador en uno de los debates del Senado después del 90: "No crea el señor Senador que con esto —el estado de sitio, que se estaba votando— va a destruir las pasiones que arden en el fondo de todos los corazones. No: el cañón ha callado, pero las pasiones gritan en todas las almas". Por ello, defendía una política de amnistía "amplia, generosa, absoluta y completa para todos". Fue Rocha un mediador de amnistías, pero descreído de forzados pactos.

Ahora bien. La expresión del estado de confusión y desconfianza engendrado en Buenos Aires durante los siete meses que duró el sitio, con el envalentonamiento progresivo de los vencidos de ayer, que veían en las fuerzas sitiadoras una esperanza de victoria, está en *El sitio de Buenos Aires* confiado casi todo al diálogo más que a las acciones. Los largos parlamentos que abonan la intención histórica resienten y demoran la acción, excepto en el tercer acto —el cuarto en la obra impresa— dinámicamente bien resuelto, el mejor de la obra, como lo supo ver la crítica del estreno. Pero una lectura atenta

permite apreciar otros elementos puestos en juego para presentar la visión de los hechos, esta vez referidos a los signos del escenario.

Difícil género tanto el de la novela como el del teatro histórico. “La novela, dice Amado Alonso, conforme entra y avanza en el siglo XIX, va atendiendo de manera muy especial al mundo material y cultural —costumbres, ambientes, normas de vivir, instrumental, etc.— en donde transcurren las vidas individuales noveladas: el héroe entre las circunstancias, según palabras de Goethe. Pronto las circunstancias importan más que el héroe”<sup>2</sup>. En la novela histórica, sobre todo, pronto el afán documental se centra en aquéllas. El valor arqueológico se va imponiendo hasta llegar al riguroso realismo de *Salambó* y al sacrificio del héroe en pro de las circunstancias, según la propia crítica de Flaubert a su novela: “un pedestal demasiado grande para la estatua”.

El problema se presenta en el teatro histórico de un modo un poco diferente. “El teatro constituye un caso límite de la obra literaria, en cuanto pone en juego, además del lenguaje, otro medio de representación: los cuadros visuales concretos constituidos por los actores y por los decorados, en los cuales aparecen los objetos, así como los personajes y sus acciones”. “Las palabras pronunciadas por los personajes forman el texto principal de una obra teatral, y las indicaciones para la puesta en escena dadas por el autor, el texto secundario”<sup>3</sup>.

En el teatro histórico, sólo a este texto secundario, a estos signos de escenario, les está reservada la parte ar-

2. Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*. Buenos Aires. Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología. 1942.

3. Román Ingarden, “Les fonctions du langage au théâtre” (*En Poétique*, 8. 1971).

queológica. Por eso ya Voltaire, al tratar de ensanchar el mundo de la tragedia neoclásica e introducir en ella el color local, trató de documentarse hasta donde se lo permitió el prejuicio escénico de su tiempo. Pero es a partir de la teoría de la cuarta pared que el arte teatral intentará encerrar toda la indicación posible para que el espectador pueda ambientarse tan pronto como se levanta el telón sobre esa cuarta pared. El romanticismo con su carga de color local, el realismo naturalismo ornamentando hasta en sus menores detalles, desde el libro, los nuevos interiores, hasta llegar a un positivismo llevado al absurdo, pesan también sobre el drama histórico.

En las obras que jalonan nuestro teatro, algunas de las que abordan temas históricos intentan reforzar los episodios con el documento. El neoclásico *Túpac Amaru* de Morante, por ejemplo, con su visión del "buen salvaje", se apoya en el Inca Garcilaso y en el Deán Funes, y la obra está seguida de notas que enfatizan el entorno histórico y arqueológico. Y al aludir a los riesgos del género, el autor establece la diferencia entre la verdad histórica y la verdad poética: "El dramático no es historiador: aquél pinta, éste refiere; aquél como pudiera suceder, éste como sucedió".

Es también notoria la intención —en eso queda— de Juana Manso de Noronha, quien publica en 1864 *La Revolución de Mayo*. Son cinco actos con título. Al primero lo designa "El espíritu de la época", la fórmula acuñada por los escritores románticos de obras históricas.

Pero es Peña quien afina en *Facundo*, de 1906, este afán por lo arqueológico, aunque a veces llegue a expresiones ingenuas, referidas a los signos de escenario. Si unas veces deja al cuidado del director la búsqueda de accesorios escénicos, en otras ocasiones es preciso en los detalles, tanto en los referidos al ámbito escénico

como a aquéllos que se dan en el actor. Así describe, en el primer acto de *Facundo*, a un opa "hemipléjico, baboso, de lengua trabada, que al andar arrastrará el cuerpo muerto con la mitad viva que le resta". Y agrega, alejándose de la función de signo de escenario, que la descripción tiene por objeto "caracterizar los rezagos de toda montonera y señalar cuál era la clase de individuos que Quiroga mandaba ejecutar, para imponer la terrorífica fama que ha esparcido Sarmiento". En su ingenuo afán arqueológico señala que en primer término debe verse "un frondoso lapacho" (árbol de Tucumán, aclara). Y en el segundo acto de la obra, el de la recepción, "que debe imitar el salón del señor Guerrico en la noche del 31 de agosto de 1906" consigna, *para el director artístico*, estos detalles que de manera alguna pueden acceder al escenario: mate de leche perfumado con vainilla; agua fresca de aljibe con panal; dulces, yemas quemadas.

Otro escritor contemporáneo de Peña, Juan Agustín García, prefirió trasladar al texto primario, el diálogo, su objetivo arqueológico. Para dar cuenta del gusto colonial por ciertos manjares, imagina en su obra *Del uno al otro* una familia pantagruélica, uno de cuyos miembros no piensa sino en comer. Y varias de sus escenas están compuestas por largas listas de manjares de época.

Nada de esto en la pieza de Rocha. Las alusiones a indumentaria o topografía están hábilmente intercaladas en los parlamentos. Los signos de escenario son pocos; pero secundan eficazmente el crescendo de las pasiones puestas en juego en la obra. Los referentes, por ejemplo, al rojo y a la divisa federal.

Una pluma objetiva como la de Antonio Zinny, contemporáneo de los sucesos del sitio de Buenos Aires, sintetiza la actitud de la ciudad diciendo que ésta se puso en estado de triunfar sobre los hombres que "venían a

renovar el uso del cintillo punzó, los vivos a la Federación y los mueras a los unitarios”<sup>4</sup>. “La proclama del cintillo, incidente secundario y transitorio en sí mismo, tuvo, sin embargo, la importancia de un acontecimiento que decide una actitud histórica”<sup>5</sup>. “Esta cuestión de la cinta subleva resistencias que van a ser fatales —decía Sarmiento—. ¿No ve Urquiza que al uniformar los sombreros divide los espíritus?”.

En la obra de Rocha el rojo va apareciendo a medida que las acciones parecen ser favorables a los sitiadores. No usa la divisa el grupo de lacayos, cocheros y mulatos del primer acto, que expresan su repudio a los nuevos dueños de la ciudad sólo de palabra. No hay vivos ni mueras. Al primer rumor del sitio, el trapo rojo aparece. Primero en los negros criados, unos por miedo, otros por antiguos amores. Aparece de pronto en el sombrero de un viejo lomo negro, temeroso y débil. Apenas indicado en el salón de una casa federal: “Cortinas de seda roja, retrato de caballero con divisa al pecho”. O en su frente: “Puertas y ventanas pintadas de colorado”. Pero la intencionada transición es precisa en la evolución del vestuario del gaucho mazorquero encargado del prendimiento del “salvaje unitario”, poco antes del cese del sitio: desde su traje de gaucho pobre al del uniforme comprado con dinero de la traición, “de oficial, gorra de pastel, oscura, galón ancho, divisa en la gorra y en el pecho, chaqueta colorada con galones en la manga”. Y el rojo aparece agresivamente triunfal en el piquete de “soldados de Rosas” de la acotación final, descripción a la que tantas ilustraciones de la época nos tienen acos-

4. Antonio Zinny, *Historia de los gobernadores de las provincias argentinas*. Buenos Aires, “La Cultura Argentina”, 1920.

5. Ramón Cárcano, *De Caseros al 11 de setiembre*. Buenos Aires, Librería Mendeský, 1918.

tumbrados: “Gutiérrez con cuatro soldados. Los soldados, gorra de manga, camiseta y chiripá punzó, viéndosele el fleco del calzoncillo; con divisa como el oficial; éste con espada, aquéllos con sables cortos de caballería; con pelo largo, traen espuelas de fierro medianas”.

Audaz, para la época, la utilización del cine, recién estrenado en Buenos Aires, para cerrar el segundo acto de la pieza.

El público del estreno —que no era, por cierto, subraya la prensa porteña, el habitual de los teatros nacionales, el público asiduo del Apolo— supo ver en *El sitio de Buenos Aires*, aun cuando su autor mostrase poco dominio de la técnica teatral y cierta inexperiencia en el desarrollo de la trama, una evocación histórica hecha con dominio absoluto de la época, del medio, de los hombres y de las ideas que inflamaron el alma porteña en aquellos siete meses que duró el sitio de Lagos. A más de cincuenta años de los sucesos evocados, la pieza despertó “aclamaciones delirantes” de parte de aquel público que, “ebrio de patriotismo y porteñismo” —insiste la crítica— vivaba a los prohombres de aquella época.

Un pasado y un ámbito lejanos —la corte portuguesa de José I entre los años 1768 y 1777— son los evocados en *Amor heroico*, la otra obra de carácter histórico que acompaña a *El sitio de Buenos Aires* en el volumen editado por la Academia Argentina de Letras. La obra, inédita hasta hoy, se conserva en un original mecanografiado, en el Archivo y Museo “Dardo Rocha” de La Plata, que funciona en una antigua residencia del fundador, conocida como “la casa de los cuarenta días”, por haber sido construida en un plazo aproximado, como resultado de un desafío del doctor Rocha frente al gobernador D’Amico, en el segundo aniversario de la fundación de la ciudad, el 19 de noviembre de 1884.



Si en *El sitio de Buenos Aires* el protagonista lo era la ciudad sitiada, aquí lo es un personaje histórico: el célebre marqués de Pombal, reformador de Portugal; el ministro que pretendió transformar el desorden en disciplina, la miseria en prosperidad, pero todo a rajatabla, sin reparar en los medios, en su legalidad o moralidad. términos cuyo sentido ignoró, en su política de derribar cuanto obstáculo se opusiese a la autoridad del Estado. a su poder total y soberano.

Libre ya del afán de presentar en su verdad un reciente pasado nacional, la imaginación de Rocha logra en esta obra trazar una imagen creíble del dictador portugués, tal como la historia lo recuerda: varón de ingenio, duro, emprendedor y resuelto, haciendo frente a las intrigas de la Corte, explotando debilidades y envidias, odios y defectos. Hay agilidad en los diálogos, y la acción se proyecta, sin desvíos, hacia un final previsible pero no falta de elocuencia y efectismo. La pieza merece el estado de publicación que hoy reviste, acompañando el drama nacional *El sitio de Buenos Aires*, en el volumen que la Academia Argentina de Letras libra a la curiosidad de sus lectores.

AMELIA SÁNCHEZ GARRIDO



## EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO EN "LA ARAUCANA" DE ERCILLA \*

### *El autor y el narrador*

Alonso de Ercilla y Zúñiga nació en España, en 1533, en el seno de una familia vinculada con la corte del Emperador Carlos V. Viajó, a partir de 1548, por España, Italia, Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Inglaterra acompañando en calidad de paje al Príncipe Felipe (quien, desde 1556, será el Rey Felipe II). En 1555 se embarcó para las Indias en la Armada del virrey del Perú. En abril de 1557 pasó a Chile, donde participó en las guerras de la conquista y empezó a escribir su poema <sup>1</sup>. A fines de 1558 o a principios del año siguiente

\* Trabajo leído en Moscú, en 1986, bajo los auspicios de la Academia Soviética de Ciencias y el American Council of Learned Societies de los Estados Unidos.

1. Usaré la edición de Marcos A. Morínigo e Isaiás Lerner, *La Araucana*, Madrid: Clásicos Castalia, 1979. Indicaré con el número romano, el canto; con el arábigo, la estrofa. Los cantos I-XV constituyen la primera parte, de 1569; XVI-XXIX, la segunda, de 1578; y XXX-XXXVII, la tercera, de 1589.

lo desterraron a Perú. Desde 1563 Ercilla estaba de vuelta en España. Hasta su muerte, en 1594, gozó de una vida activa, famosa y próspera.

Tal fue el vizcaíno Alonso de Ercilla y Zúñiga, cortesano, militar, trotamundos, negociante y poeta. Pero cuando ese hombre de carne y hueso se dispuso a escribir en verso la crónica de la conquista de Chile, la personalidad se le desdobló. El hombre Ercilla, en tensión artística, se convirtió en Autor; y este Autor creó a un alter ego ficticio, el Narrador. El Autor le delegó al Narrador la responsabilidad de narrar. No nos dejemos confundir por el hecho de que el narrador se llamó también Alonso de Ercilla, como el autor (XXVI, 15; XXXVI, 29). El autor Ercilla vivió en el mundo real mientras que el narrador Ercilla canta y cuenta desde las páginas de *La Araucana*. El autor Ercilla eligió, de todas sus experiencias, aquellas que le parecieron más propicias para que el narrador Ercilla se luciera con ellas, y se las pasó. Le pasó sus anécdotas personales. Le pasó sus lecturas de poemas épicos y de cuanto los españoles de su tiempo leían. Le pasó las noticias que tenía de las crónicas de Indias. Le pasó las discusiones teológicas y jurídicas sobre el derecho de España a conquistar tierras lejanas. Le pasó su religión y sus ideales de hombría. Pero ese autor Ercilla murió y su carne y sus huesos se hicieron polvo. Quedó el otro, el narrador Ercilla, que con el pronombre de la primera persona gramatical —sea con el singular “yo” cuando habla de sí o con el plural “nosotros” cuando asume la representación de los españoles— inventa un mundo imaginario. Se apoya, sí, en cosas, personas y acontecimientos verídicos —tanto, que muchos críticos han considerado que su poema es una crónica rimada— pero de todas maneras es un mundo ficticio porque está dentro de una mente poetizadora. El primero en reconocer

que *La Araucana* valía más como poesía que como crónica fue Lope de Vega, que en *El laurel de Apolo* lo retrató así: "Don Alonso de Ercilla / tan ricas Indias en su ingenio tiene, / que desde Chile viene / a enriquecer la musa de Castilla". Es decir, que "el valor está en que las Indias pertenecen al ingenio de Ercilla, no Ercilla a la realidad de las Indias. Las Indias son un fenómeno mental, ideal, del escritor"<sup>2</sup>.

Estamos como ante un juego de espejos enfrentados en que un "yo" refleja a otro "yo", y éste a su vez vuelve a reflejar al anterior. En una ocasión el "yo" del autor Ercilla consiente en que el "yo" del narrador, que también se llama "Ercilla", al describir una de las aventuras de la conquista, se refiera con el pronombre de la tercera persona al hombre de carne y hueso, don Alonso de Ercilla:

Pero yo por cumplir el apetito,  
que era poner el pie más adelante  
fingiendo que marcaba aquel distrito,  
cosa al descubridor siempre importante,  
corrí una media milla do un escrito  
quise dejar para señal bastante,  
y en el tronco que vi de más grandeza  
escribí con cuchillo en la corteza:

*Aquí llegó, donde otro no ha llegado.  
don Alonso de Ercilla, que el primero  
en un pequeño barco deslastrado,  
con solos diez pasó el desaguadero  
el año de cincuenta y ocho entrado  
sobre mil y quinientos, por febrero,*

2. E. Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3ra. edic.. México: Fondo de Cultura Económica. 1961. p. 65.

*a las dos de la tarde, el postrer día,  
volviendo a la dejada compañía.* (XXXVI, 28-29).

### *El narrador, su público y su perspectiva*

Antes de examinar el punto de vista del narrador Ercilla repararemos en que se está dirigiendo al rey Felipe II (en este sentido toda su narración puede leerse como una larga carta personal, en verso) y también está dirigiéndose a un público anónimo<sup>3</sup>. El narrador sigue la convención literaria de presentarse tan pronto en el acto de escribir como en el acto de hablar<sup>4</sup>.

Y ahora, habiendo reparado en la relación del narrador con el lector u oyente, examinemos la relación del narrador con la acción épica que está versificando. A diferencia de los aedas de las epopeyas clásicas el narrador Ercilla narra una epopeya contemporánea desde dentro de la acción. Es un narrador que actúa a veces como protagonista de sus propias hazañas, a veces como testigo directo de las hazañas ajenas, a veces como testigo indi-

3. El narrador dice: "carta mía" en I, 12. Alude a un público anónimo con estas frases: "Algún curioso dirá..." (XXXVII, 25). "Podría de alguno ser aquí una cosa... notada [...] Respondo a esto que..." (II, 37-38). No confundir con el recurso retórico de dirigirse a sus personajes: "Musas" (XXIV, 2) o "Hermosas damas" (XIV, 1-2).

4. Por ejemplo, ante un público lector: "No faltara materia y coyuntura/ para mostrar la pluma aquí curiosa; [...] el tiempo lo dirá y no mi escritura" (IV, 5). Ante una audiencia: "favoreced mi voz con escucharme" (XVI, 2); "Preste, pues, atención y grato oído (XXXII, 53). Y en ocasiones junta lo escrito con lo oral: "pluma no basta, lengua no hay que pueda..." (V, 29); "pido que atenta oreja me sea dada [...] para que como furiosa y fácil pluma..." (VII, 33).

recto que se sirve de datos obtenidos en fuentes diversas<sup>5</sup>.

El "yo" de este narrador, por estar en un mundo literario, no en un mundo real, suele arrogarse el privilegio de trascender sus propios límites y expresarse como si fuera un narrador omnisciente. Con la óptica, no de un hombre, sino de un dios, el "yo" del narrador describe sitios y escenas del enemigo que ni él ni ningún español pudo haber visto, reproduce discursos araucanos que nadie pudo haber oído, mucho menos traducido y transcripto, y aun se entera de los procesos mentales más íntimos de sus personajes, como cuando da cuenta de la premonición que Lautaro y su mujer han soñado juntos en la misma noche (XIII, 43-57). Sólo un narrador omnisciente pudo penetrar en las conciencias mutuamente mentirosas de los espías Pran y Andresillo (XXX, 33-54 y XXXI, 8-20).

Se ha dicho que *La Araucana*, aunque inspirada en los poemas épicos de Virgilio, Lucano y Ariosto, no tiene

5. Ejemplos de *narrador-protagonista*: cuando cuenta cómo ayuda a Tegalda a encontrar el cadáver de su marido en el campo de batalla (XX, 27-78; XXI, 1-12) exclama "yo con gran pasión la consolaba"; cuando se lanza al combate (XXVI, 13-16); cuando se hace amigo de Glaura y Cariolán (XXVIII, 4-52); cuando explora el archipiélago (XXVI, 29). Ejemplos de *narrador-testigo directo*: "Yo vi entre muchos jóvenes valientes/ sobre pruebas de fuerza porfiando,/ trabar él [Rengo] una cuerda con los dientes" (XV, 16). "Yo presente", dice al relatar la escena en que los españoles le cortan las manos a Galbarino y éste sigue desafiándolos (XXII, 46 y XXVI, 23-24; 29). "El escuadrón postrero/ adonde por testigo yo venía" (XXVI, 3). Ejemplos de *narrador-testigo indirecto*: "de ambas las mismas partes lo he aprendido,/ y pongo justamente aquello/ en que todos concuerdan y confieren,/ y en lo que en general menos difieren" (XII, 69). "Heme. Señor, de muchos informado,/ porque con más autoridad se cuente" (IX, 18); "Cuentan, no sé si es fábula..." (XXI, 35).

un héroe central, como Eneas, Catón u Orlando; pero es que en *La Araucana* el héroe central es el narrador mismo, que desde dentro de su narración está creando a otros personajes. Una prueba de que el narrador Ercilla se sentía protagonista es el hecho de que en las partes segunda y tercera de su poema destaca los combates donde se distinguió (XX, 17 y 18; XXII; XXVI) y el resto de la guerra, donde él no intervino, lo deja en manos de otros escritores. Que ellos se ocupen, dice, de la "historia general" (XIII, 8).

¿Cómo es la personalidad de este narrador? Al narrar adopta varias posturas. Las de cronista, humanista y poeta. Cambia de posturas, alternándolas en el espacio del mismo canto; sin embargo, voy a estudiarlas una por una. Comienzo por la de cronista de hechos verídicos.

### *El cronista*

Conviene tener en cuenta ante todo, que la composición de *La Araucana*, con cuidadosas correcciones, llevó treinta años. Sus treinta y siete cantos en octavas reales, distribuidos en tres partes, se publicaron en Madrid, en ediciones separadas, una para cada parte, en 1569, 1578 y 1589.

En la primera dedicatoria a Felipe, en el diálogo que con él mantiene a lo largo de todo el poema, en el "Prólogo del Autor" y en muchas de sus estrofas, Ercilla insiste en que su propósito es describir lo que vio y vivió: su labor —dice por ahí— "es relación sin corromper sacada / de la verdad cortada a su medida" (I, 3); "Va la verdad desnuda de artificio" (XII, 73); "No es poético adorno fabuloso, / mas cierta historia y verdadero cuento" (XVI, 23). Ante este ambicioso plan de crónica con tema actual cabe preguntarse en qué se basa su autoridad de cronista.



De la total experiencia americana de Ercilla, que transcurrió de 1555 a 1563, sólo guerreó en Chile año y medio. En Chile habrá escrito unas trescientas estrofas. Él, por lo menos, nos hace creer que escribió la estrofa 18 del canto IX en 1558, estando todavía en América. De los treinta y siete cantos los primeros quince se refieren a acontecimientos anteriores a su llegada a Chile. Es decir, que no todo el poema es autobiográfico.

A cierta altura del relato se interrumpe para advertir: "Hasta aquí lo que en suma es referido / yo no estuve, Señor, presente a ello", y anuncia que lo que siga será una "historia más autorizada; / podré ya discurrir como testigo / que fui presente a toda la jornada" (XII, 69 y 70); porque de entonces en adelante él estará junto con los soldados. Sólo en la segunda parte del poema ha de narrar su iniciación como guerrero contra los araucanos (XVI, 20), así como en la tercera parte nos dirá exactamente cuándo se alejó de Chile (XXXV, 37) <sup>6</sup>. Si antes hablaba de "los españoles" o refiriéndose a ellos

6. Morínigo y Lerner, en la "Introducción" a la edición arriba indicada ofrecen los siguientes cálculos: "...Ercilla empieza a ser parte y testigo de la guerra en la estrofa 20 del canto 16 y se retira de ella en la estrofa 37 del canto 36, que hacen en conjunto 11.256 versos, de los 21.160 del total. Pero naturalmente hay que descontar de estos 11.256 versos las digresiones históricas (San Quintín, Lepanto), geográficas, novelescas, etc., y las reflexiones, moralizadoras o no, que sirven como introducción a los cantos. El volumen de lo atestiguado por el poeta queda entonces bastante reducido. Según nuestro cómputo quedan solamente unos 3.964 versos testimoniales, que aún son menos si descontamos de los relatos de las grandes batallas (Penco, c. 19; Biobío, c. 22; Millarapué, c. 25; Cañete, c. 31 y 32) los pasajes en que se destacan las gestas personales de los héroes, inventados o no, como Tucapel, Rengo o Andrea. Resulta de todo esto que menos de una sexta parte del total de los versos de *La Araucana* son auténticamente testimoniales, y que sobre este ralo cañamazo está tejido el extenso y magnífico tapiz del singular poema" (p. 25).

decía “los nuestros”, ahora empleará los pronombres “nosotros” y “yo”. Cuando dice que salieron hacia Chile agrega: “Yo con ellos también” (XIII, 29). Y repite al desembarcar en puerto chileno: “hallándome con otros yo presente” (XVI, 83) y aún con más orgullo: “yo con ellos también, que vez ninguna / dejé de dar un tiento a la fortuna” (XVII, 19).

Nos damos por convencidos, pues, cuando el narrador nos dice que estuvo presente en la retirada de los araucanos después de cierta batalla (XXVI, 13015), que intervino para salvar al indio Galbarino (XXVI, 23 y 29), que se lanzó a un ataque desesperado junto con otros diez (XXVIII, 63-70), que fue uno de los treinta que acudieron en socorro de sus camaradas (XXX, 23; XXXI, 33; XXXV, 41-50), que exploró una isla del archipiélago (XXXVI, 1-31; aquí, en la estrofa 29, aun nos da la fecha, 31 de febrero de 1558).

Por el contrario, el narrador Ercilla no nos convence cuando asegura que estuvo presente en episodios sentimentales, caballerescos, fabulosos; ni cuando cuenta sueños, apariciones místicas y visiones de lo futuro; ni cuando relata el encuentro con un mago, la discusión sobre la leyenda de Dido y otras digresiones y ocurrencias de las que me ocuparé más adelante. Es un cronista poco confiable porque está en conflicto consigo mismo. Le consta que sus compatriotas son valientes, y sin embargo los retrata con tintas negras y realistas. Con igual inconsecuencia desea la destrucción de los araucanos, y sin embargo los idealiza con atributos prodigiosos.

De las tres partes que integran *La Araucana* la primera es la más ceñida al plan de una crónica veraz de la conquista de Chile, y eso que el narrador, en la primera parte, está narrando de oídas hechos que ocurrieron cuando él no había llegado a tierra chilena. En cambio, en las dos partes subsiguientes, cuando sí pudo

narrar lo que vio, pues ya estaba en Chile, el narrador no se ciñe al plan de una crónica veraz. Curioso ¿no? Y más curioso todavía es que el "yo" del narrador, en los cantos sobre hechos no presenciados, tenga la misma disposición de ánimo que el "yo" de los cantos sobre hechos presenciados. En efecto, en la primera parte del poema describe lo que no ha visto y aunque promete atenerse a la verdad histórica recurre a ornamentos, mitos homéricos, anécdotas romanas, metáforas líricas e inventa el campeonato que Caupolicán gana en la portentosa prueba del tronco de árbol. No de otro modo se comporta en las partes segunda y tercera, que podrían ser autobiográficas porque el narrador está de cuerpo presente en el escenario de la guerra, y en medio de eso los principios veristas se le aflojan y la imaginación se echa a volar con reminiscencias de poemas épicos y novelas de caballería. En suma, que el "yo", ausente o presente en la acción narrada, narra con un arte que es independiente de las experiencias reales que debió de haber vivido el hombre de carne y hueso que fue don Alonso de Ercilla y Zúñiga. Es un "yo poético". Tiene la función de cantar con las convenciones artísticas de los poetas épicos tradicionales. Salta sobre el tiempo y el espacio. Organiza su materia narrativa como le da la gana. Compensa su ausencia usando el tiempo verbal del "presente histórico". Disimula su presencia con retrospecciones y prospecciones. Pretende convencernos de que los hechos se imponen sobre sus versos cuando lo que se impone es más bien su concepción del mundo. Y ahora, después de haberlo visto en la postura de cronista, veámoslo en la postura de humanista.

### *El humanista*

La filosofía de la vida que se manifiesta en *La Araucana* es la que corresponde a un cortesano de Felipe II,

aventurero en un gran imperio, lector de esos libros didácticos y literarios que hoy los historiadores de la cultura clasificamos con los conceptos de "Edad Media" y "Renacimiento". Es un humanista. He aquí una de sus frases típicas de humanista: "Yo que fui siempre amigo e inclinado / a inquirir y saber lo no sabido" (XXXVI, 19). Sus abundantes reflexiones morales —sobre todo al comienzo de los cantos pero también intercaladas por todo el texto— son las de un católico de formación estoica, imperturbable ante la adversidad. Para él los planes de Dios se revelan en una historia que finalmente ha de favorecer a los cristianos virtuosos (XVIII, 30). Cuando cuenta la aparición del Diablo Eponamon, del lado de los araucanos, seguida por la de la Virgen María del lado de los cristianos, el narrador se remite al testimonio de todo el ejército indio, pero él cree también en el milagro y certifica la fecha: 23 de abril de 1554 (IX, 1-18). Su tabla de valores exalta el honor, la libertad, la abnegación, el heroísmo, el amor a la patria, la clemencia, la caridad, la justicia, la caballerosidad con las mujeres. Al revés, desprecia la traición, la venganza, la codicia, la cobardía, la impiedad y la negligencia con que se cede a las vanas mudanzas de la fortuna. Aun en los apremios de la guerra el narrador Ercilla procura ser imparcial —XII, 70— y juzga los hechos de acuerdo con una moral eterna. Después de todo, cree que el origen de la guerra es la rebelión del Diablo contra Dios; rebelión que, a causa del pecado original de Adán y Eva, fue transferida del infierno a la condición humana (XXXVII, 21). Y esta idea del Diablo ha de explicar las aparentes contradicciones en la actitud de Ercilla ante los araucanos. Los indios son sus enemigos, no porque él sea codicioso, sino porque ellos son enemigos de su fe. Codiciosos —dice Ercilla— fueron Valdivia y sus hombres, y por eso Dios, para castigarlos, permitió que los

araucanos los vencieran (I, 67-69; II, 93; III, 1-3; V, 1-2; VIII, 4 y 67). Después vino una nueva ola de españoles y entonces Dios los ayudó (XIII, 17-22). Este sentimiento de que había dos edades en el proceso de la conquista dio a Ercilla libertad para denunciar con dureza a los primeros conquistadores y exaltar el valor de los indios, sobre todo el de Lautaro, ejemplo de héroe estoico. La Fortuna era para Ercilla un agente retórico, de origen pagano: el agente verdadero para su conciencia cristiana era Dios.

El narrador Ercilla fue uno de los españoles recién llegados que han de hacer triunfar el cristianismo sobre la barbarie; sólo que no se distinguió por ser demasiado beligerante. Más que como soldado se comportó como un moralista que acompañaba al ejército. Miraba las cuchilladas que se asestaban otros y él prefería escribir sobre lo que veía, y lo hacía con tal empeño que "se olvidaba el brazo de la espada" (XII, 71). Las veces en que se presenta con las armas en la mano, matando indios, se siente desgarrado entre el deber militar y la piedad cristiana (XXVI, 3, 7 y 16; XXXI, 49-50). Sólo compelido por "el honor y la vergüenza" se arroja a un combate, al frente de un pelotón de seis soldados (XXVI, 16). Con sorpresa, con alivio, con entusiasmo saluda, en su expedición al archipiélago, a esa comunidad natural de aborígenes amistosos que confirmaban las ideas utópicas de la época sobre "el buen salvaje" (XXXV, 49; XXXVI, 2-29). Mientras él está allí, viviendo en paz con esos indios buenos, los españoles empalan a Caupolicán, esto es, le meten un palo por el trasero hasta romperle las entrañas. Al enterarse, el narrador se felicita de haberse librado de ese atroz espectáculo:

Paréceme que siento enternecido  
al más cruel y endurecido oyente

deste bárbaro caso referido  
 al cual, Señor, no estuve yo presente,  
 que a la nueva conquista había partido  
 de la remota y nunca vista gente;  
 que si yo a la sazón allí estuviera  
 la cruda ejecución se suspendiera. (XXXIV, 31).

Debió de estar bien enterado de la discusión entre Sepúlveda y el Padre Las Casas sobre el derecho de España a sojuzgar a los aborígenes de América. En su deseo de ser justo el narrador Ercilla llegó a poner en boca de Galbarino una terrible condenación del catolicismo español:

Y es un color, es apariencia vana  
 querer mostrar que el principal intento  
 fue el extender la religión cristiana  
 siendo el puro interés su fundamento;  
 su pretensión de la codicia mana,  
 que todo lo demás es fingimiento  
 pues los vemos que son más que otra gente  
 adúlteros; ladrones, insolentes. (XXIII, 13).

En el "Prólogo del Autor" Ercilla salió al cruce de quienes pudiesen interpretar que se inclinaba "a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere". Lo hacía, dijo, por respeto a su temple viril; pero otra explicación está en que el valor del héroe de una Epopeya se destaca mejor cuando el adversario es valiente: "pues no es el vencedor más estimado / de aquello en que el vencido es reputado" (I, 1-2). Ya en el primer canto del poema se plantea el conflicto —que ha de intensificarse en los dos cantos siguientes— entre la solidaridad "con el valor, los hechos, las proezas de

aquellos españoles esforzados" que conquistan una indómita nación, y el enaltecimiento de la gente conquistada, "tan granada, tan soberbia, gallarda y belicosa". De la masa de aborígenes surgen titanes: Colocolo, Lautaro, Caupolicán, Trucapel, Rengo *et al.* En el fondo, el narrador, aunque les rinde tributo por su bravura y dignidad, los rechaza en nombre de la civilización cristiana. Creía que eran criaturas del Diablo. "Gente es sin Dios, ni ley, aunque respeta / a aquel que fue del cielo derribado" (I, 40; 43-44); "se vuelve contra el cielo / blasfemando el soberbio y descreído" (XIV, 37); "sedientos de la sangre bautizada" (IV, 20). Juran "al infernal poder eterno" (XII, 40). Cuando el admirado Lautaro murió, su alma "bajó furiosa a la infernal morada" (XIV, 18). Y con conciencia europea les inventó propósitos imperiales. Reunidos en junta militar, el jefe Caupolicán les dice a sus guerreros: "que, según vuestros fuertes corazones, entrar la España pienso fácilmente, / y al gran Emperador, invicto Carlo, / al dominio araucano sujetarlo" (VIII, 16). Es más: aspira a "conquistar del mundo la campaña" (VIII, 18). Y Lautaro avisa a un español: "hasta dentro en España he de seguiros" (XII, 13). Amenazas —imposibles en los araucanos— que sólo podían caber en la cabeza de un imperialista español.

### *El poeta*

Me quedaba por tratar la tercera postura del narrador Ercilla: la de poeta. La he dejado para el final por ser la más importante. Importante aun estadísticamente, pues dedica muchos más versos a lo imaginario que a lo histórico. El "yo poético" domina al "yo" del cronista y del humanista. Es un "yo" consciente de su oficio. Tanto es así que nos habla constantemente del proceso de la

creación literaria y no se ahorra exageraciones, como cuando en el "Prólogo" de la primera parte el Autor, al quejarse de que el negocio bélico no le deja ocio para escribir, dice: "el [tiempo] que pude hurtar, le gasté en este libro, el cual, porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero por falta de papel, y en pedazos de cartas, algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos, que no me costó después poco trabajo juntarlos". Y, en efecto, al leer *La Araucana*, a veces nos hacemos la ilusión de que estamos viendo cómo los versos salen directamente de los entreveros del combate. El soldado nos quiere hacer creer que escribe a vuelapluma en medio del fragor de las armas: "la pluma ora en la mano, ora la lanza" (XX, 24). El ritmo de la guerra se confunde con el ritmo de la escritura como si fueran simultáneos. Confiesa las presiones, las fatigas, el tedio, los desánimos. No faltan los pinchazos de la autocrítica, como cuando se detiene porque no sabe "con qué palabras" ha de contar una batalla, y pide consejos al lector (XXXI, 49). Está descontento por el tema, tan "bárbaro", esto es, tan extraño a la gran tradición europea. Admira a Dante, Ariosto, Petrarca, Garcilaso y se lamenta de que él, "por ser a la verdad tan arrimado y haber de tratar siempre de una cosa" no pueda lucirse como ellos con paisajes, fábulas y amores (XV, 1-5). Quisiera ocuparse de hermosas damas pero la guerra no le permite darse el gusto (XIX, 1-3). Dice que seguirá escribiendo porque lo prometió pero que preferiría cambiar de tema:

¿Quién me metió entre abrojos y por cuevas  
tras las roncadas trompetas y atambores,  
pudiendo ir por jardines y florestas  
cogiendo varias y olorosas flores.



mezclando en las empresas y requestas  
 cuentos, ficciones, fábulas y amores  
 donde correr sin límites pudiera  
 y dando gusto yo lo recibiera? (XX, 4).

Desde luego que no hay que creer al pie de la letra en todas sus quejas, y mucho menos en las declaraciones de modestia sobre el valor de su poema<sup>7</sup>. Suelen ser convenciones retóricas. En el fondo no es modestia, sino orgullo.

Lo vemos de noche, inquieto, con la pluma en la mano: "Aquella noche, yo mal sosegado, / reposar un momento no podía / o ya fuese el peligro o ya el cuidado / que de escribir entonces yo tenía [...] En el silencio de la noche oscura, / en medio del reposo de la gente, / queriendo proseguir con mi escritura..." (XVIII, 34 y 35); "que estando así de noche retirado / escribiendo el suceso de aquel día" (XXVIII, 60). Este "yo" del narrador en postura de poeta es más enérgico que el de cronista y el de humanista. Interviene sistemáticamente en la composición del poema. A cada paso le oímos frases como éstas: "yo pienso", "como dije antes", "me olvidaba", "como atrás digo", etc. Desvía a su capricho el orden en que los acontecimientos de veras debieron de ocurrir<sup>8</sup>. Interrumpe un suceso y para en-

7. Otra expresión de insatisfacción: "No sé cómo a escribirlo todo acierte,/ que mi cansada mano ya no puede..." (IX, 77); "la cansada voz me desfallece" (XXI, 59). Los finales de canto suelen cargarse de lamentos.

8. "A Lautaro dejamos, pues, en esto/ que mucho su proceso me detiene,/ forzoso a tratar del volveré presto/ que llegar a Penco me conviene" (IV, 79); "Paréceme, señor, que será justo/ dar fin al largo canto en este paso/ porque el deseo del otro mueva el gusto/ y porque de cantar me siento laso" (IV, 98); "Las inhumanas armas levantando,/ se vienen a herir... Pero el combate/ quiero que al otro canto se dilate" (XIV, 51).

terarnos del desenlace debemos esperar el canto siguiente. A veces la interrupción dura demasiado. La primera parte de *La Araucana* de 1569 termina con estos versos del canto XV que describen una tormenta: "y la poca esperanza quebrantada / por el furioso viento arrebatada". Y sólo en el canto XVI con que comienza la segunda parte, en 1578, continuará su narración mostrando cómo la nave llegó "al punto deseado". Más chistosa es la interrupción de la famosa justa, a la manera de caballeros medievales, entre los araucanos Rengo y Tucapel. La segunda parte, que como dije es de 1578, termina con el canto XXIX: Tucapel "alzó la espada", y el poeta corta allí mismo la escena: "Mas quien el fin deste combate aguarda / me perdone, si dejo destroncada / la historia en este punto, porque creo / que así me esperará con gran deseo". Con el canto XXX abre la segunda parte, de 1589, y sólo después de un exordio de ocho octavas reanuda el hilo cortado: "viendo / el brazo en alto a Tucapel alzado, / me culpo, me castigo y reprehendo / de haberle tanto tiempo así dejado; / pero a la historia y narración volviendo, / me oistes ya gritar a Rengo airado, / que bajaba sobre él la fiera espada / por el gallardo brazo gobernada". (Aun el narrador Ercilla debió de sonreirse al cometer esta travesura. Su tenue sonrisa será franca risa en Cervantes cuando éste parodie la misma situación en el combate entre Don Quijote y el Vizcaíno, que quedan con las espadas en alto al fin del capítulo VIII hasta descargarlas en el comienzo del capítulo IX, *Don Quijote*, primera parte).

Se dirá que un cronista, un historiador, también ordenan o desordenan libremente los datos que manejan; pero la libertad con que procede un poeta es mucho más extraordinaria. El poeta puede hacer, por ejemplo, que el acto de escribir se correlacione con la acción sobre la que escribe. Hay que estar muy atento para distinguir

si se refiere a la acción o a la versificación. Es como si se interpenetraran dos universos que están en diferentes dimensiones. El poeta nos dice, por ejemplo, que la mano se le cansa de llevar la pluma detrás de las peripecias del combate y que va "tras los que aguijan los caballos: / que no haremos poco en (alcanzillos) (IX, 77 y 87). Más gracioso que alcanzar con el correr de la pluma la carrera de los caballos es este otro ejemplo. La nave en que viaja Ercilla está a punto de naufragar, arrebatada por la tempestad. Al describir la escena el narrador se dirige al lector, Felipe II: "Ya no veo / sino vuestra fortuna para salvarme". ¿Qué debe hacer Felipe II para salvarlo? Algo muy fácil. Puesto que el rey es soberano —"yo entiendo que a vuestra voluntad todo es sujeto"— bastará con que Felipe preste atención a la voz del poeta Ercilla: inmediatamente "el bravo mar, viendoso atento, / aplacará su furia y movimiento" (XVI, 2, 3 y 16). Esta extremada adulación al lector (claro, no es un lector cualquiera, es el rey) me recuerda el recurso cómico de Laurence Sterne en su novela *Tristram Shandy*. En el capítulo IV le dice al lector: "¡Cierra la puerta!" (Shut the door). Esa puerta, como la tempestad en *La Araucana*, sólo existe dentro del texto literario. El lector, en cambio, vive afuera.

El narrador, al describir la escena en que Caupolicán, con una pesada viga sobre el hombro, permanece inmovible mientras a su alrededor giran los astros, se previene contra los incrédulos: "Es cosa en que mil gentes han parado / y están en duda muchos hoy en día, / pareciéndoles que esto que he contado / es alguna ficción o fantasía" (II, 60). Escrupulo de poeta que quiere ser cronista. Lo cierto es que toda obra poética es fantasía y ficción. Por muy objetivo que el poeta quiera ser, su subjetividad tiñe cuanto escribe. Los pasajes sobre los indios no resultan tan "veristas" como el autor qui-

siera. La sincera admiración por la resistencia de los araucanos, las observaciones sobre sus costumbres, la descripción de sus juntas de guerra, sus torneos atléticos y desafíos, sus elocuentes discursos y asaltos a castillos con fosos, puentes levadizos y troneras, sus hechicerías y amores, etc., se embellecían con préstamos de la *Eneida*, la *Farsalia*, el *Laberinto de Fortuna*, el *Orlando furioso* y una que otra novela de caballería.

Ariosto había comenzado su *Orlando* con "I donne, i cavalieri, l'armi, gli amori. Le cortesie, l'audaci imprese Io canto..." y Ercilla comenzó *La Araucana* contrapunteándolo con "No las damas, amor, ni gentilezas / de caballeros canto enamorados". Sin embargo, el narrador Ercilla siente con tal fuerza el llamado del "amor tirano" que llegará a rogarle que lo deje en paz para que él pueda volver a su oficio de cronista de la guerra (XXII, 1-5). No había terminado la primera parte y ya estaba cantando los tiernos amores de Lautaro y Guacolda (XIII, 43-57). Y siguió con una serie de episodios sentimentales: Tegualda buscando el cadáver de su amado después de la batalla (XX, 27-28 y XXI, 1-2); las desventuras amorosas de Glaura, con desenlace venturoso (XXVII, 61 y XXVIII, 4-52); el narrador curando a Lauca que, herida, quiere morir porque su amado ha muerto (XXXII, 31-42); la reivindicación de Dido, calumniada por Virgilio, que el narrador, "para divertirse", mantiene ante sus soldados (XXXII, 43-91; XXXIII, 1-55); la ira de la matrona Fresia ante la rendición de su marido Caupolicán (XXXIII, 73-83). Cierro esta serie de temas amorosos con la figura de María de Bazán, que el narrador mira con ojos enamorados: la mira en un sueño. (Cuando el narrador declara este amor, en la segunda parte de *La Araucana*, 1578, ya don Alonso de Ercilla y Zúñiga lleva ocho años de casado con doña María de Bazán). Aquí

el narrador juega con el tiempo, simulando que hechos del pasado son futuros. Dice que una noche, al perder el conocimiento, ganó un sueño: Bellona, diosa de la mitología romana, desde lo alto de un collado le muestra los triunfos de Felipe II. (Las guerras de Chile, aunque menos importantes, adquieren importancia porque vienen a incorporarse a la expansión del imperialismo español). Es un sueño muy largo (XVII, 34-61; XVIII, 1-74). No un sueño, sino una visión sobrenatural es la que el narrador tiene cuando mira en el interior de la bola que el mago Fitón le ofrece: ve la batalla de Lepanto (XXIII, 55-87 y XXIV, 1-98) y el panorama del mundo entero; este panorama incluye a Vizcaya y en Vizcaya el narrador otea "el solar de Ercilla" (XXVI, 40-52 y XXVII, 1-54). El narrador, antes de volver a su crónica, confiesa: "en larga digresión me he divertido".

Divertirse fue el propósito de todas sus digresiones. ¿Pero acaso no es todo el poema una sola, larga, divertida digresión, con respecto a la realidad histórica?

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

#### BIBLIOGRAFÍA

- Albarracín-Sarmiento, Carlos, "Pronombres de primera persona y tipos de narrador en 'La Araucana'", *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, 178 (mayo-agosto, 1966), 297-320. "Arquitectura del narrador en 'La Araucana'", Homenaje al doctor Rafael Lapesa, vol. 2. *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, II, Madrid, 1974, págs. 7-19.
- Aquila, August J., *Alonso de Ercilla y Zuñiga. A basis bibliography*. London, 1975.
- Avalle-Arce. Juan Bautista. "El poeta en su poema (el caso

- Ercilla)", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. 95 (febrero, 1971), págs. 152-170.
- Caillet-Bois, Julio, *Análisis de "La Araucana"*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne*, Burdeos, 1966.
- Durling, Robert, *The figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge, 1965.
- Goic, Cedomil, "Poética del exordio en 'La Araucana'", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 1, 1970, págs. 5-22. "La tónica de la conclusión en Ercilla". *ibidem*. núm. 4. 1971, págs. 17-34.
- Méndez Herrera, Juan Alberto, *Estudio de las ediciones de 'La Araucana' con una edición crítica de la tercera parte*. Tesis doctoral, Harvard University, 1976.
- Morínigo, Marcos A. e Isaías Lerner. "Introducción biográfica y crítica" a su edición de *La Araucana*, Madrid: Clásicos Castalia, 1979.
- Pastor, Beatriz, Alonso de Ercilla y la emergencia de una conciencia hispanoamericana", cap. V de *Discurso narrativo de la Conquista de América*, La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Pierce, F. R., *The Heroic Poem of the Spanish Golden Age*, Oxford, 1947, [Traducción española en Madrid: Gredos, 1961]

## LOS ÚLTIMOS DÍAS DE SARMIENTO SEGÚN MARTÍN GARCÍA MÉROU \*

De los tres grandes críticos literarios del Ochenta —Martín García Mérou (1862-1905), Pedro Goyena (1843-1892) y Paul Groussac (1848-1929)— sólo el primero ha dejado abundantes testimonios personales de los protagonistas literarios de la época; tal actividad de memorialista puede ser explicada por sus actividades de diplomático, que le permitieron estar junto a compatriotas ilustres temporariamente en el extranjero; al mismo tiempo García Mérou buscaba situarse en Buenos Aires, evocando a quienes habían sido sus compañeros en las empresas de la expresión literaria.

Ya cuando no había alcanzado los veinte años, García Mérou fue designado secretario de la legación argentina en Colombia y Venezuela. En esa misión tuvo como jefe a Miguel Cané y así pudo asistir a la gestación de *Juvenilia* y a la redacción de los apuntes, que años después se ordenarían en las páginas de *En viaje*.

En 1885 García Mérou se desempeñaba en Francia y en París le fue permitido acompañar a Nicolás Avella-

\* Leído en sesión del 28 de abril de 1988.

neda, entonces muy enfermo y en procura de alivio de los médicos franceses.

Desde 1886 García Mérou era ministro plenipotenciario en el Paraguay y tal cargo le permitió auxiliar las jornadas postreras de Domingo Faustino Sarmiento. Los recuerdos de Avellaneda y los de Sarmiento forman un capítulo de su libro de 1893 *Confidencias literarias* (Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora "Argos"), complementario de *Recuerdos literarios*, anterior en dos años.

Sarmiento había viajado a Asunción en los comienzos del invierno del 87, buscando alivio para una salud muy resentida; su segundo viaje y el afinamiento en tierra paraguaya se haría a fines del invierno del mismo año; lo acompañaban entonces su hija Faustina Sarmiento de Belin, y su nieta María Luisa, "que lo rodeaban con todas las dulzuras y los halagos del más puro amor filial" —acota García Mérou.

Sarmiento (el "general" lo nombra siempre el memorialista, como era habitual en el lenguaje burocrático de entonces) "ignoraba la pereza y no comprendía la inactividad física ni intelectual". Se explica así la concienzuda planificación del pequeño terreno que le habían obsequiado sus amigos asunceños; encarga primero una casa de hierro, de paredes dobles, y la hace armar para habitarla; cerca la tierra con una combinación de pilares de palmas y enrejado de bambú o caña tacuara, "cuya invención lo enorgullecía"; hace cavar un pozo surgente, etc., para concluir con la decoración interior de la vivienda. En instancia última una tarea de civilizador semejante a la que le había hecho acomodar y adornar los ambientes de su casa porteña de la calle Cuyo y la vivienda de retiro que tenía en el Tigre, a orillas del Carapachay.

García Mérou recoge esta imagen muy típica del per-



sonaje, incansable hasta en la vejez: "Se le hallaba desde temprano, con su sombrero de paja, de plantador indiano, dirigiendo los peones, ordenando los plantíos, haciendo levantar las hojas secas de lo que llamaba 'el bosque', pequeño retazo de floresta enmarañada, contiguo a su propiedad".

El evocador sintetiza las jornadas del huésped ilustre desde que, con los suyos, ha podido trasladarse a la flamante vivienda: "Impedido de salir de noche [...] empleaba sus horas despachando su larga correspondencia o escribiendo una serie de artículos que publicaba en la prensa de Asunción bajo el título *El Paraguay industrial*". Trabajaba con una actividad febril, como si estuviera aún en el pleno vigor de la juventud; su periodismo de entonces, según lo reconoce García Mérou, se concretaba en artículos "propios de un hombre de ciencia y experiencia, el estadista que no se enorgullece tanto de haber escrito las páginas de *Facundo* y los *Recuerdos de provincia*, como de haber introducido el mimbre en nuestras playas, dando pábulo a una industria hoy próspera y floreciente".

Humildad del escritor que se prueba con otro hecho: García Mérou transcribe una carta en que Sarmiento, a propósito de un artículo destinado a un periódico sanjuanino, artículo en forma de carta, le dice: "Si tiene deseo, lea la carta y corrija repeticiones y errores que no tengo tiempo de rever".

Los trajines de la instalación y un sorpresivo cambio climático hacen que Sarmiento caiga enfermo el 5 de septiembre y que muy pronto se agrave; ya para entonces el grupo familiar ha sido aumentado por el nieto, Julio Belin Sarmiento. Según diagnosticaron los médicos asunceños "se trataba de una afección antigua que podía tener inesperadamente un resultado fatal"; varios compatriotas, de distintas clases sociales, lo acompañan

y auxilian. En ese ambiente de solicitudes cordiales llega la muerte, el 11 de septiembre. El memorialista recoge esta imagen del fallecido Sarmiento: "Su cadáver reposa sobre un catrecito de hierro encima de varios almohadones. Tiene el rostro dado vuelta hacia la pared y una de sus manos extendida sobre su cuerpo". García Mérou recapitula así el trance: "Allí estaba, frío, rígido, tranquilo, el luchador de tantos años, aquella naturaleza tempestuosa y equilibrada, que había desafiado, sin un desfallecimiento, el golpe del infortunio. Y mientras la luz de las bujías arrojaba tintes marmóreos sobre su rostro dormido, por la puerta de la habitación, que daba a la verde campiña, penetraban los rayos de la aurora, todo una poesía dulce del despertar de la vida, todos los esplendores de un paisaje que renace del sopor nocturno, iluminaban con sorpresa el recinto de aquel cuarto estrecho en que nos agrupábamos sollozantes, posternados ante el solemne cadáver . . .".

Escritas en Lima, en 1892, las páginas de *Confidencias literarias* ejemplifican la calidad intelectual de uno de los más lúcidos escritores de fines de siglo —poeta, novelista y crítico, pero sólo de importancia en esta última actividad.

JUAN CARLOS GHIANO

## EL SUR \*

Después del primer deslumbramiento de mis doce años y a partir de mi regreso en 1955, se me fue adentrando en el alma otra región que llevo incorporada a mi ser: la de nuestros bosques sureños. En mi segunda visita a Bariloche pasé el mes de noviembre en la hostería de la Isla Victoria, a la que volví muchas veces hasta que fue destruida por un incendio. Esta isla del lago Nahuel Huapí, hermosísima y solitaria, sólo tenía dos pequeños núcleos poblados: el de la hostería, el vivero y las viviendas de los empleados de ambos y una llamada "estación zoológica" en el extremo norte, donde se hacían trabajos de investigación. Aunque la visitaban diariamente, en la temporada de turismo, unas lanchas desbordantes de gentes bulliciosas y adictas a la fotografía, que invadían el comedor a la hora del almuerzo llenándolo de risas destempladas y de bromas vulgares, era fácil evitarlos en un territorio de setenta kilómetros cuadrados en el que ninguno de ellos se aventuraba, sin el guía. El incómodo

\* De las "Memorias" inéditas de la autora: anticipo leído en sesión del 12 de mayo de 1988.

rebaño almorzaba e iba con su pastor a subir el cerro Bella Vista, que hacía honor al nombre y les permitía fotografiar a sus anchas; yo, provista de un paquete de comida fría, me iba por la mañana a la montaña y rara vez regresaba antes del atardecer, o pasaba las diáfanas horas en alguna playita escondida, entre arrayanes y pataguas, entretenida con un libro y sobre todo con cosas menudas que me colmaban plenamente: si tal avutarda había sacado pichones, si empezaban a abrir las violetas amarillas o si, según el capricho del viento y de la luz, el Nahuel Huapí era un zafiro cubierto de arabescos de espuma o un cuenco de aceite opaco, agitado por ondulaciones verdosas.

Después de haber estado en esa isla en las cuatro estaciones del año y recorrido a pie todos sus caminos practicables y más de un sendero trazado por los ciervos; después de caminar, en varias ocasiones, los catorce kilómetros de ida y otros tantos de vuelta desde la hostería hasta la estación zoológica a almorzar con Andrés Giai, que abandonaba sus tareas de taxidermista para asarnos una trucha del lago o un faisán que acababa de cazar, pues era él y no su mujer quien cocinaba; después de pasar una temporada en una cabaña de troncos en dicha estación zoológica, invitada por el matrimonio Contreras, naturalista él, en cuya casa comía yo diariamente ciervo en forma de bifés, guiso, sopa, puchero, milanesas o lo que fuere (porque otra carne no había) y gozaba de su conversación y de su biblioteca; después de conocer más extensamente la zona, desde el lago Huechu-Laufquen hasta El Bolsón; después de sentir, en fin, que aquel paisaje incomparable se me había metido hasta la médula de los huesos y que el ruido acompasado del lago resonaba a muchas leguas de distancia, como lo hacía el de Innesfree para el poeta W. B. Yeats, *in my deep heart's core*, en el centro más profundo de

mi corazón, me atreví a escribir una novela que tiene por escenario la Isla Victoria, pretexto para describir su belleza y narrar, a través del protagonista, mi propia exaltación ante ese tipo de paisaje que, por algún motivo que no sé explicar, identifiqué siempre con la felicidad. Se trata del paisaje de bosques y lagos, o de bosques y fiordos, labrado por las glaciaciones del cuaternario y, aunque por conocido y propio sea el más entrañable el de nuestra cordillera, mi júbilo se repite frente a cualquier otro del mismo origen, ya sea en Noruega, en Escocia, en Suecia, en Canadá, en Suiza y seguramente lo experimentaría en Nueva Zelanda si fuese algún día. Hay un olor en el aire, frío y purísimo, a veces un poco resinoso, que ya presagia la dicha: está en Tierra del Fuego y está en Irlanda y no cambiaría por él los perfumes más embriagadores de las zonas tórridas, como no preferiría el más colorido de los paisajes a esos lagos y caletas, sombríos a veces, cuyo talentoso escultor fue el hielo.

Veinte años después de aparecer la novela, publicada en 1967, volví a esa isla que siempre sentí como mi paraíso perdido. Desaparecida la hostería y ya sin alojamiento para quedarme, el único modo de llegar era por medio de una excursión organizada, que llevaba a los turistas al bosque de arrayanes de Quetri-Hué, a la Isla Victoria a almorzar en una fonda para hordas que hay junto al embarcadero y por fin de regreso a Bariloche, partiendo a las cuatro y media de la tarde. Aun llevándome el almuerzo para ganar tiempo y evitar el vasto comedero, me restaban poco más de tres horas para recorrer los lugares que amé y sin alejarme mucho del puerto. De la hostería diseñada por Bustillo, con su cuidado parque y aquellas inolvidables rosas amarillas trepando hasta la entrada, sólo quedaba una cáscara gris, rodeada por un cerco inexpugnable para evitar las de-

predaciones, de la que únicamente permanecían en pie las partes de piedra. En derredor no había sino malezas y retamas invasoras, cuyos oros fugaces me borraban las sendas derramándose por todas partes. El vivero había sido desmantelado hacía mucho y en el lugar de sus prolijas plantaciones crecían en desorden los matorrales y las malas hierbas; conservaba todavía los cercos vivos que le daban acceso, pero aquellos arcos se abrían a la desolación. Huí a una de mis playitas preferidas, donde recobré el encanto de otrora; no se habían ido las pataguas, metidas en el lago como muchachas un poco desaliñadas que se refrescaran los pies al borde de la orilla, y las avutardas, ya sin crías porque se acercaba el verano, flotaban ociosas sobre el agua serena. Busqué, entre los pedazos de madera que pulen las olas hasta que la superficie parece de seda gris, alguno para llevarme, pero nada hallaba hasta que de golpe, misteriosamente, apareció el ángel. Tenía las alas plegadas y una larga cabellera derramada sobre las espaldas, que volvía hacia mí de modo que no podía verle el rostro; todo era melancolía en esa escultura casual que me eché al bolsillo y ahora señalo en mi biblioteca diciendo:

—Este es un ángel de mi paraíso perdido.

Tal vez recupere en parte ese paraíso, pues se habla de un proyecto de reconstruir la hostería. Pero ¿y si hicieran un horrible hotel con música funcional, lleno de habitaciones en lugar de las ocho que tuyo? ¿Volverá su atmósfera apacible por las tardes, después de partir la última lancha? ¿Volverán sus silencios, sus rosas, sus pasajeros callados que iban a quedarse allí porque amaban la soledad?

Vagué entre coihues bebiéndome con la mirada, como entonces, las aguas de lapislázuli que resplandecían al sol; pero también sentí, como tantas veces, aquella pro-

funda verdad de una famosa aria de ópera: *Cari luoghi, io vi trovai ma quel'di no'l trovo piú*. Encuentro, sí, y encontraré los lugares, tal vez idénticos o cambiados apenas, pero en el fondo lo que busco es aquel día; mis treinta y tantos años intrépidos que no se arredraban ante ningún sendero y acaso mi corazón de entonces, capaz de estremecerse como el reflejo de la luz en el lago. Aquel día, que sé perdido para siempre.

ALICIA JURADO





## SOMOS PORQUE DIOS NOS PIENSA Y EXISTIMOS PORQUE DIOS NOS AMA \*

### 1. *La contribución de Platón*

A Platón debemos el descubrimiento de la participación. Ella consiste en que lo imperfecto supone lo perfecto por participación del mismo. Así las cosas buenas son por participación de la bondad y las cosas bellas son por participación de la belleza.

Pero Platón no distinguió entre las perfecciones trascendentales o puras, que en su concepto no incluyen imperfección, tales como la unidad, la verdad, la bondad y la belleza, identificadas con el Ser, y las perfecciones predicamentales esencialmente imperfectas y finitas. Las perfecciones trascendentales pueden y deben existir en grado imparticipado, porque no incluyen imperfección y se identifican con el Ser imparticipado y divino.

En cambio, las perfecciones predicamentales, por su misma finitud y contingencia no pueden existir en grado imparticipado ni tampoco pueden identificarse entre sí.

\* Comunicación leída en la Sesión 860a. del 26 de mayo de 1988.

Al no distinguirlas, Platón llevó al grado imparticipado unas y otras y en lugar de llegar a un Ser imparticipado único, creó las Ideas o Esencias imparticipadas y confundió la participación real con la participación lógica. Así no sólo existe la bondad, la belleza sino también el hombre en sí, el animal en sí, etc.

La participación platónica es una participación de las esencias, no del Ser.

## 2. *La contribución de Santo Tomás*

A Santo Tomás cabe el haber ubicado la participación en el mismo ser. Ser participado es realmente el compuesto de esencia y acto de ser o existencia (*esse*). En cambio, el Ser imparticipado es solamente *Esse*, acto puro de Ser, su Esencia está identificada con el Ser, y con Él todas las perfecciones trascendentales.

## 3. *La participación de la esencia*

La esencia es lo que constituye a un ente, es lo que hace que sea tal o cual ser y no otro.

La esencia es lo mismo que el ser posible, una capacidad de ser, pero que en sí misma realmente no es, antes de recibir el acto de ser o existencia.

Una esencia es tal o posible, capacidad de ser o existir, por la compatibilidad de sus notas constitutivas. Así animal racional y también una montaña de oro. En cambio, no es esencia o capacidad de ser un triángulo cuadrado o que una nada sea.

Pero ahondando más, ¿cuál es el último fundamento de la esencia, por qué participación se constituye?

La esencia es una capacidad de ser. Por consiguiente dice relación esencial o constitutiva al Ser o Existencia. Si no hubiese un Ser imparticipado o incausado. un Ser

que es por sí mismo, la esencia no tendría sentido, se diluiría en lo impensable. El Ser tiene que existir necesariamente sino sería absurdo. Por consiguiente, las esencias, desde que son tales, suponen un Ser participado, del que participan como puras capacidades de ser.

Leibniz probaba la existencia de Dios por el hecho de que hay esencias.

#### 4. *Cómo se realiza esta participación*

El Ser en sí, por su concepto mismo de Acto o Ser puro, es infinita Perfección.

Por el mero hecho de Ser o Existir, Dios no puede dejar de fundar o hacer partícipes de su Perfección a infinitas capacidades finitas de participar de su Ser, es decir, a infinitas esencias. De aquí que Dios es Causa ejemplar y necesaria de estos modos finitos capaces de existir fuera de Él que son las esencias. Sin crearlos, porque realmente no son, los constituye como capacidades de ser.

Y la Inteligencia divina, al contemplar necesariamente su Ser o Esencia, no puede dejar de ver en Ella a estos infinitos modos finitos capaces de existir fuera de Él, que son las esencias.

Spinoza afirmaba que estos modos finitos estaban identificados con la Esencia divina; con lo cual identificaba el ser finito con el infinito y llegaba así al panteísmo. La verdad es que lo infinito no puede identificarse con lo finito, no puede incluir lo finito sin contradicción.

La Inteligencia divina es, pues, quien constituye formalmente las esencias, sobre la visión de su Esencia, que las funda, y las ve como *objetos* capaces de existir fuera de ella. También la Inteligencia divina obra necesariamente. No puede dejar de comprender exhaustivamente su Esencia y no puede dejar de ver en Ella las infinitas esencias finitas que Ella funda.

Es interesante recordar que Sartre, quien es ateo, afirma que el hombre es un "ser que no es lo que es y es lo que no es", es decir, que el hombre no es, "porque no hay Dios que lo piense". Con lo cual está afirmando que las esencias no pueden ser sino por el Pensamiento divino.

Por lo demás, la afirmación de Sartre es absurda, porque si el hombre no fuera ni existiese, tampoco sería ni existiría él para negar al hombre. Es oportuno recordar lo que decía Aristóteles: no todo lo que se puede decir se puede pensar. También es oportuno recordar la frase de Pascal: "La naturaleza se burla de los filósofos".

Las esencias son, pues, por la Inteligencia divina, porque las está permanentemente viendo y constituyendo. Y como la Esencia e Inteligencia divina que, respectivamente funda y constituye necesariamente las esencias, éstas son necesarias, eternas e inmutables.

La esencia es, en definitiva, una palabra eternamente pronunciada por el Verbo divino. Por eso, se identifica con la verdad o la inteligibilidad. Tal verdad está oculta a sí misma, pues las esencias realmente no existen, únicamente son capacidades de existir. Por eso, son una verdad que no puede decirse a sí misma.

Sólo al hombre, "Imagen de Dios" por su espíritu, le ha sido dado poder de velar esa verdad con su inteligencia y volverla a pronunciar para darle nueva actualidad. El hombre re-crea esa verdad, le vuelve a dar actualidad. El filósofo y el poeta de-velan esa verdad y desde ella, ascienden por un discurso o por una intuición, respectivamente, hasta la Verdad o Verbo divino que las constituye y del cual son un destello participado.

5. *El Ser de Dios no necesita de ningún otro ser, porque es infinito e infinita su Felicidad*

Dios es libre para crear, no está necesitado de ello, por su infinitud.

Sin embargo, puede hacer participe de su Ser a otros entes, puede crear. Este poder es una perfección, y por eso, está en Dios.

Y sólo Dios puede crear, porque crear es dar el ser en cuanto ser y únicamente Dios es el Ser, que puede obrar bajo la razón de ser y conferir el ser desde la nada a las esencias, que es precisamente crear.

Los seres participados o creados, que son *tales seres*, compuestos de esencia y acto de ser o existencia, únicamente pueden transformar o dar *tal ser*, pero no pueden dar el ser o crear nada.

*Dios crea* o comunica el ser libremente por un Acto de Voluntad o Amor, como causa eficiente; y *debe también conservarlo*, porque la esencia nunca es el acto de ser o existencia. Si Dios no conservase este acto de ser o existencia en la esencia, los entes participados se *aniquilarían*.

En cambio, los entes participados como no pueden crear desde la nada, tampoco pueden aniquilar nada.

La conservación de los entes creados es siempre de *tal ser* no del ser. De aquí que si cesa esta conservación, los entes se destruyen o cambian de ser; pero si Dios dejase de conservarlos *se aniquilarían*. Únicamente Dios puede crear y aniquilar.

Y como el ser participado no es el ser, sino que lo posee contingentemente —dependiente de la Libertad divina—, tampoco puede llegar a actuar o causar sus actos ni nuevos seres, sin el concurso o intervención de la Acción divina, que obra con él bajo la razón de ser. Este

concurso del Ser divino, lejos de suprimir la causalidad creada, la hace posible, capaz de pasar del poder al ser.

De aquí que todo el ser de los entes participados: en su origen o *creación*, en su *conservación* y en su *crecimiento*, dependen siempre e inmediatamente del Ser divino, Causa de todo ser, de su libre Voluntad o Amor que les da el ser.

Los seres finitos y contingentes son su esencia, pero nunca su acto de ser o existencia —el *esse*—, lo llegan a tener y lo posee contingentemente sin identificarse con él.

Con el ser las esencias reciben en acto o realidad también la verdad, la bondad y la belleza, que como entes materiales no pueden decirse ni amarse ni admirarse.

Sólo el hombre, *imago Dei* por su espíritu, es capaz de de-velar esa verdad y amar esa bondad y admirar esa belleza, oculta en las cosas, y darle así actualidad. Y también él es el único que puede ascender desde ella a su Causa originaria divina, Verdad, Bondad y Belleza. El filósofo alcanza esa cima por raciocinio; el poeta por una intuición, como lo ha expresado hermosamente en un poema Francisco Luis Bernárdez. Y Leopoldo Marechal, en un artículo publicado hace muchos años en el suplemento de *La Nación*, comparaba la intuición obscura del poeta con la más clara del místico, que llegan a Dios desde los entes creados. Y en su precioso libro *Ascenso y Descenso del Alma por la Belleza* comentando un texto de San Isidoro de Sevilla, hace ver cómo el artista asciende desde la belleza creada a la Increada o viceversa. H. Bergson en *Las dos Fuentes de la Moral y de la Religión* formula un extraordinario elogio a los místicos cristianos quienes han llegado por una intuición inmediata a experimentar la presencia de Dios en su alma. Y por eso, concluye Bergson, Dios realmente

existe. Henry Bremond en su libro sobre *Arte y Poesía* dice lo mismo de otro modo: "El poeta es un místico truncado". En cambio, el místico no encuentra mejor expresión para su experiencia que la poesía. Baste recordar a San Juan de la Cruz y a Santa Teresa.

## 6. *Conclusión*

De aquí que si por absurdo Dios dejase de pensar las esencias, éstas no serían; y si su Voluntad libre o Amor dejase de crearlas, conservarlas y concurrir con su actividad, éstas dejarían de ser, *se aniquilarían* y no podrían actuar como causas.

Por eso, limitándonos al hombre, podemos concluir que: *somos porque Dios nos piensa y existimos finita, temporal y contingentemente, porque Dios nos ama.* Todo nuestro ser y el de todos los seres creados en su esencia y en su acto de ser, son por participación inmediata de la Causalidad divina, ejemplar y constitutiva, las esencias, y por Causalidad eficiente y libre, las existencias.

OCTAVIO N. DERISI





## VÍNCULOS HISPANOS Y MEDIACIONES ACADÉMICAS EN EL TEATRO PORTEÑO \*

La circunstancia de no haber elegido —al finalizar la anterior sesión académica— el orador de turno para esta reunión y la conveniencia de no interrumpir la continuidad de las habituales comunicaciones, me ponen en la alternativa de pergeñar apresuradamente estos apuntes —que podrían titularse: *Vínculos hispanos y mediaciones académicas en el teatro porteño*— entretejidos con datos cosechados, recuerdos personales e información libresca, que asocia momentos de la vida teatral porteña con ya desaparecidos académicos y trae a colación proyectos sobre la próxima Feria del Libro.

Como ustedes saben, el año pasado fui elegido miembro asesor del Consejo de la Fundación El Libro, ahora principal gestora de las sucesivas Exposiciones-Ferias del Libro, que ya en catorce oportunidades fueron llevadas a cabo y en todas las cuales la Academia Argentina de Letras tuvo activa participación.

Está proyectado que el tema central de la próxima

\* Comunicación leída en la sesión del 23 de junio de 1988.

Feria sea el Teatro y sus entornos. Como entre los académicos ha habido en el pasado y hay en el presente cultores del género dramático, investigadores de la institución teatral y de la historia de la literatura dramática criolla, muy probablemente a la Academia se le solicite intervención y presencia en distintos actos culturales que se programarán. Por eso me ha parecido conveniente anticipar al Cuerpo esta información. Y, a modo de las acostumbradas comunicaciones, evocar algunas participaciones —tal vez olvidadas— de académicos ya desaparecidos: Rafael Alberto Arrieta, Bernardo González Arrili, José León Pagano, José Oría y Alfredo de la Guardia, entre otros, que oficiaron de guías e introductores de ilustres visitantes españoles en el mundillo teatral porteño. Intermediación que, también, contribuyó a reforzar los vínculos con lo hispano en el quehacer teatral de Buenos Aires.

Por otra parte, hablar de tales contactos obliga a mencionar la intervención de otros intelectuales no académicos empeñados en la misma gestión. Sobre unos y otros rondará esta deslavazada exposición.

A lo largo de este siglo, próximo a concluir, hubo momentos en que la actividad teatral argentina, sobre todo la porteña, fue intensa; momentos en que Buenos Aires se constituyó en plaza codiciada para la gente del espectáculo de todas partes porque, ser aplaudido en un escenario argentino resonaba como anticipo de segura consagración en otros lugares del viejo y nuevo mundo.

Esa atracción de Buenos Aires sedujo a muchas ilustres personalidades españolas, trajo modas hispanas, literarias y de las otras. Desde estos ángulos de enfoque, el tema ofrece amplio margen para investigación; pero no desearía incurrir aquí en primario acopio de datos, sino mantenerme dentro del estilo de charla ligera.

Entre las presencias foráneas que, en el teatro, abren el siglo, la de lo español adquiere especiales relieves en algunos hechos fructíferos y figuras prominentes. A través de unos y otras, la cultura argentina tanto como recibió en calidad de legados enriquecedores, brindó resonancias, consagración, asilo y prodigalidad.

Sobre la base de este intercambio de recibir y dar, comentaré cuatro casos característicos, de los muchos que sería factible acumular. Cuatro eslabones de acercamiento hispanoargentino en el ámbito de la actividad teatral de Buenos Aires. Y en casi todos, directa o indirectamente, tuvieron intervención colegas académicos.

El primero de ellos se referirá a la herencia del género chico —o teatro por horas— nacido en España por gravitación de factores ajenos al arte dramático, y a su arraigo local cuando en el Río de la Plata se repiten circunstancias socioeconómicas análogas. El segundo evocará la presencia de Ramón del Valle-Inclán en los días del Centenario de la patria. El tercero traerá a colación detalles olvidados de las reiteradas visitas de Jacinto Benavente. El cuarto se relacionará con los seis meses de intensas vivencias argentinas acumuladas por Federico García Lorca entre 1933 y 1934, y al eco de las mismas en la trayectoria de su repertorio dramático luego de la estancia en el país.

Los datos generales acerca del género chico son sobradamente conocidos, lo cual me exime de volver sobre ellos. Sí interesa, en esta ocasión, recuperar un testimonio de Rafael Alberto Arrieta, Presidente de esta Junta académica entre 1964 y 1968. Para los datos referentes a las visitas de Valle-Inclán, Benavente y García Lorca, he de manifestar que cada uno de ellos, por razones profesionales, tuvo a su lado un cicerone y, en alguna medida, los académicos José León Pagano, Bernardo González Arrili, José Oría y Alfredo de la Guardia fue-

ron sus cronistas. El azar ha querido que yo pudiera alcanzar a tratar a guías y voceros y a recoger los respectivos recuerdos.

El lazarillo de Valle-Inclán en la noche porteña fue Gustavo Caraballo, entonces joven periodista de *La Nación*, después brillante jurisconsulto, miembro del Alto Tribunal de Justicia y laureado autor teatral.

Cuando, en 1966, actué como Director del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, organicé un volumen de Homenaje a Valle-Inclán en recordación de su centenario. Bernardo González Arrili me puso en contacto con Caraballo, y los recuerdos que éste fijó en el artículo que me entregó para dicho tomo constituyen su postrer trabajo llegado a letras de molde.

En lo referente a Jacinto Benavente —sin olvidar que quien aportó primeras noticias sobre él fue el académico José León Pagano—, la guía puntual e itinerarios de sus visitas a la Argentina se encuentran en la conferencia de homenaje al comediógrafo, pronunciada en esta Academia Argentina de Letras por José Oría —Presidente de la misma entre 1958 y 1961—, en ocasión del centenario de don Jacinto.

La más puntual fuente para información sobre García Lorca en Buenos Aires, fue Alfredo de la Guardia —Secretario académico de 1968 a 1971— quien estuvo en la intimidad de todos los movimientos de Federico en el medio teatral porteño y los consignó en su libro sobre el autor del *Romancero gitano*.

Demás está decir que tanto González Arrili, Pagano, Caraballo, Oría y de la Guardia fueron en sus días importantes cronistas en los principales medios periodísticos, y en varias oportunidades pude hablar con ellos sobre estos temas.

Dejo de lado el hecho natural y permanente de la influencia de lo español desde las primeras manifestaciones culturales mundonovistas. Pero no puedo dejar de apuntar que, en el teatro, hay un fenómeno específico de vasos comunicantes, revitalizado en las últimas décadas del siglo anterior: es el llamado, en España y América, género chico.

Quando, al impulso de las crisis económicas, aquí y allá, el sainete deja de ser el entremés, el intermedio o relleno entre actos del teatro mayor, adquiere autonomía de espectáculo breve e independiente bajo formas de sainete lírico, primero, y de dramática menor costumbrista, después. Invade los teatros porteños con igual vitalidad con que antes lo había hecho en los de Madrid y da origen al llamado "teatro por horas".

"Especie española por todos sus lados, compendio de zarzuela grande o boceto de drama lírico y a un tiempo cuadro de costumbres y galería de tipos y cuanto quisiera hacerse de su mosaico, aquel sainete halló suelo propicio para arraigar y reproducirse en vástagos criollos".

Con estos conceptos de acertada filiación, Rafael Alberto Arrieta, en el estudio *La literatura argentina y sus vínculos con España*, señaló el parentesco al recordar el resonante éxito que acompañó, en 1894, el estreno de *La verbena de la paloma*, en Buenos Aires. Y, al referir las secuelas del mismo, agregó: "Simultáneamente representada en varios teatros de la ciudad, y en algunos dos, tres y hasta cuatro veces por noche, de acuerdo con el novedoso y económico fraccionamiento del espectáculo por secciones, la afortunada *Verbena* paseó el mantón de Manila por todos los barrios, acompañada por el troceto de los caballejos de tranvía...".

El fenómeno consistió en algo más que melodías pegadizas, chuscadas de farmacéutico enamoradizo o cizañas

de viejas celestinas. Fue también estímulo para la inspiración de vates y comediógrafos locales, que prefirieron el "teatro por horas", como también dio en rotularse el género chico.

Las de Emilio de Onrubia, Nemesio Trejo, Miguel Ocampo, Manuel Argerich, López de Gomara y Ezequiel Soria, fueron, hacia fines del siglo XIX, las plumas criollas precursoras del triunfo saineteril porteño, advenido tras el éxito peninsular.

Algunos cómicos hispanos de segundo orden, transplantados accidental o definitivamente al Plata, se constituyeron en los intérpretes coadyuvantes. Tales, entre otros, Félix Mesa, Emilio Orejón, Lola Millanes, Rogelio Juárez, Eliseo San Juan, Mariano Galé, Julio Ruiz, Abelardo Lastra, etcétera.

De las pautas españolas también deriva el sainete criollo de tema urbano y, entre los autores precursores mencionados, Nemesio Trejo ha de ser considerado como el verdadero gestor del sainete criollo ciudadano. Aun guardando los moldes hispanos, Trejo fue el primero que trató de diferenciar el acento y de poner notas personales y locales. Escribió más de cincuenta piezas breves, entre ellas algunos modelos del género, como *Los políticos* y *La esquila*; y es el que marcó rumbos estilísticos y temáticos, después seguidos por otros autores renombrados, como Enrique García Velloso, Carlos María Pacheco, Armando Discépolo o Alberto Vaccarezza, entre tantos.

El del sainete o género chico es ejemplo no personalizado de la herencia hispana. Pero los otros eslabones enunciados al comienzo —Valle-Inclán, Benavente, Lorca— no son genéricos ni despersonalizables como lo es el género chico. Se individualizan, atienden a las personas de destacados intelectuales, huéspedes del país en tiempos en que Buenos Aires aún era "Reina del Plata",

plaza cultural de primera magnitud y escala a la fama para cualquier artista.

Por razones de empresas en algunas ocasiones; otras, por imperativo de forzosos exilios, el contacto entre figuras ilustres del teatro español y el medio teatral argentino ha sido constante y fructífero, por lo menos hasta no hace muchos años. Nombres como los de Ramón del Valle-Inclán, María Guerrero, Fernando Díaz de Mendoza, Jacinto Benavente, José Cavestany, Vicente Blasco Ibáñez, Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Catalina Bárcena, Federico García Lorca, Margarita Xirgu, María Casares, Ramón Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Vilches, Pedro López Lagar y tantos otros que escapan a la memoria, dicen de una reciprocidad de contactos y de una continuidad de vínculos, que sería imposible historiar o puntualizar en una charla como ésta, pero que está reclamando un estudio pormenorizado de esos contactos, semejante al llevado a cabo por Rafael Alberto Arrieta, en 1957, con la literatura en general.

Para adecuar convenientemente el tiempo disponible, anticipé que habré de referirme sólo a algunos hechos y personas en particular, con los cuales resulta palpable el carácter vincular. Cabe ahora recordar la aparición del modernismo en la escena criolla, anticipando que el modernismo cuestionador de la literatura vigente fue convocado en el teatro local por la magia verbal de Valle-Inclán.

Ramón del Valle-Inclán llegó a Buenos Aires el 22 de abril de 1910, a bordo del transatlántico "Amazón". Venía como director artístico de la Compañía de Francisco García Ortega, de la cual participaba como actriz Josefina Blanco, esposa del poeta. Éste también llegaba en

condición de autor, para atender a la representación de su poema dramático: *Cuento de abril*.

La presencia de Valle-Inclán en Buenos Aires, coincidió con los preparativos para los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. No obstante la concurrencia coincidente de diversas celebridades extranjeras en la ciudad, la presencia del ilustre gallego no pasó inadvertida. A sus conferencias en el Teatro Nacional asistió público fervoroso y el diario *La Nación* reprodujo la síntesis de las cuatro disertaciones pronunciadas.

En cuanto al estreno de *Cuento de abril*, llevado a cabo el 9 de mayo, el diario *La Prensa* se refirió a la pieza con estos elogios: "*Cuento de abril* es una obra que parece crecer en nuestro espíritu a impulsos de la tradición. El dilatado eco con que resonó anoche en el alma de un público tan lejano aparentemente en sus aficiones del momento que evoca Valle-Inclán, prueba con rara elocuencia que la belleza dotada de juventud eterna sacude todavía a los espectadores. . . El éxito de antenoche —debemos anotarlo— no fue sólo de Valle-Inclán, sino también del público. En casos como el de *Cuento de abril*, la crónica tiene que consignar tanto los méritos de la obra que se representa como la actitud del público que escucha".

Precisamente en la actitud del público radicó la clave del éxito en la noche de estreno y de los agasajos tributados al autor y a la intérprete de la Princesa, Josefina Blanco.

Atento a lo presenciado y vivido en la noche augural, se presumía que *Cuento de abril* permanecería largo tiempo en las carteleras del Teatro Comedia. Sin embargo, a las dos semanas bajó de cartel, porque debió dar lugar al estreno de *Las vengadoras*, drama a lo Etchegaray, de Eugenio Sellés. Éste formaba parte de la delegación oficial a los festejos del Centenario enviada por la



Real Academia Española de la Lengua como cortejo de la Infanta Isabel, y el protocolo hizo sentir su peso. El poema dramático de Valle-Inclán —a pesar de la buena acogida que tuvo— debió ceder paso a la pieza de Eugenio Sellés, programada oficialmente.

Valle-Inclán estuvo en Buenos Aires hasta mediados de julio de 1910. Viajó a Mendoza para dictar conferencias. El 19 de julio regresó a Buenos Aires. No hay referencias acerca de cuándo emprendió el regreso a España. Sí hay noticia de que el tener que bajar su obra de cartel —pese a la razón protocolar estrictamente hispana— le molestó bastante y, posteriormente, se referirá a Buenos Aires, injustamente, como “una población fenicia”.

¿Qué significó para el teatro argentino la visita del autor de *Tirano Banderas*? Relativamente poco, salvo la fugaz recuperación del verso y del instrumento lírico en libertad y la independencia de concepción, atributos de índole modernista, hasta el momento ahogados por la observación costumbrista y el realismo, predominantes en la escena criolla luego del paso de Florencio Sánchez por ella.

Pero, más que al teatro, la visita fue útil a poetas e intelectuales. El modernismo de Darío cobró nuevo impulso y esto pudo presentirse en el banquete con que el núcleo de escritores que congregaba la revista *Nosotros* despidió al trovador gallego.

Otra presencia memorable para señalar momentos significativos en el historial de los eslabones vinculares entre España y la Argentina en el medio teatral porteño fue la de Jacinto Benavente.

El autor de *Los intereses creados* estuvo en Buenos Aires en tres oportunidades. La primera ocurrió a comienzos de 1906 y acompañaba a María Guerrero y

Fernando Díaz de Mendoza. Permaneció varios meses, se hizo *habitué* de los estrenos de piezas argentinas. Los comediantes ilustres que lo trajeron como asesor artístico representaron su obra *La Princesa Bebé*.

La segunda visita ocurrió en 1922. Ha pasado el ramalazo de la primera guerra mundial; la sensibilidad literaria ha cambiado y en ella se mezclan cuestiones ideológicas. En España, Benavente es acusado de germanofilia y de otras cosas desagradables. Los chismes le preceden en esta visita. Sin embargo, durante la misma, ocurre un hecho excepcional, que importa revivir a través de las palabras con que José Oría evocó al prolífico dramaturgo en la Academia Argentina de Letras, al conmemorar nuestra Corporación el centenario del nacimiento de don Jacinto. Dijo Oría en aquella ocasión: "Al llegar Benavente a Buenos Aires por segunda vez, comentarios rastreros enconan al visitante, quien dice que, de no tener que velar por intereses ajenos, regresaría inmediatamente a España. Ya se ha hablado de él para el Premio Nobel, pero por el momento parece descartada su candidatura, en favor de la de Galdós, siempre sostenida por Benavente. . . La gira se desenvuelve con éxito a través de las tierras argentinas. . . En una estación de confín provinciano llega un telegrama recibido con júbilo por todos y alegría desbordante por parte de Benavente. Un guarda pregunta curiosamente a los cómicos: ¿Qué le han dado al 'viejito' que se ha puesto tan contento? El 'viejito' ha recibido la consagración internacional de su gloria: le han otorgado el Premio Nobel de Literatura. Y esto ocurría en tierras argentinas, en un alto de la moderna carreta de Tespis que se llama ferrocarril".

La tercera visita de Benavente a Buenos Aires ocurrió en 1945. Ha quedado atrás la guerra civil, que le acarreo mil problemas y acosos por parte de ambas fracciones

en lucha. Sin embargo, no quiso abandonar España, a pesar de años y achaques, según él mismo fue contando en correspondencias enviadas a *La Nación* de Buenos Aires. También han quedado atrás los horrores de la Segunda Guerra Mundial, y la primera salida de Benavente a un país extranjero tiene rumbo hacia la Argentina.

Por múltiples razones, Benavente expresó siempre una gran simpatía por nuestro país. Cuando aún no lo conocía, la primera entrevista de proyección internacional que concedió fue a un periodista argentino, José León Pagano, otro recordado académico, quien pudo penetrar en la intimidad del trabajo benaventino sólo cuando se presentó como argentino.

En una de sus comedias, la titulada *Todos somos unos...* se canta una vidala. Y en otras, como *La comida de las fieras* y *Por las nubes*, elogia cosas argentinas.

Hay que decir, también, que la presencia de Benavente y de su repertorio, en los teatros de Buenos Aires fue de alto beneficio: entregó buen número de sus piezas para lucimiento de esa excepcional intérprete que fue doña Lola Membrives; acercó a la inspiración de autores locales la comedia de salón, los temas de la burguesía ciudadana. Pero, especialmente, les afinó el oído para la captación de la música del diálogo, para las sutilezas del verbo, para el cuidado de la fluidez expresiva, sin caer en la chatura ni en lo oratorio.

Al acercarnos a la parte final de esta charla, propongo un alto en su desarrollo y volver atrás la mirada. En las experiencias del trasplante del género chico peninsular hubo de por medio cuestiones comerciales, idénticas situaciones de crisis económica en Buenos Aires y en Madrid. Todo ello explica —junto con las identidades y

afinidades profundas— el rápido afinamiento del teatro por horas en la modalidad hispánica finisecular.

En la presencia de Valle-Inclán medió un sentido de curiosidad por la exhibición de una *rara avis* y, en lo comercial, hubo alguna frustración del negocio, por la coincidencia de compromisos con delegaciones, también hispanas, concurrentes a los festejos del Centenario.

Benavente, en su primer viaje, fue un factor comercial. En el segundo, “comida de las fieras” por los escandaletes que le envolvían. Mientras que en el tercero, simplemente, curiosidad por verle senecto, por ver de cerca al Premio Nobel. Justo es concluir que la mejor cosecha de las visitas de Valle-Inclán y Benavente, la obtuvieron los intelectuales: poetas y dramaturgos.

Caso distinto fue lo producido por la presencia de Federico García Lorca. Además del fenómeno para intelectuales, el de Federico fue un fenómeno popular. Pero vayamos por partes.

¿Cuáles fueron los prolegómenos determinantes de la invitación cursada al poeta andaluz? Lola Membrives, con escasa repercusión de público, llevaba a cabo una tambaleante temporada en el Teatro Maipo. Representaba, con salas vacías, el poema dramático *Teresa de Jesús* de Eduardo Marquina. Buscando cambios de fortuna, recurrió al estreno de una comedia de Ramón Gómez de la Serna, titulada *Los medios seres*, que no levantó el interés de los espectadores. Doña Lola iba a dar por concluida la temporada, cuando miembros de la Agrupación de Gente de Arte “La Peña” le propusieron la reposición del poema dramático *Bodas de sangre*, a beneficio de dicha entidad.

*La reprise* fue exitosa. Repuntó la taquilla del Maipo y la empresa del Teatro Avenida ofreció a la Membrives un contrato de temporada, sobre la base del citado poema

de Federico y de otras obras del mismo aún no conocidas en Buenos Aires, como *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*. Pero, además, convino con la Sociedad "Amigos del Arte" en gestionar la venida del propio Federico, cuyo nombre ya gozaba de porteña popularidad por la difusión del *Romancero gitano*.

A mediados de 1933, la Sociedad "Amigos del Arte" invita a Federico García Lorca para dictar en Buenos Aires una serie de conferencias y para participar del éxito que obtiene *Bodas de sangre*, interpretada por Lola Membrives. Acompañado por su amigo Manuel Fontanals, Federico llega a nuestra ciudad el 13 de octubre de 1933. Conferencias y lecturas: *Juego y teoría del duende*, *El canto primitivo andaluz*, *Poeta en Nueva York*, entre otras; ensayos agotadores de *La zapatera prodigiosa*; audiciones radiofónicas fueron las inmediatas ocupaciones. Y abundantes contactos periodísticos. El poeta se ganó en cada caso unánimes voluntades por la personal simpatía, gracia y espontaneidad.

El 25 de octubre doña Lola repone en el Teatro Avenida *Bodas de sangre*. Federico es ovacionado y saluda a la ciudad. El 21 de noviembre la pieza llega a las cien representaciones, el autor es homenajeado y recita sus romances, interpreta sus canciones. El 1º de diciembre Lola Membrives estrena, con clamorosa acogida, *La zapatera prodigiosa*. Durante el tiempo que dura el primer ciclo de representaciones, cada noche Federico recita el prólogo de la pieza. El 15 de diciembre programa la teatralización de tres canciones tradicionales, por él recogidas y armonizadas. Y el 12 de enero de 1934 estrena *Mariana Pineda*, que obtiene, apenas, un *succés d'estime*. Luego se traslada a Montevideo para cumplir el compromiso de invitaciones pendientes y, a mediados de febrero, reúne en el Teatro Comedia de Buenos Aires a la

Compañía de Eva Franco para leer su versión de *La niña boba*, de Lope, que dirigirá con gran éxito.

Federico García Lorca se ha adueñado del corazón de Buenos Aires. De todas partes se le requiere. Pero, desde Granada, su madre lo reclama. Se da tiempo, sin embargo, para estrenar en una trasnoche del Avenida, *El retablillo de Don Cristóbal*, con la participación de Helena Cortesina y otros intérpretes del elenco de Lola Membrives. El PEN Club lo despide con un banquete, en el transcurso del cual Federico y Pablo Neruda improvisan un discurso al alimón en recuerdo de Rubén Darío. Finalmente, el 27 de marzo emprende el retorno a su Andalucía, junto con Manuel Fontanals, su colaborador en todas las tareas escénicas.

El de Federico García Lorca es otro ejemplo de aquel juego de "recibo y doy" que caracterizó un tiempo de Buenos Aires y dio relevancia al mundo intelectual porteño. En este sentido, es justicia exhumar algunos conceptos sentados por alguien que, por razones de oficio crítico, estuvo muy cerca de Federico durante sus días porteños. Me refiero a Alfredo de la Guardia, académico y hombre de teatro, y a una observación asentada en su libro *García Lorca: persona y creación*. Observación que el recordatorio de la Exposición de dibujos y documentos 1986, patrocinada por un sobrino del poeta en el Museo de Arte Decorativo olvidó. Por otra parte, observación que refirma el carácter de "plaza consagratoria" que supo tener nuestro ámbito teatral.

Alfredo de la Guardia se refiere a los triunfos personales de Federico, a las amistades que cosechó, al éxito de *Bodas de sangre*, que había pasado inadvertida en Madrid, y a los estrenos de nuevas piezas. Y consigna sin titubeos: "Este fue el origen del triunfo del poeta como autor dramático profesional, y conviene señalarlo con propósitos informativos para quienes lo puedan igno-

rar, porque se forjó en Buenos Aires. Ninguna de sus obras había obtenido la aprobación franca del público madrileño, muy severo, pero con una visión limitada del teatro, y sólo después del resonante triunfo en esta capital de *Bodas de sangre*, su producción escénica fue considerada y juzgada digna de su poesía" (p. 84).

Cada uno de los hitos señalados —el género chico, Valle-Inclán, Benavente, Lorca—, han sido aproximaciones hispanoargentinas en el medio teatral. Positivos contactos, apenas cuatro entre los infinitos acumulados a lo largo de varios siglos de actividades relacionadas con el hecho teatral.

De los cuatro vínculos escogidos, el del género chico y el del garcilorquismo han sido los que calaron más hondo en el alma popular rioplatense. Los otros, en cambio, resonaron preferentemente en niveles intelectualizados. Sin embargo, unos y otros confirman en qué medida el teatro ha contribuido para que esos eslabones solidifiquen la herencia recibida de España y de su cultura a través de figuras prominentes e instrumentos estéticos que tomaron contacto con el mundillo teatral. Por otra parte, resulta grato descubrir y subrayar la intervención de académicos de letras en las fases más fructíferas de este proceso.

RAÚL H. CASTAGNINO





## MARÍA LUISA BOMBAL Y EL REALISMO MÁGICO

En la obra de María Luisa Bombal, ya perfeccionada por su muerte, me propongo deslindar los fragmentos que responden al tratamiento propio del realismo mágico y apartarlos del resto del cuerpo literario, que la escritora eligió afirmar en el realismo.

Observaremos entonces que M. L. Bombal recurre a menudo en su narrativa a la alternancia de dos planos expresivos. Uno de ellos, breve, actúa a manera de turbadora preparación para el relato que se desarrolla en el otro plano y que conforma la historia real del texto. El relato entero aparece así dividido en fragmentos que responden a dos actitudes diferentes: una, de gran densidad poética; la otra, precisa en detalles psicológicos o de observación de la realidad.

Así, en el cuento "El árbol"<sup>1</sup>, una joven mujer asiste a un concierto sinfónico. La música la distrae de la propia música y despierta en ella imágenes de un tiempo

1. "El árbol". Revista *Sur*, núm. 60, Buenos Aires, sept. 1939. p. 20.

pasado. "Mozart la lleva por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre por un lecho de arena rosada. Ella está vestida de blanco, con un quitasol de encaje, complicado y fino como una telaraña, abierto sobre un hombro"<sup>2</sup>. Más adelante: "(Mozart) le brinda una escalera de mármol azul por donde ella baja entre una doble hilera de lirios de hielo"<sup>3</sup>. Y también: "Puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata. Chopin. *Estudios de Federico Chopin*"<sup>4</sup>.

No sólo hay imágenes —"quitasol de encaje fino y complicado como una telaraña"— y aliteraciones —"doble hilera de lirios de hielo"— sino también un escandido— "puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata"— que, junto con el vocabulario y la sintaxis elegidos, organizan poéticamente los fragmentos musicales. El otro plano, el del fracasado amor de la heroína, que ella va reconstruyendo al alejarse de la música, concluirá fundido con el primer plano musical cuando la joven mujer acabe reconociendo, por obra de un acorde, la presencia bienhechora y determinante, en su vida, de un amplio gomero contra las ventanas de su cuarto de vestir.

En "Las islas nuevas"<sup>5</sup>, corresponde el plano poético a la inquietante figura de Yolanda, bellísima mujer en cuyo "hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando"<sup>6</sup>, anomalía que descubre Juan Manuel con espanto cuando su amor, desesperado ante las evasivas de la hermosa mujer, lo conduce a acecharla desnuda. Ve "Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un

2. 3 y 4 *Ib.* p. 21.

5. "Las islas nuevas". Revista *Sur*, núm. 53. Buenos Aires. feb. 1939, p. 13.

6. *Ib.* p. 29.

pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo" 7.

El plano donde aparece la misteriosa mujer y el plano donde los restantes personajes se deslizan alternan cada uno con su propio *tempo*, sugerente el primero, minucioso el segundo, ambos sin embargo tensos alrededor de un prodigio, pues en el segundo plano la emergencia de islas en las lagunas de la estancia mantiene en vilo a los invitados. Distintas extrañezas crean cada una su propio clima que M. L. Bombal desarrolla separadamente.

El plano poético de *La última niebla* 8, primera novela de M. L. Bombal, desenvuelve el ensueño de la protagonista, ensueño que le depara un amante. En el otro plano, la frustrada vida de su matrimonio concertado con un primo, joven e inconsolable viudo de una primera mujer, la incita a refugiarse en la evocación del amante inexistente. Hay correspondencias entre el plano irreal y el plano real. La soñadora opone a la perfecta primera mujer de su marido, la imagen de su amante igualmente perfecto; y aún opone su amor irreal y clandestino al amor clandestino también, pero real, de una joven de su entorno.

Esta espléndida novela logra un mágico clima: la poesía del primer plano se irradia al segundo. Una misma conciencia —la conciencia de la ensoñadora— recorre la realidad y el ensueño, buscando en la realidad la confirmación del ensueño y uniendo felizmente los temas y climas expresivos.

Creo, con Fernando Alegría 9, que *La última niebla*

7. Ib.

8. *La última niebla*. Editorial Andina, Buenos Aires, 1971.

9. Fernando Alegría: *Breve Historia de la novela hispanoamericana*, Editorial De Andrea, México, 1959, pp. 221/222.

es la obra más lograda de M. L. Bombal. En un prólogo en muchos sentidos ejemplar a la edición de 1941 <sup>10</sup>, Amado Alonso señala los aciertos de presentación de la novela. Mundo físico, ambientes, personajes —verdaderos o soñados— aparecen traducidos en giros que el impresionismo, la presencia esfumadora de la niebla y el sensual abandono de la protagonista enriquecen poéticamente. Dice M. L. Bombal: "Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados.

Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin...! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí" <sup>11</sup>.

En *La amortajada* <sup>12</sup>, el primer plano aparece totalmente ocupado por la figura central de una muerta. En el segundo plano se sitúan los recuerdos de la muerta, estimulados en ella por la presencia de quienes acuden a despedirla; también intervienen en este segundo plano los recuerdos de deudos y amigos presentes en el velorio. De esta manera, las vidas pasadas se entrecruzan y organizan la novela en sí.

Pareciera que M. L. Bombal ha elegido la categoría de lo sobrenatural para introducirnos en la literatura fantástica, a tal extremo nos es ajena la posibilidad de

10. Ob. cit. Prólogo.

11. Ib. p. 47.

12. *La amortajada*, Editorial Andina, Buenos Aires, 1972.

que una muerta mantenga alguna forma de comunicación con el mundo de los vivos.

Sin embargo, si nos colocamos en la perspectiva que desarrolla *El Bardo Thödol*<sup>13</sup> o *Libro de los Muertos Tibetano*, el recurso novelístico de M. L. Bombal aparece mucho menos artificioso. Según *El Bardo Thödol*, libro sagrado de la secta kargypta del Budismo del Norte, después de la muerte y durante tres días y medio o cuatro días, el principio consciente de las personas ordinarias permanece en un estado de sueño o de trance sin saber si está separado de su cuerpo del plano humano<sup>14</sup>.

Ignoro si M. L. Bombal tuvo en espíritu *El Bardo Thödol* cuando escribió *La amortajada*, o si su novela resulta de una intuición personal. Ella, que se sintió estéticamente atraída por los estados límites de la conciencia —mundo de los sueños, del inconsciente, de la ensoñación— que el surrealismo exploró en su esfuerzo por enriquecer la realidad inmediata, debió de inclinarse con especial interés ante el estado crepuscular del *Bardo*, cualquiera fuese el nombre con que lo considerara o la forma bajo la cual lo viera. Para traducirlo, su lenguaje fue particularmente dúctil:

“Alguien, algo la toma de la mano.

—‘Vamos, vamos...’

—‘¿Adónde?’

—‘Vamos’.

13. *Le bardo thödol. Livre des morts tibétain*. Librairie d'Amérique et d'Orient, Paris, 1979. Traducción del original inglés *The Tibetan book of the Dead* by Oxford University Press.

14. *Ib.* p. 25. (Etimológicamente, “bardo” significa “entre dos”, es decir, entre dos estados, el estado entre la muerte y el renacimiento, estado intermediario o transitorio antes del renacimiento en este mundo o en otro).

Y va. Alguien, algo la arrastra, la guía a través de una ciudad abandonada y recubierta por una capa de polvo de ceniza, tal como si sobre ella hubiese delicadamente soplado una brisa macabra.

Anda. Anochece. Anda.

Un prado. En el corazón mismo de aquella ciudad maldita, un prado recién regado y fosforescente de insectos.

Da un paso. Y atraviesa el doble anillo de niebla que lo circunda. Y entra en las luciérnagas, hasta los hombros, como en un flotante polvo de oro.

Ay. ¿Qué fuerza es ésta que la envuelve y la arrebatá?

Hela aquí, nuevamente inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho.

Liviana. Se siente liviana. Intenta moverse y no puede. Es como si la capa más secreta, más profunda de su cuerpo se revoliera aprisionada dentro de otras capas más pesadas que no pudiera alzar y que la retienen clavada, ahí, entre el chisporroteo aceitoso de los cirios".

En cuatro momentos de la novela<sup>15</sup> aparece la figura de la muerta con la conciencia de "algo o alguien" que nada tiene que ver con su grupo familiar o de amigos. Esos cuatro momentos conforman el plano poético y resultan de parecido tratamiento literario, esencialmente metafórico. Se suceden en ellos jardines húmedos y sombríos, callejuelas de césped, aguas escondidas, ciudades abandonadas, luciérnagas, carreteras ardorosas, sábanas de fuego, flores de hueso, caracolas milenarias, montañas gigantes de arena. Y, siempre, vientos encontrados, remolinos de polvo y una fuerza que envuelve y arrebatá a la amortajada.

15. Pp. 45. 56. 113 y 140.

Según explica *El Bardo Thödol*, “no hay más visiones, de dioses o demonios, de cielos o de infiernos fuera de aquellas que nacen de las alucinaciones kármicas de formas-pensamientos que constituyen la personalidad”<sup>16</sup>. Con ellas ha construido M. L. Bombal las páginas poéticas de la novela que operan de enlace a las múltiples historias entrecruzadas en el texto.

Los planos poéticos donde me detuve y que extraje de “Las islas nuevas”, “El árbol”, *La última niebla*, *La amortajada* pueden localizarse en otros cuentos de M. L. Bombal. A veces, su luz ilumina la historia entera, que vibra entonces bellamente. Acaban siempre esas páginas despertando en el lector sensación de extrañeza.

Dice Enrique Anderson Imbert<sup>17</sup>: “En las narraciones extrañas, el narrador, en lugar de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica”<sup>18</sup>. Más adelante puntualiza Anderson, que sitúa a María Luisa Bombal entre los escritores americanos inclinados al realismo mágico para su expresión literaria: “Si no siempre en la totalidad de un libro, al menos en algunos pasajes de gran empeño artístico, los narradores de la generación llamada ‘de vanguardia’ describieron situaciones envueltas en esos tormentosos nubarrones de misterio que anuncian una descarga de realismo mágico”<sup>19</sup>.

Anderson Imbert ha analizado cuidadosamente las diferencias entre la categoría de lo verídico, que da en

16. Ob cit. p. 31.

17. *El realismo mágico y otros ensayos*. Monte Ávila Editor. Buenos Aires, 1976.

18. Ib. p. 19.

19. Ib. p. 22.

literatura el “realismo”; la categoría de lo sobrenatural, que da la literatura “fantástica”, y la categoría de lo extraño que da el “realismo mágico”; este último, síntesis, para el autor, de las dos categorías anteriores <sup>20</sup>.

En algunos textos de M. L. Bombal se tiene a veces la impresión de que la escritora ha luchado para tirar del orillo de lo fantástico y traer éste al mundo de lo verosímil o al mundo del realismo mágico. Así ocurre en “Las islas nuevas”, donde la cuentista ensaya la explicación posible del misterio que encierra Yolanda. Así ocurre en *La amortajada* donde la novelista explora, creo, el estado crepuscular de la muerte. Así ocurre en *La última niebla*, donde la narradora insinúa alucinaciones neuróticas de la protagonista.

Pero entiendo que también en el encuentro con la naturaleza —presencia constante en la obra de M. L. Bombal— recogió la escritora la incitación al misterio y el deseo de transmitirla. En la naturaleza colocó siempre M. L. Bombal a sus criaturas, sin establecer distancia entre éstas y aquélla: las muestra recibiendo los estímulos de la naturaleza a través de los sentidos y elaborando a partir de ellos, no ya referencias intelectuales del mundo, sino imágenes que les provocan, o bien estremecimiento sensual, o bien la admiración donde se quiebra la mirada que intenta forzar un secreto.

Ejemplo de deleite sensual, en *La última niebla*: “Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como en brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua” <sup>21</sup>.

20. Ib. p. 23.

21. Ob. cit. p. 48.



Ejemplo de mirada admirativa en *La historia de María Griselda*<sup>22</sup>: “Un ejército de árboles bajaba denso, ordenado, implacable por la pendiente de helechos hasta hundir sus primeras filas en la neblina encajonada entre los murallones del cañón. Y del fondo de aquella siniestra rendija subía un olor fuerte y mojado, un olor a bestia forestal: el olor del río Malleco que rodaba incansable su lomo tumultuoso”.

Las jóvenes mujeres en quienes Colette se encarnaba, acogían tan ansiosamente como las protagonistas de M. L. Bombal esos llamados que suben del campo, de las plantas, de los animales, del juego susurrante o majestuoso de la naturaleza toda. Pero Colette los acechaba con gozosa fruición, en tanto las heroínas de M. L. Bombal o bien languidecen melancólicamente ante la emoción física provocada por el exterior, y que acompaña el propio desmayo espiritual, o bien se inclinan con reverente sentimiento, hechizadas, ante el espectáculo que las abraza.

Como en los planos poéticos que detallé anteriormente, las bellísimas páginas donde la escritora se detiene a volcar con lenguaje rico pero preciso las experiencias de sus criaturas —siempre mujeres— ante un árbol, un cielo, una tormenta, aparecen recorridas por un raro estremecimiento. Corresponde este estremecimiento a la propia extrañeza de una mirada que recibe el mundo con asombrado y recogido éxtasis. Ese asombro —éxtasis poético al fin— es el que emociona turbadoramente desde los bellos textos de M. L. Bombal.

Así, entiendo que los núcleos expresivos centrados sobre la actitud de las heroínas de M. L. Bombal ante la

22. Revista *Sur*, núm. 142. Buenos Aires. ag. 1946, p. 52.

naturaleza actúan en su obra como generadores de magia a la manera de los planos poéticos antes citados.

Acaso pueda rastrearse en la infancia de M. L. Bombal el origen de la mirada que transforma al mundo mágicamente. Cuenta la escritora: "...nuestra madre nos enseñó, desde muy niñas, que todos los sapos son príncipes y que llevan una coronita en la cabeza; que debajo de ciertos caracoles se suele encontrar una sirenita llorando, y que las ardillas son todas brujas, unas brujas juveniles y traviesas, pero brujas, a pesar de todo" <sup>23</sup>.

Probablemente debamos a ese mágico origen del conocimiento en una criatura, las mejores páginas que nos ha dejado M. L. Bombal en espléndida prosa que su talento verbal vigiló.

JORGELINA LOUBET

23. "Washington, ciudad de las ardillas". Revista *Sur*, núm. 106, ag. 1943.

## EL AMERICANISMO EN LAS LETRAS COLONIALES HISPANOAMERICANAS

En homenaje a Luis Alberto Sánchez

La nota característica de la literatura de la colonia es el mestizaje espiritual. Lo español supera a lo indígena, pero lo autóctono invade también lo español. En los escritos de Fray Bartolomé de Las Casas, de Hernán Cortés, de Martín del Barco Centenera, de Bernal Díaz del Castillo, de Álvar Núñez Cabeza de Vaca, de Pedro Cieza de León, y de todos aquellos que narraron aventuras de Indias, se advierte la impronta de la tierra nueva, ese teatro de prodigiosas hazañas.

Las emociones de una naturaleza hasta entonces ignota y de los sucesos verídicos o fantásticos que narraban, infunden a sus escritos un tono original saturado de rasgos imprevistos. Testigos de extrañas geografías, protagonistas de episodios que superaban lo legendario y lo novelesco, de ellos arranca la literatura hispanoamericana.

Los escritores indios que redactan en castellano —entre otros Tezozomoc (*Crónica mexicana*), Ixtlixochitl

(*Relaciones, Historia chichimeca*), Titu Cussi Yupanqui, bautizado como Diego de Castro (*Relación de la conquista del Perú*) —o en lenguas americanas— Arana-Xajilá y Gebuta Quej (*Memorial de Tecpan-Atilán*, en lengua cakchiquel), Ah Nakuk Pech (*Crónica de Chac-Xulub-Chen*, en maya), el llamado *Anónimo* o *Código Ramírez* (en náhuatl)—, lo hicieron ya con influjos de una cultura nueva y victoriosa antes desconocida para ellos. Los que adoptaron la lengua de los conquistadores, dejaban en el español los tonos y ciertos giros de su habla nativa. Mario Mariscal ha precisado el influjo del náhuatl en el estilo y el sentido de la *Crónica mexicana* de Hernando Alvarado Tezozomoc <sup>1</sup>.

El mestizaje asume un doble signo, y alcanza en algunas ocasiones, como ocurre con las conmovedoras memorias del Inca Garcilaso, un punto de emocionante tensión. “Desde la especie de alegría sin sombra —anota sagazmente Agustín Yáñez—, desde la virtuosa felicidad experimentada por el cumplimiento de una misión divina o por el extremo valor viril, hasta la derrota, la miseria, el desamparo, el olvido y los trances de muerte, toda la gama del sentimiento estimulado por un Mundo Nuevo palpita en estas páginas: emulación y celo, envidias, arterias, concupiscencias, devociones y supersticiones, odios, tristezas, desengaños, apuros, impulsos de arrojío y de cautela. Pero teñidos con color que ya no es el de la patria, expresado con palabras que difieren del antiguo idioma, porque obedecen a un estado nuevo del espíritu; y es manifiesto el esfuerzo para darse a entender en la metrópoli” <sup>2</sup>.

1. Prólogo a..., México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, Biblioteca del Estudiante Universitario, n. 41, 1943, p. XIII.

2. *El contenido social de la literatura hispanoamericana*, El Colegio de México, *Jornadas*, s.a., n. 14, 21-22.

No se sintió el español ajeno al mundo que llevaba a sus páginas. Una comunicación estrecha lo vinculó a una tierra nueva y a las aventuras allí vividas. Las hembras morenas enardecían su sangre, y vientos, volcanes, desiertos y ríos ensanchaban la perspectiva absorta de sus almas. Magna experiencia humana fue la Conquista. Ajuste y entendimiento entre civilizaciones disímiles, mestizaje que iba a dar tono a un tenso proceso literario americano que se continúa hasta hoy. El mismo mexicano Yáñez anota: "La importancia del contenido social de estas obras puede medirla, por otro ángulo, la constatación del carácter, historia y anhelos vigentes hoy en Iberoamérica, cuyas raíces y acabados retratos están en los cronistas primitivos, perdurables a cuatro siglos de distancia. Compárese la realidad fijada por el peruano Huamán Poma de Ayala en su *Nueva Crónica y buen gobierno* (1583-1613) con el contenido social de las novelas ecuatorianas de Jorge Icaza: *Cholos*, *Huasipungo*, *En las calles*; compárese la *Destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de Las Casas con *El resplendor* de Mauricio Magdaleno; compárese la vida descrita por Juan Suárez de Peralta en sus *Noticias Históricas de la Nueva España*, con *Las impurezas de la realidad*, novela del escritor cubano José Antonio Ramos"<sup>3</sup>.

La sensibilidad autóctona agregó matices nuevos a lo español aunque aceptó sus direcciones fundamentales. Se produce un intercambio constante, sutilísimo y enriquecedor. Tal relación estrecha entre lo indígena y lo europeo (casi siempre en vivo conflicto) será así nota permanente en el desarrollo de la literatura hispanoamericana. Ni aun críticos tan cerradamente españolis-

3. Ob. cit., 23.

tas como Marcelino Menéndez y Pelayo han desconocido esa confluencia fertilizante.

José Gaos en su panorama sobre *El pensamiento hispanoamericano* observa: "El pensamiento originado por los hechos y problemas aportados o planteados por descubrimiento, conquista y colonización forman la parte del de la grandeza que hacen de él sus sujetos. Es cierto: no sólo lo incluyen en sus obras los historiadores de la literatura y del pensamiento españoles, como parte de los de los siglos de oro, sino también los de los hispanoamericanos, como orígenes de las historias objeto de ellas. La razón está en la unidad de ambos pensamientos" <sup>4</sup>.

La primera página escrita por Cristóbal Colón con sus impresiones americanas debe considerarse ya, tanto prolongación de la literatura peninsular como comienzo de una nueva escritura signada por ideales y contenidos distintos violentamente cargada de revelación autobiográfica.

Esa *Carta-relación*, publicada por Colón al regreso del primer viaje al Nuevo Mundo por él descubierto (1493), primer testimonio sobre el descubrimiento, está sacudida por la fascinación de geografías deslumbradoras y una tensión de signo romántico idealizadora del salvaje.

He aquí pues el punto de partida de una visión del Nuevo Mundo que iba a disfrutar de tanta fortuna hasta el advenimiento del "boom" novelesco del sesenta. "La literatura de Europa —escribe Pedro Henríquez Ureña <sup>5</sup>— se impregna, de modo consciente en parte, y en parte de modo inconsciente, de lo americano". Cro-

4. El Colegio de México, Centro de Estudios Sociales, *Jornadas*, n. 12 (Seminario sobre "La América Latina"), 25.

5. *Influencia del descubrimiento en la literatura*. En *Sur*, Buenos Aires, noviembre 1942, a. XII, n. 98, 14.

nistas, descubridores, colonizadores y evangelizadores dejaron testimonio de sus experiencias y vetearon sus relatos con fantasías geográficas y zoológicas. El tema del Nuevo Mundo acaba por saturar la imaginación del Viejo.

El americanismo literario comienza en las obras de los primeros escritores españoles que se escriben sobre América. Los españoles que pasaban a Indias solían documentar sus andanzas en narraciones ingenuas, sencillas, mechadas frecuentemente de numerosos elementos imaginarios. Algunas de esas crónicas, por la amenidad del relato y las dotes literarias de sus autores, alcanzaban noble realce estético como *La verdadera historia de la conquista de Nueva España* (1586) de Bernal Díaz del Castillo o *La historia de la Conquista de México* (1684) de Antonio de Solís.

Los elementos de ficción poética que contienen autorizan también a señalar como anticipos literarios americanistas a *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile* (1673) publicada por Barros Arana<sup>6</sup>, a *Restauración de la Imperial y Conversión de almas infieles* por Fray Juan de Barrenochea y Alvis (que José Toribio Medina<sup>7</sup> considera con características de novela) y a la *Vida de Leartes* del siglo XVIII argentino que se vincula a lo popular americano.

En la escritura de los españoles que produjeron sus textos en Hispanoamérica o se ocuparon del Nuevo Mundo durante la dominación colonial hay tendencias

6. *Colección de historiadores de Chile*, Santiago de Chile. Imp. del Ferrocarril, 1863, III.

7. *Literatura colonial de Chile*, Santiago de Chile. Imp. de la Librería del Mercurio, 1878, II, 336-349.

de fondo o rasgos formales que marcan la influencia de hallazgos vividos desde la perspectiva de lo maravilloso. Nuevos continentes, nuevos hombres, un mundo desconocido se incorpora a la literatura castellana. El tema de América es el gran hallazgo. El peninsular que peregrina a Indias se va encontrando cada vez más intensamente con un castellano distinto al de España, lleno de voces vernáculas y de entonaciones regionales muy diversas que impondrán matices distintos a su estilo. El paisaje y los problemas del nuevo contorno pasan a su escritura y puede decirse que lo americano, en la significación más comprensiva del término, da nuevos sabores y colores a partir del siglo XVI a muchísimos textos españoles de rara y seductora inventiva.

### *El idealismo indigenista de Las Casas y Ercilla*

Fray Bartolomé de Las Casas (1474-1566) y Alonso de Ercilla y Zúñiga (1533-1594), el primero en sus obras *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) e *Historia de las Indias* (1552-1561) impresa en 1875-1876, y el segundo en su poema épico *La Araucana* (1569), levantaron voces en defensa y encomio del indígena hispanoamericano. Concha Meléndez ha señalado en ambos autores una tendencia a la idealización del aborigen que coincide con la actitud de los románticos hispanoamericanos del siglo XIX. Para Bartolomé de Las Casas el indio encarnaba la virtud absoluta, el hombre en estado natural. Esa es la encendida raíz de su fervorosa defensa del hombre americano, su espontánea prosa se reviste de lirismo al transformarse en alegato. Sus páginas están poéticamente embellecidas y agitadas por el ardoroso vuelo



que el famoso dominico contradictor de Sepúlveda puso siempre al expresar sus ideas<sup>8</sup>.

No es por cierto casual que el escritor dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910) haga aparecer al padre de Las Casas en su novela histórica *Enriquillo* (1879-1882), ni que convierta a sus libros en principal fuente de documentación. El cubano José Martí, por otra parte, escribió en *La edad de oro*, una encendida apología de Las Casas “que está vivo todavía porque fue bueno”<sup>9</sup>, y juzgó con igual admiración a *Enriquillo*, al que auguró resonancia continental<sup>10</sup>. “Y en todo, qué poder y hermosura —escribe en su *Carta a Manuel de Jesús Galván*—, ¡qué transparencia en las escenas!; ¡qué profundidad en la intención!; ¡qué arte en todo el conjunto, que baja al idilio cuando es menester, y se levanta luego sin esfuerzo, y como esfera natural, a la tragedia y la epopeya! Acaso sea esta la manera de escribir el poema americano”. Es de interés señalar que Martí elogió la obra de Las Casas y el relato de Galván porque en ellos reconocía un sentimiento común. En realidad los dos libros pertenecen al mismo ciclo, y es curioso que encontramos ya a mediados del siglo XVI una de las notas características de la literatura americana: la defensa y el elogio del indígena.

Muchos elementos que aparecerán en relatos y novelas americanas de diversas épocas están ya en *La Araucana*. Ercilla no empequeñece ni las virtudes heroicas ni los rasgos morales de los araucanos, vistos a

8. *La novela indianista en Hispanoamérica*, Monografías de la Universidad de Puerto Rico, Serie A, Estudios hispánicos, n. 2. Madrid, Editorial Hernando, 1934, 13 y ss.

9. *Obras completas*, Edición conmemorativa del centenario de su muerte, La Habana, Editorial Lex, 1946, II, 1289-1295.

10. Ed. cit., I, 747.

veces con más benevolencia que sus propios compatriotas. “*La Araucana* no la dictó el genio de Ercilla —escribe Luis Alberto Sánchez—, sino la rijosidad de una campaña en la que los caciques indios morían empalados, sin una queja, y los cabecillas españoles perdían auténticamente la cabeza”<sup>11</sup>.

En la descripción de las batallas inaugura Ercilla procedimientos fecundos en la poesía y la prosa de Hispanoamérica. Concha Meléndez ve en las mujeres del poema la aportación más original de Ercilla; ya que el tema de la injusticia social contaba con numerosos antecedentes. En Guacolda, Tegualda, Lanca y Fresia señala las notas de otras heroínas idealizadas y convencionales, familia “que en la América hispana tiene bello remate en *Cumandá*”<sup>12</sup>. Si existe relación entre *Las Casas* y Galván, el poema de Ercilla se vincula con la novela romántica del ecuatoriano Juan León Mera (1832-1894), lo cual corrobora la presencia en la literatura hispanoamericana de tendencias que nacen en la colonia y se prolongan ininterrumpidamente.

A Ercilla le apasionó la vida en el Nuevo Mundo<sup>13</sup> y su obra incitó a poetizar los sucesos de la conquista. Puede hablarse de un ciclo de *La Araucana*, en el que podrían figurar el *Arauco domado* (1596) de Pedro de Oña (1570-1643), nacido en Chile y que también enalteció a los indios; la *Cuarta y quinta parte de La Araucana*, de D. Diego Santisteban Osorio; las *Guerras de Chile*, de D. Juan de Mendoza; el *Purén indómito*

11. *La literatura del Perú*, Buenos Aires. Instituto de Filología, 1939, 35.

12. Ob. cit., 15.

13. Véase la interesante silueta trazada por Mariano Latorre en su *Ercilla, aventurero de la conquista*, Santiago de Chile. Prensas de la Universidad, 1934.

de Hernando Álvarez de Toledo y el *Compendio historial* de Melchor Xufré del Águila, aparte de otras imitaciones menos directas <sup>14</sup>.

### *Paisaje y costumbres en Bernal Díaz del Castillo*

Bernal Díaz del Castillo (1492-1584) fue un simple soldado que luchó junto a Hernán Cortés, y que casi en la ancianidad, cuando se puso a recordar sus andanzas por tierras de Indias, escribió su *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España* (1568) <sup>15</sup>.

En ella "lo cuenta todo —dice Torres-Río seco— con ese encanto de quien puede decir 'Yo estuve allí' " <sup>16</sup>.

Bernal Díaz era un hombre de pueblo, pero un español con los ojos abiertos y la mente despejada. Puso su natural instinto de la creación artística al servicio de un asombrado amor por la tierra americana <sup>17</sup>. El poeta Archibald McLeish afirma que cuando descubrió y

14. V. Menéndez y Pelayo: *Historia de la poesía hispanoamericana*, 307 y ss. Pueden consultarse, además, los trabajos de José Toribio Medina, y McKendree Petty: *Some epic imitations of Ercilla's "La Araucana"*.

15. V. R.B. Cunninghame Graham: *Bernal Díaz del Castillo, Semblanza de su personalidad a través de su "Historia verdadera de la conquista de España"*, Buenos Aires, Editora Inter-Americana, 1943.

16. *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires. Emecé. 1945, 12.

17. Véase, en coincidencia con lo que decimos: Rodríguez Berteta, V.: *Llanuras de Castilla y paraísos de América forjan un libro inmortal: la glorificación de Bernal Díaz del Castillo* (en *Boletín de la Biblioteca Nacional*, Guatemala, 1935, IV, 533-536); Iglesia, R.: *Bernal Díaz del Castillo y el popularismo en la historiografía española* (en *Tierra Firme*, Madrid, 1935, 5-18); y Juárez Muñoz, J. F.: *Comentarios a la obra de Bernal Díaz del Castillo* (en *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala*, 1934, XI, 137-141).

leyó la obra de Bernal Díaz, le “pareció que comprendía por primera vez la gran aventura americana —aquella aventura que es americana porque no puede ser otra cosa— la aventura de todos aquellos que, cualquiera que sea su idioma, son verdaderamente americanos”<sup>18</sup>.

Y Carlos González Peña, historiador de la literatura mexicana, la califica “obra maravillosa y única en su género en todas las literaturas que cautiva así por la pujante rudeza del estilo, como por lo que el relato mismo tiene de deslumbrador y pintoresco”<sup>19</sup>.

Lo interesante en la crónica de este soldado escritor es la vida que circula por sus páginas, donde el ambiente americano impregna las acciones de los españoles, identificados ya con la tierra que pisan. Hasta las anécdotas casi domésticas de los casados con indias —las que por cierto demostraban el suficiente dominio sobre sus maridos como para quitarles todo deseo de volver a España— alcanzan una frescura original que llega a los límites de una real belleza artística. Porque la jerarquía literaria de Bernal Díaz, y su puesto —augural pero ya indiscutible— en la literatura hispanoamericana, nace de esa espontaneidad con que vierte, página tras página, el rasgo dramático general e individual de la campaña conquistadora, al par que habla con simpatía y elogio de los dominados<sup>20</sup>.

El sentimiento de independencia que Díaz del Castillo muestra al contradecir las observaciones de otras crónicas para dar el lugar que merece al “soldado desco-

18. *Remarks on the Occasion of the dedication of the Hispanic Room in the Library of Congress*, 12 de octubre de 1939.

19. *Historia de la literatura mexicana*, 2a. ed., México. Ed. Cultura y Polis, 1940, 19.

20. Cf. González Peña, 19.

nocido" de la conquista es muy español, pero al mismo tiempo encierra un sentimiento que hace de su obra "la más americana de todas las crónicas del Nuevo Mundo" <sup>21</sup>. Esto se muestra con mayor riqueza en sus descripciones de sitios, usos y costumbres: allí desde las palabras al detalle pintoresco todo está impregnado de incipiente americanismo.

### *Presencias americanas en Juan de Castellanos*

Las *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589) de Juan de Castellanos (1522-1606) <sup>22</sup> no presentan al indio idealizado. La figura del conquistador español es la que emociona al poeta. El paisaje de América alcanza en cambio color y animación. Castellanos como Bernal Díaz, no rehúye los neologismos hispanoamericanos. En los ciento cincuenta mil endecasílabos de ese poema, que según Menéndez y Peláyo es "quizá la obra de más monstruosas proporciones que en su género posee cualquier literatura" <sup>23</sup>, adviértese entre la hojarasca del incansable rapsoda la seducción de la vida del Nuevo Mundo. Este sevillano que desde muy joven sintió el goce de la aventura de Indias, al cantar las hazañas de los españoles en las Antillas, Nueva Granada, Costa Firme y Popayán, empapa sus versos con las emociones y las palabras de América. La impresión de las nuevas comarcas, como ocurre con su descripción de la isla Margarita, colorea con tonos gauguinianos su hiperbólico poema.

21. Torres-Rioseco, ob. cit., 16.

22. V. el prólogo de Caracciolo Parra a las *Obras* de Juan de Castellanos (Caracas, Parra León Hnos., 1932, 2 vols.), que señala su significación americana.

23. *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1913, II, 13.

*La ciudad de México descrita por Balbuena*

El eco profundo que la vida mexicana suscita en Bernardo de Balbuena (1562-1627) trasciende a su *Grandeza Mexicana* (1604). La corte virreynal y su seductora brillantez aparecen detalladas en amenas enumeraciones. Se adivina un gusto por el detalle minucioso. Una octava introductoria resume el argumento del poema:

De la famosa México el asiento  
 origen y grandeza de edificios,  
 caballos, calles, trato, cumplimiento,  
 letras, virtudes, variedad de oficios,  
 regalos, ocasiones de contento,  
 primavera inmortal y sus indicios,  
 gobierno ilustre, religión, estado,  
 todo en este discurso está cifrado<sup>24</sup>.

La naturaleza no trasciende a su elegía. Balbuena se siente atraído por el prestigio de la urbe<sup>25</sup>, y su obra

24. *Grandeza Mexicana*, edición y prólogo de Francisco Monterde, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, Biblioteca del Estudiante Universitario, n. 23, 1941, 3.

25. México interesó siempre en grado sumo a los peninsulares. Constituye curiosa muestra de esa atracción la obra de Bernardo María de Calzada, español que publicó en Madrid una continuación de *Gil Blas de Santillana* de Lesage, bajo el título *Genealogía de Gil Blas de Santillana, continuación de la vida de este famoso sujeto por su hijo Alfonso Blas de Liria* (1792), parte de la cual transcurre en México y ofrece curiosas noticias y amenas observaciones. Sujeto a otras influencias y de calidad literaria mucho más ínfima, el libro citado continúa a fines del siglo XVIII una corriente cuyo primer gran testimonio es la *Grandeza Mexicana*. (V. la edición del libro de Bernardo María de Calzada en las Ediciones de la Universidad Autónoma de México, Biblioteca del Estudiante Universitario, n. 55, 1945, con prólogo de Julio Jiménez Rueda).

se encuadra plenamente en lo barroco literario americano. Siente la fruición de lo exótico, el gusto por la minucia. Mariano Picón Salas lo ve "como un Ariosto tropical que quiere llevar a sus extremos límites aquel arte colorista y descriptivo donde la línea épica se rompe en la vaguedad lírica que había nacido con el autor del *Orlando Furioso*"<sup>26</sup>.

Balbuena tuvo siempre en su corazón a México y a Tlaxcala, donde transcurrió la mayor parte de su vida. En sus descripciones hay tanto de nostalgias como de admiración por lo que sentía como fruto de la cultura española. Ese encariñamiento por "la ciudad más rica y opulenta" lo lleva a detenerse en todos sus aspectos. No abarca simplemente el contorno. Siempre recorre fascinantes laberintos y destaca su belleza y grandiosidad. Contó con algunos precedentes literarios, al margen de las descripciones y cronistas e historiadores: Francisco Cervantes de Salazar compuso, como modelo didáctico para sus alumnos de la Universidad, una presentación de la ciudad titulada *México en 1554*, y los poetas Eugenio de Salazar de Alarcón y Juan de la Cueva reflejaron en verso sus impresiones de la Nueva España.

Eugenio de Salazar de Alarcón cantó en octavas reales la laguna de Tenoxtitlán e hizo la apología de la ciudad en una epístola dirigida al primer corregidor de México donde se refiere a frutos, platillos y danzas que provocaron su sorpresa. Francisco Monterde señala el empleo de voces indígenas en ambos poetas: "no solamente los insustituibles nombres geográficos, sino también los que se aplican a los frutos —precedente que no debe olvi-

26. *De la Conquista a la Independencia*, México. Fondo de Cultura Económica, 1944, 117.

darse al estudiar la poesía americanista de siglos posteriores— y a las costumbres de la tierra” 27.

Balbuena supera a sus antecesores en la amplitud del cuadro. Se aparta de la poesía épica o de la crónica sobre temas de la conquista, para detenerse en una pintura abigarrada y rica de lo circundante: instituciones, edificios, costumbres, relaciones sociales, clima. La vivísima impresión que le produjo la ciudad virreynal se expresa en tercetos barrocos, saturados de reminiscencias clásicas, pero con tal derroche de color y tal refinamiento de estilo, que bien puede atribuirse a las sugerencias del ambiente indiano. Menéndez y Pelayo señaló este influjo y Francisco Monterde cree que “la fantasía de Balbuena ha sido estimulada por la dichosa feracidad de la tierra jalisciense; por el aire ligero, transparente, de la altiplanicie que permite apreciar los detalles y describir con justeza el color, la forma de los objetos” 28.

Aunque su riqueza, brillo académico y refinamiento de costumbres lo cautivan, es un hechizo más hondo el que se advierte: viene de la tierra, del “templado y fresco viento”, de la tibieza de la primavera mexicana, del esplendor de los huertos y jardines de la ciudad “que en dos claras lagunas se sustenta . . .”.

### *La melancolía indiana de Garcilaso*

Dentro del cuadro de los hechos coloniales americanos, la literatura peruana difiere de las demás porque la conquista tuvo allí insólita rapidez. Según Luis Alberto Sánchez, fue como un asalto al pueblo maduro, evolucionado de los incas, ayudado por el deslumbramiento de éste ante un mundo desconocido. La extraordinaria

27. Prólogo a *Grandeza Mexicana*, ed. cit., p. XIII.

28. Loc. cit., p. XXXVIII.



hazaña de Pizarro fue casi un turismo —“turistas de arcabuz y tizona”<sup>29</sup>—, por eso no tiene una epopeya que la celebre.

La conquista del Imperio Incaico no llegó sino a suscitar largos relatos historiales, mal rimados poemas pseudo-épicos como la *Conquista de Nueva España* o la *Catholica Sacra Real Majestad*. Faltó la mujer en la conquista del Perú. Así la lírica enmudece en esa marcha alentada por la codicia, la curiosidad o el aburrimiento, pero donde no aparecen ni el galanteo ni el idilio. El comercio carnal con las indias fue sólo fuente de mestizaje: no inspiró poesía. La conquista del Perú quedó reducida literariamente a la crónica, en la cual rezuman todos los jugos de la tierra, la admiración por las bellezas naturales, la sorpresa ante costumbres y hombres distintos. Entre los muchos escritores que documentaron esa era de efervescencias bélicas —Martín del Barco Centenera, Pedro Cieza de León, Pedro Sarmiento de Gamboa, Juan de Betanzos, Bernal Díaz del Castillo y López de Gomara— se destaca la relación interesante y vivaz de Bernal Díaz, que, como ya dije, se convierte en una verdadera obra de arte por la creativa originalidad de la narración y en documento americano por sus retablos de historia y aventura.

Lo español, con matices propios y diferenciales, es ya la esencia de la escritura de América que tendrá después su modelo ejemplar en el Inca Garcilaso de la Vega. Algunos peninsulares radicados en Indias rendían a la vez tributo a cruzadas corrientes de influencia, traduciendo poemas latinos a la lengua española, y poniéndoles títulos de sesgo americano, tales como: *Parnaso Antárti-*

29. *La literatura del Perú*, Buenos Aires. Instituto de Cultura Latinoamericana.

co (traducción de *Las Heroidas* de Ovidio por Diego Mexía de Fernangil, 1608) <sup>30</sup>.

Las metáforas mineras ubican inequívocamente obras tan características como *La Cristiada* (1611) de Diego de Ojeda —única epopeya religiosa del Perú—, la *Miscelánea Austral* (1602) de Diego Dávalos y Figueroa; las páginas del portugués Enrique Garoés, minero del Potosí y las de Juan Dávalos y Ribera. Lo más curioso es que ese elemento típicamente peruano se mezcla con citas latinas y rapsodias italianas, en lo que Luis Alberto Sánchez mira como alardes de “humanismo postizo” <sup>31</sup>.

Entonces se hizo sentir más el influjo de Góngora, aunque ya antes, según concuerdan en admitirlo Mariano Picón Salas, Luis Alberto Sánchez y cuantos se han ocupado del barroquismo americano, existía el gusto por lo intrincado y excesivo. De ahí que el gongorismo, en el Perú como en toda América, no sea generado por el barroco literario. Su auge resulta un efecto del gusto autóctono por la cargazón retórica y vacía. Esta última tiene explicaciones históricas y sociales. Ante todo, es fácil observar que el arte indígena (azteca o indio) era ya complicado, recargado <sup>32</sup>; en segundo lugar, las cen-

30. Lo más curioso de esta obra es que va precedida por una larga epístola en tercetos, titulada *Discurso en loor de la poesía* donde se enumeran todas las producciones poéticas aparecidas hasta entonces en Lima.

31. *La literatura del Perú*, cap. II, *Bajo es imperio de la fórmula*. “El conquistador - escribe Sánchez - importó su literatura, que por ser él ignorante, era la vulgar. No despreciable por eso; meramente vulgar. El conquistado no pudo oponer a eso —puesto que la clase culta e iniciada en el misterio de las crónicas y de los *quipus* era tan reducida como la de los escribas egipcios— sino su memoria, es decir, verso breve y tonada fácil. Y tonada melancólica, encima de todo”, 34.

32. “América nació barroca, retorcida, cuajada de expresiones dilatorias, de rodeos, de alambicamiento”. (Sánchez, ob. cit., 49).

suras política, eclesiástica y universitaria que dominaron toda producción del espíritu, sólo dejaron espacios para narrar o versificar, pero no para crear en libertad. Prueba de ello es lo que la culterana *Lima fundada* del peruano Peralta y Barnuevo, por comparar veladamente a los indígenas peruanos con los romanos al ser invadidos por los bárbaros, suscitó resquemores entre eruditos españoles.

Pero donde los conflictos del resurgimiento de una literatura con rasgos americanos alcanza su máxima tensión es en el Inca Garcilaso. Si en la prosa de los españoles que escribieron sobre cosas de Indias es harto frecuente la simpatía por lo americano, en la obra del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) encontramos elementos que han de ser esenciales en la literatura del Nuevo Mundo, principalmente, el nostálgico fervor por la raza vencida<sup>33</sup>.

La imperial y legendaria ciudad del Cuzco fue la cuna del primer criollo —de sangre dos veces noble—, que se incorporó a la tradición literaria hispanoamericana. Garcilaso Inca de la Vega, hijo de la Princesa Isabel Chimu Ocllo y del conquistador Garci Lasso de la Vega —entroncado a su vez con el poeta de las églogas y con la casta de los Manrique— fue el primer historiador del pasado peruano que no sólo escribió en lengua castellana sino en tierras de la península.

33. En el Perú sólo hay otro nombre que pueda aparejarse, aunque no como escritor: el de Blas Valera, jesuita mestizo de cuyos manuscritos en latín tomó Garcilaso abundantes noticias. Iguales rasgos pueden señalarse en la *Historia General del nuevo reino de Granada* (1688) de Lucas Fernández de Piedrahita, biznieto de una princesa del Perú. Pero sólo en México produjo otro linaje autóctono —el azteca—, un cronista comparable a Garcilaso: Luis de Alba Ixtilxochitl, llamado "el Tito Livio del Anáhuac", descendiente del rey Netzahualcoyotl.

“Síntesis de lo quechua y de lo occidental”<sup>34</sup>, remediado por las dos corrientes de su nacimiento, se mezclaron en su educación frailes e incas, latines y añoranzas. Fue soldado y concluyó religioso, con lo que en su segunda condición relató las memorias de la primera. Despojado de su tierra, fue a España a pedir reivindicaciones, pero allí, solo de toda soledad, apenas pudo consolarse recordando las glorias del pasado indígena. Su actuación entonces —mestizo de piel cetrina y corazón americano— se repetirá años más tarde en la del corcovado y mexicanísimo Alarcón. Y si las obras de ambos se diferencian en género y matices —porque la agudeza epigramática del mexicano disfraza la melancolía que rezuma por las páginas del Inca— pero se aproximan en cambio, por lo que encierran de profundamente autóctono<sup>35</sup>.

Lo más auténtico del Inca Garcilaso fluye al iluminar la vida en el antiguo Imperio de sus abuelos. Antes de tentar esa crónica casi familiar, había relatado *La Florida del Inca o Historia del Adelantado Hernando de Soto* (1595), en la cual subraya Luis Alberto Sánchez la “maravillosa donosura de lenguaje y la brillantez de sus descripciones”<sup>36</sup>, que adelantan el tono eglógico en su posterior pintura del solar peruano. Aquella obra, que sirve de prolegómeno a los *Comentarios Reales*, fue

34. Luis Alberto Sánchez: *La literatura del Perú*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1939, 37.

35. “Las dos razas de que provenía, la noble tradición de ambos linajes, su trasplante a España, la nostalgia del Cuzco nativo y el sentido de la gloria propio de un hombre del Renacimiento, dan hondura patética a su conciencia, novedad atractiva a su ingenio y gracia singular a su obra de historiador”. Rojas, Ricardo: Prólogo a los *Comentarios Reales de los Incas*, Buenos Aires, Emecé, 1943, I, XIII.

36. Ob. cit., 38.

considerada por Ventura García Calderón como “una *Araucana* en prosa”<sup>37</sup>, y José de la Riva Agüero ve en ella “la llaneza sublime y el heroico candor de un cantar de gesta o de los libros de Herodoto”<sup>38</sup>.

El mismo de la Riva Agüero, sutilísimo erudito peruano, ha redescubierto con su abierta lectura la obra magna del melancólico Inca que “con soberbio ademán abrió las puertas de nuestra nacionalidad”. Así lo expresa en el prólogo a su *Antología de los Comentarios Reales*<sup>39</sup>. Lo mismo opina el chileno Torres-Ríoeseo, quien señala la importancia de esta obra como “tesoro de información” que se ha salvado para la posteridad, y agrega que, junto con Bernal Díaz del Castillo, “representa la primera manifestación de auténtico americanismo en la literatura colonial española”<sup>40</sup>. Concha Meléndez, al referirse a la primera parte de los *Comentarios Reales*, corrobora con acierto: “Inicia en ella Garcilaso el americanismo literario, ya que sus páginas revelan un gran amor por la raza vencida incaica, cuyas glorias extintas describe con un suave tono de elegía. Esto es ya la nostalgia por los pueblos indios desaparecidos, fuente del lirismo de las obras románticas que tuvieron expresión última en el poema *Tabaré* de Zorrilla de San Martín”<sup>41</sup>.

37. En *Revista Universitaria*, Lima, año XI, vol. I, abril 1916, 739.

38. Id. id., 739.

39. Madrid, 1929, 54. Es un capítulo de su libro *La historia en el Perú*. Tesis para el doctorado en Letras, Lima, 1910. Interesan en cuanto exaltan su sentido peruano, los trabajos de Benvenuto Murrieta, P. M.: *Algunas ideas sobre Garcilaso y la peruanidad* y Ferrero, R. M.: *El Inca Garcilaso, símbolo de la peruanidad integral* (en *El Mercurio Peruano*, Lima, 1939, XXI, 100-102 y 99-99 (sic) respectivamente).

40. *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires. Emecé, 1945, 18.

41. Ob. cit., 24.

La relación es evidente. Al margen de las proyecciones del relato brota una suave emoción americana en la escritura renacentista del Inca cuando se entrega a recordar el pasado glorioso de su raza. El crítico Miró Quesada afirma que es el Inca “el primer peruano que triunfa escribiendo en la lengua de Castilla, y representa el punto de arranque de la literatura peruana. A las excelencias del estilo, siempre grato y pulido, hay que agregar su amor entrañable a la tierra que lo vio nacer, el culto sincero a la raza de su madre y su reverencial sentido de patria”<sup>42</sup>.

Probablemente Garcilaso, que se enorgullecía de su origen y gustaba de que le llamaran “el Inca” —toda su obra es una formidable glosa de aquella frase de sus parientes incas: “trocósenos el reinar en vasallaje...” —puso demasiado fervor en la reivindicación de la raza quechua. Hay en sus escritos más de una página “brillante, apasionada y apasionante, altiva, melancólica y llena de rencor también”<sup>43</sup>. El lacerado indianismo de Garcilaso hirió la sensibilidad patriótica de don Marcelino Menéndez y Pelayo. Retaceó así todo valor a los relatos del Inca como documento histórico y desvió los *Comentarios Reales* a los *Orígenes de la novela*. Sin embargo, al reexaminar la obra del Inca en su *Historia de la poesía hispanoamericana*<sup>44</sup>, considerará los *Comentarios* como el libro “más grande genuinamente americano que en tiempo alguno se ha escrito, y quizás el único en que verdaderamente ha quedado un reflejo de las razas vencidas”. Admirará además la excelencia del estilo y llegará a calificar a Garcilaso, junto con el me-

42. Miró Quesada Laos, Carlos: *Rumbo Literario del Perú*, Buenos Aires, Emecé, 1947, 31-32.

43. Sánchez, Luis Alberto: ob. cit., 37.

44. II, 147.

xicano Alarcón, como "los dos verdaderos clásicos nacidos en América"<sup>45</sup>.

Algo así como una novela frustrada ve Mariano Pi-cón Salas en "esa como llovizna de recuerdos que humedece la gracia un tanto asordinada, nunca estridente, de los *Comentarios*". Y se felicita de que el Inca hubiera salido de su tierra, pues la lejanía, como al jesuita Landívar, le "hace sacar de adentro, el color y la luz de la tierra americana"<sup>46</sup>. Tal vez por eso fuera tan feliz su utilización de la preciosa fuente de información indígena que sólo él podía aprovechar. Se le brindaban los recuerdos frescos de sus mayores, los quipus que él sabía descifrar, numerosos relatos de condiscípulos también mestizos y, en fin, el material bibliográfico que, aunque limitado, existía ya en ese tiempo<sup>47</sup>. Lo que realza el valor americano de la obra de Garcilaso no es el asumir cariñosamente su cultura y pasados temas indígenas sino el hecho de que haya expresado sentimientos nativos en lengua española. La fusión, ese producto mezclado y nuevo que resulta del asunto y su medio de expresión, le confiere rango de primicia hispanoamericana.

En 1918, Ricardo Rojas afirmaba que el libro de Garcilaso resulta "muy americano por su sentimiento y por

45. Madrid, 1905, p. CCCXI.

46. *De la Conquista a la Independencia*, México, Tierra Firme, 1944, 103.

47. Para las fuentes de Garcilaso es preciso consultar el magnífico estudio de Markham, Clements R.: *The Incas*, Londres, 1911. Arturo Mejía Nieto anota en su artículo titulado *Cuarto Centenario de Garcilaso de la Vega*: "Nadie clamó más fuerte contra la destrucción de los edificios y monumentos de sus antepasados. Nadie como él recogió de oídos la verdad de sus abuelos; llevaba sangre de los conquistados y los conquistadores; era inteligente y tenía alma de artista; su espíritu, además, estaba madurado con un mundo de fantásticas evocaciones. Tomó la pluma y escribió para desahogarse". (En *Nosotros*, a. IV, n. 40, julio 1939, 228).

su asunto, aunque muy español por su lenguaje y estilo”<sup>48</sup>. Y no debemos olvidar que el propio autor, al referirse a la ortografía de los nombres quechuas, tan deformada por los cronistas, pidió le fuese lícito: *pues yo soy indio, que en esta historia yo escriba como indio...*

Surge con tal evidencia la pasión americana de los *Comentarios Reales*, que, a pesar de ser páginas de “tan fina melancolía”<sup>49</sup>, llegaron a encender el ánimo de los criollos con chispas de rebelión. La segunda parte del libro fue dedicada, en efecto, “a los indios mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo imperio del Perú”. Incitaba a sus compatriotas con palabras que llegaron póstumas, a volver “por aí y por su buen nombre”, advirtiendo a Europa que lo único que faltaba al Nuevo Mundo para igualársele no era la capacidad de inteligencia, sino la cultura. Inquieta la metrópolis, en épocas de fermentación revolucionaria, mandó recoger y quemar cuantos ejemplares se hallaran de los *Comentarios Reales*. Sucedió esto en 1782, y pocos años después, en 1814, en marcha ya la gesta emancipadora, San Martín recogió el llamado del Inca con tanto fervor, que quiso encargar una nueva impresión de la historia de Garcilaso<sup>50</sup>. La edición no se realizó, pero consta su propósito, que era claramente proselitista. En el siglo XVIII “el libro de Garcilaso era peligroso —explica Ricardo Rojas— precisamente porque creaba tal estado de alma en hijos de españoles, refundiendo a criollos e indios en el crisol de una nueva conciencia histórica, hecha de sentimientos nativistas e ideas liber-

48. *Los coloniales*, Buenos Aires, Coni, 1918.

49. Picón Salas, ob. cit., 103.

50. Ricardo Rojas, prólogo a la edición de 1943. Buenos Aires, Emecé, pp. VIII - XII.



tadoras. Precisamente por eso fue prohibido, y sólo en América, pues en 1801 salió en Madrid una reedición”<sup>51</sup>. Así lo entiende también Luis Alberto Sánchez cuando afirma que “bandera de rebelión ha sido y será en adelante la nostalgia de Garcilaso Inca de la Vega”<sup>52</sup>.

Melancólico y rebelde, señorial y despojado, el Inca es una imagen viviente de la América colonial. Y su obra de escritor resulta así “arquetipo de nuestros pueblos”, como la define Julio Noé<sup>53</sup>. “No hay mejor libro para despertar en los jóvenes la vocación de nuestra América —concluye acertadamente Rojas—. Ni el de Ercilla, ni de Ruy Díaz de Guzmán, calan tanto en la conciencia americana, ni abren tan vasto panorama en nuestra génesis racial, ni recrean el alma con tan dulces palabras. Su obra tiene el prestigio mágico de las epopeyas augurales”<sup>54</sup>.

### *El mexicanismo de Alarcón*

En los albores del siglo XVII la ciudad de México, con el esplendor que deslumbró a Balbuena, vio aumentar sus edificios, adornos y riquezas. A favor del oro y la plata que producían sus minas, la sociedad colonial comenzó a experimentar cambios notables. Una aristocracia nativa imponía poco a poco su carácter ya peculiarmente americano. Numerosos títulos de nobleza, si no de primera mano igualmente apetecidos, fueron enviados desde la metrópoli, y en la ciudad virreynal surgió

51. Prólogo citado, p. XII.

52. *Garcilaso Inca de la Vega*, primer criollo. Santiago de Chile. Ercilla, 1939, 252.

53. *Prólogo a Páginas de los Comentarios Reales*, Buenos Aires. Ángel Estrada y Cía., 1939, p. XI.

54. Prólogo citado, p. XIX.

esa nueva clase poderosa, de maneras pulidas y ambiciones culturales.

Los criollos y mestizos poseían extraordinarias aptitudes para el estudio, de lo que dejaron constancia en sus obras don Antonio de Peralta Castañeda y Juan de Grijalva, cronista de los agustinos mexicanos<sup>55</sup>. Había, sin embargo, entre los criollos cierta secreta rivalidad —germen lejano de los sentimientos revolucionarios de 1810— contra los españoles. Se sentían con igual preparación y más derecho que ellos para ocupar los cargos públicos. La literatura conserva testimonios de estas oposiciones, ya sea en sus aspectos cultos como en los populares, y “la crítica literaria —dice Alfonso Reyes— ha centrado este fenómeno, como en su foco luminoso, en la figura del dramaturgo mexicano don Juan Ruiz de Alarcón, quien, a través de Corneille —que la pasó a Molière— tuvo la suerte de influir en la fórmula del moderno teatro de costumbres de Francia”<sup>56</sup>.

55. Este último afirma que las Universidades estaban llenas de estudiantes y catedráticos criollos, así como la iglesia y la magistratura. Ambos elogian la vivacidad de su inteligencia, y el peninsular Juan de Cárdenas lo ratifica al comentar: “Oiremos al español nacido en las Indias hablar tan pulido, cortesano y curioso y con tantos preámbulos, delicadeza y estilo retórico, no enseñado ni artificial, sino natural que parece haber sido creado toda la vida en corte y compañía de gente muy hablada y discreta”. (Cita de Jiménez Rueda, Julio, en *Historia de la literatura mexicana*, 3a. ed., México, Botas, 57).

56. *Última Tule*, México, Imprenta Universitaria, 1942. 134. Francia fue uno de los países donde primero se reconoció el valor de Alarcón, no sólo por su influencia en Corneille y Molière, sino por los estudios críticos que se le dedicaron. Es clásico el de Ed Barry: *La verdad sospechosa. Comedia en 3 actos de D. Juan Ruiz de Alarcón. Edition précédée d'une notice bibliographique et littéraire et accompagnée de notes, de variantes et des imitations de Pierre Corneille*, Paris, Garnier, 1913.

Estas palabras del agudo ensayista, al par que caracterizan la obra de Alarcón (1581-1639) como un caso de típico americanismo, cierran la larga disputa acerca de su puesto dentro del panorama literario de la lengua española<sup>57</sup>. Alarcón, uno de los cuatro grandes dramaturgos del siglo de oro, fue disputado por España y América con argumentos de peso desigual, pero que podrían resumirse en una disyuntiva de fondo: ¿debe ser considerado americano, puesto que nació en México, o bien español ya que escribió la mayor parte de sus obras en la península y según las formas allí vigentes?

La verdad podría estar en un punto de equilibrio si el dictamen se detuviera en la corteza del problema. Pero los estudiosos hispanoamericanos han impedido que fluctuara en una fácil complacencia, y en las últimas décadas han reivindicado la mexicanidad de Alarcón, a través de libros, ensayos, artículos y conferencias<sup>58</sup>.

57. Sobre Alarcón pueden verse: Arroniz, Marcos: *Alarcón y Mendoza (D. Juan Ruiz), poeta dramático*. En su *Manual de biografía mexicana*, París, 1857, 31-35; Nuñez Arenas, Isaac: estudio en edición selecta del *Teatro de Alarcón*, Academia, 1867; Vigil, José María: *El dramaturgo D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Memoria de la Academia Mexicana Correspondiente de la Real Española, México, 1910, VI, 193-334; Menéndez y Pelayo, Marcelino: *Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, Victoriano Suárez, 1911, I, 62-84; Henríquez Ureña, Pedro, además de las obras que se citan en el texto, *Los favores del mundo*, edición, prólogo y notas de P.H.U., México, 1922; *Clásicos de América*, I, *Juan Ruiz de Alarcón*, Cursos y conferencias, Buenos Aires, Julio de 1931, I, n. 1, 25-37; *La verdad sospechosa*, ed. al cuidado de P.H.U. y Jorge Bogliano, Buenos Aires, 1938 (introducción de P.H.U.); Jiménez Rueda, Julio: *Juan Ruiz de Alarcón*, Conferencias del Palacio de Bellas Artes, México, 1934; Leguizamón, Julio A.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editoriales Reunidas, S.A. 1945, I, 292-303.

58. V. Henríquez Ureña, Pedro: *Don Juan Ruiz de Alarcón*, Conferencia pronunciada la noche del 6 de diciembre de 1913.

En general, aun críticos españoles como Menéndez y Pelayo, Hartzenbush, Valbuena Prat y el conciliador Enrique Díez Canedo<sup>59</sup> concluyen por reconocer su profunda diferencia con el teatro español de su tiempo, en rasgos que no sólo de esa "extrañeza" que destacaba Montalbán sino de evidente americanismo.

Desde la memorable conferencia de Pedro Henríquez Ureña en 1913, la tesis del mexicanismo de Alarcón comenzó a verse reforzada cada vez con nuevos argumentos. Las observaciones a ese respecto, diseminadas en una vasta bibliografía, no han sido hasta ahora reunidas ordenadamente. El hecho de haber escrito en España, en lugar de esfumarlo, pudo realzar en Alarcón lo que tenía de profundamente mexicano. En su tierra, los hombres de letras vivían entonces más retraídos que en Castilla. Aún no había surgido la floración de poetas gongorinos y cortesanos que caracterizaron el momento de Sigüenza y Góngora, la misma Sor Juana Inés de la Cruz, y en fin, esa pléyade sumisa a la retórica culte-

en la tercera de las sesiones organizadas por D. Francisco J. Gamoneda en la Librería General, publicada en *Nosotros*, n. 9, México, Mayo de 1914. Incluida en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires-Madrid, Babel, s.f. pp. 79-99 y *Alarcón y el espíritu mexicano*, México, El Libro y el Pueblo, en *Letras de México*, 1939, II, n. 8, 12-15. Además, los capítulos dedicados a Alarcón en las obras generales y los estudios bibliográficos citados anteriormente.

59. Díez-Canedo, que considera los rasgos mexicanos del dramaturgo no más importantes que los españoles, elogia la "cautela" con que se expresó Henríquez Ureña, pero unas páginas más adelante, al definir los rasgos literarios típicos de cada nación hispanoamericana, encuentra que "México podría, tal vez, concretarse en los rasgos que definen la fisonomía de Alarcón: mesura, observación, gracia, intención buida y socarrona; y en el fondo un misterio de siglos" (*Letras de América*, México, El Colegio de México, 1944, 40).

rana. En medio de la turbulencia que caracterizaba la vida literaria en España, donde Lope inundaba el teatro con su vena inagotable, en una batalla de sátiras y motes contra sus rivales —Tirso, Mira de Mescua, Quevedo, Góngora, Alarcón— el criollo debió sentirse apabullado bajo el ingrato peso de sus corcovas. Su erudito biógrafo Julio Jiménez Rueda lo pinta en esa desdichada situación, a la que hizo frente con el orgullo de su temple y la calidad de sus comedias <sup>60</sup>.

La circunstancia de haber nacido en América significaba pues una desventaja en su carrera y dio motivo a muchas ironías. Para Arturo Torres-Río seco, sin embargo, esta es la causa de su profundo americanismo. “La cualidad esencialmente mexicana de Alarcón —escribe— reside, más bien, en haber nacido en México, en haber vivido allí muchos años, incluso los años más formativos de la juventud y en que sus piezas llevan la marca de la concepción clásica de la educación, típica de la famosa Universidad de México” <sup>61</sup>. De manera pues, que el crítico chileno apunta tres argumentos en favor del americanismo alarconiano: el nacimiento en Nueva España, la educación colonial y el corte clásico de sus comedias, que se relaciona con el auge de los estudios humanísticos en México.

No parece tan acertado cuando agrega que si Alarcón prefirió vivir y producir en la Península, esto prueba el

60. “En un medio hostil —dice Jiménez Rueda—, rodeado de enemigos burlones, que lo consideraban un advenedizo, era siempre un nativo de las colonias que en una sociedad enamorada de lo externo —gallardía, hermosura corporal— se apercibía a disputar con los poetas favoritos, el triunfo en la comedia”. (*Don Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, México. José Porrúa e Hijos. 1939, 189).

61. *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé, 1945. 35.

estado de las letras mexicanas en su tiempo, y que “los primeros destellos de americanismo, que habían aparecido en los temas de crónicas y epopeyas, se habían disipado por completo”<sup>62</sup>. Por el contrario, el barroquismo del que pocas páginas más adelante hace un agudo análisis, es precisamente de sentido americano, y los mismos párrafos de Torres-Ríoseco demuestran que si el mexicanismo de Alarcón no se manifiesta en el lenguaje o los temas de sus comedias, fluye sin embargo del espíritu que las alienta.

Así lo entienden Luis Alberto Sánchez<sup>63</sup> y Ángel Valbuena Prat, quien a pesar de incluir a Alarcón en su *Historia de la literatura Española*, observa perspicazmente: “La cuestión no está en el color local ni en el número de citas a Indias, sino en algo más hondo en que se refleja el alma íntima, el paisaje espiritual de su tierra de origen”<sup>64</sup>. También Alfonso Reyes<sup>65</sup> se adhiere a la tesis del mexicanismo como producto de su formación clásica, arguyendo que los primeros veinte años de la vida —los verdaderamente formativos— fueron los que pasó en México, y Hartzenbusch<sup>66</sup> demuestra que varias de sus comedias fueron escritas en ese país.

62. Ob. cit., 38.

63. *Nueva historia de la literatura americana*, Buenos Aires, Americanae, 1944, 85: “Este mexicanismo no es sólo cuestión de imágenes, de palabras recortadas, de alusiones, sino, sobre todo de espíritu”.

64. *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1937, II, 342.

65. Prólogos sobre la vida y la obra de D. Juan Ruiz de Alarcón en las ediciones correspondientes de “La Lectura” y de S. Calleja, Madrid, 1918.

66. Hartzenbusch, Eugenio de: *Caracteres distintivos de las obras dramáticas de D. Juan Ruiz de Alarcón* (Discurso preliminar a su edición de las *Comedias de Alarcón*), tomo XX de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra.

Ahora bien, ¿qué es lo que traducen las comedias de Alarcón de su educación americana? Lo que más parece haber llamado la atención en España —y no sólo en sus obras, sino en su persona— fue la exagerada cortesía. Era entonces proverbial decir “cortés como un indio mexicano” y don Juan Ruiz hacía honor a esa tradición. Todos los críticos señalan tal circunstancia, y Henríquez Ureña anota: “Quevedo, con su irrefrenable maledicencia, lo llamaba ‘mosca zalamero’ y en sus comedias se nota una abundancia de expresiones de cortesía y amabilidad que contrasta con la usual omisión de ellas en los dramaturgos peninsulares”<sup>67</sup>. De esta indiscutible cualidad de Alarcón se han dado varias explicaciones. Para la mayoría de los comentaristas surge simplemente de las costumbres criollas que le venían por su origen americano; pero Valbuena Prat, ahondando en el alma del escritor, la atribuye a la “sinuosidad india de Alarcón” y cree ver mezclados en ella muchos elementos psicológicos, “atávicos rencores, amargura, orgullo, resentimiento”<sup>68</sup>. Esta interpretación se corrobora con los sentimientos populares de la época en Nueva España, tal como los expone Alfonso Reyes en el fragmento citado al principio y como lo ejemplifica un soneto muy difundido entonces, que comenzaba: “Viene de España sobre el mar salobre / a nuestro mexicano domicilio . . .”.

67. Henríquez Ureña. Pedro: conferencia publicada en *Nosotros*.

68. “Fijémonos en la situación de una poderosa raza —dice Valbuena— que no ha perdido sus rasgos esenciales después de siglos de contacto con lo europeo, no olvidemos los abusos innegables de la época de la colonización, y no será extraño ver una notable sinuosidad, bajo los cortesés ademanes del indio” (*Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, editor, 1937, II, 335). Trata al dramaturgo mexicano en las páginas 334 a 353, y también en *Literatura dramática española*, Editorial Labor, Barcelona-Buenos Aires.

Alarcón, enemigo de vanas exterioridades, ofrecía una explicación más filosófica. En *No hay mal que por bien no venga* da a entender que la cortesía no es simple convencionalismo, sino manifestación de la cordialidad humana, de la bondad en el trato con los semejantes, más valiosa que la elegancia en el traje o la belleza del rostro. Entretanto, defiende su pobre figura corcovada. Algo parecido sostiene Rodolfo Usigli cuando comenta con agudeza: "Era cortés; pero falta saber si lo era por mexicano o por inteligente. La cortesía es fuerza de débiles y perfección de fuertes, o, al menos, lo era"<sup>69</sup>.

Además del trato suave y dulzón, resultaban típicamente americanas en Alarcón sus "pretensiones aristocráticas", de las cuales tampoco dejaron de mofarse sus colegas, que le negaban el derecho al uso del "don". El mexicano se defendió con altura en aquellos versos de *La prueba de las promesas*:

Si en mí fuera tan reciente  
la nobleza como el don  
diera a tu murmuración  
causa y razón suficientes<sup>70</sup>.

69. *México en el teatro*, México, Imprenta Mundial, 1932.

70. González Peña, Carlos, en su *Historia de la literatura mexicana*, dice: "También inclinaban a chacota sus pretensiones aristocráticas, tan características y comunes en los criollos de la Nueva España" (México, ed. Cultura y Polis, 2a. ed., 1940, 69). Se han ocupado también de las gestiones de Alarcón para reivindicar el uso de su título Dorothy Schons: *Apuntes y documentos nuevos para la biografía de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Tipografía de Archivos, Olózaga, 1929; Fernández Guerra y Orbe, Luis: *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871; y Quirarte, Clotilde Evelia: *Galas de Alarcón*, Zacatecas, 1939. Todos llegan a la conclusión que la hidalguía del poeta era legítima.



Fuera de estos rasgos personales, que por supuesto se reflejan en su obra, hay en la arquitectura de las comedias alarconianas cierto ritmo, cierta sobriedad y melancolía que tiñe sus escritos con tonalidades nuevas<sup>71</sup>. A esa contención y pulimento se debería pues la singularidad de su teatro, lo que Fitzmaurice-Kelly llama la "nota personal" y el "equilibrio" de sus comedias, que es trasunto de una elegancia innata, noción del matiz, suavidad crepuscular en el tono. Todo ello se advierte también en la poesía mexicana y deriva del modo de ser de los naturales de Anáhuac, así como la captación rápida, la réplica imprevista y la abundancia de fórmulas epigramáticas. "La observación maliciosa y aguda —explica Henríquez Ureña en la conferencia ya citada— hecha con espíritu satírico, no es privilegio de ningún pueblo, pero si bien el español la expresa con abundancia y desgarro, el mexicano la guarda socarronamente para lanzarla, bajo concisa fórmula, en oportunidad inesperada. Las observaciones breves, las réplicas epigramáticas, abundan en Alarcón y constituyen uno de los principales atractivos de su teatro". Así se nos va presentando la figura clásica y americanísima del poeta, tal como bellamente la resume Antonio Castro Leal: "Fino y señorial, y grave y alegre es don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza que, con cierta viril melancolía, subraya desde hace más de tres siglos las prudentes virtudes que adornan al mexicano"<sup>72</sup>.

71. Cf. Sánchez, Luis Alberto: ob. cit., 85. Henríquez Ureña habla de la mesura de su composición, tan distinta a "la caudalosa frivolidad de ese siglo barroco". y Menéndez y Pelayo afirma que Alarcón y el Inca Garcilaso son los "verdaderos clásicos nacidos en América" (*Historia de la poesía hispanoamericana*, Madrid, 1911).

72. *Juan Ruiz de Alarcón*, Ed. Cuadernos Americanos. México, 1943, 205.

Jiménez Rueda, en su documentado libro sobre el autor de *La verdad sospechosa*, agrega una nueva nota interesante acerca de sus particularidades mexicanas. Refiriéndose a la manera de tratar algunos puntos de religión, y a la pintura de los distintos tipos de beatos, encuentra que Alarcón es mucho menos estricto que Lope. En su comedia *El Anticristo*, destaca, con Valbuena Prat, un sueño del gracioso que "hace un efecto mucho más irreverente que las mismas fantasías satíricas de Quevedo"<sup>73</sup>. Por su parte Jiménez Rueda apunta: "En esta observación de Valbuena, ¿no podrá fincarse también, una diferencia entre el mexicano y el español de entender y practicar la religión? La mexicanidad de Alarcón podría fundarse, entre otras cosas, en este punto"<sup>74</sup>.

Si el mexicanismo de Alarcón queda probado con tal copia de argumentos, sólo faltaría rebatir a los que niegan en sus obras toda referencia a la tierra de América. Menéndez y Pelayo, por ejemplo, dice que "son rarísimas en él las alusiones o reminiscencias a su país natal"<sup>75</sup>. Es cierto, pero por eso no ha de afirmarse, como lo hace Julio A. Leguizamón, que ellas no existen en absoluto<sup>76</sup>. Ese criterio no puede seguir aceptándose cuando en *El semejante a sí mismo*, por ejemplo, en-

73. Ob. cit., II, 345.

74. *Juan Ruiz de Alarcón y su tiempo*, 176.

75. Ob. cit., 63.

76. Además de considerar que la afirmación del mexicanismo alarciano es "obviamente excesiva", dice textualmente: "No existen... alusiones o reminiscencias del país natal" (*Historia de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1945, I, 302). Sin embargo, de hecho lo incorpora a la tradición literaria americana y resume los argumentos en favor de la tesis mexicanista.

contramos una descripción de la capital del Anáhuac como la que sigue:

México, la celebrada  
cabeza del Indio Mundo  
que se nombra Nueva España,  
tiene su asiento en un valle,  
toda de montes cercada,  
que a tan insigne ciudad  
sirven de altivas murallas.  
Todas las fuentes y ríos  
que de aquestos montes manan,  
mueren en una laguna  
que la ciudad cerca y baña...

En esta misma comedia describe Alarcón obras de desagüe que inauguraron en México durante uno de sus viajes, y para el protagonista de *La prueba de las promesas* se inspira en el raro personaje que había planeado aquellos mismos trabajos. No estaba en el temperamento recatado de Alarcón la manifestación autobiográfica, pero tampoco falta completamente el recuerdo de su tierra<sup>77</sup>. Y si estas citas no son abundantes y prolijas —cosa que explican los largos años de ausencia— se compensan en el auténtico mexicanismo que rezuman todos los aspectos de su producción.

### *El barroquismo americano del XVII*

Pasadas las aventuras de la conquista, la vida en el Nuevo Mundo se había estabilizado y la sociedad comenzaba a marcar sus características peculiares como resultado de la mezcla de razas cuya insólita reunión

77. V. Vazquez Arjona, Carlos: "Elementos autobiográficos e ideológicos en el teatro de Alarcón", en *Revue Hispanique*, 1928.

daba tono al mundo colonial. Nacieron las Universidades, se prodigaron los monasterios, las imprentas y las academias literarias típicas del siglo XVII. A la clase aristocrática —española sin mezcla—, se acercó pronto la de los criollos ricos, que despreciaban el trabajo manual y estudiaban leyes y latines. Fuera de ese círculo cerrado de blancos puros, bullía una multitud heterogénea, más o menos ignorante, supersticiosa, pendenciera a veces. Era la plebe, constituida por indios, negros y mestizos, de los cuales sólo estos últimos solían encargarse de algún comercio o industria menores; los demás estaban condenados a la mina, el obraje, la servidumbre o la vagancia, en la que no dejaban de acompañarlos también algunos blancos de vida apicarada <sup>78</sup>.

Los virreynatos se rodearon de cortes rumbosas, exquisitas, cultas hasta la exageración. El lujo provenía de las riquezas que la colonización había brindado a los señores de la tierra, y que éstos lucían ostentosamente; la exquisitez de cierto refinamiento en lenguaje y manera característicos del criollo y del que ya hablé con referencia a Alarcón, cuya cortesía lo hizo objeto de burlas despiadadas en la Península, y la cultura, en fin, se prodigaba por esa moda ultramarina del culteranismo que arraigó en América tan hondamente y que perduró aún después de haberse marchitado en la metrópoli. Gongorismo en la poesía y conceptismo en la prosa, eran el reflejo del ingenio que se derrochaba a raudales en la conversación mundana <sup>79</sup>.

78. Ver sobre este aspecto Leonard, Irving A.: *La sociedad colonial*, en *La colonia hispanoamericana*, George Washington University, 1936, 253 - 255.

79. V. *El gongorismo en América* por Emilio Carilla, Buenos Aires, Instituto de Cultura Latino-Americana, 1946; Alfonso Reyes: *Cuestiones gongorinas* (Madrid, 1927) y Mariano Picón Salas: *De la Conquista a la Independencia*, capítulo V: "El barroco de Indias". México, Fondo de Cultura Económica, 1944, 105 y ss.

El gusto criollo por el adorno, la cargazón y el abalorio —que hizo de las catedrales americanas trabajadas por manos indígenas las más suntuosas de su tiempo—, esa inclinación al brillo, al color, que cubría a las imágenes con piedras y terciopelos, se volcó en la vida intelectual de la América renacentista con un brotar apasionado del humanismo. La tendencia indiana a la ornamentación exagerada abrió las puertas al barroco en arquitectura y al gongorismo en las letras<sup>80</sup>. Así lo confirma Torres-Rioseco cuando dice que, en el siglo XVII, “el americanismo comenzó a expresarse en cierto estilo barroco de arte y de vida”<sup>81</sup>. Y al describir las costumbres de ese siglo, agrega: “las gentes exageraban en el vestir, en los gestos, en los bailes y en las plegarias. Las maneras floridas, la cortesía melosa, el trato suave originaban comentarios y sátiras contra el *criollo* que visitaba la Península. En la artificiosa y espléndida vida cortesana de México y Perú, la lengua fácil, galante o picaresca, era siempre celebrada”<sup>82</sup>.

Característicos de esta época son los versos de la *Amarilis indiana*, la mujer aún hoy no identificada que hacia 1620 envió a Lope, desde un lugar montañoso del Perú, la extensa carta versificada que aquél contestó en

80. “América —afirma Luis Alberto Sánchez— nació barroca, retorcida, cuajada de expresiones dilatorias, de rodeos, de alambicamiento. Ya Vasconcelos observa en su *Indología* que la arquitectura azteca prehispánica era complicada. La historia del arte peruano precolombino ostenta grecas abigarradas, motivos ornamentales crispados, decoraciones rupestres llenas de curvas angustiantes, peces monstruosos, leones de mil patas, más difíciles que los rampantes que muestran su fiereza en los escudos nobiliarios” (*La literatura del Perú*, Buenos Aires, Instituto de Cultura Latino-Americana, 1939, 49).

81. *La gran literatura iberoamericana*, Buenos Aires. Emecé. 1945, 28.

82. Ob. cit., 29.

el *Laurel de Apolo*. Pero todavía la voz de Amarilis está limpia de los excesos que vendrían más adelante.

Las figuras más importantes del gongorismo americano son el Dr. Juan de Espinosa y Medrano (1628 o 1632-1688?), apodado *El Lunarejo*; D. Pedro de Peralta y Barnuevo (1663-1743), polígrafo extraordinario, y el mexicano D. Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700).

El lunarejo era mestizo, o tal vez indio puro. Había nacido en la montaña peruana, desde donde un obispo, entusiasmado con su capacidad, lo llevó al Cuzco. Se hizo célebre por sus obras literarias, pero especialmente por el *Apologético en favor de Góngora* (1662), "quizás es obra de crítica literaria más curiosa que produjera toda nuestra época colonial"<sup>83</sup>. Espinosa y Medrano, a quien Luis Alberto Sánchez califica de "experto maestro de la prosa"<sup>84</sup>, escribe con agilidad, delicadeza y buen gusto<sup>85</sup>. Su personalidad parece haber sido fascinante, a juzgar por las muchas anécdotas que de él se conservan, pero lo que más interesa en cuanto a su americanismo es la viva sospecha de que fue el autor de la tragedia *Ollantay*, que el mismo padre Valdés habría solamente reconstruido o copiado. Sus discursos conceptistas fueron recogidos póstumamente con el título de *La Novena Maravilla* (1695).

D. Pedro de Peralta Barnuevo Rocha Benavidez, que podía versificar en siete idiomas y fue además matemático, historiador, médico, cosmógrafo y reiteradamente rector de la Universidad de San Marcos, surge como personaje característico de la cultura colonial. Su obra, vas-

83. Picón Salas: ob. cit., 123.

84. Ob. cit., 54.

85. "Su elegancia y sutileza no han sido alcanzadas por ningún otro escritor de la Colonia americana", afirma el mismo crítico, ob. cit., 54.

ta y heterogénea, resulta paradigma elocuente de esa ansia de abarcarlo todo, de esa necesidad de multiplicar los temas que acuciaba a los eruditos americanos, no para profundizar en todos ellos, sino para hallar sustancia con que llenar la variedad de formas y fórmulas literarias en las que gustaban ejercitarse. Lo más trivial y lo más profundo sirven igualmente a estos inagotables literatos, pero en el caso de Peralta y Barnuevo se vislumbra una luz de soterrado americanismo que despunta en su poema *Lima fundada* (1732). En él halló la Santa Inquisición motivos suficientes como para crear dificultades al autor. Su versificada historia de la conquista peruana presentaba a los vencidos en un plano de dignidad lesiva a los intereses españoles.

Un caso muy semejante al de Peralta y Barnuevo es el del erudito mexicano D. Carlos de Sigüenza y Góngora<sup>86</sup>, que, entre otra infinidad de obras, compuso un *Triunfo parténico* (1683) para celebrar los certámenes poéticos realizados en la Universidad de México en 1682 y 1683. Con tal motivo nos ha dejado la más completa antología de los poetas mexicanos del siglo XVII, así como una descripción minuciosa de las ceremonias en la Universidad. El sentimiento mexicano de Sigüenza y Góngora trasluce ese mismo deseo de presentar a sus compatriotas. "Ya desde la misma portada del *Triunfo parténico* don Carlos hace resaltar lo mexicano inmediatamente después de su nombre", dice Rojas Garcidueñas<sup>87</sup> y más adelante destaca la satisfacción del poe-

86. V. Leonard, Irving A.: *Don Carlos de Sigüenza y Góngora, a Mexican savant of the XVII century* (Berkeley, California, 1929). y Rojas Garcidueñas, José: *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. erudito barroco* (México, Ediciones Xochitl, 1945).

87. Ob. cit., 66.

ta por la oportunidad de “saciar en algo el vehemente deseo que de elogiar a los míos me pulsa siempre”<sup>88</sup>.

### *Rasgos americanos en la obra de Sor Juana*

La figura más grande de México, evidentemente, es la inmortal Sor Juana Inés de la Cruz, en quien resplandece la gracia americana no sólo por su personalísima adopción del gongorismo, sino por sus composiciones de tono popular.

Juana Inés de Asbaje y Ramírez (1651-1695) nació en una finca próxima a Amecameca (sesenta kilómetros de la capital mexicana) que llevaba el nombre hispano-azteca de San Miguel de Nepatla. Y así, mezcla de cultura española sobre su sangre mexicana, corre la vida de la “décima musa de México”. Según Karl Vossler en su estudio sobre la monja poeta, “Juana Inés adoptó en vez del apellido paterno, Asbaje, el de su madre Ramírez, porque así se mostraba mucho más mejicana”<sup>89</sup>.

88. Sigüenza y Góngora: *Triunfo parténico*, México, 1683.

89. *La décima musa de Méjico*, Munich, 1934 y en *Investigaciones lingüísticas*, México, 1935, III, 58 - 72 (traducción de Mariana Franck y Argueles Vela). Cita de Pedro Henríquez Ureña en el prólogo a *Obras escogidas de Sor Juana Inés de la Cruz*, Buenos Aires, Colección Austral, 1938, 16. V. también Calleja, D.: *Estudio biográfico de Sor Juana Inés de la Cruz, la divina poetisa mexicana* (México, 1936) y Franco Sodi, C.: *Santa Teresa y Sor Juana Inés* (Oaxaca, Colección Maria Bottina, 1935); Moreno, Antonio de P.: *Sor Juana Inés de la Cruz* (En revista *Azul*, II, 399 - 400, México, 1894); Nervo, Amado: *Juana de Asbaje* (Contribución al Centenario de la Independencia de México), Madrid, Imp. de los Hijos de M. G. Hernández, 1910; Henríquez Ureña, Pedro: *Clásicos de América. II: Sor Juana Inés de la Cruz, Cursos y Conferencias* (Buenos Aires, septiembre 1931, I, n. 3, 227 - 249); *En pro de la edición definitiva de Sor Juana Inés de la Cruz* (México, No. 2, 1914); *Un problema literario* (En *Cuba Contemporánea*, La Habana, 1917, XV, 38-46). Carta de José Enrique Varona a P.H.U. y contestación de éste sobre Sor Juana Inés de la Cruz.



No toda su obra fue de corte barroco, pero hasta en eso se parece a Góngora, cuyos romances y letrillas populares expresaban tanto de España como de México los de Sor Juana. Julio A. Leguizamón en su *Historia de la literatura hispanoamericana*<sup>90</sup> reacciona contra la inclusión de Sor Juana entre los culteranos de Hispanoamérica. “La característica culterana —dice allí— no es la que predomina en la poetisa”. Sin hacer un balance matemático, por cierto no es la proporción de barroquismo lo que le quitaría significado americano. La originalísima expresión americana de Sor Juana Inés de la Cruz se explica en cierto modo, aunque suene a paradoja, en función del barroquismo reinante en la sociedad de su tiempo.

“Por su vida —observa Julio Jiménez Rueda— es representativa de ese largo período en que el misticismo, la elegancia, la erudición farragosa, la discreta galantería, el fanfarrón alarde de valor, de honestidad y bizarria constituían los elementos constitutivos del alma popular mexicana”<sup>91</sup>. Además, Karl Vossler encuentra, junto a ese barroquismo sin raíces, “en su resuelto modo de vivir y en el afán infatigable de querer comunicarse”, “la frescura juvenil de la altiplanicie mejicana”<sup>92</sup>.

90. Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1945, 248. Sobre este problema puede consultarse Joiner Gates, Eunice: *Reminiscences of Góngora in the works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Publication of the Modern Language Association of America, Baltimore, 1939. LIV, 1041 - 1508; Schons, Dorothy: *La influencia de Góngora en la literatura mexicana del siglo XVII*, en *Hispanic Review*, vol. VII, n. 1, enero 1939, 30; González Peña, Carlos: *Historia de la literatura mexicana*, México, Ed. Cultura y Polis, 1940. 2a. parte. cap. I y II.

91. *Historia de la literatura mejicana*, México, Botas, 1942. 76 - 77.

92. Ob. cit., cita P.H.U., 15.

De tal manera esa extravagancia llegó a ser rasgo de América, que por eso consideramos el gongorismo de Sor Juana como una de sus cualidades típicamente mexicanas. En el engranaje de la vida colonial, ella era una pieza indispensable y brillante, que contribuía con sus versos o con la sugestión de su belleza serena y discreta a realzar las fiestas de la corte virreynal.

Menéndez y Pelayo no se explica cómo la gentil Sor Juana no se asfixió en esa "atmósfera de pedantería y aberración literaria"<sup>93</sup>. "Góngora —explica— había pasado a la categoría de clásico y los poemas de su última y depravada manera se leían y comentaban en las escuelas al igual de los de Homero y Virgilio"<sup>94</sup>.

Se comprende entonces la sorpresa cuando Sor Juana, que imitó a Góngora en su *Primero sueño* y escribió siempre como española, hace vibrar en sus versos más sencillos la voz de la plebe esclavizada, del indio roto, del negro vapuleado en el obraje. Es que la poesía culta de Sor Juana, inspirada por los modelos europeos, en vano trataría de ahogar al duende americano que aflorará luego en los villancicos para ser cantados en una iglesia. Sor Juana, nacida en los campos de México, es blanca pura por su sangre, pero mestiza por su alma. Y su mexicanidad brota en su fervoroso y espléndido barroquismo tanto como en su ternura por los humildes de la tierra.

Su amor por México, como lo explica su minucioso analista Ezequiel A. Chávez, es el más hondo y genuino: el que "hace que en el blanco, como ella misma era, se sienta vivir y se vea al verdadero mexicano: indio y es-

93. *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid, Victoriano Suárez, 1911. I, 73.

94. Ob. cit., 71.

pañol juntamente, generado y desarrollado por una especie de misterioso e incontrastable mestizaje psíquico”<sup>95</sup>.

Por otra parte, su fama en ambos continentes, como lo hace notar Vossler, es “un milagro de enlace espiritual entre la colonia y la tierra materna”<sup>96</sup>.

El pueblo, como representación del país o la ciudad, aparece en sus piezas dramáticas, ya para irrumpir con las impacencias festivas del coro o entrecruzarse en el tema de sus conflictos. Siempre es un espectador vivo, palpitante. En las pequeñas obras que escribía a pedido de sus superiores para las fiestas piadosas, revivía popularmente los tipos de la sociedad mexicana: españoles, criollos, indios y negros. Cada uno habla en su jerga, sean los latines mal digeridos de estudiantes y sacristanes, la lengua nahon o el español deformado de los negros, en babélica proximidad que es un reflejo más de la sociedad colonial y una nota de sabor americano.

Al mismo tiempo, suele presentar a los personajes divinos con atributos de simpático localismo: a la Virgen como una muchacha poblana o al niño Jesús como un criollito. En este tipo de composiciones el realismo de Sor Juana es típicamente mexicano y se manifiesta también en la introducción de canciones de alabanza religiosa propias de indios y negros: así el *Tocotin* de los indígenas, y el *Tumba la la la* de los negros, que agregan la nota popular y humorística usual en la tradición de los villancicos. En esas canciones cada uno suele exponer sus quejas, protestas o ingeniosidades, como en el *Villancico dedicado a San Pedro Nolasco*<sup>97</sup> y en el de

95. *Sor Juana Inés de la Cruz, su vida y su obra*, Barcelona. Araduce, 1931, 91.

96. Ob. cit., en prólogo citado, 25 - 26.

97. Cf. Pereda Valdez, Ildefonso: *El negro rioplatense y otros ensayos* y Ballagas, Emilio: *Mapa de la poesía negra americana*.

la *Purísima Concepción*, cantado en la Catedral de Puebla en 1689, y donde un indio propone una adivinanza acerca de "Cuál es mejor San José", que los bachilleres no pueden resolver.

El amor por la tierra mexicana aflora espontáneamente en los versos de Sor Juana. No sólo en las estrofillas donde compara a la Virgen con la Sierra Nevada del Valle de Puebla, sino también en aquel romance endecasílabo que compuso para pintar *La proporción hermosa de la Excm. Sra. condesa de Paredes* (la virreyna) y donde "evocaciones de la vegetación tropical —plátanos, palmas, frutos diversos—" infunde al texto "una gracia original, un carácter nativo"<sup>98</sup>. Además no hay que olvidar que Sor Juana fue algo así como madrina poética, hada de la tierra, del virreyezuelo que nació mexicano.

Sor Juana escribió varios autos sacramentales, y en dos de ellos, a pesar de lo abstracto del género, realizó obra de profundo americanismo. Todos ellos, dice Chávez, "se distinguen de cuantos autos sacramentales se han escrito en los demás países del mundo". Esa diferencia se manifiesta en los personajes y la diacronía argumental. Pero hay también una dimensión paradigmática que brota de su inspiración mexicana y ha contribuido a forjar el alma de cuantos en ellos vislumbraron "el verbo de sus más altos sentimientos, como alma a la par católica y mexicana"<sup>99</sup>.

Los más importantes en el contexto de nuestro análisis son *El Cetro de José* y *el Divino Narciso*. El primero, porque su tema fundamental consiste en una censura

98. Diez Canedo, Enrique: *Tetras de América*, ed. El Colegio de México, 1944, 66.

99. Ob. cit., 214.

hacia las prácticas idolátricas de los aztecas, sobre todo los sacrificios humanos y el canibalismo, que todavía en el siglo XVII preocupaban al clero y a las autoridades mexicanas. En ese tiempo se había producido uno de los grandes levantamientos de indios, todavía mal asimilados a la religión y la cultura cristianas. Resulta de actualidad lo que propone un personaje alegórico en *La Ley de Gracia*, la necesidad de destruir los altares de los dioses indígenas y prohibir para siempre los ritos sanguinarios.

Todos esos intrincados matices se expresan en la escritura de Sor Juana sin violencias, diatribas ni desprecio por los descarriados. Se afirma en el terreno de la discusión racional, en el afán de convencer a los indígenas de que el culto de Jesús es el único verdadero.

En el *Divino Narciso* los indios, además de reunirse en un personaje abstracto, aparecen también como seres vivos. El objeto de la obra es absolutamente mexicano: trata de la educación de la raza indígena como manera de elevar su cultura y alejarla de los despiadados ritos de sus dioses.

Es curioso que en la loa que precede al auto sacramental uno de los personajes es la propia América, a la que se caracteriza como una "india bizarra, con mantos y huipiles". América sale junto al Occidente que es un "indio galán, con corona" rodeado de indios que festejan a su manera al dios de las semillas. Sor Juana avala también que en la escena "bailan indios e indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta danza" <sup>100</sup>.

El motivo folclórico descubre también, y acaso con demasiado didactismo, su propósito de redimir a los

100. Cita de Chávez, ob. cit., 199.

indios en la vertiente de lo religioso. Su interés por ellos está hecho de un conocimiento de lo popular en todos sus aspectos: lengua, bailes, canciones y conflictos. Terminada la loa, el auto presenta la *Naturaleza Humana*, extraviada en la selva del paganismo, buscando al Amado —o sea Narciso, el redentor—, quien por su parte también la espera ansiosamente. Por fin, el *Divino Narciso* encuentra a esa humanidad sumida en el pecado, pero como está hecha “a su imagen y semejanza” se enamora de ella, que es como amarse a sí mismo. La *Naturaleza Humana* refleja su imagen en una fuente, a la cual se arroja Narciso para alcanzarla, y al resurgir de las aguas, transfigurado, instituye la Eucaristía como unión eterna con la Amada. Pide entonces a la Gracia que la instruya en el verdadero amor, hecho de fe o sea de la comunión de las almas con Dios.

Esta obra, barroquísima mezcla de mitología griega, teología católica e intención americana, es algo así como el signo de toda la producción de la monja poeta. Los verdaderos sentimientos, el problema auténtico que encierra, están velados —disfrazados— por el ropaje retórico a la moda. Por eso afirma con acierto Mariano Picón Salas: “En la obra de Sor Juana Inés de la Cruz parece producirse como en ninguna otra una extraña confluencia de todos los valores y los enigmas del siglo barroco”<sup>101</sup>.

El misterio sentimental y la avidez intelectual que encierra la vida de esta mujer de excepción están más ocultos que revelados en su obra. Su siglo, antes que su profesión religiosa, le impedía la sinceridad. “Ningún otro artista —anota el crítico citado anteriormente— su-

101. *De la Conquista a la Independencia*, México, Tierra Firme, 1944. 127.

frió y expresó mejor que la extraordinaria monja de México el drama de artificialidad y represión de nuestro barroco americano”<sup>102</sup>. Drama que podría resumirse en las poéticas palabras de Karl Vossler: “Ella debía tener de sí misma la impresión de que era un pájaro milagroso. prisionero, cuyo vuelo temblaba hacia la lejanía”<sup>103</sup>.

### *El grácejo limeño de Caviedes*

Juan del Valle y Caviedes (¿1652-1694?; ¿1653-1692?), figura que más parece literaria que real, de quien no se sabe con certeza la fecha de nacimiento ni la de su muerte<sup>104</sup>, ha dejado sin embargo obra bastante como para encarnar todo un aspecto de la peruanidad literaria<sup>105</sup>. Más exactamente, sus rimadas invectivas contra médicos y sangradores, sus retratos llenos de picante comicidad, constituyen una muestra típicamente limeña. Es la picardía aguda y espontánea del mestizo que contempla filosóficamente cómo se mueven a su

102. Ob. cit., 130.

103. Vossler: loc. cit., 21.

104. Para la biografía de Caviedes pueden verse: Champion. E.: *Nota biográfica de Caviedes*, en *Revista Letras* n. 12. Lima. 1939. 98; Sánchez. Luis Alberto: *Los poetas de la colonia*. Lima. 1921. 186 - 200; General Mendiboro: *Diccionario histórico biográfico del Perú*, 1a. ed., II. 98.

105. Sobre este punto se han ocupado, con unánime elogio: Medina. José Toribio: *La imprenta en Lima*, Santiago. 1904. II. 178 - 179; Prado. Javier: *El genio de la lengua y la literatura castellana*. Lima. 1918. 65, 70 y 74; García Calderón. Ventura: *La literatura peruana*, en *Révue Hispanique*, Nueva York. Paris. 1914; de la Riva Agüero. José: *Carácter de la literatura del Perú independiente*. Lima. 1905. 15; Porras Barrenechea. R.: *La literatura peruana*. Lima. 1918; Larriva. José Joaquín: *La literatura peruana*. Lima. 1919.

alrededor las desmesuras y atribulaciones de los personajes del gran teatro colonial <sup>106</sup>.

Un poco al margen de su tiempo —en parte por su condición de bohemio y horrachín, en parte por obra de las enfermedades que lo tuvieron siempre más cerca de la muerte que de la vida— destila su amargura en sátiras corrosivas e invectivas de punzante acritud. Desde su miserable “cajón” de buhonero junto al Rimac, ve a la sociedad colonial con aguda mirada de plebeyo. Ese pueblo que soportaba la rutina y las innumerables prohibiciones de todos los poderes temporales, espirituales y culturales, encuentra un ingenioso testigo vencedor.

Por eso Mariano Picón Salas, en su concienzudo análisis del alma americana <sup>107</sup> considera la obra de Caviedes, como típica del resentido, sin cargos ni prebendas, que ve pasar la vida rumbosa y falaz del virreynato, no desde el paraninfo de la Universidad —sintiéndose con garra como para ello— o la Academia, sino desde su tenducho de la Ribera. Y clasifica su obra como ex-

106. Oscurecido durante más de un siglo. Caviedes fue redescubierto por los “nacionalistas incipientes”, como los llama Sánchez, del *Mercurio Peruano* hacia 1791. Estos no sólo comentaron y revaloraron sus versos, sino que hicieron una edición de *El Diente del Parnaso* (En la reedición de D. Manuel Atanasio Fuentes, VIII, 66, hay una noticia sobre Caviedes). Otra edición es la de la serie *Documentos literarios del Perú, colectados y arreglados por el Coronel de Caballería Manuel de Odriozola* (Lima, Imp. del Estado, 1873), donde van precedidos por una nota de Juan María Gutiérrez fechada en Buenos Aires, 1870. Este mismo autor se ocupó de Caviedes en sus diversos estudios sobre literatura colonial publicados en *El Correo del Perú*, V, Lima, 1875. Otra edición: Palma, Ricardo, *Flor de Academias*, Lima, 1899, 336. V. también García Calderón, Ventura: *El apogeo de la literatura colonial*, en Biblioteca de Cultura Peruana, V, París, 1938, 8-11.

107. *De la Conquista a la Independencia*, México, Tierra Firme, 1944. *Sátira, burla e inconformismo en el barroco*, 124-127.



ponente de la "reacción popular frente a lo amanerado y lo culto", o sea contra el gongorismo oficial<sup>108</sup>. "Al combinar las dos grandes tendencias de los siglos XVII y XVIII, la poesía culta con un estilo sumamente prosaico —observa a su vez Arturo Torres-Rioseco—, Caviedes perdura como uno de los personajes más interesantes de su época"<sup>109</sup>.

Se lo ha comparado con François Villon<sup>110</sup>, con Quevedo, Molière<sup>111</sup> y el Arcipreste<sup>112</sup>. Sus versos anecdóticos y regocijantes cabrían cómodamente en las páginas del *Buscón*, *El Lazarillo de Tormes* o el *Gil Blas de Santillana*... Está en la tradición literaria de lo genuinamente popular.

Si bien investigaciones recientes<sup>113</sup> han descubierto que Caviedes no nació en Lima como se creía, sino en una ciudad andaluza —lo que no cambia mucho su

108. Id., 124 - 125.

109. Torres-Rioseco, Arturo: *La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires, Emecé, 1945, 34.

110. Sánchez, Luis Alberto: *Un Villon criollo. Un poeta colonial que no fue doctor, militar ni beato*... Nuevas aportaciones a la biografía de Juan del Valle Caviedes. (En *Nosotros*. Buenos Aires. año IV, n. 40, julio de 1939, 219 - 226).

111. Torres-Rioseco lo llama "el duplicado americano más parecido a Quevedo" (ob. cit.) y también dice: "Tiene mucho de común con Molière, aunque el peruano es más cáustico y directo que el francés" (id., 33).

112. Luis Alberto Sánchez afirma que *El Diente del Parnaso* luce a veces "el ingenio de Quevedo y a ratos el desenfado impúdico del Arcipreste". (*La literatura del Perú*, 61).

113. Lohman Villena, Guillermo: *Dos documentos inéditos sobre don J. del Valle Caviedes*, Revista Histórica, t. IX, entrega III. Lima, 1937, 277. Con estos documentos Lohman pretende modificar el concepto tradicional de un Caviedes pícaro y buhonero. pero Sánchez en el artículo citado en nota 110, llega a la conclusión de que ésta más bien se confirma. Lo único que queda en pie es el lugar de nacimiento.

silueta—, la verdad es que el dato no desvirtúa su auténtica picardía criolla. Porque Caviedes, de hecho, es un “pícaro”. “Ya que no hubo novela picaresca —dice Luis Alberto Sánchez—, porque la imaginación caminaba cojitrانqueando entre nubes de prohibiciones, tuvimos poesía picaresca en *El Diente del Parnaso*, como se titula la colección de versos del ‘poeta de la ribera’ ”<sup>114</sup>.

El título a que se refiere Sánchez es mucho más extenso y, aunque casi nunca se lo cita íntegro, basta para definir el tema y cariz de la obra. Es como sigue: *El Diente del Parnaso. Guerras físicas, proezas medicinales, hazañas de la ignorancia sacadas a luz por Don Juan Caviedes, enfermo que milagrosamente escapó de los errores de los médicos por la protección del glorioso San Roque, abogado contra los médicos o contra la peste, que tanto monta. Dedícalo su autor a la Muerte, emperatriz de médicos, a cuyo augusto cetro le feudan vidas y tributan saludes en el tesoro de muertos y enfermos*. Las poesías que lo componen corrieron sueltas, manuscritas, probablemente entre 1683 y 1691. A través de su retablo pintoresco, Caviedes hace gala de gracia y agudeza, facilidad y grosería. Su vocabulario no se expurga. Su vena es inagotable, aunque algo machacona, puesto que la obsesión contra los médicos y sucedáneos —curanderos, barberos, comadronas— es ya un poco monomanía. De este *Diente del Parnaso* surge empero una visión amplia y humana de la capital peruana del 1600, donde se mezclaban hidalgos y rufianes, médicos y hechiceros, barberos e inquisidores, doncellas y celestinas.

“El historiador que sólo observara la tendencia ornamental, el tono cortesano y formalista de la mayor parte

114. *La literatura del Perú*, 61. V. también Champion. E.: *Picardía de Caviedes* (en *Tres*, Lima, 1940, n. 4, 50-56).

de las obras literarias del siglo XVII —hace notar con profundo acierto Mariano Picón Salas— no comprendería su interna contradicción, la pasión reprimida, el verdadero drama espiritual que allí se esconde”<sup>115</sup>. Ese inconformismo que llega en Caviedes a la violencia y la grosería, es el reverso de la forzada retención en una artista delicada como Sor Juana Inés de la Cruz. La misma pasión nutre en el fondo las demasías del arte barrocammente disimulador de la América colonial. Así como Caviedes disfraya de sarcasmo dolores y desilusiones, Sor Juana recubre de arabescos intelectuales la honda ansiedad de su espíritu.

“La sátira de Caviedes —apunta el crítico antes citado— va más allá del rencor contra los médicos: es una insurrección contra el sistema imperante”<sup>116</sup>. Con él coincide Luis Alberto Sánchez al considerar el desahogo del poeta buhonero como un escape de la frustración vital de un pueblo sumido en “la impaciencia y la impotencia ante una vida en extremo rutinaria y formalista”.

Exteriormente Caviedes resulta así, por supuesto, el polo contrario del nostálgico Inca Garcilaso. El Inca en su mesurada apostura, trasunta la melancolía del Perú andino; Caviedes, mestizo también, encarna la desenfadada travesura de la capital costeña. Pero los dos, en su diversidad, están unidos por un signo común: el de la colonia americana, contradictoria, barroca, sufrida y grávida de secretas rebeldías.

### *El campo americano en la obra de Landívar*

No ya un peninsular, sino un hijo del Nuevo Mundo, el P. Rafael Landívar (1731-1793) fue quien acertó a

115. *De la Conquista a la Independencia*, 124. V. todo el capítulo titulado *El barroco en Indias*, 121 - 130.

116. Ob. cit., 59.

dar la imagen más viva de la campiña americana del siglo XVIII. Landívar nació en Guatemala, cuando esa ciudad pertenecía a lo que fue Nueva España, y vistió la sotana en el Noviciado de Tepetzotlan de México. Allí enseñó y llevó con brillo su carrera, hasta producirse la expulsión de los jesuitas por decreto de Carlos III (1767). Murió en Bolonia, donde se había impreso la primera edición de su *Rusticatio* (1791)<sup>117</sup>. Pero Rafael Landívar es considerado mexicano, no sólo porque Guatemala, su patria, formaba entonces una sola unidad política con México, sino porque es el paisaje de ese país el que describe en su obra más perdurable<sup>118</sup>. Sus versos en lengua latina pero de inspiración americana constituyeron un claro ejemplo de la seducción del Nuevo Mundo, pues el espíritu y la intención de la obra de Landívar son plenamente mexicanos. El humanista desterrado cantó con espontánea naturalidad y con fineza descriptiva las maravillas de su tierra natal. Sus hexámetros latinos anteceden a la honda emoción por la naturaleza que encontraremos en un Bello, un Olmedo, un Heredia.

Lo nacional en poesía o en la literatura es resultante de un equilibrio entre el espíritu del creador y la realidad que interpreta. Debe haberse vivido la naturaleza con hondas raíces de amor —como le sucedió al jesuita nostálgico— para trasladarla con esa vibración secreta de verdad y poesía, que fluye suavemente de lo escrito.

117. Sobre Landívar, V. Beltranera, Luis: *Homenaje a Rafael Landívar y F. Matías de Córdoba*, Academia Guatemalteca, año 1932, 89 - 105.

118. Para Menéndez y Pelayo, Landívar fue "entre los innumerables versificadores elegantes que la Compañía de Jesús ha producido, uno de los rarísimos a quienes en buena ley no puede negarse el lauro de poeta" (*Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid. Lib. Gral. de Victoriano Suárez, 1911. I, 185).

Por esa traslación colorida y animada de la tierra viva consideramos la *Rusticatio* de Landívar mucho más que una simple imitación de Virgilio. "Tiene la voz latina —afirma Octaviano Valdés en el prólogo a su traducción del poema—, pero el espíritu nutrido de sangre indígena y criolla; espíritu y voz que integran una forma cabal de Latinoamérica: sería poco llamarlo de hispanoamérica" <sup>119</sup>.

Su verso, como la escritura del Inca Garcilaso, se colorea desde tan lejos con las tintas de la añoranza, y aumenta la emoción en un género de por sí tan fatigoso como el descriptivo. "Los ojos superficiales y extranjerizados de la crítica que durante mucho tiempo dominó nuestras letras —comenta el crítico antes mencionado— teniéndolas por mera prolongación europea, hubieran juzgado exorbitante nuestra opinión que estima a la *Rusticatio Mexicana* de Landívar, escrita en hexámetros latinos, como una de las obras de la colonia que logra auténtico mestizaje literario" <sup>120</sup>.

Nadie podría hoy rebatir la honda corriente americana que circula por el poema. El trópico guatemalteco revive con su fuego y su opulencia vegetal en el recuerdo del expatriado, y la lengua latina expresa sentimientos americanos. Por algo Heredia advirtió la riqueza de color y la vivacidad de la *Rusticatio* y adaptó al verso español algunos de sus fragmentos. Sin duda constituye una prueba sugestiva del americanismo de Landívar la comodidad con que Heredia se desenvuelve en esa tarea, y la similitud de las reacciones en ambos frente a iguales espectáculos. Lo pintoresco y lo descriptivo asoman en *Pe-*

119. *Por los campos de México*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, Biblioteca del Estudiante, n. 34. 1942. p. X.

120. Ob. cit., p. VIII.

*lea de gallos*, traducción libre en verso del libro XV —*Los juegos*—, y la emoción panteísta de la naturaleza americana lleva al poeta cubano a versificar en español un trozo del libro I —*Los lagos mexicanos*— en su colorido poema *Las chinampas*. Hay en esta última poesía intercalaciones personales con referencias a la actualidad. En *Muerte del toro* —adaptado del libro XV— se agrega asimismo un pasaje con la descripción de la bestia arrastrada y un apóstrofe contra España que no aparecen en el original. De manera que el fondo americanista o nativista de la obra se anima en el verso de Heredia con notas y vivacidad contemporáneas.

El goce descriptivo de Landívar, la vibración profunda ante su tierra, es íntimamente similar a la de Bello y a la de Heredia, de los cuales debe ser considerado antecesor. Comparándolo con el primero, Mariano Picón Salas cree que “acaso la emoción de la naturaleza sea en Landívar más directa y frescamente gozada”<sup>121</sup>.

La coincidencia de Landívar y Bello se extiende al elogio de la vida de los campos, pues al final del poema llama a la juventud para que aprecie las tierras nativas y sus fecundos dones. Este propósito didáctico, herencia de Virgilio y Fray Luis, está superado por el entusiasmo descriptivo de la vida en el Nuevo Mundo, que ve con humanidad y viveza. Geórgicas americanas, llenas de la aguda nostalgia por los lejanos y queridos campos de América, son esos cantos con los que el P. Landívar se esforzaba “en engañar las penas torcedoras y los ocios,

121. “Es un poeta de singular riqueza visual —añade—, que no olvida en su retiro europeo el vívido contorno y la luz, los nombres y figuras de las cosas, el más prolijo detalle de los campos indianos”. (*De la Conquista a la Independencia*, México. Tierra Firme. Fondo de Cultura Económica, 1944. 178).

a las orillas del impetuoso Reno”<sup>122</sup>. Así lo corrobora el sabio juicio de Menéndez y Pelayo, cuando afirma: “La Musa del P. Landívar es la de las *Geórgicas*, rejuvenecida y transportada a la naturaleza tropical”<sup>123</sup>.

La *Rusticatio* adquiere más amplitud que el poema virgiliano. En sus quince libros abarca “una total pintura de la naturaleza y de la vida del campo en la América Central: vasto y riquísimo conjunto de rarezas físicas y de costumbres insólitas en Europa”<sup>124</sup>. Es curioso que Landívar haya conseguido el más ajustado color local mientras luchaba para verter en su lengua de gabinete tanta cosa nueva e insospechada en el mundo clásico. Volcanes, lagos, flores, chinampas, fiestas, frutas, trabajos rurales, peleas de hombres y de animales, todo se anima en el verso latino como bajo la luz del sol mexicano. Y el jesuita Landívar, gran humanista, se nos aparece también así como un enamorado de su tierra. Esa lucha para trasladar al latín palabras, nombres y acciones tan novedosas, es una prueba más de su fervoroso americanismo.

Menéndez y Pelayo lamenta que no haya escrito en lengua vulgar, pues de esa manera habría superado a todos los poetas del género en América, pero Octaviano Valdés, en cambio, no cree que el mero accidente de la lengua impida reconocer que la *Rusticatio* es superior no sólo a las *Silvas* de Bello sino a la *Grandeza Mexicana* de Balbuena. Ésta le parece más superficial, en tanto que las *Silvas* se tornan pesadas por sus digresiones moralis-

122. *Por los campos de México*, ed. cit., 215. V. también sobre el mismo tema: Ayala, Leopoldo: *El Virgilio mexicano*, Estudio literario en ocasión del milenario segundo del príncipe de los poetas latinos, México, 1930.

123. Ob. cit., 186.

124. Menéndez y Pelayo: ob. cit., 186.

tas. La *Rusticatio*, por el contrario, al detenerse morosamente en cada uno de sus temas, persigue la minucia, el detalle oculto, el adjetivo ajustado, y en no pocos cantos, la inspiración posterga a la retórica y se abre paso con “espontánea gallardía de formas y colores”<sup>125</sup>.

Cronológicamente la *Rusticatio Mexicana* está ubicada después de la *Grandeza* de Balbuena —“el mejor poema descriptivo del siglo XVII”— y antes de las *Silvas* —comienzos del XIX. Cierra el ciclo barroco del primero y anuncia el neoclasicismo medido del segundo. Si Balbuena se deslumbra por el fasto ciudadano<sup>126</sup>, los cantos de Landívar, a pesar de su tendencia didascálica, no ven ya a América como un Eldorado de caballeros, sino como la tierra hermosa y fértil que brinda sus dones a los hijos del trabajo. La época de Balbuena era de descubrimiento, de misterio, de aventura; la de Landívar es de serena posesión de la tierra: “Lleva la huella y la solidaridad de varias generaciones que hicieron las mismas cosas y empieza a pedir a la tierra —más que a los nómadas ‘Dorados’—, la razón de su existencia”<sup>127</sup>.

Si en su retablo lírico presenta a los imprescindibles dioses de la retórica renacentista, es porque ellos formaban parte del vocabulario poético de su tiempo, pero se nota que los siente desubicados en las bravas tierras del trópico. Escribió en latín porque como religioso y hombre del humanismo era natural hacerlo. Y sólo dominando tan a fondo el espíritu de la latinidad, pudo triunfar en su empeño, sin deformar ni el asunto de sus cantos ni la lengua en que los vertía.

125. Valdés, Octaviano: ob. cit., p. XIV.

126. “Gusta de lo rico y lo brillante —observa Picón Salas—, canta el oro, la plata y las especias como símbolo de una vida cargada de aventuras y disparada de sueño”. (Ob. cit., 178 - 179).

127. Picón Salas: ob. cit., 179.



Muchas de las poesías americanas que en adelante describirían las riñas de gallos o las carreras de chinampas de Xochimilco, tienen sus antecedentes en los hexámetros americanistas del Padre Landívar. La crítica reconoce su vena descriptiva más allá de Bello, en los *Poemas solariegos* de Lugones o la *Oda provinciana* de Horacio Rega Molina. "Es evidente su gusto por lo folklórico y popular; su retina no capta lo universal o lo que es simple traslado vernáculo, pero refleja con riqueza de pormenores todo lo que es peculiar de las tierras nuevas" <sup>128</sup>. En sus cuadros de las domas de potros, la vida en los establecimientos rurales, las fiestas y juegos campesinos, anticipan "los más variados motivos de un criollismo futuro", a pesar de que sea, "contradictoriamente, un criollismo en latín" <sup>129</sup>.

### *Sátira y descripción en Concolorcorvo*

Ya en los últimos años del siglo XVIII, la vida de la colonia comienza a producir súbitos brotes de rebelión <sup>130</sup>. Uno tras otro, aquellos focos subversivos fueron aplastados por el peso militar de la metrópoli; pero si la revolución pudo postergarse, fue imposible acallar el sentimiento popular y su poesía llena de presagios. El ansia de li-

128. V. al respecto el estudio de Villacorta, J. Antonio: *Estudios bio-bibliográficos sobre Rafael Landívar*, Guatemala, Tipografía Nacional, 1931.

129. Picón Salas: ob. cit., 180.

130. Cf. Sánchez, Luis Alberto: *La literatura del Perú*, 65: "A mediados del siglo XVIII, Perú se halla preparado a convulsiones inesperadas. En la masa del criollaje fermentan inesperadas pasiones. La riqueza ha parido licencia. La licencia, desenfado. El desenfado, curiosidad. La curiosidad, ansia de igualitarismo e irrespeto. Privado de libros de imaginación, aherrojada su fantasía, doblegado por la Iglesia, el Estado y la Universidad, el hombre de la colonia emprende el trabajoso camino de su propio ser".

bertad y el heroísmo de los adalides que la represión convertía en mártires, produjo en secreto, pero copiosamente, composiciones destinadas a cantarlos.

Junto a la figura señera y legendaria de Gabriel Condorcanqui, que adoptó el nombre de Túpac Amaru, surgieron levantamientos en el Perú, y los comuneros del Paraguay también alzaron su bandera de protesta. La rebelión de Túpac Amaru (1781), tan sangrientamente sofocada, suscita una multitud de romances y dos poemas anónimos: *El infeliz más feliz* y otro que se conserva en la *Revista de Archivos y Bibliotecas* de Lima.

Al mismo tiempo, escándalos de corte como los amores del Virrey Amat con la Perricholi provocaban la irreverencia de afiladas plumas criollas. Y mientras en las universidades florecían obras enciclopédicas y eruditas como las de un Peralta y Barnuevo o un Sigüenza y Góngora, en el otro extremo la literatura americana del siglo XVIII produce "testimonios de tan ácida y penetrante risa como *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Concolorcorvo, las páginas de Francisco Javier Eugenio Espejo, la *Lima por dentro y por fuera* (1792) de Simón Ayanque (Esteban de Terralla) y hasta los sermones, voluntariamente polémicos, de Fray Servando Teresa de Mier..."<sup>131</sup>.

Burla, burlando, en las páginas de estos escritores satíricos la vida de la sociedad colonial revive con todos sus síntomas de crisis, en el único tono en que lo permitían las rígidas leyes de Indias, y a veces, tras el velo del pseudónimo protector. Concolorcorvo, que afirma llamarse Calixto Bustamante Carlos Inca, todavía no ha sido individualizado en absoluto, pero literariamente desciende de la gran familia picaresca que en América dio

131. Picón Salas: ob. cit., 191.

un Caviedes, un Terralla, y que produciría después a Larriva, Segura y Don Ricardo Palma, “representativos del ingenio costeño del Perú republicano”<sup>132</sup>.

Aunque el autor de *El lazarillo de ciegos caminantes* hace gala de su oscura piel, parece más aceptada la tesis de que fuera mestizo, por el particular gracejo de su prosa<sup>133</sup>. Ventura García Calderón lo describe, intuitivamente, como “mestizo, retozón y ladino parejo a tantos”<sup>134</sup>.

Sin considerar el problema del verdadero autor de la obra<sup>135</sup> —don Alonso Carrió de la Vandra, Concolorcorvo, o, como supone Busaniche, la colaboración del Visitador de Correos con su criado—, lo cierto es que de las páginas del *Lazarillo* surgen importantes rasgos americanos: ante todo, el paisaje, poblaciones y costumbres de todos los lugares que atraviesa en el largo trayecto desde el Río de la Plata hasta Lima, donde por primera vez aparece una gráfica descripción del gaucho argentino y uruguayo, al que llama “gaudio”. “No puede hablarse de la Buenos Aires colonial —observa Ricardo Rojas— sin recurrir a esa fuente de pintorescas noti-

132. Cf. Sánchez, Luis Alberto: ob. cit., 74.

133. Cf. el prólogo de José Luis Busaniche a la edición de *El lazarillo de ciegos caminantes*, Buenos Aires, Solar, 1942, pp. XIV - XVI.

134. V. Prólogo a la edición publicada por la Biblioteca de Cultura Peruana, 1938.

135. V. Walter L. Bose: “*El lazarillo de ciegos caminantes*” y su problema histórico, en “Labor de los Centros de Estudios”. Publicación de la Universidad Nacional de La Plata, Sección II. t. XXIV, n. 3, año 1940; Federico Monjardín: *El lazarillo de ciegos caminantes: ¿quién fue su autor?*, en Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de F. y Letras, t. VII; R. P. Rubén Vargas Ugarte: *En pos del verdadero autor de “El lazarillo”*, en Bol. del Inst. de Investig. Históricas de la F. de F. y Letras, vol. VII.

cias. Todo lo describe: campos, ciudades, hombres, casas, costumbres e ideas: y lo describe en una prosa agradable, no exenta de soltura en la forma y de humorismo en la intención”<sup>136</sup>. Según este mismo autor, Concolorcorvo contribuyó con el correo y las postas, “a crear la conciencia geográfica y civil del virreynato”<sup>137</sup>.

En su pintura de las ciudades coloniales y su mundo, el sesgo satírico pone la nota americana. Es el enfoque del criollo ante esa organización con síntomas de caducidad. “Todo aparece en este libro irónico, punzante, reilón”, dice Luis Alberto Sánchez. Agrega filosamente enseguida: “A pocos respeta Concolorcorvo”<sup>138</sup>. Pues bien, esa falta de respeto en la descripción de usos y costumbres coloniales, es ya un punto de arranque del sentimiento emancipador que iba a culminar en 1810.

Ocurre muy frecuentemente que los historiadores de la cultura confundan las estructuras políticas o sociales con el desenvolvimiento del proceso literario y que ello redunde en grandes equívocos o en generalizaciones simplistas. Un error de ese tipo ha llevado a negar los rasgos americanistas en la literatura colonial y a relacionar el surgimiento de las literaturas nacionales con el movimiento de la Independencia. José Enrique Rodó, siempre cauteloso en sus juicios, en su ensayo sobre *Juan María Gutiérrez y su época* no vacilaba en afirmar: “Vano sería buscar en el espíritu ni en la forma de la literatura anterior a la Emancipación, una huella de originalidad americana. No eran influencias de escuela las que principalmente se oponían a la aparición de esa

136. *Los coloniales*, 630 - 631.

137. Ob. cit., 631. Miró Quesada Laos no sólo le desconoce toda importancia en ese sentido, sino que encuentra “discutibles” su ingenio y su ironía. Cf. ob. cit., 165.

138. Ob. cit., 73.

originalidad, sino, ante todo, las condiciones de la vida y el tono de los caracteres”<sup>139</sup>.

Este párrafo del pensador uruguayo expresa sintéticamente una idea tan generalizada como poco controvertida. Es enteramente contemporánea la tendencia de la crítica a señalar los matices americanistas en la obra de quienes escribieron durante la colonia. Expresión de sucesos verídicos, frutos de las nuevas formas de convivencia, es casi siempre la literatura del Nuevo Mundo. Paisaje, costumbres, lugares, fondo histórico, todo estuvo intuido y a veces formulado durante ese período. Sin ánimo de trazar una revista histórica, hemos señalado en varios casos las características de algunos escritores. que luego se prolongan. El espíritu de Hispanoamérica, a través de todo el desenvolvimiento de las letras en América, fue forjando su matiz propio durante cuatro centurias de vicisitudes. Su literatura se identifica con ese proceso. Fluyen bajo formas distintas pero con impresionante unidad estructural, los vínculos de la palabra frente a la Tierra Nueva, desde el descubrimiento hasta nuestros días.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA

139. En *La tradición intelectual argentina*, Selección y prólogo de Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, A. Estrada y Cia., 1939, 73. Apareció originalmente en *El mirador de Próspero* (1913).



## TEXTOS Y DOCUMENTOS

### *UNA CORRESPONDENCIA ENTRE MANUEL GÁLVEZ Y ROBERTO F. GIUSTI (II)*

Unas pocas cartas firmadas por Roberto F. Giusti, separadas por lapsos prolongados, restan de su relación epistolar con Manuel Gálvez en el archivo de este último. Son felicitaciones, saludos, solicitudes de autorización para reproducir en *Nosotros* algún artículo. Por fin, cerrando el ciclo, esta muestra vuelve a colocar al lector ante el Giusti crítico:

Martínez, 26 de enero de 1959.

Sr. Dr. Manuel Gálvez

Querido amigo:

A hablarle por teléfono, medio imperfecto de comunicación de ideas y sentimientos, he preferido escribirle. Su generosidad y nobleza de espíritu quedan certificados una vez más en su carta del 6. También su respeto de la crítica, que hemos practicado siempre, usted y yo, con franqueza e independencia. Me dije antes de recibir su carta: si

Gálvez se enoja por mis observaciones a su libro, hechas con altura y honradez mental, si bien a veces con alguna punta de humorismo, manera que me es connatural, reniega de cuanto hemos predicado contra la ausencia de una crítica en nuestro país y el bombo mutuo. Cuando se escriben más de dos columnas sobre un libro (con gran desesperación de los diagramadores del Suplemento, quienes quisieran artículos breves y muchos) es que se estima el valor de un autor, aunque se disiente de él en más de un punto, tanto más que se declara coincidir con sus opiniones en otros. En la Academia Francesa, usted lo sabe, aun en los discursos de recepción hay puntos para el recipiendario, y tal es precisamente la tradición. En cosas fundamentales coincido con usted, como ser su estimación del regionalismo (o subestimación) en la novela; no estoy de acuerdo, en cambio, con su dogmatismo en las afirmaciones críticas y con su natural inclinación —que le viene de lejos, y eso configura su personalidad intelectual— a abrazarse a los extremos. Libro “entretenido”; bibliografía “elegida con inteligencia”; lección “amena”; experiencia de novelista “válida por lo larga y constante” para autorizar sus juicios; planteo general “admisible en casi todas sus partes”; “correctas e inteligentes estimaciones”; “interesante excursión a través de los muchos tipos narrativos”; “atinadas observaciones sobre la técnica de la novela”; observaciones consistentes sobre distintos aspectos de la novelística occidental; autor a quien se lee “con interés y aun con provecho” cuando señala: esto es así; “sus opiniones sobre las novelas de clave merecen conocerse”; “le sobra razón”, en lo tocante al regionalismo; interesante ensayo el rela-



tivo a la novela católica, escrito con “apasionada elocuencia de creyente” que “pide el respeto del lector”; “elocuente alegato” en favor de la novela; “libro simpático por su sinceridad y la mucha lectura que ostenta”, etcétera, etcétera; ¿son juicios de un crítico maligno? Usted ha visto bien.

Cuanto a su refutación de mis observaciones, creo superfluo decirle que en ningún punto me convence, y hasta me parece que a veces hablamos de cosas distintas. Dejemos aquí esas cosas para conversar mano a mano de ellas cuando nos encontremos por ahí. Por ahora, reciba un cordial apretón de manos, también usted, de su viejo amigo, quien entiende haber servido más a su libro, aun con sus peros, de cuanto podría haberlo hecho la consabida insustancial croniquilla, cuando no es el total silencio con que recibe nuestra prensa mayor las obras argentinas, si no las aúpa la camaradería de redacción.

Suyo afmo.

Roberto F. Giusti

Estrada 2236

Martínez

F.C.G.B.M.

Tel. 792-2166

Comienza esta carta por plantear el interrogante de su contexto. No existe entre las cartas de Gálvez a Giusti —en el archivo de éste—, la misiva a la que alude en el comienzo. Pero, en cambio, rastreando la bibliografía de y sobre Gálvez, es fácil ubicar el artículo que la carta de Giusti glosa, referido a una obra de su amigo. Se trata de *El arte de hacer novelas*, publicado en *La*

*Prensa*, del 20 de diciembre de 1959, secc. cuarta, a propósito de la aparición de *El novelista y sus novelas* de Gálvez. Amplia reseña, que demuestra una lectura atenta del libro y supone un análisis sin concesiones en donde despunta junto a una valoración equilibrada, la mordacidad del Giusti de la madurez. Helo aquí:

*El arte de hacer novelas*

Martínez, Buenos Aires, 1959.

*El novelista y las novelas* por Manuel Gálvez. Emecé editores. Colección Cuadernos de Ensayos. Talleres de Compañía Impresora Argentina. Buenos Aires, 140 pág.

No puede negársele a Manuel Gálvez autoridad para escribir sobre el quehacer del novelista. Varias decenas de novelas y narraciones afines compuestas a lo largo de casi medio siglo, de las cuales muchas han ganado la aprobación de la crítica y los lectores, acreditan su experiencia en un arte que pide, aparte del vario talento, persistente asiduidad en torno de cada creación: no poca artesanía junto al arte. Así es como él se ha juzgado con derecho a ilustrar al lector sobre la materia en una especie de breviario y a dar consejos a los aspirantes a dominarla.

Muchos aspectos de la creación novelesca trata el entretenido libro en sus dieciocho capítulos: la psicología del novelista, la naturaleza de la novela, la técnica, el enfrentamiento de aquél con su materia, las principales especies del género, el juicio crítico y su autoridad, la posición del novelista ante su público, la perennidad

de la novela. La bibliografía que cierra el volumen, copiosa, personal, no propiamente técnica, y como tal sustituible por otra, ha sido elegida con inteligencia.

La entera exposición tiene el carácter de una lección amena, de una charla como se dice ahora sin sentido despectivo, hecha con ese acento familiar muy propio del autor siempre que emite juicios sobre los libros, la sociedad y la vida. La caracteriza la franqueza y la fe, a veces ingenua, en cierto modo dogmática, sobre la verdad de sus opiniones. Las cosas son así, y baste. No le reprocharé que confirme de continuo sus dictámenes con el ejemplo de sus novelas, porque significa referirlos a una experiencia en cierto modo válida por lo larga y constante; ello no nos obliga a los lectores a aceptarlos *in verba magistri*.

### *Dones particulares*

El planteo general sobre la vocación del novelista y sus dones es admisible en casi todas sus partes. Pero el autor de estas lecciones comete el error de particularizar tales dones con exceso. De donde resulta que las cualidades positivas o negativas del novelista, señaladas por Gálvez en este o aquel escritor ilustre, son desmentidas por las inexistentes en tal o cual otro. Cuando particulariza demasiado, nuestro crítico se expone a afirmar antojadizamente. Sólo un novelista, Zola —según un ejemplo que nos ofrece— “tuvo el coraje de acusar a quienes habían condenado a un inocente”. ¿Cómo que solamente un novelista? Aunque no escribieran estrictamente el “J'accuse”, ¿no tuvieron acaso en el asunto Dreyfus ese mismo coraje para acusar, otros muchos que no componían novelas? “Su imparcialidad y sentido de lo humano le impiden ser patriotero. Durante la guerra del 14, sólo un novelista, Romain Rolland, se colocó por

encima del entrevero". Concedida muy condicionalmente la premisa, ¿será verdad que por haber descrito "Aুদ্ধessus de la mêlée", el autor de "Juan Cristóbal" fue él solo que se puso por encima de la ceguera patriota? Sigue de corrido otra aserción contradictoria con la anterior: "Mas rarísimos novelistas tienen el coraje de Zola y de Rolland", "tal vez sea, reflexiona Gálvez, por su poco amor al exhibicionismo, o por temor de descontentar al público de cuyo favor viven". Entiéndalos Dios a los novelistas.

El método de este diagnosticador de los dones carismáticos del novelista es curioso. Va descubriéndolos en particular en éste o en aquél. Jamás los ve reunidos todos en uno solo. Aquél, famoso, se levanta temprano. Si otro no lo hace es una excepción. "Si a Dickens o a Dostoievski los hubiesen examinado en letras clásicas, los habrían reprobado"; pero Thomas Mann, Huxley, Unamuno o Pérez de Ayala —los ejemplos los aduce el autor— son grandes novelistas de cultura humanística. Eso sí, "son muy excepcionales". Más le habría valido decir, para apartar el estorbo, como lo hace en otros casos, que no son grandes novelistas. Pues en ocasiones se refiere al "gran" novelista, según su apreciación; en otras, al novelista a secas y lo confirma con nombres que ciertamente no son de altas cumbres novelescas. Si el novelista actúa en política, lo hace accidentalmente, y no suele lucirse. "Imposible imaginar a Dostoievski ministro o a Balzac diputado". Vaya por Dostoievski en la Rusia de los zares, pero tanto como imposible lo uno y lo otro, no. Las vías del Señor, Gálvez lo sabe mejor que yo, son inescrutables. ¿Y el autor de "Atala", el de "Graziella", el de "Adolfo", el de "Los miserables"?

*Novelistas americanos*

Al atravesársele en la memoria tres grandes novelistas americanos —el adjetivo genérico va por su cuenta—: Eduardo Barrios, Hugo Wast y Rómulo Gallegos, tiene la respuesta pronta: el primero fue ministro dos veces por habérselo pedido un presidente amigo; el segundo, el doctor Martínez Zuviría, fue diputado y ministro, “pero no hay hombre con menos vocación política”; del tercero ignora si tiene o no la vocación; “en todo caso sería una excepción rarísima”. El novelista goza de una receptividad y memoria enormes. Cuando le sale al paso uno que se vale de notas, no es un gran novelista. Pero entre los grandes maestros de la novela, Zola las tomaba. Luego es una excepción. El novelista “verdadero” no es pesimista; pero Thomas Hardy lo era (¿sólo él?); no es vanidoso (¿seguro?); no llama la atención por su indumento; es un hombre normal, ni borracho ni vicioso, ni aficionado a las drogas (¿acaso lo son los poetas o los historiadores?), etcétera, etcétera, porque la retahíla de lo que es y no es, con las repetidas excepciones y reservas, resulta larguísima. Un satírico acabaría por preguntar si el gran novelista ha de ser manco. Por lo menos, adaptando al oficio un dicho de Puschkin relativo, genéricamente, al escritor (no me responsabilizo de la cita, que es del propio Gálvez), “debe ser un poco tonto” y “conviene también que sea un poco ignorante”.

Al considerar la naturaleza de la novela incurre, junto a muchas correctas e inteligentes estimaciones, en distinciones no menos caprichosas. Es tan vasto el campo de la novelística occidental, a partir de las edades helénicas y bizantina, que resulta temerario pretender cercarlo. Lo positivo de este capítulo no es lo que arbitrariamente incluye o excluye, sino la interesante excursión

a través de los muchos tipos narrativos, todos modernos, si bien con olvido de la mejor novelística italiana, salvo el recuerdo de D'Annunzio, desechado por él como gran novelista, no así como escritor de alta jerarquía, y el de Fogazzaro y Capuana, poca cosa enfrentados con Manzoni y el Verga admirable de "I Malavoglia" y "Mastro don Gesualdo". Los nombres de los mejores narradores contemporáneos italianos tampoco se leen una sola vez en esta rica reseña de grandes escritores, nada más que Pratolini y Coccioli, éste por ser un novelista católico.

### *El examen de las obras*

Salvando el interés que ofrecen algunas atinadas observaciones del crítico sobre la técnica de la novela, relativas a su extensión, composición, estilo y documentación (pues parece admitir lo que antes negó, serle necesario al novelista averiguar, reunir datos, hacer encuestas, sin fiarlo todo a la memoria natural, con raras excepciones), piensa el lector si Gálvez, las veces que salta del examen de las obras maestras a la función preceptiva, no incurrirá en el error, que se les imputaba a los viejos manuales de retórica, de aconsejar "esto se hace", "esto no conviene", y propone las reglas, supongamos, del poema épico conforme a los ejemplos clásicos de Homero y Virgilio —contradichos a través del tiempo por "La Farsalia" o "La Divina Comedia" o el "Orlando Furioso" o "Fausto" o el "Don Juan" de Byron o "Mireya" y tantas otras formas narrativas en verso, históricas, alegóricas, filosóficas, semidramáticas, semilíricas, novelescas, sin excluir la propia novela, la llamada epopeya en prosa o burguesa. Enseñanza que proseguía en nuestras escuelas, ya entrado este siglo, por sí a algún aventajado estudiante secundario, se le

ocurría componer una Argentiada sobre el patrón virgiliano. No es que el autor, pisando en esta materia ya lo sólido —las obras concretas y reales—, niegue la diversidad sin término de las formas novelescas, con todo, ciertas apreciaciones afectivas suyas adquieren casi el carácter de censuras, por supuesto discutibles en el dilatado campo estético.

Conviene observar al margen de estas consideraciones algunas inexactitudes. Las primeras novelas que se escribieron no estaban compuestas “a la manera de una obra de teatro como ‘La Celestina’ o de un discurso”, y cita por orden de antigüedad “La princesa de Clèves”. Novelas anteriores hay muchas y no todas compuestas según esos tipos: “El asno de oro” del latino Apuleyo, la “Historia etiópica” del griego Heliodoro, “Dafnis y Cloe”, el “Amadís de Gaula”. Tampoco es cierto que “acaso el primer novelista verdadero que hubo fue Walter Scott”. No está muy claro lo de verdadero. ¿Y “Don Quijote”? Ya es reconocer algo cuando admite que fue un precursor de la novela del siglo XIX, por otra parte con olvido de la gran tradición novelística inglesa, realista, que partiendo de Richardson, precursor de la novela psicológica y romántica, y de Fielding —nótese heredero de Cervantes— lleva hasta Dickens. Con respecto a prioridades en materia de antecedentes literarios conviene ser muy cautos.

### *Consejos sobre la prosa*

Otro tanto puede decirse de los consejos del novelista sobre el estilo y la prosa convenientes a la novela. Esto debe hacerse pero hasta tal medida; esto no. Se multiplican las recomendaciones generales, destinadas, presumo, a los aprendices de novelistas: la prosa, ni demasiado rica, ni demasiado pobre; las frases sin que a ninguna se

la seña le “como un modelo de gramática” (?) “es necesario que no sean incorrectas ni flojas”; “una cierta pureza de la prosa es necesaria”; y así sigue el preceptista dosando los ingredientes de su cocina: propiedad, limpieza y riqueza verbales, sintaxis, color, ritmo, naturalidad hasta encontrar el punto de sazón “en que pueden coexistir lo humano, lo novelístico y lo literario”.

Ciertas afirmaciones dogmáticas hacen sonreír: “Taine dijo que se necesitaban quince años para llegar a escribir con claridad y pureza. Acaso baste con cinco”. O esta otra: “el crítico de novelas debe haber leído las obras famosas del género”. Vayamos contando cuántas; no todas “pero sí medio millar”; ni una más ni una menos. Hubiera dicho, mis novelas están escritas de este modo, que es el que reputo más adecuado a la narración de nuestros tiempos y todas aquellas que se aparten de tal estilo claro, confirmado por el ejemplo de ilustres autores, entre los quinientos que he leído, no son de mi gusto, comprenderíamos su posición.

La debatida cuestión, nada sencilla, de cómo han de hablar los personajes en la novela argentina, es resuelta en un fallo salomónico de media página; pero, por suerte, ahí donde desfallece el afán docente y la propensión a las afirmaciones absolutas, se leen observaciones de mayor consistencia sobre distintos aspectos de la novelística universal. Cuando el autor señala: esto es así, se lo lee con interés y aún con provecho, y a este respecto merecen conocerse sus opiniones sobre la novela de clave; cuando afirma: esto debe hacerse así, en la elección de los asuntos, en la composición, en la trama, en el diálogo, en las descripciones, nos rebelamos contra tal tiranía. Cada obra literaria lograda es un caso que debe ser considerado en sí mismo, y las posibilidades de casos singulares son ilimitadas.



*Afirmaciones arriesgadas*

El autor sigue afirmando muchas cosas en vago, "Les liaisons dangereuses" está lejos de ser un "breve y delicioso" libro; en mi edición Bossard ocupa en dos tomos 520 páginas. Con ser admirable, antes de decirlo "delicioso", yo preferiría aplicar un calificativo más conveniente a su satánica crueldad. Novelas psicológicas se escribieron muchas en Inglaterra antes de Henry James: lo son ya en el siglo XVIII "Pamela" y "Clarisse Harlowe", de Richardson, donde el análisis es favorecido por la forma epistolar, aburra ésta o no aburra. Se equivoca nuestro autor cuando cree que Flaubert inventó lo que él no sabe si llamar forma "neutra" del diálogo. El discurso o diálogo indirecto es viejo cuanto la expresión literaria. Lo emplearon historiadores antiguos; es forma socorrida en los modernos que lo imitaron y en ciertos cronistas de Indias, y apareció en la novela mucho antes de Flaubert y sus sucesores. Me remito nada más que al olvidado Manzoni.

Que sólo pueden juzgar novelas quienes han escrito novelas es una de las tantas ocurrencias caprichosas del novelista, desmentida por la historia de la crítica. Los ejemplos que trae contradiciéndolos, como de costumbre, con otros, elegidos con igual arbitrariedad, no son nada probatorios. Que a Sainte-Beuve el haber escrito *Volupté* le concedió las aptitudes para juzgar, resulta un argumento harto magro. Las exigencias relativas a las demás condiciones que el crítico debe reunir, cuando no arbitrarias, son obvias. Sin embargo, no lo es esta última, novísima y sorprendente: "Ha de mirar los libros colocándose por sobre el tiempo y el espacio, como cosa pasada, ajena a las circunstancias actuales, *sub specie aeternitatis*". Esto se dice a propósito de la novela, la obra literaria más henchida de vida concreta, circunstancial, arraigada a un tiempo y un espacio determinado.

*Libro simpático*

Incorpora el libro algunos ensayos escritos con anterioridad a la concepción del presente breviario. Valederos por las conclusiones a que llega, si despojadas de los habituales extremos, son los titulados "Regionalismo y universalismo en la novela" y "Lo gauchesco en la novela actual". Discute Gálvez el criterio de muchos escritores de este continente para quienes sólo son novelas americanas las que hablan del indio, del gaucho, del llanero; insurge contra el auge del regionalismo, motivado casi siempre por motivos políticos, y le sobra razón. Interesantes son también el titulado "La novela católica", con apasionada elocuencia de creyente, pero no conformista, pide el "respeto del lector, cualesquiera sean sus creencias religiosas", y el no menos elocuente alegato en favor de la novela, encaminado a demostrar su perennidad.

Tal es en líneas generales este breviario del fecundo y popular novelista argentino. Libro simpático por su sinceridad y la mucha lectura que ostenta, será leído con interés por los letrados y escuchado con provecho por los legos, siempre que éstos no presten sino un oído a la parte preceptiva.

El conocimiento del artículo permite datar correctamente la carta que lo comenta, cuya fecha real es sin duda 26 de enero de 1960, y no de 1959, dado que mal podía referirse a un artículo antes de su publicación; el error es fácilmente explicable y sumamente frecuente en cartas que corresponden al comienzo de un año, en donde el hábito arrastra al que escribe.

Al paso de los años (cf. *En el mundo de los seres reales*, v.4 de *Recuerdos de la vida literaria*, Bs. Aires, 1963, p. 357), Gálvez recapitularía: "La editorial Emecé me publicó en 1959, *El novelista y las novelas*, pequeño

tratado sobre el arte de escribir novelas. Fue magníficamente juzgado por *La Nación* y con moderada malevolencia por Roberto Giusti, en *La Prensa*. Libro interesante, siquiera por la multitud de datos que contiene, debió leerse mucho entre los profesores de Literatura y los aspirantes a novelistas. Pero esto sólo ocurrió a medias”.

Estas pocas líneas tienen importancia pues demuestran que Gálvez asignaba carácter normativo a su libro al que llama tratado, considerándolo lectura obligada para profesores. Precisamente lo que Giusti le reprocha en su artículo: el carácter generalizador y dogmático de sus proposiciones. De donde se desprende la diferencia entre la intención del autor y lo que el crítico admitía en el trabajo, al que le otorgaba índole de ensayo. Más allá de esa divergencia, tanto la obra como su reseña replantean el complejo y apasionante problema de la creación novelística y sus pautas. Crítico y autor unidos en la meditación del mismo tema.

MARÍA LUISA MONTERO



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

**ácido.** ... // **nucleico.** *Bioquím.* Nombre genérico de los ácidos ribonucleico y desoxirribonucleico.

**acústica.** [*Enmienda.*] ... Parte de la física que trata de la producción, control, transmisión, recepción y audición de los sonidos, y también, por extensión, de los ultrasonidos.

**albañalero, ra. m. y f.** Persona que trabaja en las alcantarillas. // 2. Constructor de albañales.

**aldehído.** [*Enmienda a la etimología.*] (*Contracc. de ALcohol DEHY Drogenatum.*)

**amarcar.** (Del quichua *amishcar*, tomar en los brazos.)

\* Aprobadas por la Real Academia Española (Comunicados de octubre a diciembre de 1987).

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

- tr. *Ecuad.* Cargar o llevar en brazos algo o a alguien.
- amiguismo**. m. Impulso afectuoso que lleva a tomar determinaciones influidas por la amistad en perjuicio del mejor derecho de terceras personas.
- anatomía**. ... // **patológica**. Ciencia que estudia las alteraciones macroscópicas y microscópicas producidas por los agentes morbosos en las estructuras de los seres vivos.
- anatomista**. [*Enmienda.*] (Del b. lat. *anatomista.*) com. Persona que profesa la anatomía.
- anatomopatológico, ca.** adj. Relativo a la anatomía patológica.
- anatomopatólogo, ga.** m. y f. Persona especializada en anatomía patológica.
- arrastrero, ra.** adj. Dícese del buque o del barco de arrastre. Ú.t.c.s.m.
- atalayero**. ... // 2. *Vizc.* Persona que desde una atalaya vigila el mar para detectar la presencia de bancos de peces y transmitir su localización a los pescadores mediante señales de humo.
- atardecida**. f. **atardecer** <sup>2</sup>.
- azalá**. ... [*Enmienda.*] Entre musulmanes, ...
- bacalao**. ... // **al pil-pil**. Guiso típico del País Vasco que se hace de abadejo, aceite, guindillas y ajos, en cazuelas de barro, y se sirve hirviendo.
- báculo**. ... // 3. *Zool.* Hueso pequeño, alargado y de forma muy variable, que los machos de algunos mamíferos (roedores, quirópteros y carnívoros, entre otros) tienen dentro del pene y que a veces puede ofrecer características de interés para la clasificación. También se le llama hueso peniano.
- beicon**. (Del ingl. *bacon.*) m. **panceta**, tira de tocino con magro.
- bien**. ... // **bienes de equipo**. Insumos.

- bolsa.** ... // marsupial. *Zool.* marsupio.
- bonaventuriano, na.** adj. Perteneciente a la doctrina de San Buenaventura.
- bronca.** ... // 4. [*Enmienda.*] *Amér.* ... // tener bronca a uno. fr. fig. y fam. *Amér.* tener entre ojos.
- buenaventuriano, na.** adj. bonaventuriano.
- camarillera.** f. camarina.
- camello.** ... // 3 bis. Persona que vende drogas tóxicas al por menor.
- cangrejo.** ... // violinista. Crustáceo que agita constantemente su pinza derecha como si tocara un violín.
- cantinflada.** f. *Méj.* Dicho o acción propios de quien habla o actúa como Cantinflas.
- cantinflas.** (De *Cantinflas*, popular actor mejicano.) m. f. *Méj.* Persona que habla o actúa como Cantinflas.
- cantinflar.** intr. *Méj.* Hablar en forma disparatada e incongruente y sin decir nada. // 2. *Méj.* Actuar de la misma manera.
- cantinflesco, ca.** adj. *Méj.* Que obra o habla con cantinfladas. // 2. *Méj.* Propio o característico de Cantinflas o de cualquier cantinflas.
- cañaílla.** f. *Cád.* cañadilla.
- caño.** ... // 7. bis. En las marismas, brazo de agua poco profundo.
- cargar.** ... // 8. [*Añádese:*] Ú.t.c.p.rnl. // ... // 14. [*Se suprime:*] Ú.t.c.p.rnl. // ... // 20. [*Enmienda.*] intr. ... // 21. [*Enmienda.*] intr. ...
- cavidad.** ... // paleal. *Zool.* Espacio prácticamente cerrado, formado por un repliegue libre del manto de los moluscos, donde se sitúan las branquias.
- coger.** ... // 10. [*Enmienda.*] Unido a otro verbo por la conj. *y*, decidir y cumplir inmediatamente la acción significada por éste.

- colage.** (Del fr. *collage*.) m. Técnica pictórica consistente en encolar o pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos. // 2. Obra pictórica ejecutada mediante este procedimiento.
- colesterina.** (Del fr. *cholestérine*, y éste del gr. *kholé*, bilis, *stereós*, sólido.) f. **colesterol**.
- colesterol.** [*Enmienda a la etimología.*] (De *colesterina*, con el suf. *-ol*, de alcohol.)
- colmatar.** tr. Rellenar una hondonada o depresión del terreno mediante sedimentación de materiales transportados por el agua.
- conjunto.** ... // **conjuntos disjuntos.** Dícese de dos o más **conjuntos** que no tienen ningún elemento común.
- contraste.** ... // 7 bis. Substancia que, introducida en el organismo, hace observables por rayos X u otro medio exploratorio órganos que, sin ella, no lo serían. // 7 ter. En la imagen fotográfica o televisiva, inexistencia o escasez de tonos intermedios, de tal manera que resalten mucho lo claro y lo oscuro.
- contrastivo, va.** adj. *Ling.* Que compara elementos o sistemas de dos lenguas con vistas a describir sus diferencias.
- contratiempo.** ... [*Enmienda a la 1ª acep.*] Accidente o suceso inoportuno que obstaculiza o impide el curso normal de algo.
- copiador, ra.** ... // 3. f. *Mec.* Máquina herramienta que reproduce una pieza metálica según un modelo o plantilla.
- copulación.** f. Acción de unirse en cópula<sup>1</sup>.
- cristo.** [*Enmienda a la 1ª acep.*] En la teología cristiana, el Hijo de Dios, hecho hombre.
- cuásar.** m. *Astron.* **quásar**.
- chanchada.** (De *chancho*.) f. fig. y fam. *Amér.* **marranada**, acción indecorosa o grosera.



**changurro.** [*Se añade a la etimología.*] (Del vas. *txangurro*.)

**chimbo, ba.** ... [*Enmienda.*] **chimbo<sup>1</sup>, ba.** ...

**decano, na.** ... // 2. [*Enmienda.*] ... universitaria, aunque no sea el miembro más antiguo.

**definición.** ... // 5. [*Enmienda.*] *Fotogr., Ópt. y TV.* Nitidez con que se perciben los detalles de una imagen observada mediante instrumentos ópticos, o bien, de la formada sobre una película fotográfica o pantalla de televisión.

**delegatario, ria.** adj. *Col.* Dícese del individuo que recibe del pueblo o de sus representantes el encargo de desempeñar determinadas funciones. Ú.t.c.s.

**desinformar.** [*Enmienda.*] tr. ...

**detallista.** ... // 2. [*Enmienda.*] Comerciante que vende al por menor.

**didelfo.** ... // 2. [*Enmienda.*] m. pl. *Zool.* marsupiales.

**disjunto.** (Del lat. *disiunctus*, desunido) adj. *Mat.* V. **conjuntos disjuntos.**

**división.** ... // 8. *Dep.* Cada uno de los grupos en que compiten, según su categoría, los equipos o deportistas.

**dravidiano, na** (Del ingl. *dravidian*, y este del sánscr. *dravida*, perteneciente a Dravida, provincia al sur de la India.) adj. Natural de Dravida. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta provincia. // 3. Aplícase a la familia de lenguas habladas al sudeste de la India, norte de Sri Lanka (antiguo Ceilán) y en Brahui (Pakistán Occidental), que no tiene relación genética con ninguna otra familia y cuyo representante más importante es el tamil.

**dravídico, ca.** adj. [*Enmienda.*] **dravidiano.**

**ele.** [*Enmienda.*] **ele<sup>1</sup>** ...

**¡ele!<sup>2</sup>** Interj. con la que se manifiesta en un ambiente popular adhesión a algo o alguien.

- entreguismo.** m. Apocamiento del ánimo que induce a darse por vencido antes de que la derrota sea cierta.
- esnifada.** f. En lenguaje de la droga, aspiración por la nariz de cocaína u otra sustancia análoga. // 2. Dosis de droga tomada por este procedimiento.
- esnifar.** (Del ingl. *sniff*, sorber por la nariz.) tr. Aspirar cocaína u otra droga en polvo por la nariz.
- esperar.** ... // 4. [Enmienda.] Seguido de la prep. *a*, detenerse en el obrar hasta que suceda algo. ESPERÓ *A que sonase la hora para hablar.*
- espiráculo.** m. Zool. Orificio único o doble que presentan los cetáceos en la parte superior de la cabeza y por el cual respiran al salir a la superficie del agua.
- esrilanqués,** sa. adj. Natural de Sri Lanka, antes Ceilán. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente a esta isla de Asia.
- éster.** [Se añade la etimología.] (De la primera y la última sílaba de la palabra alemana *Essigäther*, éter acético.)
- fotoalergia.** (De *foto-* y *alergia*.) f. Med. Reacción cutánea anormal a la luz, mediada por un mecanismo inmunitario.
- fotoalérgico,** ca. adj. Relativo a la fotoalergia.
- fotobiología.** (De *foto-* y *biología*.) f. Biol. Ciencia que estudia los efectos de la luz sobre los seres vivos.
- fototoxicidad.** (De *foto-* y *toxicidad*.) f. Med. Acción anormal de la luz sobre la piel, sin que medie fenómeno inmunitario y debida a la administración local o general de determinadas sustancias químicas, como sulfamidas, tetraciclinas, etcétera.
- fototóxico,** ca. adj. Relativo a la fototoxicidad.
- fractal.** adj. *Fís.* y *Mat.* Dícese de figuras geométricas virtuales, formadas por un número infinito de elementos, infinitamente pequeños, contenidos en una superficie finita. Se pueden representar con la ayuda de ordenadores, siguiendo determinados algoritmos. Así llega a po-

nerse de manifiesto la regularidad oculta de modelos de fenómenos naturales que aparentemente son desordenados.

**francesismo.** m. Giro o modo de hablar propio y privativo de la lengua francesa. // 2. Vocablo o giro de esta lengua empleado en otra. // 3. Empleo de vocablos o giros franceses en distinto idioma.

**galicismo.** [*Enmienda.*] ... m. Idiotismo propio de las lenguas de Francia. // 2. Vocablo o giro de estas lenguas empleado en otra. // 3. Empleo de vocablos o giros de las lenguas de Francia en distinto idioma.

**girador.** [*Enmienda.*] **girador, ra.** adj. Que gira. Ú.t.c.s. // 2. m. y f. *Com.* Persona o entidad que expide una letra de cambio u otra orden de pago.

**gracia.** ... // **gracias a.** loc. adv. [*Enmienda.*] Por causa de alguien o algo que produce un bien o evita un mal.

**grado**<sup>1</sup>. ... // 7. [*Enmienda.*] **jerarquía.**

**grosso modo.** loc. del b. lat. A bulto, aproximadamente, más o menos.

**gular.** (Del lat. *gula*, garganta.) adj. *Zool.* Perteneciente o relativo a la garganta.

**hasta.** ... // 2. [*Enmienda.*] Se usa como conjunción copulativa, con valor incluyente, combinada con *cuando* o un gerundio: *Canta HASTA CUANDO come*, o **COMIENDO**; o con valor excluyente, seguida de *que*: *Canta HASTA QUE come*.

**heterónimo.** ... // 2. *Lit.* Nombre distinto del suyo verdadero con que un autor firma alguna parte de su obra.

**homologar.** [*Enmienda*] ... // 1. [*La actual 2.*] // 2. [*La actual 1.*]

**hueso.** ... // **peniano.** *Anat.* **báculo.**

**impuntual.** (De *in*-<sup>2</sup> y *puntual*.) adj. No puntual.

**intergular.** adj. *Zool.* Situado entre las placas gulares.

**islamita.** [*Enmienda.*] adj. musulmán. Apl. a pers., ú.t.c.s.

**landra.** f. landre.

**landre.** [*Añádese a la 1ª acep.:*] Ú.t. en sent. fig. // ... // mala landre te coma o te mate. loc. que expresa desprecio, apartamiento, malos deseos, etc., para la persona a quien se dirige.

**macaense.** adj. Natural de Macao. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a esta posesión portuguesa en la costa meridional de la China.

**magnético, ca.** ... // 4. [*Enmienda.*] V. **aguja, cabeza, declinación, piritá, regla, resonancia magnética.**

**magnetocalórico, ca.** adj. Dícese del material aislado que presenta la propiedad reversible de cambiar de temperatura al variar su imantación.

**magnetoeléctrico, ca.** Dícese del material en el que se produce un campo eléctrico por la acción de un campo magnético. // 2. **electromagnético.**

**magnetohidrodinámica.** f. *Fis.* Parte de la mecánica que estudia el movimiento de los plasmas o fluidos conductores sometidos a la acción conjunta de campos eléctricos y magnéticos. Tiene aplicación en la transformación directa de la energía cinética de un fluido en energía eléctrica. Se suele emplear el acrónimo MHD.

**magnetómetro.** m. *Fis.* Aparato que sirve para medir la intensidad, y algunas veces también la dirección, de un campo magnético.

**magnetoóptica.** f. Parte de la óptica que estudia la influencia de los campos magnéticos en la propagación de la luz al atravesar determinados materiales.

**magnetopausa.** f. *Geofís.* Zona de transición entre la magnetosfera y el espacio interplanetario.

**magnetorresistencia.** f. *Electromag.* Propiedad que tienen algunos conductores metálicos o semiconductores de va-

- riar su resistencia eléctrica por la acción de campos magnéticos. // 2. *Electromagn.* Elemento que posee esa propiedad y que se intercala en un circuito para detectar y medir las variaciones de campo magnético.
- magnetosfera.** f. *Geofís.* Región exterior de la Tierra, a partir de unos 100 Km. de altura, en la que los campos geomagnéticos ejercen una acción predominante sobre las partículas ionizadas.
- magnetostática.** f. *Electromagn.* Parte de la física que estudia los campos magnéticos que no varían con el tiempo.
- magnetostricción.** f. *Electromagn.* Cambio de las dimensiones de un material ferromagnético por la acción de un campo magnético, e inversamente. Esta propiedad se emplea en algunos transductores para transformar las ondas sonoras en corrientes eléctricas y viceversa.
- mahometismo.** f. [*Enmienda.*] m. Religión de Mahoma.
- maniqueísmo.** ... // 2. Por ext., tendencia a interpretar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica. Ú. peyorativamente.
- maniqueo, a.** ... // 2. Por ext., dicese de los comportamientos que manifiestan maniqueísmo. Ú.t.c.s.
- manopla.** ... // 4. [*Añádese.*] *Argent.*
- mar.** ... // **gruesa.** La muy agitada por las olas, que llegan hasta la altura de seis metros.
- marisqueo.** m. Acción y efecto de mariscar.
- marsupial.** [*Enmienda.*] adj. *Zool.* Dicese de mamíferos cuyas hembras dan a luz prematuramente e incuban a sus crías en la bolsa ventral en donde están las mamas; como el canguro de Australia y la zarigüeya de América. Excepcionalmente, en algunos géneros la bolsa es rudimentaria o falta del todo. Ú.t.c.s. // 2. V. **bolsa marsupial.** // 3. m. pl. *Zool.* Taxón de estos animales, también llamados didelfos.
- marsupio.** (Del lat. *marsupium*, bolsa.) m. *Zool.* Bolsa

- característica de las hembras de ciertos mamíferos, llamados marsupiales, que funciona a modo de cámara incubadora. Está formada por una duplicación de la piel y asentada sobre la pared ventral exterior. En ella se encuentran las glándulas mamarias y allí cumplen las crías el período de gestación.
- mastozoólogo, ga. m. y f.** Persona que profesa la mastozoología o tiene en ella especiales conocimientos.
- mayor. ... // al por mayor. loc. adv. [Enmienda.]** En cantidad grande. *Vender AL POR MAYOR. // ... // por mayor. ... // 2. [Enmienda.] desus. al por mayor.*
- mayoreo. m. [Enmienda.]** Venta al por mayor.
- mayorista. ... // 2. [Enmienda.] com.** Comerciante que vende al por mayor. // **3. adj. [Enmienda.]** Aplícase al comercio en que se vende o compra al por mayor.
- menor. ... // al por menor. [Enmienda.] loc. adv.** que se usa cuando las cosas se venden menudamente y no en grueso. // ... // **por menor. [Enmienda.] loc. adv.** Menudamente, por partes, por extenso. *Referir POR MENOR las circunstancias de un suceso. // 2. desus. al por menor.*
- menudeo. ... // 2. [Enmienda.]** Venta al por menor.
- microscopista. com.** Persona que profesa la microscopia.
- minorista. ... // 2. com. [Enmienda.]** Comerciante al por menor. // **3. adj. [Enmienda.]** Aplícase al comercio al por menor.
- montañés, sa. ... // 6. m. And. [Enmienda.]** Vendedor de vinos al por menor.
- morguera. (De muergo). f.** Arponcillo de casi medio metro de longitud, que los mariscadores introducen en la arena por los orificios en forma de ocho que dejan los sifones del muergo, que vive enterrado a 20 o 30 centímetros de profundidad.

**musulmán, na.** [*Enmienda.*] ... adj. Que profesa la religión de Mahoma. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente a Mahoma o a su religión.

**narcotraficante.** adj. Que trafica en drogas tóxicas. Ú.t.c.s.

**narcotráfico.** m. Comercio de drogas tóxicas en grandes cantidades.

**neocolonialismo.** m. Influencia económica, cultural, etc., ejercida por un Estado sobre otro.

**neutro, tra.** ... // 6. Zool. [*Enmienda.*] Aplícase a ciertos animales asexuados en estado adulto, como las abejas obreras.

**nucleico.** adj. *Bioquím.* V. **ácido nucleico.**

**núcleo.** // 8. *Ling.* Elemento fundamental de una unidad compuesta.

**oído.** ... // 2. [*Enmienda.*] *Anat.* Cada uno de los órganos que sirven para la audición. [*Se suprime el resto de la definición.*]

**once.** ... // 5. [*Se suprime.*] // ... // **hacer o tomar las once.** fr. Tomar un refrigerio ligero entre las once y las doce de la mañana, o a diferentes horas de la tarde, según los países.

**paleal.** [*Enmienda.*] (De *palió.*) adj. Zool. Perteneciente o relativo al manto de los moluscos. // 2. V. **cavidad paleal.**

**paleofitopatología.** (De *paleo-*, *fito-* y *patología.*) f. *Paleont.* Ciencia que estudia las huellas que la enfermedad ha dejado en los restos de las plantas.

**paleopatología.** (De *paleo-* y *patología.*) f. *Paleont.* Ciencia que estudia las huellas que la enfermedad ha dejado en los restos de los seres vivos, entre ellos el hombre.

**paleopatológico, ca.** adj. Perteneciente o relativo a la paleopatología.

**paleopatólogo, ga.** m. y f. Especialista en paleopatología.

- parafernalia.** f. Conjunto de ritos o de cosas que rodean determinados actos o ceremonias.
- peinar** <sup>1</sup>. ... // 6. fig. Rastrear minuciosamente un territorio diversas personas en busca de alguien o de algo.
- peniano, na.** adj. *Zool.* Perteneciente o relativo al pene. // 2. V. **hueso peniano.**
- pernoctación.** (Del lat. *pernoctactio*, -ōnis.) f. Acción de pernoctar.
- petrodólar.** m. Unidad monetaria empleada para cuantificar las reservas de divisas acumuladas por los países productores de petróleo, y especialmente las depositadas en bancos europeos.
- petroquímico, ca.** adj. **petroleoquímico.** // 2. f. **petroleoquímica.**
- pil-pil.** (Onomatopeya del agua hirviendo.) m. **bacalao al pil-pil.**
- pirrólico, ca.** [*Enmienda.*] adj. *Quím.* Relativo al pirrol o sus derivados. // 2. *Quím.* Dícese de los compuestos que contienen pirrol.
- pista.** ... // 5. bis. Cada uno de los espacios paralelos de una cinta magnética en que se registran grabaciones independientes, que se pueden oír luego por separado o simultáneamente.
- portuense.** ... // 2. bis. Natural de Puerto de Santa María, en la provincia de Cádiz.
- postural.** adj. Relativo a la postura. *Dolor POSTURAL; ejercicios POSTURALES.*
- púlsar.** (Del ingl. *pulse*, pulso, y -ar, como en *quásar.*) m. *Astron.* Estrella de neutrones, caracterizada por la emisión de energía radiante muy intensa a intervalos regulares y cortos.
- quásar.** (Del ingl. *QUASi-stellar radio source.*) m. *Astron.* Cuerpo celeste de apariencia estelar en las foto-



- grafías y color azulado, cuyo espectro se caracteriza por líneas de emisión anchas y muy desplazadas hacia el rojo, lo que indica que se alejan a velocidad muy considerable.
- rastacuero.** (Del fr. *rastaquouère*.) m. Vividor, advenedizo. // 2. com. *Amér.* Persona inculta, adinerada y jactanciosa.
- recogepelotas.** com. Persona joven encargada de recoger en los campos de tenis las pelotas que, en algunas jugadas, quedan caídas en la pista durante un partido.
- resonancia.** ... // **magnética.** Absorción de energía por los átomos de una substancia cuando son sometidos a campos magnéticos de frecuencias específicas.
- ritón.** (Del gr. *rytón*) m. *Arqueol.* Vaso, a menudo en forma de cuerno o de cabeza de animal, usado en la antigüedad para beber.
- sahariano, na.** ... // 2. [*Enmienda.*] Referente o relativo al territorio de África occidental que fue provincia española.
- sambo.** (Del quichua *sambu*.) m. *Ecuad.* Cierta especie de calabaza.
- sapallo.** m. zapallo.
- selección.** ... [*Enmienda a la 1ª acep.*] Acción y efecto de elegir a una o varias personas o cosas entre otras, separándolas de ellas y prefiriéndolas. // ... // 3. *Dep.* Equipo que se forma con atletas o jugadores de distintos clubes para disputar un encuentro o participar en una competición, principalmente de carácter internacional.
- serie.** ... // 5. En una lotería, cada una de las emisiones de los números correspondientes a un mismo sorteo.
- sietecallero, ra.** adj. *Vizc.* Que vive en o guarda relación con una de las famosas siete calles de Bilbao.
- sobrecalentamiento.** m. Calentamiento excesivo de un

aparato, motor o dispositivo, que puede producir su deterioro o avería.

**sonido.** ... // 4. *Fís. [Enmienda.]* Efecto de la propagación de las ondas producidas por cambios de densidad y presión en los medios materiales, y en especial el que es audible.

**tamil.** (Del sánscr. *dravida*, a través de *dramida*, *dramila* y *damila*, nombre nativo del pueblo y del idioma.) adj. Dícese del individuo de uno de los pueblos no arios de la rama dravidiana, que habita en el sudeste de la India y parte de Sri Lanka, antiguo Ceilán. Ú.t.c.s. // 2. Perteneciente o relativo a este pueblo. // 3. Dícese del tipo de letra usado para escribir su lengua. // 4. m. Idioma hablado por los **tamiles**, el principal de la familia de las lenguas dravidianas o dravídicas.

**tamul.** adj. **tamil.**

**telescopio.** ... // **de mano.** **telescopio** portátil, en que se encajan unas púas en otras con el fin de facilitar su transporte.

**tensión**<sup>1</sup>. ... 4. *[Enmienda.]* Voltaje con que se realiza una transmisión de energía eléctrica. Se distingue entre **alta** y **baja tensión** según sea por encima o por debajo de los mil voltios.

**tiraje.** m. *Impr.* **tirada.** // 2. *Amér.* Tiro de la chimenea.

**trascendido.** m. *Argent.* Noticia que por vía no oficial adquiere carácter público.

**tripollas.** f. pl. Vientre de la merluza.

**vibrisas.** f. pl. *Zool.* Pelos rígidos más o menos largos que actúan como receptores táctiles, propios de gran número de mamíferos y que aparecen, aislados o formando grupos, en distintas partes de la cabeza y de los miembros, más comúnmente colocados sobre los labios. A esta categoría pertenecen los conocidos bigotes del gato. // 2. *Zool.* Producción epidérmica sin función determinada, en

algunos casos de carácter sensorial, presentada en forma de cerdillas de variada disposición que las aves tienen al pie de las plumas de las alas, a veces entre las patas y, en algunas especies, destacadas en la base del pico, como ocurre en el chotacabras y en el guácharo.

**virginidad.** ... [*Enmienda.*] f. Estado de virgen.

**viverista.** com. Persona que se dedica a la industria y comercio de simientes y planteles o que cuida de un vivero.

**zalá.** ... [*Enmienda.*] Oración de los musulmanes.

**zapallo.** [*Enmienda a la etimología.*] (Del quichua *sapallu.*)



## ACUERDOS

Las consultas aprobadas por la Academia después de considerar los informes presentados por el Departamento de Investigaciones Filológicas corresponden a las sesiones ordinarias indicadas al margen.

857a., 15 de abril.

### Delegatario

(Consulta de la *Comisión Permanente*, Madrid)

La Comisión Permanente de Madrid consulta a la Academia Argentina de Letras acerca de la vigencia en nuestro país de la voz *delegatario*, según la definición que de ella da L. Segovia en su *Diccionario de argentinismos* de 1911.

Allí, en la página 193, puede leerse: "DELEGATARIO (de delegar) m. En derecho, aquel a quien se delega un derecho, facultad, obligación, etc. En francés, *délé-gataire*" y, mediante la abreviatura *CH* con que finaliza el artículo, se indica que el término es empleado también en Chile. Tal significado debió de haber conocido

cierto uso en ambos países, como lo sugiere la condena de M. A. Román a comienzos de siglo. En su *Diccionario de chilenismos* observa: "No lo admite el Dicc., ni lo necesitamos, pues basta y sobra con *delegado*, da 'dícese de la persona en quien se delega una facultad'", y del mismo modo Arrázola en su *Diccionario de modismos argentinos*, publicado unos treinta años más tarde, define *delegatario* simplemente como *delegado*.

Hoy, en la Argentina, tal como se desprende de las consultas realizadas por el Departamento de Investigaciones Filológicas a diversos especialistas, y de su aparición en textos jurídicos, su significación no es la antes apuntada sino la de 'beneficiario de un acto de delegación'. Aunque cabe añadir que, aun dentro del ámbito legal al que se circunscribe, el tecnicismo es de empleo infrecuente. La razón de esta ambigüedad o, si se prefiere, de este cambio, seguramente se halla ligada a la condición de préstamo de la voz y a la evolución histórica de su uso.

En efecto, como bien observa Segovia, *delegatario* es tomada del francés *délégataire*, documentada en esa lengua en 1605 como derivada de *déléguer* por analogía con *légataire*. Hacia 1865 P. Larousse en su *Grand dictionnaire universel du XIX siècle* la definía sólo en una acepción: "Celui, celle a qui l'on délègue une chose, qui est porteur d'une délégation"; es decir, en términos similares a los empleados por Segovia. Sin embargo, con posterioridad, el actual *Trésor de la langue française* distingue dos valores, uno primero, que corresponde al ya mencionado, y otro, propio del derecho y las finanzas. Según éste la voz designa a: "Celui, celle a qui un délégué est invité par un délégant a verser une somme d'argent". Precisamente esta es en líneas generales la vigente dentro del léxico legal argentino como puede verse a través del siguiente fragmento extraído de la

*Enciclopedia jurídica Ormeba*: “La delegación es un acto por el cual una persona prescribe a otra que se comprometa respecto de una tercera; quien da la orden es el delegante, quien la recibe es el delegado, quien se beneficia de ella es el delegatario”<sup>1</sup>.

## El empleo de la voz “coger” en la Argentina

(Consulta del Sr. Iván Matos Cintrón, Madrid)

Procedente de Madrid, la consulta aquí tratada se centra en el empleo de la voz *coger* en Hispanoamérica, especialmente en la Argentina. Quien solicita orientación es un traductor interesado en saber “si el verbo, en sus diversas conjugaciones, queda totalmente excluido de la literatura seria de su país, es decir: obras de contenido científico, novelas en las que su uso estaría restringido a sus acepciones principales (asir, tomar, agarrar), literatura religiosa (traducciones de la Biblia realizadas en su país), la prensa y otros medios informativos. ¿Se molesta u ofende al lector —concluye— si tropieza con el término en obras publicadas en otros países hispanohablantes?”. El pedido se funda, según expresa, en el intento de evitar las “connotaciones malsonantes” de la voz en escritos enviados desde la Península a otros países de habla española.

Como lo sugiere el consultante, el uso del verbo se halla, en efecto, casi completamente restringido, al menos en nuestro país, a la acepción ‘realizar el acto sexual’.

1. Tomo VI. Bs. Aires. 1957. La cita pertenece a L. Jossierand. *Derecho civil*, rev. y compl. por A. Brun. t. II, vol. 1. núm. 918. Bs. Aires. 1951, p. 713.

que la Real Academia Española anota por primera vez, y para toda el área americana, en un reciente *Comunicado* de enmiendas y adiciones (abr. 1985). Obviamente sobre este registro, que por otra parte refleja limitaciones de un diccionario de carácter general, donde no siempre es posible dar cuenta del valor de un término en relación con otros del sistema o del grado de preeminencia o exclusión de sus diversos sentidos, pueden realizarse algunas consideraciones.

En primer lugar, la restricción de empleo no sería homogénea en las regiones donde resulta corriente en la acepción sexual, acepción que, por lo demás, de acuerdo con la documentación revisada por esta Academia, no parece extenderse a todo el ámbito Hispanoamericano. Así, en léxicos generales o regionales del área, suele localizársela por lo común en nuestro país, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Cuba y México<sup>1</sup>. En cuanto a su condición de *tabú lingüístico*, parecería extenderse no más allá de la Argentina y los países limítrofes mencionados, tal como lo indican de alguna manera el hecho de que en Cuba, México y otros países americanos se emplee el verbo en acepciones distintas, en frases o aun en compuestos, v. gr. *cogerle a uno la noche*, *cogerle el lomo a uno*, *cogerla con uno* (Cuba), *coger algo* 'robar'

1. Cf., entre otros, E. Molina Nadal, *Vocabulario argentino-español y español-argentino*, Madrid, 1912; J. Alemany, *Nuevo diccionario de la lengua española*, Barcelona, 1936; A. Vignatti, "El vocabulario rioplatense de F. J. Muñiz" en *BAAL*, t. V, nº 19, jul.-sept. 1937; F. J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, I, Méjico, 1942; M. A. Morínigo, *Diccionario manual de americanismos*, Bs. Aires, 1966; J. C. Chaves, "Paraguayismos de la lengua española" en *Boletín de la Comisión Permanente*, nº 6. Madrid. jul.-dic. 1967.



(Méx.)<sup>2</sup>, y su presencia en numerosos calcos léxicos del inglés, donde la voz interviene como traducción de *to get*, p.ej. el habla de los cubanos de Miami o Nueva Orleans<sup>3</sup>. Similar es el parecer de J. Corominas, quien contrasta la intensidad de la restricción que, por haberse ido afirmando la acepción considerada, pesa sobre los otros empleos del verbo en las hablas mexicanas y rioplatense: “[su afirmación] ha sido la causa, por razones de pudor, de la decadencia de *coger* en las demás acs., hasta el extremo de que en el Río de la Plata (también en otras zonas, como en México, pero menos intensamente) [...] se evita el uso de *coger* de manera sistemática, reemplazándolo por *agarrar* o *tomar*, y ocasionalmente *levantar*, *alzar*, *atrapar*; esta decadencia o desaparición total afecta asimismo —dice— a los derivados *acoger*, *recoger*, *encoger*, y aun al adjetivo independiente *cojo*”<sup>4</sup>.

A este respecto no deja de resultar interesante observar la caracterización del verbo en algunos diccionarios, pues, mientras unos se atienen a las normas habituales de descripción y califican el sentido aquí predominante de “vulgarismo”, como el *Diccionario Kapelusz*<sup>5</sup>, otros,

2. Cf. F. J. Santamaría, *loc. cit.*; A. Malaret, “Burlerías del idioma” en *BAAL*, t. XXI, n.º 81, jul.-sept. 1956; E. Rodríguez Herrera, *Léxico mayor de Cuba*, La Habana, 1958; F. J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, Méjico, 1959. Las frases citadas se emplean en las siguientes acepciones: *Cogerle a uno la noche* ‘llegar tarde’ ‘perder una oportunidad’; *cogerle el lomo a uno* ‘vapulearlo, azotarlo’; *cogerla con uno* (o con alguno) ‘mortificar, perseguir, molestar constantemente’.

3. B. Varela de Cuéllar, “La influencia del inglés en los cubanos de Miami y Nueva Orleans” en *Español Actual*, n.º 26, Madrid, abril 1974, 24.

4. J. Corominas - J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, II, Madrid, 1980.

5. Buenos Aires, 1979.

a modo de comentario, incorporan signos o notas explicativas, p. ej. el léxico esp.-al. de G. Haensch: "*nehmen* [...] tomar; coger (*nicht in Arg.*) agarrar"<sup>6</sup>, el *Diccionario Larousse*<sup>7</sup>, donde puede leerse: "OBSERV. El significado de este verbo se ha degradado en la Argentina, por lo cual debe evitarse su empleo y sustituirlo por algunos de sus sinónimos como *tomar*, *agarrar*, *alcanzar*, etc." o el *Diccionario de uso del español* de María Moliner<sup>8</sup>, en el que, luego de registrar el valor "Cubrir el macho a la hembra", se informa que "Esta acepción, incluida por primera vez en la edición del DRAE [*Dicc. de la R. Acad. Esp.*] de 1956, es generalmente desconocida en España. Pero en algunos países hispanoamericanos es corriente, e incluso, en lenguaje indelicado, referida a personas, por lo cual se evita el uso de 'coger' en otras acepciones y se sustituye por 'tomar' u otro equivalente".

Precisamente esta última acepción, según algunos estudios particulares o léxicos de argentinismos<sup>9</sup>, se habría ido perdiendo en el habla española para perdurar en la americana, primero como ruralismo y más tarde extendida en ámbitos urbanos, aunque ya aplicada a personas y dentro de niveles vulgares de lengua. Así T. Garzón atribuye a la "inmoralidad y malicia precoces" de estas latitudes el hecho de que no se pueda usar "este vocablo tan castizo, en las acepciones que le son propias, sin exponerse a provocar la risa de los que lo toman en doble sentido"<sup>10</sup>. Para A. Castro, "el aliento

6. *Diccionario alemán*, I (al.-esp.), Barcelona. 1982. 215.

7. París-Barcelona, 1972.

8. I, Madrid, 1966.

9. T. Garzón, *loc. cit.*; C. Bayo, *Vocabulario criollo-español*, Madrid, 1910, 58; A. Castro, *La peculiaridad lingüística rioplatense*, Madrid, 2da. ed., 1960. 103-106.

10. *loc. cit.*

pesado de lo rústico ha infectado de nuevo la ciudad. Hecho [que] revela otra vez el mero predominio de lo plebeyo sobre lo culto, no entendiendo por 'culto' el saber escolar, sino el simple prestigio moral de lo de arriba". Dentro del mismo tono apasionado, afirma luego que "Quien va al Uruguay o a la Argentina aprende [...] a no usar la palabra *coger*"<sup>11</sup>. Sin embargo, para otros estudiosos, como E. R. Castex<sup>12</sup>, el cambio semántico no tendría su origen en el habla americana ya que este se habría producido en España. Sólo así se justifica, afirma, el empleo polisémico del verbo en los siguientes versos de Quevedo: "Tendrá la del maridillo, / Si en disimular es diestro, / Al marido por cabestro / Y al galán por cabestrillo. / De su novio hará novillo, / Y así con él arará, / Lo que siembre, cogerá/ Con algún primo carnal, / Y no lo digo por mal" (Letrilla XIII [1606] en *Poesías satíricas*) o la picardía de estas coplas populares españolas: "Esta casa es un jardín, / las mujeres son las rosas, / y yo, como jardinero, / me cojo las más hermosas".

De todos modos, en lo que respecta a nuestro país, su condición de tabú parecé advertirse recién en este siglo, tal como lo prueba el empleo de los otros valores del verbo en textos literarios anteriores. Véaselo, por ejemplo, en los siguientes fragmentos de D. F. Sarmiento, E. Larreta<sup>13</sup> y Ocantos: "el triunfo, cuyos laureles debe coger desde a caballo" (*Facundo*); "cogiendo el cuchillo

11. op. cit., 103 sg.

12. E. R. Castex, *Tópicos lexicográficos*, Bs. Aires, 1927. 9-18.

13. Ambos autores, citados por A. Castro en *La peculiaridad lingüística rioplatense*, 104.

por la punta de la hoja" (E. Larreta, *Zogoibi*); "las manos cogían el sombrero, la caña y los guantes" (C. M. Ocantos, *La Ginesa*, Buenos Aires, 1894, 362). También resulta significativa su ausencia en los parlamentos de sainetes de las primeras décadas del presente siglo, precursores en el hecho de reflejar la lengua oral, en especial la de los estratos marginales de la sociedad (delincuencia, prostitución). Acaso la explicación resida en la fuerte sanción moral que por entonces pesaba sobre todo lo relacionado con la vida sexual, cuya manifestación en expresiones artísticas debía tácitamente someterse a determinados cánones. Otro es el enfoque que suponen las formas literarias o literario-dramático en las últimas décadas cuando no resulta extraña, y a veces también excesiva, una mayor crudeza en niveles descriptivos del habla y de la sociedad: "después te dejaremos estar y hasta nos olvidaremos de tu vieja, aunque sea una yegua que coge" (R. Walsh, *Los oficios terrestres*, Bs. Aires, 1965, 93); "Agarrarlo solo un día aunque sea y sacarle la conversación, que se lo cogió al de Mansilla y al de Echagüe" (M. Puig, *La traición de Rita Hayworth*, Bs. Aires, 175); "Moto rompe-muros, moto salta-abismos, moto mujer-montable-cogible, moto" (E. Gudiño Kieffer, *¿Somos?*, Bs. Aires, 1982, 34); "Íbamos a . . . cojer [. . .] A vivir esa palabra horrible" (F. Peltzer, *La vuelta de la esquina*, Bs. Aires, 1986, 217).

En cuanto a la prosa ensayística, y en general en obras literarias como las mencionadas por el consultante, escritas aquí, la restricción aludida induce comúnmente a reemplazar el verbo por sinónimos o giros equivalentes al uso español. Sin embargo, por lo que hace a su aparición en traducciones realizadas fuera del país, no puede juzgarse que resulte ofensiva para el lector culto.

quien de hecho conoce la norma *panhispánica*, aunque no integre su vocabulario activo.

Por último, de acuerdo con todo lo expuesto y teniendo en cuenta que el grado de restricción del término no resulta homogéneo en Hispanoamérica, esta Academia sugiere a la Corporación española que, sin perjuicio de una consulta a las academias hermanas con el objeto de precisar niveles de empleo y localización, califique de "vulgar" para la Argentina la acepción recientemente propuesta.

858a., 28 de abril.

### Electro-

(Consultas formuladas al Depart. de Investig. Filológ.  
de la Academia)

Entre las primeras observaciones de la electricidad estática, es decir, aquella en la que sus conductores se encuentran en equilibrio, pueden mencionarse el peculiar comportamiento del imán, la piedra de Magnesia de los griegos (*hē Magnētis lithos*), sobre el hierro y el del ámbar (*ēlectron*) frotado respecto de los cuerpos ligeros. Este último fenómeno de atracción fue descrito por Tales de Mileto hacia el 600 a. J.C. y también por Plinio, en el libro XXXVII de su *Historia natural*<sup>1</sup>. Sin embargo, solo a partir de 1600, con la publicación de

1. "Ceterum, attritu digitorum accepta caloris anima, trahunt [sucina] in se paleas ac folia arida et philyras. ut magnes lapis ferrum" (L. XXXVII. 12, 2).

*De Magnete* de Sir W. Gilbert, médico de la corte de la reina Isabel, comienzan los estudios sistemáticos sobre la electrostática.

Etimológicamente, del griego *ēléctrōr* 'brillante' proceden *ēlectrís*, epíteto de la luna, y, en particular, *ēlectron*, con los significados de 'aleación de oro y plata' y 'ámbar', y de este último, el latín científico *electricus*, conservado en las lenguas europeas modernas para expresar, a través de una larga serie de compuestos y derivados, la noción de 'electricidad'<sup>2</sup>, *vgr.*: ingl. *electrical* [1635], *electric* [1646]; fr. *électrique* [1701], *électromètre*, ingl. *electrometer* [1749], fr. *électromagnétique* [1821].

En nuestra lengua, *electro*, con el significado de ámbar no ha sido nunca palabra de uso popular. Corominas<sup>3</sup> la data en 1555 a través de un pasaje de Andrés de Laguna, citado luego por el *Diccionario de autoridades*, aunque, en rigor, ya Alfonso Fernández de Palencia la menciona en su *Universal vocabulario en latín y en romance* "empieza —escribe Corominas— diciendo que es el *succino* o ámbar amarillo que los griegos llaman electro". Figura también en el *Tesoro* de Covarrubias [1611], donde, luego de una consideración acerca de su significado, remite al artículo *ámbar* que reproduce parcialmente el texto de Plinio: "Tienen [las cuentas de ámbar] fuerza de atraer a sí las pajas y las livianas plumas".

La Real Academia Española conserva a lo largo de las diversas ediciones de su diccionario las acepciones de

2. Cf. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, I, Paris, 1968, 409.

3. *Dicc. crítico etimológico castellano e hispánico*, II, Madrid, 550 sg.

'aleación' y 'ámbar' que figuran en la primera. Así, desde el antiguo *electro* al reciente *electrodoméstico*, la actual vigésima del léxico mayor registra cincuenta y tres *entradas* en cuya composición interviene el formante *electro-*, sin contar las que, en menor número, lo hace la variante *electri-*. La mayoría de estas remonta su origen al étimo griego al que acompaña una breve nota enciclopédica, directa *s.v. eléctrico* y por remisión en las restantes. Vale notar, empero, que en el artículo *electroacústica* se opta por la descripción al modo de elemento compositivo (*electro-*).

Por considerar que esta solución es efectivamente la más adecuada a la claridad expositiva y que el formante sigue siendo productivo en la terminología científico-técnica, esta Academia sugiere a la Corporación de Madrid que incluya en la próxima edición de su *Diccionario* los artículos: "*electro-* (Del lat. *electrum* y este del gr. *ἤλεκτρον* 'ámbar', porque en él se observaron desde antiguo fenómenos eléctricos). Elemento compositivo que entra en la formación de voces españolas con el significado de 'electricidad'" y *electri-* como variante de *electro-*. También, en caso de hacerlo así, enmendar las etimologías de los artículos pertinentes, en primer lugar de *eléctrico*, de modo que en ellas sólo se aluda al elemento compositivo.

### Marca registrada

(Consultas formuladas al Depart. de Investig. Filológ.  
de la Academia)

El empleo de ciertos signos, emblemas o letras que figuran sobre un objeto producido para permitir la iden-

tificación de su fabricante es un procedimiento utilizado desde épocas muy tempranas de la civilización. Con el transcurso del tiempo y la creciente complejidad de las relaciones comerciales tales signos adquirieron diverso reconocimiento legal conforme al momento histórico y a las leyes nacionales e internacionales.

Naturalmente escapa a los propósitos de este informe entrar en detalles sobre este complicado proceso. Baste tan solo señalar que, en líneas generales, la marca de fábrica cumple con la doble función de identificar al productor y de diferenciar el producto de otros similares con los que puede competir en el mercado. Así el *Diccionario Jurídico Forum* en su artículo *marca de fábrica, comercio y agricultura* la define como: "Señal o distintivo que ponen los industriales, comerciantes o agricultores en sus productos para identificar la procedencia de los mismos y diferenciarlos de los otros" (II. Bs. Aires, 1947). Si se compara esta con la que figura en el léxico mayor (ed. 1984): "distintivo o señal que el fabricante pone a los productos de su industria, y cuyo uso le pertenece exclusivamente", puede apreciarse una significativa diferencia.

En efecto, ambos coinciden en destacar su función identificatoria respecto del productor, tras la que subyace además la noción de 'garantía de calidad' en el producto que ostenta la marca<sup>1</sup>. Noción que, por otra parte, se encuentra lexicalizada en la expresión *de marca* que indica, según la redacción del *Diccionario* común, que "una cosa es sobresaliente en su línea". No obstante, al caracterizar la *marca de fábrica* a través de la noción de 'pertenencia exclusiva', se produce una sinonimia con la denominación *marca registrada* que la Real Academia Española usa,

1. Cf. *Enciclop. Jurídica Omeba*, XIX, Bs. Aires. 1964. 91.



pero que no menciona como artículo en el diccionario citado. Valga notar al respecto que si bien algunos léxicos, como p.ej., el *Vox*<sup>2</sup>, hacen explícita esta sinonimia, al menos en la Argentina, se trata en el uso general y específico de dos conceptos diferentes. Esta última interpretación se basa en el criterio de que la legislación, con el objeto de asegurar una adecuada y completa protección a las buenas prácticas comerciales y al interés del consumidor, ha instituido un sistema de registro de marcas que conforme a la interpretación jurídica tanto puede ser “una prueba más del uso de la marca”, como un acto de reconocimiento, o bien como acto “atributivo de la propiedad”. Empero, más allá del juicio acerca de la naturaleza jurídica de este hecho, subsiste la diferencia de dos instancias léxicas distintas y que corresponden a dos conceptos también distintos, del mismo modo que sucede en francés con la oposición *marque de fabrique* / *marque déposée*.

Por estas razones la Academia Argentina de Letras sugiere a la Real Academia Española que, previa consulta a las corporaciones hermanas con el fin de conocer la amplitud geográfica de este distingo, considere la conveniencia de suprimir del artículo *marca de fábrica*: “. . . y cuyo uso le pertenece exclusivamente” y de incorporar el artículo *marca registrada* como “marca de fábrica o de comercio que, inscrita en el registro competente, goza de protección legal”.

2. *VOX. Dicc. general ilustrado de la lengua española*, Barcelona, 1973, 989.

859a., 12 de mayo.

### Agapanto

(Consultas formuladas al Depart. de Investig. Filológ.  
de la Academia)

José A. Wilde sostenía en *Buenos Aires desde setenta años atrás*, publicada en 1881, que la afición por las flores no podía juzgarse “de fecha reciente” en la ciudad pues existía “tal vez aun antes de 1810”, si bien no había entonces “ni hubo por muchos años, el lujo y gusto que se nota hoy en los jardines, tanto en las casas de campo como en los patios [...], siendo muy pocas las casas en que no los hay”<sup>1</sup>. Desde su perspectiva, hasta ese momento era posible diferenciar dos épocas en nuestra jardinería: una primera, cuando las señoras se ocupaban de los jardines, por lo común improvisados y con escasa variedad de plantas, y otra, más cercana a su tiempo, en que llegan al país diversidad de especies. “El barón de Holmberg fue de los primeros, si no fue el primero —dice—, que introdujo plantas exóticas y se dedicó a su aclimatación”. Luego los “introdutores y cultivadores se multiplicaron hasta elevar ese ramo a la altura que todos conocemos”<sup>2</sup>. Aquí el interés descriptivo lo lleva a dar cuenta, al menos parcialmente, del “catálogo” de plantas que, según creía, pronto iba a quedar “sepultado en el olvido”. No le dio el tiempo la razón en esto, ya que algunas de las flores que menciona como integrantes de un ‘*bouquet*’ no sólo siguen cultivándose sino que, en su mayoría, se conocen hoy con los mismos

1. Bs. Aires. 1944. 317.

2. *op. cit.*, 319.

nombres, v.gr. *clavel*, *jazmín del país*, *pensamiento*, *madreselva*, *agapanto*.

Sin registro oficial aún, esta última procede, como sus variantes en otras lenguas europeas modernas (fr. *agapanthe*; it. *agapanto*; ingl. y al. *agapanthus*; cat. *agapant*), del nombre científico que en 1788 acuñó L'Héritier para un género de las liliáceas: *Agapanthus*, vocablo compuesto sobre las voces griegas *agapé* 'amor' y *ánthos* 'flor'<sup>3</sup>, correspondiente a la expresión *flor del amor*, como también se llaman popularmente las tres especies conocidas de estas plantas, todas ellas originarias de África del Sur: el *A. umbellatus* o *A. africanus*, el *A. albidus* y el *A. flore pleno*<sup>4</sup>.

El género incluye plantas herbáceas, de tallo grueso y hojas planas, largas y ensiformes, que florecen desde fines de la primavera hasta principios del otoño. De ahí la referencia temporal precisa en los siguientes versos de las *Canciones de Río Ceballos*: "Flor azul del agapanto / por noviembre tan abierta" (Jorge Vocos Lescano, *Obra poética II* (1978-1987), Bs. Aires, 1987, 57). Durante este período debe recibir mucho sol y grandes cantidades de agua, a diferencia del invierno, cuando permanece en estado letárgico. En cuanto a su reproducción, lo habitual es que se multiplique por división de matas, raramente por siembra, pues la germinación tarda de cinco a seis años. Salvo el *A. albidus*, de flores blancas, las otras dos especies poseen flores de color azul jacinto que tienen unos cinco centímetros de largo, constan de seis tépalos iguales y se disponen en densas umbelas, de hasta cien flores hermafroditas, en el extremo de

3. H. Cottez. *Dictionnaire des structures du vocabulaire savant*, Paris, 1980, 10.

4. Cf. *Enciclopedia argentina de agricultura y jardinería*, dir. L. R. Parodi-M. J. Dimitri, 2da. ed., I. Bs. Aires, 1972. 233.

un escapeo no mayor de un metro de altura, pero siempre más largo que las hojas. Oriunda exactamente del Cabo de Buena Esperanza, donde crece silvestre en las orillas de lagos y ríos, fue llevada a Europa en 1682 y allí "se seleccionaron cultivares de flores dobles (cv. flore pleno) y también de inflorescencias blancas (cv. albus)" (F. A. Leloir, "Una perenne con flores azules: el agapanto" en *La Prensa*, Bs. Aires, 28 ene. 1979, 16). Si bien, por razones climáticas, en algunas regiones se cultiva en invernaderos, así p. ej., en los Estados Unidos y el Canadá, muchas veces, como en el sur y en la costa este de España o en parte de nuestro territorio, el *agapanto*, aunque sensible a las heladas, se ha naturalizado y crece libremente.

Por último, dada la difusión del término no sólo en estudios sino en léxicos especializados<sup>5</sup>, esta Academia solicita a la Corporación española que en la próxima edición de su *Diccionario* incluya el artículo *agapanto* de acuerdo con la siguiente definición: "Del n. cient. *Agapanthus*, comp. por gr. *agapé* 'amor' y *ánthos* 'flor'.) m. Planta ornamental originaria de Sudáfrica, perteneciente a la familia de las liliáceas. Su tallo alcanza hasta un metro de altura, posee hojas planas y largas, flores en umbela azules o blancas según las especies".

5. V., entre otros, los siguientes repertorios generales o regionales: *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana Espasa-Calpe*, III, Bilbao, 1931, 267; M. Martínez, *Catálogo de nombres vulgares y científicos*, México, 1937, 14; F. J. Santamaría, *Diccionario general de americanismos*, ts. I y III, Méjico, 1942, 52 y 352, respectivamente; *Diccionario enciclopédico Salvat*, I, Barcelona, 1954, 320 sg.; M. Alonso, *Enciclopedia del idioma*, I, Madrid, 1958, 159; J. Tobón Betancourt, *Colombianismos*, II, Medellín, 1962, 30; A. Malaret, *Lexicón de fauna y flora*, Madrid, 1970, 21; *Gran Enciclopedia del mundo Durvan*, I, Barcelona, 1970, 433; R. García Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse color*, Paris, 1972, 26.

## Menú

(Consultas formuladas al Depart. de Investig. Filológ.  
de la Academia)

Originariamente restringido al léxico alimentario o gastronómico, *menú* se documenta en francés a comienzos del siglo XVIII, primero con el significado de 'conjunto de los diversos platos que intervienen en la composición de una comida', luego particularizado por metonimia en la 'carta donde figura dicha composición' y, en los restaurantes, aquella donde se mencionan, con indicación de precio, los diversos platos que se hallan a disposición del cliente. La voz francesa, probablemente del latín *minūtus*, participio pasado de *minuēre*<sup>1</sup>, fue posteriormente asimilada con idéntico significado por el español y el inglés. En este último, la idea central de 'lista de opciones disponibles' permitió que la voz alcanzase un nuevo ámbito de designación al incorporarse al léxico de la informática, sentido este que a su vez volcó al francés y al español en razón de la relevancia de esa lengua en el campo de la tecnología actual.

En efecto, conforme con un desplazamiento analógico propio del habla coloquial —aunque vale observar que su empleo no se circunscribe estrictamente a la terminología especializada, sino que es empleada corrientemente por los diversos usuarios de la informática—, con este vocablo se alude a la "representación visual de una lista o repertorio de posibles trabajos, aplicaciones o funciones de procesamiento que están disponibles en un

1. Cf. A. Dauzat, *Dictionnaire etymologique de la langue française*, Paris, 1938, 471; J. Corominas-J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, IV, Madrid, 1981, s.v. *menguar*.

sistema de procesamiento de datos, para que el usuario seleccione una opción”<sup>2</sup>.

Por cierto, tal representación en pantalla facilita considerablemente el empleo de las computadoras o de las modernas máquinas de escribir que llevan incorporado un procesador de texto, puesto que el *menú* es un índice rápido para seleccionar la operación deseada. “La selección, explica el *Diccionario Oxford de Informática*<sup>3</sup>, puede hacerse pulsando la tecla correspondiente al código. Este método es una forma sencilla de guiar al usuario en una situación complicada mediante la presentación de una secuencia de decisiones más simples”.

Los siguientes fragmentos periodísticos ilustran sobre la difusión del término, que corre pareja con la introducción de esta nueva tecnología en la sociedad contemporánea: “El manejo por menú en pantalla facilita la tarea del usuario [...] para utilizar paquetes de programas específicos o propios de la empresa” (*Clarín*, supl. Cienc. y Técn., Bs. Aires, 19 nov. 1985, 1); “Algo parecido ocurre en el caso de un programa: lo carga en la máquina y luego intenta recorrer las opciones del menú” (*La Prensa*, Bs. Aires, 3 ag. 1986, 3); “Mediante un menú de selección de tareas y guiando al usuario a través de variados mensajes, se pueden realizar las siguientes funciones” (*Clarín*, supl. Cienc. y Técn., Bs. Aires, 13 oct. 1987, 4).

Finalmente, por considerar que esta acepción neológica se impone frente a propuestas de sinónimos como “repertorio de posibilidades” (fr. *liste d'options*) en razón de su sencillez, y que la Real Academia Española

2. R. H. Saroka-J. L. Tesoro, *Glosario de informática*, Bs. Aires, 1984, 153.

3. [*Dict. of Computing*, ed. Oxford University Press, USA] trad. esp., Madrid-Barcelona, 1984, 297.

ya ha reconocido numerosos vocablos de la informática, algunos de ellos, como *algol*, de empleo considerablemente menos extendido, esta Corporación sugiere a la de Madrid que en la próxima edición de su *Diccionario* incorpore, como nueva acepción del artículo *menú*, la de: “*Inf.* Lista presentada en pantalla que sirve de guía para la selección de las operaciones que puede realizar un programa”.

860a., 26 de mayo.

### Subsidiar, subsidiariedad

(Consultas formuladas al Depart. de Investig. Filológ.  
de la Academia)

Del latín *subsidiŭm*, propiamente ‘línea de reserva en el orden de batalla’, ‘reserva de tropas’, y en sentido figurado ‘ayuda’, ‘asistencia’, procede el cultismo *subsidio* que el castellano recoge solo en este último sentido.

La voz, cuyo ingreso Corominas<sup>1</sup> data hacia 1435, se encuentra definida en el *Diccionario de Autoridades* [VI, 1739] como: “Socorro, ayuda o auxilio extraordinario”, y del adjetivo *subsidiario* (lat. *subsidiarius*), el primer léxico académico nota que “se usa frecuentemente en lo forense”. La actual vigésima edición [1984] distingue en este artículo dos acepciones: “Que se da o se manda en socorro o subsidio. // 2. *Der.* Aplícase a la acción o responsabilidad que suple o robustece a otra principal”. También figura en ella el derivado adverbial

1. *Dicc. crítico etimológico castellano e hispánico*, V, Madrid, 1983, 207.

*subsidiariamente*. Por su parte, el *Diccionario manual* (VI, 1984) incluye además, con nota de neologismo, es decir, que la Academia no se ha decidido aún por incorporarlo al mayor, el verbo *subsidiar*. Finalmente, como índice de la moderna productividad de la base léxica, no falta tampoco abundante documentación del participio *subsidiado*, generalmente en función adjetiva, o del abstracto *subsidiariedad*, vacilante en su grafía frente a la forma *subsidiaridad*.

Respecto del verbo cabe notar, como lo hace J. Pena en *La derivación en español* <sup>2</sup>, que entre los sufijos verbales de derivación inmediata, la categoría en *a* es con mucho la más productiva y que “esta categoría continúa el mismo ritmo de productividad en el español de cualquier época; el ser una categoría semánticamente indeterminada le permite desarrollarse sin estar marcada por ningún límite”. Así pues no es de extrañar que *subsidiar* se encuentre tempranamente documentado para Chile por A. Echeverría i Reyes, en 1900 <sup>3</sup>, y que con posterioridad lo registren modernos diccionarios de uso general como el *Vox* o el *Kapelusz* <sup>4</sup>, en la Argentina.

En cuanto a la documentación a través de la prensa gráfica de las voces consideradas, basten los siguientes fragmentos: “Es decir, que se subsidia a aquellos con el aporte de estos” (*La Nación*, Bs. Aires, 14 jun. 1958, 5); “Sobre el ‘Estado y el principio de subsidiaridad’ disertó el doctor Cayetano Licciardo al término del almuerzo mensual organizado por la Asociación Cristiana de Dirigentes de Empresa” (*La Nación*, Bs. Aires, 8 sept.

2. Burgos, 1980, 53.

3. *Voces usadas en Chile*, Sgo. de Chile, 231.

4. *Vox. Dicc. gener. ilustr. de la lengua española*, Barcelona, 1973, 1478; *Dicc. Kapelusz de la lengua española*, Bs. Aires, 1979, 1361.



1978, 7); “esa situación [...] también vulnera el principio de subsidiariedad de la actuación del Estado en la economía” (*La Nación*, Bs. Aires, secc. 3ª, 10 ag. 1980, 5); “Las declaraciones del doctor Martínez de Hoz sobre el crédito subsidiado parecen olvidar que hubo préstamos a tasas reales negativas para las empresas con acceso al crédito externo” (*Clarín*, Bs. Aires, supl. econ., 9 nov. 1980, 9); “Hacer que el concepto de subsidiariedad del Estado deje de ser teoría o declamación” (*La Prensa*, Bs. Aires, 19 jul. 1981, secc. 2ª, 1); “La crisis petrolera puso en guardia a los países industrializados, que no sólo protegieron a sus producciones manufactureras de la competencia externa, sino que subsidiaron la extracción de frutos del agro” (*Clarín*, Bs. Aires, 17 abr. 1983, 8); “La parte empresaria [...] no concuerda con medidas que subsidien la exportación por puertos de países vecinos en detrimento de los nacionales” (*La Nación*, Bs. Aires, 7 may. 1986, 16).

Finalmente, por estimar que la parcial sinonimia entre *subsidiar* y *subvencionar* no debe ser obstáculo para la admisión oficial de voces que, como esta, reconocen amplia difusión internacional, extendida a formaciones análogas en otras lenguas modernas (fr. *subsidier*, ingl. *subsidize*, it. *sussidiare*), y un empleo relativamente sostenido, esta Corporación sugiere a la Real Academia Española que consulte a las restantes corporaciones hermanas acerca de la conveniencia de incluir en la próxima edición de su *Diccionario* los artículos *subsidiar* de acuerdo con la redacción que ya figura en el *Manual*: “tr. Conceder subsidio a alguien o a una entidad” y *subsidiariedad* “f. Sociol. Tendencia favorable a la participación subsidiaria del Estado en apoyo de las actividades privadas o comunitarias”.

862a., 23 de junio.

**Documento nacional de identidad, libreta cívica,  
libreta de enrolamiento**

(Consultas formuladas al Depart. de Investig. Filológ.  
de la Academia)

En la última edición del *Diccionario* manual (III, 1983), la Real Academia Española incluye en el artículo *documento* la expresión *Documento Nacional de Identidad* a la que define del siguiente modo: "Tarjeta oficial que sirve para la identificación de los súbditos españoles". Este documento, cuyo origen inmediato se remonta en ese país al año 1938, fue creado por decreto del 2 de marzo de 1944. Modernamente, en 1975, se actualizaron y refundieron las diversas normas legales que lo han ido regulando a lo largo del tiempo. Posiblemente a ello, si no a una presuposición de localismo, se deba que figure en dicho léxico con corchete inicial, indicador por lo común del carácter neológico que, por el momento, le veda el acceso al *Diccionario* mayor.

De más reciente data, empero, es la introducción en la Argentina de un documento oficial que cumple similares funciones y lleva el mismo nombre, por lo cual la definición que restringe el concepto a los "súbditos españoles" no alcanza a dar cuenta de la totalidad de empleos posibles del término en español general.

Efectivamente, en nuestro país, de acuerdo con la información gentilmente brindada al Departamento de Investigaciones Filológicas por el Registro Nacional de las Personas, la puesta en vigor del *Documento Nacional de Identidad* comenzó el 1º de marzo de 1970 (ley nº 18.487). Su función principal, según lo expresado en el artículo 13 de la Ley nº 17.671 de 1968, es

identificatoria: "La presentación del documento nacional de identidad expedido por el Registro Nacional de las Personas será obligatoria en todas las circunstancias en que sea necesario probar la identidad de las personas comprendidas en esta ley<sup>1</sup>, sin que pueda ser suplido por ningún otro documento de identidad, cualquiera fuere su naturaleza y origen". Así pues, de acuerdo con las consideraciones que motivaron su creación, a través de un régimen transitorio, este documento se encuentra destinado a reemplazar las actuales libretas cívicas y de enrolamiento.

La mención de estas últimas lleva a una consideración aparte. El *Diccionario* mayor (ed. 1984) en su artículo *libreta* indica que tal es el nombre que recibe en la Argentina lo que en España se denomina *cartilla militar*, vale decir: "La que se da al soldado cuando se licencia y en la que se hacen constar, además de los datos personales, las vicisitudes de su servicio, las obligaciones a que queda sujeto, etc.". Al respecto tanto la estructura del artículo como la definición son sólo parcialmente adecuadas. Así, en primer lugar, el mero núcleo léxico sin modificador no distingue en nuestro país ningún documento oficial, por lo cual se hace necesaria la inclusión de dos *subentradas* (1. l. de enrolamiento y 1. l. cívica), ya que sus destinatarios y funciones, aunque en lo esencial comunes, son diferentes. La *libreta de enrolamiento*, que tiene como base fehaciente de identifica-

1. "Dicho organismo [el Registro Nacional de las Personas] ejercerá las atribuciones que le acuerda el artículo siguiente con respecto a todas las personas de existencia visible que se domicilien en territorio argentino o en jurisdicción argentina y a todos los argentinos sea cual fuere el lugar donde se domiciliaren.

Las atribuciones, precedentemente indicadas, no alcanzarán al personal diplomático extranjero, de acuerdo con las normas y convenios internacionales" (Ley 17.671, art. 1).

ción personal el sistema dactiloscópico de G. Vucetich, se remonta a la ley n° 8129 del año 1911 y a la posterior n° 11.386. De esta se desprende su triple carácter de documento de identidad tanto a los fines militares, pues su número es el mismo del de la matrícula individual, como electorales, porque con ella el ciudadano puede ejercer su derecho al sufragio; y también a los que impone la vida civil, ya que acredita haber cumplido con las leyes de servicio militar y electorales. La libreta cívica, en cambio, concierne al derecho político de la mujer tal como lo expresa la ley n° 13.010 de 1947 en su artículo 3°: "Para la mujer regirá la misma Ley Electoral que para el hombre, debiéndosele dar su libreta cívica correspondiente como un documento de identidad indispensable para todos los actos civiles y electorales". La diferencia sustancial entre ambas se encuentra, entonces, en lo concerniente al servicio militar.

Por estas razones la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación de Madrid que consulte a las demás academias hermanas con el objeto de verificar la extensión y vigencia de la expresión *Documento Nacional de Identidad* a los fines de su inclusión en el *Diccionario* mayor; respecto de *libreta cívica* y *de enrolamiento*, que enmiende la actual estructura del artículo *libreta* del siguiente modo: "*cívica*. Documento oficial con el que la mujer acredita su identidad a los fines electorales y los que surgen de la vida cotidiana [...] // *de enrolamiento*. Documento oficial con el que el varón acredita su identidad a los fines militares, electorales o los que surgen de la vida cotidiana".

## Cráter

(Consultas formuladas al Depart. de Investig. Filológ.  
de la Academia)

La superficie lunar, desde las primeras observaciones mediante el primitivo telescopio de Galileo (1610) hasta las posibilidades por la moderna tecnología, no ha dejado de ser objeto de cuidadosos estudios. Cabe recordar que ya en 1647 aparece el primer mapa de la Luna en la *Selenographia* de Johannes Hevelius, pronto mejorado por el *Almagestum novum* de Giovanni Riccioli. En nuestros días merecen citarse el reconocimiento de su cara oculta efectuado por el satélite soviético Lunik III en 1959 y el primer desembarco logrado diez años más tarde por el estadounidense N. Armstrong.

Entre las particularidades del suelo lunar se destacan las numerosas formaciones circulares o poligonales, a las cuales los primeros estudiosos dieron el nombre de *cráter* por analogía con los de los volcanes terrestres. Sin embargo, la similitud no es tan grande como se pensó en un principio. En efecto los cráteres lunares se encuentran a menudo superpuestos, son de mayor extensión que los terrestres —superan incluso los 200 km. de diámetro— y su fondo llano, donde ocasionalmente se presentan uno o varios picachos centrales, puede hallarse sobre o bajo el nivel general del suelo.

Una consideración aparte merece la naturaleza de estas formaciones. Luego de las primeras hipótesis, al mejorar las condiciones de estudio, la teoría del origen volcánico fue perdiendo adeptos en favor de la que postula el meteorítico, ya que en la luna, carente de atmósfera, los meteoritos no se desintegran en el aire y chocan con violencia sobre la superficie. No obstante, algunos fenómenos, como por ejemplo la observación, en el año 1959,

de una erupción en el pico central del cráter Alfonso, apoyarían la teoría volcánica, aunque no al punto de poder adoptársela definitivamente.

Conviene ahora detenerse en la definición que de *cráter* brinda el *Diccionario* mayor (ed. 1984, s.v.). La voz, del latín *crater* y este del griego *kratēr* 'vaso de gran tamaño donde se mezcla el vino con el agua' y por extensión 'concavidad de una roca', 'cráter de volcán', refiere, en su acepción pertinente, a la "Boca por donde los volcanes arrojan humo, ceniza, lava, fango u otras materias según los casos". Nótese que tal descripción deja de lado los cráteres de origen meteorítico que se hallan en la Tierra, como por ejemplo el de Arizona, de 1.200 m. de diámetro, los menores de Hambury (Australia) o el que se halla en las cercanías de Wabar (África). Esto, sin tomar en cuenta el empleo analógico, centrado en la idea de 'depresión, concavidad en una superficie', con que emplean la voz diversas disciplinas, tales la medicina, odontología y metalurgia <sup>1</sup>.

Finalmente, ya que puede considerarse la existencia de *cráteres* de origen meteorítico o volcánico, tanto en la Tierra como en la Luna, y que la voz conoce cierta extensión fuera de su ámbito originario, esta Corporación sugiere a la Real Academia Española que en la próxima edición de su *Diccionario* enmiende el artículo

1. "cráter (lat. *crater*, hueco) m. Área circular deprimida y rodeada por un margen elevado" (*Dorland. Dicc. de ciencias médicas*, Bs. Aires, 1966); "Cráter. Depresión de contorno circular rodeada por un margen elevado" (M. Friedenthal, *Dicc. odontológico*, Bs. Aires, 1981); "cráter crater (ING MEC) Concavidad en la superficie de una herramienta de corte producida por el roce con la viruta [...], [Metal] Depresión que se produce en el extremo de una terminal de soldadura o bajo el electrodo durante la realización de la misma" (McGraw-Hill/ Boixareu ed., *Dicc. de términos científicos y técnicos*, II. Barcelona. 1981).

*cráter* del siguiente modo: “Depresión topográfica más o menos circular formada por explosión, como las que constituyen la boca de los volcanes, o bien por impacto de meteoritos sobre la superficie de la Tierra y la Luna. // 2. Por analogía. Depresión, por lo común de forma circular y márgenes elevados”.





## NOTAS SOBRE EL HABLA DE LOS ARGENTINOS \*

(Argentinismos)

857a., 15 de abril.

### Chaya, chayar, chayero, ra

La *Corporación* española incluye la voz *chaya* en sus diccionarios con el valor de “Burlas y juegos de los días de carnaval”, cuyo empleo extiende a toda Hispanoamé-

\* Con el fin de dar a conocer las modalidades del español hablado en nuestro país y, también, las obras que han contribuido a describirlas, se reúnen en esta sección voces y usos lingüísticos que, a juicio de la *Corporación*, merecen ser tenidos en cuenta, ya para solicitar se los incorpore, ya para enmendar o ratificar su actual registro en los *Diccionarios* de la Real Academia Española.

La diferente redacción que puede observarse entre las anteriores advertencias y esta obedece a lo resuelto por el Cuerpo académico en sesión ordinaria (Nº 805) del 25 de julio de 1985.

Las notas aprobadas por la Academia corresponden a las sesiones indicadas al margen.

rica en el léxico manual, y restringe a Chile en el mayor<sup>1</sup>. Tal diferencia da pie a algunas consideraciones, particularmente referidas al habla argentina, sobre la distribución y valores de este regionalismo procedente del quichua. Si bien en líneas generales los estudios lingüísticos y antropológicos coinciden en atribuirle este origen, no sucede lo mismo con respecto a la determinación del étimo indígena<sup>2</sup> que, verosímelmente, puede considerársele derivado de *ch'allay*<sup>3</sup> 'mojar' 'rociar' o tal vez de *cháyakk* 'el que llega', interpretaciones que, por otra parte, corresponderían a cualquiera de las dos acepciones corrientes en nuestro país.

En efecto, como en el área chilena, en las provincias cuyanas reciben el nombre de *chaya* las diversiones propias del carnaval, en especial los juegos con agua, de ahí el postnominal *chayaw* 'mojarse unos a otros durante los carnavales'. Hacia el noroeste argentino (N. de Córdoba, Santiago del Estero, La Rioja, Catamarca, Jujuy y Salta) y en Bolivia, el sustantivo designa el carnaval mismo, en tanto las voces *chayar* y *chayero* valen, respectivamente, por 'festejar el carnaval, *carnavalear*' y 'perteneciente o relativo a la *chaya*'. En esta zona la fiesta conserva su esencia de ceremonia agraria que in-

1. R. Acad. Esp., *Diccionario manual*, II. 1983, 427; *Dicc. de la lengua*, I, 1984, 427.

2. Cf. J. A. Lira, *Dicc. kkechuwa-español*, Tucumán. 1944, 109, 161.

3. Cf., entre otros, P. Armengol Valenzuela, *Glosario etimológico*, I, Sgo. de Chile, 1918, 213; S.A. Lafone Quevedo, *Tesoro de catamarqueñismos*, Bs. Aires, 1927, 95; F. J. Santamaría, *Dicc. gener. de americanismos*, I, Méjico, 1942, 476; J. V. Solá, *Dicc. de regional. de Salta*, Bs. Aires, 1947, 99; B. Jacovella, *Fiestas trad. argentinas*, Bs. Aires, 1953, 66; J. Cáceres Freyre, *Dicc. de regional. de la prov. de La Rioja*, Bs. Aires, 1961, 72; C. Villafuerte, *Voc. y cost. de Catamarca*, I, Bs. Aires, 1961, 243 sg.

tegra las diversiones características en una serie de actos rituales que comienzan los dos jueves anteriores con el topamiento <sup>4</sup> de comadres y compadres y concluye con el entierro del *Pucllay* (*Pujllay*), el Momo aborigen, durante la *cacharpaya* <sup>5</sup> o despedida. La llegada del carnaval, encarnado en el dios, es esperada con varias semanas de anticipación. En ellas se preparan las bebidas tradicionales —aloja de algarroba y de molle, chicha—, la vestimenta, los caballos para las cabalgatas que realizan las comparsas entre distintas casas. Los días de la *chaya* hombres y mujeres se arrojan mutuamente papel picado y almidón y se castigan con gajos de albahaca. Durante la *pechada*, uno de los juegos, “Cinco o seis parejas pujan por exhibir sus condiciones de jinetes y la destreza y brío de los animales. La pareja triunfante es cubierta con *coronas*, *libes* y palomitas hechas con cuajada” <sup>6</sup>. Al son de las cajas se cantan vidalas. Instrumento y canción, conocidos como *caja* y *vidala chayeras*, tiñen el clima festivo de un matiz melancólico que para algunos estudiosos sería un remedo del culto al Chiqui, antiguo dios indígena de la fatalidad. Dice al respecto Juan O. Ponferrada en la introducción a su drama *El carnaval del Diablo*: “La chaya tiene formas rituales que parecen haber quedado de la fiesta del Chiqui [. . .]. Puede conjeturarse que el Chiqui vive en el Pucllay, como si se dijera la tristeza en el fondo de la alegría. Así se explica el acento dolorido y trágico de

4. Cf. “Tincunaco, topamiento” en *BAAL*, XLIV, n<sup>o</sup> 171-174. ene.-dic. 1979, 290 sg.

5. Cf. “Cacharpaya” en *BAAL*, XLV, n<sup>o</sup> 175-178, ene.-dic. 1980. 434 sg.

6. C. Villafuerte. *Voc. y cost. de Catamarca*, II, Bs. Aires, 1961. 171 sg.

la vidala chayera que es la canción del carnaval”<sup>7</sup>. Este es, asimismo, el sentimiento que predomina el último día del ritual: “El gallo canta, no con el clarín sonoramente enérgico del alba, sino también con alargado y melancólico acento... Y entonces (ya no podía tardar más) aparece al espectador el cuerpo llevado en peso del que va a morir. No tocan las campanas —observa en su poética descripción Carlos B. Quiroga—, pero suenan a muerte las horas lúgubres y siempre fantásticas cajas chayeras [sic]”<sup>8</sup>.

De uso habitual en niveles orales de lengua dentro de las áreas mencionadas, estos términos tampoco pueden considerarse desconocidos en el resto del país dada su extensa difusión a través de la literatura y la prensa: “Hondo valle y alto cerro, / en chayas y cacharpayas, / la vidala anda llorando / sobre el parche de las cajas”; “; Con las niñas de Purmamarca / voy a chayar! / María Lucero / para empezar” (R. Jijena Sánchez, *Vidala*, Bs. Aires, 1939, 20, 82); “Al cabo ha i llegar la *chaya* / Para divertirme un rato”; “Dicen que es chaya / Yo no he sabido / Vamos chayando / Ya que he venido” (J. A. Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja*, t. III, Bs. Aires, 1942, 232, 254); “En seguida la pandilla marchaba para dar un malón a los ranchos donde tenían aloja fresca [...] cuando oíamos sonar el tambor chayero”; “El carnaval o *la Chaya* es para el indígena una institución” (J. V. González, *Mis montañas*, Bs. Aires, 1949, 89, 151); “La Chaya fue triste ese año: no había plata para engalanarse ni ánimo para farrear” (F. Luna, *La última montonera*, Bs. Aires, 1955, 45); “En cada ran-

7. Cf. Adán Quiroga, *Folklore calchaquí*, Tucumán, 1897; S. A. Lafone Quevedo, *op. cit.*; C. Villafuerte, *op. cit.*, en nota 3. entre otros.

8. “El carnaval en Belén” en *Cerro Nativo*, Bs. Aires, 1934, 116.

cho se cobijan los hombres que el Carnaval reclama, en esas tardes en que la *chaya* suelta sus palomas de harina" (A. Yupanqui, *El canto del viento*, Bs. Aires, 1971, 72); "Aquí están en este LP entre otras [...] y *En Ullún están chayando*" (*La Prensa*, Bs. Aires, 28 abr. 1974, s/p); "Con [el fruto del algarrobo] se hace [...] la *aloja*, el vino fermentado de la *chaya*, cuando los días y las noches se llenan de alegría con olor a albahaca" (C. Villafuerte, "La represa" en *La Prensa*, Bs. Aires, 22 jun. 1975, 1); "Al grito de ¡chaya! se blanquean mutuamente las caras con el aromático almidón" (L. Benarós, "Carnaval en el norte" en *Pregón*, San Salvador de Jujuy, 22 feb. 1987, s/p).

En vista de lo expuesto, la Academia Argentina de Letras sugiere a la Real Academia Española que en la próxima edición de su *Diccionario* mayor incorpore *s.v. chaya*: "...y *Argent. (Cuyo)* ... // *Argent. (NO)* Por ext. El carnaval mismo", y los artículos *chayar* "*Argent. (Cuyo)* Mojarse unos a otros durante el carnaval. // 2. *Argent. (NO)* Festejar el carnaval" y *chayero, ra.* "adj. *Argent. (NO)* Pertenciente o relativo a la *chaya* o carnaval". En cuanto a la descripción que bajo la voz *chaya* figura en el *Diccionario* manual, esta Corporación sugiere una consulta a las academias hermanas con el objeto de precisar su área de empleo y valores en Hispanoamérica.

### Batería

El *Diccionario* mayor (ed. 1984) reúne bajo el artículo *batería* catorce acepciones de las cuales la mitad concierne al léxico militar ya como conjunto de piezas de artillería, lugar donde se las instala o unidad de tiro. Las restantes aluden a diversos agrupamientos confor-

me a denominaciones usuales: así, conjunto de instrumentos de percusión, de proyectores (en el teatro), de utensilios de cocina, de acumuladores eléctricos o de "pruebas o experimentaciones que se emplean en algunas ciencias: pedagogía, psicología, medicina, etc.", según expresa la 13ª acepción, indicando su empleo en el Perú, y que un posterior *Comunicado* de enmiendas y adiciones (ene.-ago. 1984) hace extensivo al Uruguay. Este valor, corresponde notar, no es desconocido en la Argentina. Lo registra, por ejemplo, el *Diccionario Kapelusz* (Bs. Aires, 1979, 228) y su área de distribución seguramente será más extensa, ya que se trata de un tecnicismo internacional como lo atestiguan los correspondientes *batterie de tests* (fr.) y *test battery* (ingl.).

Del francés *batterie* (<*battre*, 'batir'), la voz ingresó al español, en su acepción militar, hacia 1570, y la noción de 'conjunto' en ella contenida posibilitó, al igual que en otras lenguas, una considerable expansión, hasta el punto de hacer de ésta, como se ha visto, un rasgo dominante. En efecto, propia de un estilo técnico, cada vez más generalizado, *batería* no se limita a las acepciones que actualmente registra la Real Academia Española, sino que admite combinatorias más amplias. Así algunos diccionarios como el enciclopédico *Salvat* (II, Barcelona, 1954, 948), la definen como "conjunto de aparatos análogos, instalados en el mismo local que realizan la misma función o trabajo" y ejemplifica, "se dice: BATERÍA de contadores, de difusores, de hornos, de martillos mecánicos, de proyectores, etc.". Similar documentación puede extraerse de la prensa, v.gr.: "Lo importante es destacar que hay hoy en el mundo una batería enorme de instrumentos que son los medios por los cuales en cada momento se realiza la aproximación al cumplimiento de los objetivos" (*Clarín*, Bs. Aires, Secc. Ciencia y Téc., 4 ag. 1981, 3); "dos accesos, uno [...]

dotado de una batería de ascensores" (*Clarín*, Bs. Aires, Secc. Arquitect., 18 feb. 1983, 2); "cuando se obtiene sue-ro por medios convencionales se tiene una batería de anticuerpos" (*Clarín*, Bs. Aires, 16 oct. 1984, 76); "El legislador censuró lo que definió 'una profusa batería de calificativos'" (*La Nación*, Bs. Aires, 8 ene. 1986, 5).

En vista de las razones expuestas, la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación de Madrid que, en la próxima edición de su *Diccionario*, haga extensiva a la Argentina la actual 13<sup>a</sup> acepción y que considere el uso generalizado de *batería* 'conjunto' para una futura redacción del artículo.

858a., 28 de abril.

### Sirirí - Suirirí

*Sirirí* o el menos frecuente *suirirí* son los nombres vulgares, de carácter onomatopéyico, que reciben en la Argentina diversas aves de dos diferentes familias.

Un primer grupo se halla constituido por algunas especies de tiránidos, familia a la que pertenecen, entre otros, la tijereta, el churrinche, la monjita y el benteveo. Si se recuerda que al último también se lo conoce en la Argentina con las denominaciones regionales de *pito Juan*, *pitogüe*, *quechupai* o *bichofeo*, es fácil advertir la motivación del nombre. De este refiere el naturalista español F. de Azara que "así le llaman en el Paraguay porque canta su nombre pronta y agudamente", y de otro, el *benteveo real* (*Tyrannus melancholicus*), que "su voz dice *Suirirí* y los guaraníes le dan el nombre de *suirirí - guazú* (*Suirirí grande*) para distinguirlo del

anterior" (*Apuntamientos para la historia natural de los pájaros* [1802], III, Montevideo, 1942, 68 y 71).

Otro grupo es el de los patos llamados *silbones*, como el que Azara denominó *rojo y negro* (*Dendrocygna bicolor*), que es la *chiriría* de Puerto Rico, y *el cara blanca* (*D. viudata*), del que refiere que "es muy volador y se oye pasar a todas horas de la noche silbando *bi bi bi* en línea de batalla que a veces se encorva en media luna" (*ibid.*, V, 235 y 233).

En lo que concierne al registro lexicográfico, fuera del conocido *Lexicón de fauna y flora* de Malaret o de sistematizaciones especializadas<sup>1</sup>, el tratamiento de estas voces es dispar. En las obras generales de americanismos<sup>2</sup> domina la referencia al tiránido, como voz de uso en Colombia, donde se localiza además la expresión "cada uno tiene su sirirí", que alude al temperamento combativo de esta pequeña ave. Los repertorios usuales del habla argentina,<sup>3</sup> en cambio, sólo la relacionan con el ánade, de igual modo que lo hacen los testimonios literarios en poder de esta Academia: "Si se para al lao de un ceibo lo toman por árbol y si oyen el quejido del sararu, la risa de un sirirí o el aleteo del chajá se creen

1. C. C. Olrog, *Lista y distribución de las aves argentinas*, Tucumán, 1963; M. J. Pergolani de Costa, "Los nombres vulgares de las aves argentinas" en *IDIA*, nº 268, Buenos Aires, abril 1970; J. R. Navas-N. A. Bo, "Ensayo de tipificación de nombres comunes de las aves argentinas" en *Revista del Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia"*, Bs. Aires, 1977.

2. F. J. Santamaría, *Dicc. gener. de americ.*, III, Méjico, 1942, 90; A. Malaret, *Dicc. de americ.*, Bs. Aires, 1946, 741; M. A. Morinigo, *Dicc. man. de americ.*, Bs. Aires, 1966, 588; A. N. Neves, *Dicc. de americ.*, Bs. Aires, 1975, 517.

3. L. Segovia, *Dicc. de argent.*, Bs. Aires, 1911, 520; J. V. Solá, *Dicc. de reg. de Salta*, Bs. Aires, 1947, 266; D. Abad de Santillán, *Dicc. de argent.*, Bs. Aires, 1976, 890.



que es endeveras y no hacen caso" (J. S. Álvarez [Fray Mocho], *Un viaje al país de los matreros* [1897], Bs. Aires, 1943, 43); "En el cielo, en una V horizontal cuyo vértice avanza semejante a un espolón, vuela una bandada de sirirís hasta perderse en el fondo lejano del río" (E. L. Castro, *Los isleros*, Bs. Aires, 1943, 198); "del exterior sólo venía la estridencia acompasada de los sapos, el taladrante chillar de algún grillo, el remoto bullicio de los sirirís rumbo a las islas" (M. Booz, *Gente del Litoral*, Bs. Aires, 1971, 166); "Los suirirí, los crestarrosa, los patillos, pasaban en bandadas al amanecer en busca de las cañadas" (G. Pisarello, *Che retá*, Bs. Aires, 1973, 34).

En vista de las razones expuestas, la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación de Madrid que en la próxima edición de su *Diccionario* incluya el artículo *sirirí* como "m. *Argent.* Nombre vulgar de diversos patos de la especie *Dendrocygna, yaguasa.* // *Argent.* Nombre vulgar de diversas aves, como el benteveo, pertenecientes a la familia *Tyrannidae*".

### Jacarandá, tarco

"*Tarco* —nota el P. Cobo hacia 1653— llaman en el Perú a un árbol mediano, cuyas flores son entre azules y moradas" (*Hist. del Nuevo Mundo*. VI, 93). Posteriormente, la voz se incorpora al *Diccionario* mayor en su edición de 1925, donde pese a algunas variantes posteriores en la redacción del artículo mantiene la localización de "*Argent.*" y el significado de "árbol de la familia de las saxifragáceas, de unos 10 metros de altura. Se usa como planta de adorno por su abundante floración violácea que precede al follaje, y su madera se utiliza para muebles" (ed. 1984).

*Jacarandá*, por su parte, se incorpora en 1956 como: “*Chile*. Árbol de la familia de las bignoniáceas de flores azules, muy cultivado en parques y jardines. Es propio de América tropical”, definición que se conserva sin más variantes significativas que la inclusión etimológica: “del guaraní *yacarandá*” y la supresión de la indicación geográfica.

En nuestro país, al menos, numerosos repertorios del habla argentina<sup>1</sup> o fragmentos como los que seguidamente se mencionan, indican que ambas voces son sinónimas, diferenciadas tan sólo por su área de distribución: “El tarco o jacarandá (*Jacaranda mimosaeifolia* [sic]) es un árbol típico de estas selvas (tucumano-bolivianas), de extraordinaria floración azul violácea que se produce abundantemente antes de la aparición de las hojas” (D. Cozzo, “Bosques y maderas” en *La Argentina. Suma de Geografía*, V, Bs. Aires, 1960, 386); “Durante la administración municipal del doctor Juan José Alsina, se plantan los *jacarandá* [...]. Este majestuoso árbol es oriundo de la selva tucumano-boliviana, donde es conocido con el nombre, más apropiado, de *tarco*; de tal manera la avenida *Mate de Luna*, de la ciudad de Tucumán, es conocida igualmente como *Avenida de los Tarcos*” (Dra. M. C. Orsi de Herrero Ducloux, *Los árboles de La Plata*, La Plata, 1980, 16).

Finalmente, cabe notar que la nomenclatura botánica que se emplea en estos artículos puede llevar a alguna confusión. En efecto, la taxonomía popular no responde

1. L. Segovia, *Dicc. de argentinismos*, Bs. Aires, 1911, 575; O. Di Lullo, *Contribución al estudio de las voces santiagueñas*, Sgo. del Estero, 1946, 312; C. Villafuerte, *Voces y costumbres de Catamarca*, II, Bs. Aires, 1961; A. Fidalgo, *Breves toponimia y vocabulario jujeños*, Bs. Aires, 1965, 50; *Dicc. Kapelusz de la lengua española*, Bs. Aires, 1979, 1388.

estrictamente a la científica ya que los distingos adoptados por ésta obedecen a criterios internos que las lenguas generales no siempre reflejan<sup>2</sup>. Sin embargo, la mayoría de los léxicos especializados coinciden, con algunos matices, en la identificación referencial del *tarco* con el *jacarandá*, esto es, con la bignoniácea.

Por estas razones, la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación de Madrid que en la próxima edición de su *Diccionario* enmiende el artículo *tarco* como "m. NO. de la Arg. *jacarandá*".

859a., 12 de mayo.

### Pierna

Entre las diversas expresiones que recoge el *Diccionario mayor* (ed. 1984) bajo el artículo *pierna*<sup>1</sup> se en-

2. Referida a) *Jacaranda mimosifolia*, la sinonimia *jacarandá-tarco* figura entre otros en H. A. Fabris, *Algunas bignoniáceas cultivadas en la Provincia de Buenos Aires y Capital Federal*, Tucumán, 1949. 74; L. A. Tortorelli, *Maderas y bosques argentinos*, Bs. Aires, 1956. 608; Ministerio de Agricultura y Ganadería. *Árboles Forestales Argentinos*. Bs. Aires, 1956, s.v. *tarco*; M. J. Dimitri-L. R. Parodi, *Enciclopedia argentina de agricultura y jardinería*, I. Bs. Aires. 1972. 855; D. Devoto y M. Rothkugel la establecen en base al *J. acutifolia*, *índice de la flora leñosa argentina*, Bs. Aires, 1942, 44, empero Dimitri-Parodi señalan que "no existe razón para sinonimizar ambas especies" (*loc. cit.*). A. Burkart, *Las leguminosas argentinas*, Bs. Aires, 1952, identifica los nombres vulgares *itin*, *palo mataco* y *jacaranda* dentro de la subfamilia de las *mimosoideas*. Dimitri-Parodi, en cambio, limitan esta relación al *itin* y al *palo mataco*, pero anotan la existencia del *jacarandá rojo* (part. *jacarandá roxo*), género *Machaerium* de la familia de las leguminosas (cf. en concordancia A. Nascentes. *Dicionário da Língua Portuguesa*, II, Brasil, 1966, 4).

1. fr. fig. Dícese de los caballos cuando se afirman en ellas y las juegan bien. // [...] // 3. fig. Estar firme y constante en un propósito. // 4. fig. Hacer ejercicio andando.

cuentra la de *hacer piernas*, definida a través de cuatro acepciones de las cuales interesa aquí la segunda: "2. fig. Dícese de los hombres que presumen de galanes y bien formados". Para Corominas, quien se apoya en formas paralelas en inglés y alemán mencionadas por Spitzer, este valor, documentado ya en el Siglo de Oro, se originaría en "una actitud del palomo galanteando a la paloma. [De este, continúa] se ha extraído en el lenguaje familiar o jergal argentino el uso de *pierna* aplicado a las personas como adjetivo o sustantivo con el sentido de 'vivo', 'chusco, de buen humor'"<sup>2</sup>. Podría añadirse, al apuntado por Corominas, posiblemente una extensión natural, el de 'bien dispuesto para participar o ayudar en algo', que como el anterior puede encontrarse en nuestros primeros lexicógrafos.

T. Garzón, por ejemplo, incluye en su diccionario<sup>3</sup> como primera acepción de *pierna* la de "Cada uno de los individuos que se juntan para jugar, particularmente a la baraja". Pasajes de *La gringa* de F. Sánchez (1904), *Mis memorias* de L. V. Mansilla (1904) y "¡Miseria...!" de Javier de Viana, publicado en la revista porteña *Caras y Caretas* (1905), permiten suponer que ese uso era corriente a comienzos de siglo.

Importa además reproducir el texto de Mansilla, pues la utilización del vocablo en escenas evocativas de su infancia y adolescencia coincide con una puntual observación que ilustra acerca de la condición social del término por aquel entonces: "No se jugaba [al chaquete] en casa de Anchorena, ni en lo de Pinedo, ni en lo de Alvear, lo que no quiere decir que algunos de ellos no fueran *piernas* jugando flojito [...]. *Pierna*, por consi-

2. *Dicc. crítico etimológico castellano e hispánico*. IV. Madrid, 1981, 539.

3. *Diccionario argentino*, Barcelona, 1910. 383.

guiente (todo el mundo no conoce el vocabulario pardo), es sinónimo de tertuliano en este caso, y en general de "todo el que juega" (ed. 1955, 149) <sup>4</sup>. De allí no es difícil imaginar luego una extensión de sentido que permita aludir con *pierna* a la 'compañía en una diversión' y aun de modo más general a la 'persona servicial' que el vocablo comparte con las variantes actuales *gamba* o *pata*, en especial en construcciones con el verbo *hacer (se)* para expresar la noción de 'dar o recibir ayuda'.

La acepción 'vivo', 'chusco' que menciona Corominas posee un registro lexicográfico levemente posterior, aunque se la documente con anterioridad. La recoge L. C. Villamayor en *El lenguaje del bajo fondo* (1915) —nótese que el título reafirma el juicio de L. V. Mansilla— del siguiente modo: "El individuo que es listo, audaz y atrevido", pero su uso se encuentra unos veinticinco años antes en *La Bolsa* de Julián Martel (1891).

Para finalizar, véase, más detalladamente y a título ilustrativo, el variado empleo de la voz en diferentes textos literarios <sup>5</sup>: "les gustaba poder decir en la Bolsa

4. En otro orden, valga notar que *pierna* es también habitual en el juego del póquer para nombrar la figura formada por tres cartas del mismo valor. Así emplea la voz M. Cané (1896-97).

5. En cuanto a su registro lexicográfico, cf. como: 1) 'participante de un juego': T. Garzón, *loc. cit.*; *Enciclop. univ. ilustr. europ.-americ. Espasa Calpe*, XLIV, Bilbao, 1921, 779; F. J. Santamaría, *Dicc. gener. de americ.*, II, Méjico, 1942, 470; *Dicc. enciclop. Salvat*, X, Barcelona, 1954, 453; M. Alonso, *Enciclop. del idioma*, III, Madrid, 1958, 3270 sg.; Ch. E. Kany, *Semántica hispanoam.*, Madrid, 1962, 160 sg.; J. C. Chaves "Paraguayismos en la lengua española" en *Bol. de la Com. Perm.*, n<sup>o</sup> 6, Madrid, jul.-dic. 1967, 126; F. Cammarota, *Vocab. fam. y del lunf.*, Bs. Aires, 1970, 163 sg.; R. García-Pelayo y Gross, *Pequeño Larousse en color*, París, 1972, 684; A. N. Neves, *Dicc. de americ.*, Bs. Aires, 1975, 451; D. Abad de Santillán, *Dicc. de argent.*, Bs. Aires, 1976, 644. quien incluye asimismo el verbo *piernar* 'demostrar dominio de

a sus camaradas: Ayer estuve con el doctor Glow [...] ; Ese Zolé es una pierna!". (J. Martel, *op. cit.*, Bs. Aires, 1955, 68); "y como Calandria no ha de querer encontrarse con él, nos va a faltar esta buena pierna para el baile" (M. Leguizamón, *Calandria*, [1896], Bs. Aires, 1961, 90); "Vosotros, que erráis la casilla necesaria en el *chaquete*, que hacéis perdida después de billa, que en el póquer no ligáis jamás la tercera pierna" (M. Cané, *Notas e Impresiones* [1896-97], Bs. Aires, 1918, 331); "Gregorio. —Es muy buena pierna ese muchacho. Y sabe mucho como que ha ido a la escuela y sabe leer, escribir, sacar cuentas y lee siempre los periódicos" (E. Soria, *Justicia criolla*, 1897); "Falta otra pierna... ¿Usted entra? (F. Sánchez, *op. cit.* en *Teatro completo*, Bs. Aires, 1952, 138); "Todas las noches había tertulia de truco, presidida por Don Manuel. Nunca faltaban

si mismo'; *Dicc. Kapelusz de la leng. esp.*, Bs. Aires, 1979, 1134; E. M. Rojas, *Americ. usados en Tucumán*, II, Tucumán, 1981, 344. 2) 'persona dispuesta a participar en juegos, diversiones': T. Garzón, *loc. cit.*; L. Segovia, *Dicc. de argent.*, Bs. Aires, 1911, 261; F. J. Santamaria, *loc. cit.*; R. Arrázola, *Dicc. de modismos argent.*, Bs. Aires, 1943, 159; *Dicc. enciclop. U.T.E.H.A.*, VIII, México, 1953, 469; Ch. E. Kany, *op. cit.*, 167 sg.; C. Mieres y otros, *Dicc. uruguayo docum.*, Montevideo, 1966, 106 sg.; M. A. Morinigo, *Dicc. man. de americ.*, Bs. Aires, 1966, 490; J. C. Guarnieri, *Dicc. del leng. campesino riopl.*, Montevideo, 1968, 113 y *s.v. hacer pierna*; F. Cammarota, *loc. cit.*; D. Abad de Santillán, *loc. cit.*; E. M. Rojas, *loc. cit.* 3) 'listo, rívolo': L. C. Villamayor, *loc. cit.*; A. Malaret, "Burlerías del idioma" en *BAAL*, XXI, nº 81, jul.-set. 1956, 426; J. Gobello-L. Payet, *Breve dicc. lunf.*, Bs. Aires, 1959, 60; F. H. Casullo, *Dicc. de voces lunf. y vulgares* [1964], Bs. Aires, 1976, 165 sg.; G. A. Terrera, *Sociología y vocab. del habla popul. argent.*, Bs. Aires, 1968, 119; F. Cammarota, *loc. cit.*; M. E. Teruggi, *Pan. del lunf.*, Bs. Aires, 1974, 34 sg.; A. N. Neves, *loc. cit.*; D. Abad de Santillán, *loc. cit.*; F. Coluccio, *Dicc. de voces y expres. argent.*, Bs. Aires, 1979, 158; J. Corominas, *loc. cit.*

cuatro piernas para una partida" (J. de Viana, *op. cit.*, n° 370, Bs. Aires, 4 nov. 1905, s/p); "Es que pa eso, compadre, / hay que ser cho-cha-mu pierna" (A. Vacarezza, *Tu cuna fue un conventillo* [1920] en *El sainete criollo*, Bs. Aires, 1957, 373); "Soy el taquero más pierna / para un tango quebrador" (J. L. Lanuza, *Morenada*, Bs. Aires, 1946, 197); "el retrato de Gardel en frac, sonriendo con la sonrisa medio de costado de muchacho pierna" (E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Bs. Aires, 1961, 35).

En razón de lo expuesto, la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación de Madrid que en la próxima edición de su *Diccionario* incluya, haciendo notar en todos los casos su empleo en la Argentina, como nuevas acepciones del artículo *pierna* las del "m. y f. fig. y fam. Cada uno de los individuos que se reúnen para jugar, particularmente a la baraja. // Persona dispuesta a prestar compañía. // adj. com. Listo, avisgado. Ú.t.c.s. // f. Figura que en el juego del póquer se forma con tres cartas del mismo valor. // *hacer pierna*. fr. fig. y fam. Colaborar, ayudar".

### Brulote, brulotista, brulotear

En su *Manual de gramática histórica*<sup>1</sup> Menéndez Pidal observa que "lo que el español tomó de otros idiomas extranjeros fue ya en época más tardía, y por lo tanto es menos importante que lo que tomó de germanos y árabes, pues el idioma había terminado su período de mayor evolución y era menos accesible a influencias externas. El *francés* fue la lengua que más influyó: en

1. Madrid, 1962, 24 sg.

los siglos XIII y XIV era muy conocida la literatura francesa en España; en el XV nuestros caballeros admiraban la cortesía y lujo francés, y es sabido cuánto libro de la nación vecina se lee entre nosotros desde el siglo XVIII. Así los galicismos podemos dividirlos en dos principales épocas: unos muy viejos, que se hallan ya en el Diccionario de Nebrija, 1495, como *paje*, *jardín*, *gañán* [...], y otros modernos, como *petimetre*, '*pisaverde*', *coqueta*'. A este último grupo pertenece también *brulote* (fr. *brûlot* y este de *brûler* 'quemar') cuya primera documentación en español data de 1709, vale decir, más de medio siglo después que la voz francesa (1627).

En 1726 la Real Academia Española la incluye en su *Diccionario de autoridades* de acuerdo con la siguiente descripción, que por otra parte corresponde al sentido entonces dominante en ambas lenguas: "Navío que llaman de fuego, lleno de alquitrán y otros ingredientes bituminosos y combustibles que sirve para quemar otros navíos. Viene —concluye el artículo— del francés *Brulot*, que significa esto mismo. Lat. *Navis incendiaria*"<sup>2</sup>. De allí que en francés se denominase por analogía *brûlot* al aguardiente con azúcar que se quema, antes de beberlo, en una taza de café o, por extensión, ya en 1740, al hombre resuelto que en un partido envía contra el adversario y también, de uso vigente y extendido, a cualquier publicación de carácter polémico, v.gr.: "J'ai eu dans les mains une collection du brûlot qu'était la *Lanterne de Rochefort*" (L. Daudet, *Bréviaire du journalisme*, 1936, 45)<sup>3</sup>, cuyo paso del sentido recto al fi-

2. Cf. para las dataciones en francés y español, *Trésor de la langue française*, IV, Paris, 1975 [1627]; P. Robert, *Dict. alphabétique et analogique de la langue française*, I, Paris, 1970 [1642]; J. Corominas - J. A. Pascual, *Dicc. crítico etimológico castellano e hispánico*, I, Madrid, 1980.

3. Del *Trésor de la langue française*, loc. cit.



gurado torna visible la siguiente comparación de J. Jaurès: "Ils se bornaient a lancer un pamphlet de Camille Desmoulins comme un *brûlot*" (*Histoire socialiste de la révolution française*, VII, 1922, 351) <sup>4</sup>.

En la Argentina y Chile, probablemente por influjo directo del francés, pues los limitados testimonios peninsulares que posee esta Academia no permiten suponer otra vía <sup>5</sup>, *brulote* ingresa en su valor de 'escrito de tono ofensivo y polémico'. Acaso por proximidad semántica en la misma área puede comprobarse que la voz se ha empleado en la acepción de "Dicho ofensivo, palabrota", según la redacción que restringe a Chile el *Diccionario manual* de 1950 y conserva aún la actual de 1983. Diferentes repertorios del habla argentina dan cuenta desde temprano de este sentido, inusual hoy entre nosotros. Así, por ejemplo, en el diccionario de T. Garzón, publicado en 1910, puede leerse: "*brulote* [...] Dicho torpe, ordinario, incivil, y provocativo". Con posterioridad figura reiteradamente, manteniendo similar localización, en diversos léxicos y estudios tanto de nuestra habla como de la americana e incluso en repertorios y enciclopedias generales del idioma <sup>6</sup>. Propio del lenguaje periodístico y político, el sentido de 'escrito vio-

4. Del *Dict. alphabétique* de P. Robert, *loc. cit.*

5. El término figura en el *Diccionario general del periodismo* (Madrid, 1981) de J. Martínez de Sousa donde se reproduce la definición y se indica autoría de A. López de Zuazo Algar (*Diccionario del periodismo*, Madrid, 1978).

6. Entre otros: L. Segovia, *Dicc. de argentinismos*, Bs. Aires, 1911; J. B. Selva, "La metáfora en el crecimiento de nuestra habla" en *BAAL*, X, nº 37, ene.-mar. 1942; L. Schallman, *Coloquios sobre el lenguaje argentino*, Bs. Aires, 1946; F. J. Santamaría, *Dicc. general de americanismos*, I, Méjico, 1942; *Dicc. enciclopédico Salvat*, III, Barcelona, 1954; M. A. Morinigo, *Dicc. manual de americanismos*, Bs. Aires, 1966; *Dicc. Kapclusz*, Bs. Aires, 1979.

lento y ofensivo' no sólo ha hallado cabida en diversas obras lexicográficas<sup>7</sup> sino que ha generado un relativo número de derivados. Así pues se calificará de *brulotistas* a los redactores que se caracterizan por emplear ese estilo, mientras que con el postnominal *brulotear* se hace referencia a la acción de escribir tal tipo de notas.

No son pocos, sin duda, los testimonios, tanto literarios como periodísticos, que es posible ofrecer de estas voces. Véanse, a modo de ejemplo, los fragmentos que siguen: "fui una especie de archivo que los mayores se entretenían en revolver con algún puyazo, para oírme largar el brulote" (R. Güiraldes, *Don Segundo Sombra* [1926], ed. *Obras completas*, Bs. Aires, 1962, 349); "Un jugador de fútbol ha bruloteado la Asociación Amateur Argentina de Football" (Rev. *El Gráfico*, Bs. Aires, 7 mar. 1931, n° 608, 18); "Sabíamos que el placer que experimentaba el autor al publicar un libro se lo abollaba la crítica, y cuando se comentaba el *brulote*, no era por el *brulote* en sí, sino por el placer que derivaba de saber que había un compañero sufriendo en su vanidad o en su orgullo; entonces pujábamos para ver quién picaba más alto en la justipreciación de los valores intelectuales del *bruloteado*" (R. Arlt, *El jorobadito*, Bs. Aires, 1933, 32); "También seguía a Botana otro compañero revolucionario, Ángel Méndez, gran *brulotista* y al mismo tiempo con veleidades de director" (A. Lagorio, *Cronicón de un almacén literario*, Bs. Aires, 1962, 78 sg.); "Detenerse en su análisis es adjudicarle una importancia de la que carece o caer en las facilidades del *brulote*" (*La*

7. Cf. A. Malaret, *Los americanismos en la copla popular y en el lenguaje culto*, New York, 1947; *Dicc. enciclopédico UTEHA*, II, Méjico, 1953; W. J. Pepper Jr., *Dictionary of newspaper and printing terms*, Bs. Aires, 1959; D. Abad de Santillán, *Dicc. de argentinismos*, Bs. Aires, 1976; *Dicc. Kapelusz. loc. cit.*

*Prensa*, Bs. Aires, 6 abr. 1962, 12); “De pronto, aceptan horrorizados la versión de que Sábato, para evitar el brulote, habló con un empresario de la editorial Raigal” (E. Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, Bs. Aires, 1980, 103).

Por las razones que se exponen en el presente informe, la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación de Madrid la conveniencia de incluir, en la próxima edición del *Diccionario* mayor, *brulote*, como “*Argent.* Crítica periodística ofensiva y polémica”, y que lo propio haga en el *Diccionario histórico* con las voces *brulote* —en el sentido antedicho y como “*Argent.* Dicho o palabra de carácter insultante”—, *brulotista* “*m. Argent.* Escritor de brulotes”, *brulotear* “*tr. Argent.* Redactar o proferir brulotes”.

860a., 26 de mayo.

### Aro - Relación

Para una área que comprende el N. de la Argentina, Bolivia, Chile y Perú, la Real Academia Española incluye en su *Diccionario* mayor (ed. 1984) el artículo *aro*<sup>3</sup> como voz aimara que “dicha por la concurrencia hace que se suspenda el baile de la zamacueca para que los bailarines tomen una copa de licor u otra bebida alcohólica, entrecruzando sus brazos”.

Con similar caracterización numerosos léxicos regionales argentinos o generales de americanismos documentan el uso del vocablo en nuestro país<sup>1</sup>. Entre los primeros.

1. Cf., entre otros, para las voces tratadas: T. Garzón, *Dicc. argentino*, Barcelona, 1910; L. Segovia, *Dicc. de argentinismos*, Bs.

el de F. Avellaneda, donde puede leerse: "Aro. En nuestro uso común equivale a ¡alto! o ¡atienda!. 'Hacer aro' en los bailes, es hacer parar a uno de los bailarines para que copa, vaso o *chambao* en mano tomen simultáneamente, invitado e invitante, cada uno en el suyo, pero cruzando el brazo el uno con el otro". Menos registrada, en cambio, pese a la documentación relativamente temprana y lo conocido de su empleo, es la variante por la cual esta voz no sólo ordena detener "un bailecito para intercalar una 'copa' [sino también una] copla u otra interrupción" según anota S. Lafone Quevedo en su *Tesoro de catamarqueñismos* [1898] (Bs. Aires, 1927, 63).

Estas coplas, que en varios de los bailes tradicionales argentinos se remontan a la raíz española, han incorporado, además, temas aborígenes e incluso formas originales. Cumplen también una función peculiar en los llamados bailes con relaciones que son, como observa Isabel Aretz en *El folklore musical argentino* (Bs. Aires, 1952, 75 sgs.), aquellos "en que se intercala el recitado de coplas intencionadas. Para esto, en un momento dado se interrumpe el baile y el hombre dice su relación. Tras una nueva vuelta de la danza, se interrumpe ésta y contesta la mujer [. . .]. En general, todos los bailes criollos admiten la intercalación de relaciones, pero hay algunos en que éstas son de rigor. Así, en los Aires [. . .], en el Pericón, en el Gato llamado precisamente *gato con re-*

Aires, 1911; C. Bayo, *Manual del lenguaje criollo de Centro y Sudamérica*, Madrid, 1931; F. J. Santamaria, *Dicc. general de americanismos*, Méjico, 1942; A. Malaret, *Los americanismos en la copla popular*, N. York, 1947; J. Cáceres Freyre, *Dicc. de regionalismos de La Rioja*, Bs. Aires, 1961; C. Villafuerte, *Voces y costumbres de Catamarca*, I, Bs. Aires, 1961; M. Morinigo, *Dicc. manual de americanismos*, Bs. Aires, 1966; F. Coluccio, *Dicc. de voces y expresiones argentinas*, Bs. Aires, 1979; *Dicc. Kapelusz*, Bs. Aires, 1979.

*laciones*". También del mismo libro son estos ejemplos de relaciones recogidas en Tucumán: "*Relación del hombre* —Tienes una cinturita / que anoche te la medi; / con una vara de cinta / catorce vueltas te dí. *Relación de la mujer* —La cinta para ser firme / no ha'i ser de varios colores; / la mujer para querer / no ha'i amar dos corazones".

Nótese que a diferencia de la relación, que supone la copla en cierto modo incorporada a la coreografía o estructura de la danza, la que se dice a pedido de un *aro* es una salida que introduce una aceptada pero imprevista detención del baile.

Véanse para concluir algunos testimonios literarios de las voces consideradas: "Cuando le tocó decir su relación, la mujer improvisó el verso siguiente, que significaba toda una acusación" (R. Cano, *Del tiempo de Ñaupá* [1905], Bs. Aires, 1930, 250); "Una muchacha cantó. Un hombre tenía que contestar con una relación" (R. Güiraldes, *Don Segundo Sombra* [1926], en *Obras completas*, Bs. Aires, 1962, 399); "el trasnochador sin rival [...] se pasaba la noche de claro en claro repicando zapatos y gritando ¡*aro!*" (J. V. González, *Mis montañas* [1943], Bs. Aires, 1944, 13).

Por estas razones la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación de Madrid que, sin perjuicio de una consulta a las restantes corporaciones interesadas, añadida al final del artículo *aro*<sup>3</sup>: "...o para que se diga una copla", y que incorpore, en el artículo *relación*, el valor de "coplas que se dicen los integrantes de las parejas en diversos bailes tradicionales de la Argentina".

## Pupo

Entre las voces de procedencia aborigen usuales en la Argentina y lo suficientemente extendidas como para que no puedan ser consideradas meros localismos, se cuentan el sustantivo *pupu* y su variante más común *pupo*. Se trata este de un vocablo quechua que J. A. Lira en su *Diccionario kkechuuvua-español* define como: "Pú-pu. m. Ombligo, cicatriz central en el vientre después de secarse el cordón umbilical. *Fam.* Punto medio de algunas plantas. *Not.* que quizá la morfología original de esta palabra sea *puúpu*" (Tucumán, 1944, 772).

Respecto de su extensión geográfica, tal como lo indican numerosos léxicos regionales y generales del habla de nuestro país, el vocablo es usual en las provincias de Catamarca, Córdoba, La Rioja, Jujuy, Salta, San Luis, Santiago del Estero, Tucumán, vale decir en el centro y norte de la Argentina, y conocido además en Buenos Aires. En el resto de América se lo emplea, con igual sentido, al menos en Colombia, Chile y Ecuador <sup>1</sup>.

Asimismo prueba el afianzamiento del vocablo en el léxico español su productividad, más o menos vigente, en expresiones familiares, tales como: *hacer pupo* 'esforzarse, soportar', *hasta que se le raje el pupo* 'hasta

1. Cf. entre otros: T. Garzón, *Dicc. argentino*, Barcelona, 1910, 408; L. Segovia, *Dicc. de argentinismos*, Bs. Aires, 1911, 270; S. Lafone Quevedo, *Tesoro de catamarqueñismos* [1898], Bs. Aires, 1927, 268; M. Lizondo Borda, *Estudio de voces tucumanas*, Tucumán, 1927, 284; C. Bayo, *Manual del lenguaje criollo de Centro y Sudamérica*, Madrid, 1931, 206; O. Di Lullo, "Algunas voces santiagueñas" en *BAAL*, VI, nº 21-22, ene.-jun. 1938, 159; F. J. Santamaría, *Dicc. general de americanismos*, II, Méjico, 1942, 534; O. Di Lullo, *Contribución al estudio de las voces santiagueñas*, Santiago del Estero, 1946, 254; J. V. Solá, *Dicc. de regionalismos de Salta*, Bs. Aires, 1947, 238; A. Malaret, *Los america-*

que las velas no ardan', *hasta que se le hinche el pupo* 'comer hasta hartarse', en derivados como *pupón* 'repleto, satisfecho', *pupulo -la* 'de ombligo abultado' y también en desplazamientos como el apuntado por Lira y que J. J. Montes Giraldo registra para Colombia dentro de las metáforas globales de paso de parte del cuerpo humano a parte similar de objeto inanimado: "*ombligo. pupo, teta* 'flor de plátano': Alec., I., 204" (*Motivación y creación léxica en el español de Colombia*, Bogotá, 1983, 31).

Véanse finalmente algunos testimonios de su empleo: "¡Baila catita, / Con la patita, / La barranquita, / La negra pupula, / La Francisquita!" (J. A. Carrizo, *Cancionero popular de Jujuy*, Tucumán, 1935, 507); "Pa pupo negro / yo también tengo" (J. A. Carrizo, *Cancionero Popular de La Rioja*, III, Bs. Aires, 1942, 280); "Llega la noche y el angelito no quería dormir solo, porque estaba acostumbrado a dormir en el pupo de su mamita" (S. Chertudi, *Cuentos folklóricos de la Argentina*. Bs. Aires, 1960, 66); "Antes, antiguamente, / se usaba el pupo en la frente; / y aura, con tanta mudanza, / se lo han bajao a la panza" (J. W. Ábalos, *Norte Pencoso*. Bs. Aires, 1964, 14); "al uno lo hi tajiao en la mano y el otro ha'i tener un refilón por lao del pupo" (F. Gauffin, *En tierras de Magú-Pelá*, Salta, 1975, 53).

*nismos en la copla popular*. New York, 1947. 150; B. E. Vidal de Battini. *El habla rural de San Luis*, Bs. Aires, 1949, 74; J. B. Selva. "Argentinismos de origen indígena" en *BAAL*, XX, n° 75. ene-mar. 1951. 85; C. Villafuerte, *Voces y costumbres de Catamarca*, II. Bs. Aires, 1961, 220, 221; J. Cáceres Freyre, *Dicc. de regionalismos de la provincia de La Rioja*, Bs. Aires, 1961, 157; M. A. Morinigo. *Dicc. manual de americanismos*, Bs. Aires, 1966. 528; V. Pérez Sáez. *Esquema para el estudio del habla de Salta*, Salta. 1975. 76; E. M. Rojas. *Americanismos usados en Tucumán*, II. Tucumán, 1981, 367.

Por las razones expuestas, la Academia Argentina de Letras solicita a la Corporación de Madrid que, en la próxima edición de su *Diccionario*, incorpore el artículo *pupo* como “(Del quechua *púpu*.) m. *Argent.* fam. *ombliglo*”, y que consulte a las restantes academias hermanas acerca de la extensión geográfica de su uso.

862a., 23 de junio.

### Colación

Del latín *collatio*, *-onis*, vinculado con el verbo *conferre* ‘conferir’ ‘reunir’ ‘cotejar’, procede el sustantivo *colación*, documentado en nuestra lengua a mediados del siglo XIV en varias de las acepciones que hasta hoy conserva el *Diccionario* mayor (1984)<sup>1</sup>. Muchas de ellas, como las que se refieren a un dulce o bocado liviano, y las que aluden a la acción de reunirse, conferir un grado o cotejar, encontraron un temprano registro en el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias (1611): “La confitura o bocado que se da para beber, y en los desposorios se solía usar entre muchos pages con

1. *colación*. (Del lat. *collatio*, *-onis*; de *collatum*, supino de *conferre*, comparar, conferir.) f. Acto de colar o conferir canónicamente un beneficio eclesiástico, o el de conferir un grado de universidad. // 2. Cotejo que se hace de una cosa con otra. // 3. Conferencia o conversación que tenían los antiguos monjes sobre cosas espirituales. // 4. Territorio o parte de vecindario que pertenece a cada parroquia en particular. // 5. Refacción que se acostumbra tomar por la noche en los días de ayuno. // 6. Porción de cascajo, dulces, frutas u otras cosas de comer, que se daba a los criados el día de Nochebuena. // 7. Refacción de dulces, pastas y a veces fiambres. con que se obsequia a un huésped o se celebra algún suceso.



platos de confitura, y los que se hallavan presente yban tomando della, y los pajes passando adelante hasta aver cumplido con todos [...], bocado que se toma por la tarde el día que es de ayuno, quando no se ha de comer más que una vez al día". Observa también el autor que la voz "algunas vezes significa los vezinos que son de una mesma parrochia o tribu [...], el título y mandato de possession con la solemnidad de imposición del bonete que se da del beneficio al proveído en él [y] el cotejo que se hace de una cosa a otra, examinando y ponderando las cualidades de cada una dellas" <sup>2</sup>.

En cuanto a nuestro país, el empleo general de *colación* se limita actualmente al habla culta. La acepción más conocida en este nivel de lengua es sin duda la que se refiere al 'acto de conferir un grado universitario', cristalizada con frecuencia en la frase *c. de grados*. Una mayor restricción suponen, en cambio, los valores que la voz posee en lenguaje eclesiástico: 'acto de conferir canónicamente un beneficio' y dentro de la terminología legal —en derecho civil—, donde alude en sentido amplio a la "Operación previa a la partición, consistente en retribuir bienes o sumas de dinero a la masa que se ha de partir" <sup>3</sup>, y aparece en expresiones como *c. de deudas*, *c. de los legados* o *c. de las donaciones* <sup>4</sup>. Documenta este empleo el siguiente texto sobre jurisprudencia: "En el Derecho argentino la colación presenta esa característica de consistir en una reunión ficticia de valores a la masa hereditaria" (*Enciclop. Juridica Omeba*) <sup>5</sup>.

Sin embargo, su primitivo valor de 'bocado' no ha desaparecido totalmente de la Argentina, ya que en el

2. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona, 1943, 335.

3. Capitant, *Vocabulario juridico*, trad. esp., Bs. Aires, 1961, 120 sg.

4. *ibid.*

5. III, Bs. Aires, 1955, 239.

área central y, de acuerdo con las consultas realizadas por el Departamento de Investigaciones Filológicas de esta Academia, también en las provincias del norte, fundamentalmente en Salta y Jujuy, se denomina *colación* a una golosina que A. Malanca de Rodríguez Rojas en su *Léxico rural cordobés*<sup>6</sup> describe como un "dulce casero, hoy de confitería", preparado con masa de harina, azúcar, huevo y canela, que se moldea "en forma de disco ovoide" y se recubre con un baño de azúcar o *vidriado*. Por otra parte, según se aclara en esta misma obra, el término es "usado con parecida significación en otras zonas de América. En Ecuador, Guevara [...] anota: 'Confite de azúcar con fondo de maní, coco o nuez. También la comida ligera que se toma por la tarde'"<sup>7</sup>. Resulta corriente además en ciertas zonas del Llano de Colombia, *v.gr.* Natagaima, Coyaima, Purificación, en donde alterna con voces como *conqué* o *sopa* para nombrar al "pan y los bizcochos en general". En efecto, fuera de los repertorios que dan cuenta de diversos usos particulares de *colación* en algunas regiones de Hispanoamérica, no faltan vocabularios del español estándar, p.ej. la *Enciclopedia UTEHA*<sup>8</sup> o el *Pequeño Larousse color*<sup>9</sup> que consideran que su valor de 'confite, bombón, gragea', resulta homogéneo en toda el habla americana.

Volviendo, pues, a nuestro país, puede decirse que tanto en ámbitos rurales como urbanos del área mencionada, *colación* es hoy un término vigente. Vigencia que, por lo demás, testimonian no pocas páginas de la narrativa

6. I. Córdoba, tesis inédita, 1971, 48.

7. A. Malanca de Rodríguez Rojas, *loc. cit.*, cf. también J. Tobón Betancourt, *Colombianismos*. Medellín, 1962, 95; M. L. Rodríguez de Montes, "Léxico de la alimentación" en *Thesaurus (BIIC)*. XIX, nº 1, Bogotá, ene-abr. 1964, 71.

8. III. México, 1953, 295.

9. París-Barcelona, 1972, 236.

argentina, en contraste con el escaso registro de la voz en estudios léxicos regionales. A título ilustrativo, véanse estos fragmentos literarios: "Son las muy tradicionales y muy cordobesas dulcerías. De aquí salen las colaciones, los chatres, las capias, los alfajores" (E. Banchs, "Córdoba" en *Ciudades argentinas* [1910], obra incluida en *Prosas*, Bs. Aires, 1983, 20); "Y además estaban los paquetes, esa nube de paquetes con fiambres de 'La Oriental', y masitas de 'La Costanera' o de 'La Barcelonesa', y colaciones y alfeñiques de las monjas del Buen Pastor. y todo eso que parecía muchísimo y que nos encantaba. y que al final siempre resultaba poco" (J. Vocos Lescano, "Los primos" en *El tiempo más hermoso*, Bs. Aires, 1973, 47).

De acuerdo con lo expuesto, la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación española que, en vistas a su posible registro en los diccionarios, consulte a las restantes academias hermanas acerca del uso de *colación* como "*Argent.* Golosina consistente en un disco de masa moldeado en forma ovoide y recubierta con un baño de azúcar".

### Mayuato

*Mayuato*, del quechua *máyu* 'río, caudal de agua' y *atokk* 'zorro', es nombre vulgar corriente en el noroeste argentino para designar un pequeño carnívoro de la "subfamilia *Procyonidae* (género *Procyon*), a la que pertenece también el coatí (género *Nasua*), con el que a veces se lo confunde"<sup>1</sup>. Su distribución en América,

1. P. ej. S. Lafone Quevedo. *Tesoro de catamarqueñismos*. Bs. Aires, 1927, 167.

incluyendo las variadas razas y subespecies locales, se extiende desde Panamá al norte de la Argentina y Uruguay, y tiene como límite sur una línea que une el norte de Catamarca con el nordeste del Uruguay.

“El género típico de toda la familia de los procionidos —indica A. Cabrera— comprende varias especies caracterizadas por sus formas rechonchas, su cabeza con rasgos a la vez de oso y de zorro, sus orejas puntiagudas, su cola no muy larga, gruesa y anillada de dos colores, y sus patas con dedos enteramente separados, muy sueltos y pelados, o poco menos, apoyando la mano cuando camina, con ellos muy abiertos”<sup>2</sup>.

El *mayuato* mide aproximadamente 65 cm., sin contar la cola, y el pelaje en general es de color amarillento rojizo entremezclado con negro. Sobre su cara muy oscura, bandas blancas encima de los ojos y el contorno de la boca del mismo color le dan la apariencia de llevar un antifaz negro. Animal de bosques espesos y hábitos nocturnos, pues pasa la mayor parte del día en los agujeros de los árboles, vive en las cercanías de los ríos y lagunas (de allí el nombre aborigen), en cuyas aguas acostumbra mojar sus alimentos —insectos, ranas, cangrejos, pequeñas aves o frutas— antes de comerlos, lo que le ha valido también el nombre de *osito lavador*. Igualmente el guaraní *aguarapopé* ‘zorro de mano extendida’ o *mao pelada*, en Brasil, aluden a la peculiar conformación de sus extremidades delanteras, ya señalada.

Al *mayuato*, que no es un animal dañino, aunque se defiende bien cuando es atacado, se lo persigue por su piel. Esta, observa J. A. Haedo Rossi, “es de escaso valor, pues existe poca demanda, mientras que su congénere americano, llamado mapache o racoon, se cría en cauti-

2. *Mamíferos sudamericanos*, Bs. Aires. 1940. 134 sgs.

vidad para utilizar su piel como la de nuestra especie en peletería pero en muy mayor escala”<sup>3</sup>.

La voz, dejando de lado los estudios específicos de zoología, figura con relativa abundancia en repertorios del habla argentina, americana o léxicos generales junto con la variante *mayoato*<sup>4</sup>. Del mismo modo puede encontrársela en textos literarios como los que se transcriben a continuación: “entre los matorrales ayeaba con los mayuatos que allá vivían, quejas de criatura extraviada” (L. Lugones, *La guerra gaucha*, Bs. Aires, 1905, 216); “En la pared colgaban de estacas cueros de zorro, zorrino y mayoato” (J. Dávalos, *Toro viene el río*, Bs. Aires, 1957, 20); “El tigre comenzó a juntar toda clase de fieras: tigres, leones, zorros, zorrinos, mayuatos” (S. Chertudi, *Cuentos folklóricos de la Argentina*, Bs. Aires, 1960, 78).

Por estas razones, la Academia Argentina de Letras sugiere a la Corporación de Madrid que en la próxima edición de su *Diccionario* incorpore el artículo *mayuato* como: m. *N.O. Argent.* (Del quechua *máyu* ‘río’ y *atokk* ‘zorro’). Pequeño carnívoro sudamericano semejante al coati”.

3. “Mamíferos” en *La Argentina. Suma de geografía*, V, Bs. Aires, 1960, 28 sg.

4. Cf., entre otros, S. Lafone Quevedo, *loc. cit.*; F. J. Santamaría, *Dicc. gener. de americanismos.*, II, Méjico, 1942, 263; O. Di Lullo, *Contrib. al est. de las voces santiagueñas*, Sgo. del Estero, 1946, 202 sg.; J. V. Solá, *Dicc. de region. de Salta*, Salta, 1956, 215; C. Villafuerte, *Voc. y cost. de Catamarca*, II, Bs. Aires, 1961, 82 sg.; A. Fidalgo, *Breves topon. y vocab. jujeños*, Bs. Aires, 1965, 40; A. Neves, *Dicc. de americanismos*, Bs. Aires, 1975, 376; *Lexipedia Barsa*, II, México, 1984, 747.



## NOTICIAS

### **Distinción**

La Asociación Filológica de las Carolinas, reunida en Winthrop College, South Carolina, Estados Unidos, declaró *Honorée 1988* al Prof. Enrique Anderson Imbert "por sus significativas contribuciones a las letras hispanas como crítico y como autor".

### **Representación de la Academia**

En el mes de marzo el señor Vicepresidente, académico Jorge Calvetti, viajó a la ciudad de Viedma con los miembros de la Comisión Honoraria que estudia el nombre para la nueva Capital.

### **Tribunal de Cuentas de la Nación**

Dicho organismo envió copia autenticada de la Resolución n° 3457 por la que aprueba la rendición de cuentas correspondiente al Ejercicio 1986.

### **Licencia**

El señor académico don Marco Denevi solicitó licencia por el presente año, la cual le fue otorgada.

## Donación

El señor Sergio Chiáppori entregó en donación parte de la colección fotográfica —de escritores y pintores, de fundación del PEN Club y de diversas reuniones intelectuales— que perteneció a su padre, el académico D. Atilio Chiáppori.

## Presentación

El jueves 24 de marzo la Academia Argentina de Letras realizó su primera sesión pública del año en la que se presentó el libro *Para una relectura de los clásicos españoles* de la Prof. Celina Sabor de Cortazar, quien fuera miembro de número de la Institución.

El acto se realizó en el Gran Hall del Palacio Errázuriz, sede de la Corporación, y ante una nutrida concurrencia el señor Presidente, académico Raúl H. Castagnino, pronunció las palabras de apertura. A continuación disertaron los académicos don Ángel J. Battistessa: *Una vocación por la literatura de España*; doña Ofelia Kovacci: *Lenguaje y significación en los estudios sobre la España áurea* y don Federico Peltzer: *Los estudios cervantinos*.

## Distinción

El señor académico Carlos Alberto Ronchi March recibió en la Embajada de Grecia, de manos del señor embajador Charalambos Koracas, la Orden de Honor en el grado de Comendador que le otorgó el gobierno griego por su preocupación por difundir la cultura de ese país en nuestro medio.



## Memoria y Balance

En la sesión del 15 de abril el Cuerpo académico consideró y aprobó la *Memoria* y el *Balance* correspondientes al Ejercicio 1987.

## Visita

Ese mismo día visitó la Academia y participó de la sesión, la señora académica correspondiente, Da. Elena Rojas Mayer.

## Feria del Libro

Como en años anteriores la Academia participó de la 14ª Feria del Libro, mediante charlas y conferencias de los señores académicos y con un 'stand' donde se vendieron las publicaciones de la Institución. Durante los días de exposición se presentaron tres novedades: *Para una relectura de los clásicos españoles* de Celina Sabor de Cortazar, *Teatro* de Dardo Rocha y *Boletín* n° 203-204.

## Honra

Los académicos D. Raúl H. Castagnino y D. Enrique Anderson Imbert fueron designados miembros de la Comisión Honoraria de la Comisión Nacional de Homenaje a don Domingo Faustino Sarmiento.

## Distinción

El señor Presidente, académico Raúl H. Castagnino, fue designado miembro de la Comisión de Honor que presidirá el señor Presidente de la Nación, Dr. Raúl R. Alfonsín, con motivo de comenzar en agosto el "Año Machadiano".

### **Elección de Académico de Número**

En la sesión 860a. del 26 de mayo fue elegido académico de número el Prof. Dr. Rodolfo E. Modern, para ocupar el sillón "Ventura de la Vega", vacante por el fallecimiento de D. Bernardo González Arrili.

### **Elección de Académico correspondiente**

En esa misma sesión fue elegido académico correspondiente, con residencia en Venecia, Italia, el Prof. Giovanni Meo Zilio.

### **Fallecimiento de Académico correspondiente**

El día 6 de junio falleció en la ciudad de Mendoza el señor académico correspondiente, don Adolfo Ruiz Díaz. En su homenaje, en la sesión del 23 de junio, el Cuerpo se puso de pie y guardó un minuto de silencio.

### **Adhesión al Día del Periodista y Presentación del libro 'Teatro' de Dardo Rocha**

El jueves 9 de junio se realizó una sesión pública en el transcurso de la cual se presentó el libro de Dardo Rocha *Teatro*, publicado por la Institución con nota preliminar de la Prof. Amelia Sánchez Garrido. En la misma sesión se rindió homenaje a los periodistas en adhesión a su día.

Al acto asistió numeroso público, autoridades nacionales y familiares de Dardo Rocha. Disertaron: el Presidente, académico Raúl H. Castagnino, sobre *Conmemoraciones coincidentes*; el académico Enrique Anderson Imbert sobre *Los académicos periodistas*; el Prof. Jorge Cruz acerca de *Enrique García Velloso, autor teatral y*

*periodista* y la Prof. Amelia Sánchez Garrido acerca de *Dardo Rocha, autor teatral*.

### **Distinción**

El 17 de junio se realizó en la Universidad Nacional de Tucumán un acto académico en honor de D. Enrique Anderson Imbert. En su transcurso le fue entregado el título de Dr. Honoris Causa de dicha Universidad.

### **Representación de la Academia**

Los señores académicos D. Jorge Calvetti, Da. Jorge-lina Loubet y D. Federico Peltzer representaron a la Academia como miembros del Jurado del Concurso literario Bienio 1986-1987, organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en los géneros poesía, cuento y novela y ensayo, respectivamente.

### **Comunicaciones de los señores académicos**

En la sesión 858a. del 28 de abril, el señor secretario general, Prof. Juan Carlos Ghiano leyó una comunicación sobre *Los últimos días de Sarmiento según Martín García Mérou*.

En la sesión 859a. del 12 de mayo la señora académica Da. Alicia Jurado leyó un capítulo del segundo tomo de sus *Memorias*.

En la sesión 860a. del 26 de mayo el señor académico monseñor Octavio N. Derisi leyó un trabajo titulado *Somos porque Dios nos piensa y existimos porque Dios nos ama*.

En la sesión 862a. del 23 de junio el señor Presidente

académico Raúl H. Castagnino, habló sobre *Vínculos hispanos y mediaciones académicas en el teatro porteño*.

## Donaciones

*Donación Rosenvasser*. Ingresaron a la Biblioteca sesenta y cinco títulos, libros que donan los hijos del académico Abraham Rosenvasser, en una segunda entrega. Asimismo se da entrada al suplemento n° 4 correspondiente al período 1° de enero al 31 de diciembre de 1987 de suscripción de Revistas con un total de 15 títulos.

El académico correspondiente D. Eduardo Brizuela dona la obra *El sistema expresivo de "Facundo"*.

La Fundación Banco de Boston los siguientes libros: *Borges* con prólogo de Benito Portela y *Los rostros enamorado*s de Eugenio Pucciarelli.

La señora académica Ofelia Kovacci dona los siguientes libros de su autoría: *Estudios de Gramática Española*, "In Memoriam Berta Elena Vidal de Battini 1900-1984" en *Filología*, 1985, año XX, 1; "Real Academia Española, Esbozo de una nueva gramática de la lengua española" en *Filología*, XVII-XVIII, 1976-1977 y *La pampa a través de Ricardo Güiraldes*.

El señor Presidente, académico Raúl H. Castagnino, dona: Juan B. Terán, *Obras Completas* (doce volúmenes), Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1980 y Academia Nacional de Bellas Artes: *Patrimonio Artístico Nacional, Provincia de Corrientes*.

El académico Juarroz dona la traducción al francés del discurso que pronunciara el día de su recepción académica *Poésie et Réalité; Poésie et Création*, también traducido del español y *Poésie Verticale*.

La señora académica Alicia Jurado entrega con des-

tino a la Biblioteca *Vigencia de Sarmiento* publicado por la Comisión de Homenaje a Sarmiento.

El académico correspondiente, Prof. Roberto Paoli: *Vita continua. Poesie (1947-1987)* de Javier Sologuren y *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, obra de la que es autor.

Del académico Horacio Armani, las siguientes obras que le pertenecen: *Poesía elegida*, *Los días usurpados*, *Recreos del tiempo* y *Antología esencial de poesía argentina* como también obras de los siguientes autores: *Pavesas* de Samuel Beckett; *José Hernández y sus mundos* de Tulio Halperin Donghi; *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, de Douglas R. Hofstadter; *Megafón o la guerra* y *El banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Marechal; *Cuando entonces* de Juan Carlos Onetti; *La oscuridad es otro sol* de Olga Orozco; *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* de Adolfo Prieto; *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos; *La vida histórica* de José Luis Romero; *Desde la niebla*, *El mundo de Manuel Mujica Lainez* y *Borges y su tiempo* de María Esther Vázquez.



**Este libro se imprimió en febrero de 1989  
en RIVOLIN HNOS. S.R.L.  
Artes Gráficas  
Salta 236 - (1074) Buenos Aires**



# SUMARIO

(Viene de retirada tapa)

Castagnino, Raúl H., <i>Vínculos hispanos y mediaciones académicas en el teatro porteño</i> . . . . .	109
Loubet, Jorgelina, <i>María Luisa Bombal y el realismo mágico</i> . . . . .	125
Pagés Larraya, Antonio, <i>El americanismo en las letras coloniales hispanoamericanas</i> . . . . .	135
<b>Textos y documentos:</b>	
Montero, María Luisa, <i>Una correspondencia entre Manuel Gálvez y Roberto Giusti (II)</i> . . . . .	195
<b>Enmiendas y adiciones a los Diccionarios de la Real Academia Española</b> . . . . .	209
<b>Acuerdos</b> . . . . .	225
<b>Notas sobre el habla de los argentinos</b> . . . . .	253
<b>Noticias</b> . . . . .	283

La Academia no mantiene correspondencia sobre material no publicado.

Dirección postal: T. Sánchez de Bustamante 2663 (1425).



