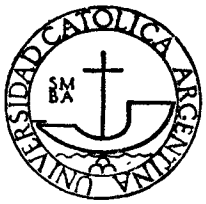


Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires

DICIEMBRE 1982 - ABRIL 1983

HOMENAJE

A

ANGEL J. BATTISTESSA

En sus ochenta años

y

en el sexagésimo aniversario

de su actividad docente

El H. Consejo Directivo de nuestra Facultad resolvió, en su reunión del 16 de agosto de 1982, celebrar los ochenta años de vida y sesenta de profesorado universitario del profesor doctor Ángel J. Battistessa dedicándole el número correspondiente de nuestra revista LETRAS.

Ciertamente, al realizar esta tarea no nos limitamos al mero cumplimiento de una obligación administrativa sino que, por sobre todo, tratamos de expresar nuestra profunda adhesión a la obra realizada por el doctor Battistessa, profesor emérito de nuestra Facultad y además su primer decano y organizador.

El H. Consejo Directivo, en su resolución, ha interpretado el pensar y el sentir de toda esta comunidad universitaria y, en especial, de quienes acompañaron en aquellos primeros años al Decano Organizador.

Sus alumnos celebran el don de haber gozado de tan completo y elevado magisterio; sus colegas, el privilegio de su dirección y de su ejemplo.

Todos conocíamos, unos por experiencia directa, otros sólo por referencia, los singulares talentos del profesor Battistessa, su amplio conocimiento de las principales literaturas; su juicio crítico agudo y certero y su gusto e intuición probados en mil lecturas; su exposición llena de decoro literario y de sencillez.

Pero aquella mínima comunidad de estudiantes que afrontaban el entonces incierto destino de la Universidad Católica Argentina pudo conocer aspectos más íntimos y menos notorios de su magisterio. Con actividad ejemplar, tanto daba clase como presidía reuniones de estudio u organizaba conferencias de extensión y pequeñas pero valiosas exposiciones sobre la obra y la vida de los grandes escritores, poniendo a contribución los tesoros de su biblioteca personal; demostró plenamente en aquellos momentos su auténtica vocación de humanista y de maestro generoso de su saber.

Sus más provechosas lecciones las impartía, de modo informal, en sus conversaciones, las que incansablemente mantenía con los jóvenes y también con los no tan jóvenes, en forma intensa, coloquial, dando a los discípulos ávidos todo el caudal acumulado en las largas vigilias de estudio y de reflexión.

Pero podríamos decir que su lección esencial dada con la palabra y con el ejemplo fue la de hacernos ver que la literatura, por lo menos en sus más altos logros, no es sólo obra de mero entretenimiento, sino que en su interior se plantean y resuelven, por vía de visión, los más hondos problemas morales y espirituales del hombre.

Esta circunstancia cronológica de haber vivido tan largo tramo de vida es digna de ser celebrada y festejada, pero más aún lo son la plenitud y la generosidad con que el profesor Battistessa ha llenado esos años como quien ha ido acumulando hermosos y nobles caudales.

LA DIRECCIÓN

N. B.

Para este volumen congratulatorio ofrecido al doctor Battistessa, LETRAS *ha duplicado el contenido de la presente entrega, los números VI y VII, y así ha debido demorar un tanto, en consecuencia, el ritmo de su periodicidad.*

Con motivo de las recientes y conocidas dificultades que a todos nos alcanzan, a pesar de ese aumento de páginas se comprende que a nuestra revista no le haya sido dado reflejar aquí, por extenso, el conjunto de un Homenaje de pronto muy amplio y con derivaciones que aún se prolongan en esta ciudad y en otros ambientes culturales del país y del exterior.

Salvo cuando se las obvia, precedidas por uno o varios asteriscos, o subscritas por las siglas N. DE LA R. *—"Nota de la Redacción"—, breves referencias y espaciadas notículas procuran aludir a otros aspectos de lo que en conjunto nos agrada estimar a manera de un solo Homenaje. Cordialmente, todos lo sentimos como un agasajo indiviso.*

LA PERSONALIDAD DEL MAESTRO ÁNGEL J. BATTISTESSA

Hace casi cincuenta años, ya sacerdote, ingresaba yo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

A pocos días de frecuentar la Facultad se produjo el primer encuentro con Battistessa, en una clase. Él era entonces muy joven y tenía a su cargo los trabajos prácticos de Introducción a las Letras. Aún permanece en mi memoria la grata impresión, por no decir el embeleso, que me produjo el oírle hablar de poesía.

Fue éste el primer eslabón de una cadena que ha vinculado la amistad entre ambos, amistad fortalecida con los años, cada vez más profunda en la estima de su erudición y saber: de primordial manera en el aprecio de las virtudes del caballero cristiano que por encima de todo es Battistessa.

Me resulta difícil esbozar la personalidad del maestro, precisamente por las múltiples facetas de su vida extraordinaria y por los méritos acumulados a través de su larga, fecunda y siempre joven existencia.

Podría hacerlo enumerando los centros académicos del país y del extranjero frecuentados por él, primero como estudiante y más tarde como maestro. Porque la verdad es que Battistessa ha llevado hasta confines muy remotos el buen nombre de nuestra cultura. Por doquiera ha levantado alto la bandera de nuestro prestigio literario. En cualquier parte del ámbito sensible a las letras y las artes se lo conoce como poeta, prosista y crítico relevante.

También sería tarea cómoda recordar sus múltiples y variados títulos, o sus premios, los que van desde los profesorados y doctorados *honoris causa,* y otras distinciones, hasta las recompensas que sólo se otorgan a los hombres eminentes.

Sería agradable detenerme, además, en su copiosa labor docente, realizada con generosidad en el país y más allá de sus fronteras. Con su prodigalidad de maestro, con su voz cargada de sabiduría y rebosante de buen decir, él ha subido hasta los más encumbrados estrados de las letras sin por ello haber desdeñado acercarse ininterrumpidamente a los locales de estudio más lejanos y modestos. Sabido es cómo Battistessa se prodiga y acude a pronunciar cursos y conferencias adonde lo llamen, sin atender a la importancia o no importancia de la institución que lo solicita, y sabido, también, cómo luego se queda dialogando con quienes lo rodean en todas partes.

Tampoco quiero detenerme en enumerar sus incontables escritos, poesías, libros y trabajos monográficos, todas contribuciones serias y de elevado nivel. Ni puedo ocuparme con referencia a sus prodigadas traducciones —verdaderas recreaciones— de Paul Claudel y otros autores, sobre todo de su incomparable versión anotada de la *Divina Comedia*: sin duda ella es la mejor en lengua cas-

tellana, suficiente por sí sola para consagrar a su intérprete. ¡Cuánto habría que enumerar y valorar en la decantada obra de este cultor de las letras!

En la ocasión que me brinda la revista *Letras* de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, quisiera más bien acercarme al alma de Battistessa, al centro espiritual de su persona, del cual procede esa asombrosa actividad literaria en la docencia oral y en la escrita, ambas conjuntamente difundidas a lo largo y a lo ancho de la Nación y del mundo culto contemporáneo. Porque sin dejar de ser un argentino de pura cepa, Battistessa es hoy, ciertamente, una figura que trasciende las fronteras de la patria.

Y bien; si quisiéramos llegar a ese centro de su noble personalidad de donde brotan las múltiples manifestaciones de su fecunda labor, creo que deberíamos sorprenderlo en la unidad con que el mismo Battistessa ha logrado fundir su vida de estudioso con su vida humana y cristiana. Battistessa no es *un literato* y por separado *un cristiano;* es, por el contrario, *un escritor esencialmente cristiano.*

En estos días evocamos dos figuras extraordinarias del Santoral: la del "Pobrecito" de Asís y la de Teresa de Ávila, ambas muy adentradas en el corazón de un hombre de letras como Battistessa. No sin motivo él ha hablado y escrito tantas veces, con profundidad, unción y simpatía, de esos excepcionales modelos. Así como en esos autores las letras estuvieron íntimamente unidas a su vida, y aquéllas fueron expresión de ésta, así, salvando las debidas proporciones, en Battistessa la actividad literaria brota del fondo de su alma: de una mirada que descubre lo más íntimo del ser y la belleza de las cosas, luego transformadas con la magia de su verbo.

Por eso, la misma llana conversación de Battistessa fluye también con armonía y tersura. Yo diría que precisamente en esos diálogos no formales es donde por su sencillez mejor se evidencia esa aludida rica personalidad cristiana. La bondad de Battistessa no difiere de su poesía: ambas emergen de su corazón. La fe y el amor constituyen el crisol donde se acendran sus conversaciones y sus escritos. De aquí también —y pido perdón a Battistessa por manifestarlo en estos párrafos— que él ha buscado su poesía y sus letras en las fuentes mismas de la vida cristiana: en los Sagrados Libros, en la unión con Cristo, en la Eucaristía y en su filial devoción a la Madre de Dios y de los hombres, en la que coinciden, de tan sublime manera, el bien y la belleza de todos los tiempos.

Hoy, al cabo de ochenta años cumplidos en perenne juventud, alimentada con su vida espiritual y reflejada en la belleza de su verbo, *cuantos estimamos, admiramos y queremos de corazón a Battistessa,* después de otros recientes homenajes nos hemos dado cita en *Letras* para celebrar esta fecha, la misma en que hace también ochenta años nacía para la patria y para el mundo un argentino cabal, que así ha sabido identificar su vida humana y cristiana con la docencia, la gracia del buen decir y el encanto de la poesía.

MONS. DR. OCTAVIO N. DERISI
Rector Honorario de la Universidad Católica Argentina

SONETO DEL CUMPLEAÑOS, OPUS 80

NUEVA VARIACIÓN SOBRE EL TEMA

Bien conozco la vida y sus fruiciones:
el amor, la amistad y la dulzura
del sosiego interior que prefigura
la paz ansiada por los corazones.

Bien conozco también las desazones
que conlleva la edad, y la premura
del tiempo que se acorta y cuya usura
tanto empobrece ensueños e ilusiones.

Mas la Fe, de ese ayer me hizo tesoro:
día a día, agraciada, la memoria
lo acrisoló con fervoroso acuerdo.

¡Oh inalterable ayer, mi ayer de oro!
Aún eres un presente, no una historia:
hoy te sé mío, entero, en el recuerdo.

ÁNGEL J. BATTISTESSA

Profesor doctor ÁNGEL JOSÉ BATTISTESSA

Curriculum vitae *

Nació en Buenos Aires el 17 de agosto de 1902. Escritor, crítico literario y comentarista de arte. Filólogo. Bibliófilo. Catedrático universitario. Académico.

ESTUDIOS

Estudios primarios, secundarios, universitarios y especiales. Idiomas, disciplinas jurídicas y filosóficas; música, artes plásticas y manualidades. Profesor de enseñanza secundaria, normal y especial.

Primer argentino subvencionado por la Universidad de Buenos Aires, a pedido de Ramón Menéndez Pidal, Arturo Farinelli y Ernesto Martinenche, para perfeccionar estudios de filología e investigación literaria en España, Italia y Francia. Becario: de la Universidad de Buenos Aires, la Institución Cultural Española, el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Argentino de Cultura Hispánica, el Hudson Institute de Londres, la Asociación Dante Alighieri, el Mozarteum Argentino, etc. Frecuentó la enseñanza de maestros internacionales en disciplinas de la especialidad: Menéndez Pidal, Américo Castro, Millares Carlo, Montolíu, Gundolf, E. d'Ors, Farinelli, Karl Vossler, Martinenche, Paul Hazard, Gustave Cohen, D. Mornet, F. Stroswki, F. Brunot, Gómez Moreno, Fougères, Hourticq, Focillon, Huygues, H. Rheinfelder, Augusto Mayer y otros. Patrocinado para estudios y viajes por Italia (Ministerio de Relaciones Exteriores y Ente Nacional de Turismo); por Francia (Ministerio de Relaciones Exteriores), asimismo, con especial invitación, por España, Colombia, Ecuador, Venezuela, Chile, Uruguay, Brasil, etc.

VIAJES

El territorio argentino en sus diversas localidades y regiones. Principales países de las tres Américas; Europa, en frecuentes estadas; Cercano, Medio y Lejano Oriente.

CARGOS DIRECTIVOS Y DOCENTES

Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica

* Hemos procurado actualizar para *Letras* estas compendiadas "Hojas de vida". Se han concordado para ello algunas de las referencias que constan en anteriores currículos. Otras entidades universitarias tienen a su cargo, con igual ánimo de homenaje, la redacción y presentación de la BIBLIOGRAFÍA conjunta de los escritos del doctor Battistessa. A modo de excerpta se publicará asimismo una colección de sus apreciaciones críticas y de sus proposiciones y sugerencias metodológicas.

Argentina, fundador de su Facultad de Letras; Director del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Buenos Aires; Director fundador del Instituto de Literatura Española.

Director del Instituto del Idioma de la Fundación "Pedro de Mendoza" (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires - Instituto de Cultura Hispánica de Madrid).

Profesor de Literatura Española en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sucesor de Ricardo Rojas; Profesor de Filología en la misma Casa de estudios; Profesor de Lengua y Literatura Española e Hispanoamericana en el Colegio Nacional de la Universidad de Buenos Aires; de Gramática Superior y Estilística en el Instituto Superior del Profesorado, sucesor de Pedro Henríquez Ureña; de Historia del Teatro en la Escuela Nacional de Arte Escénico; de Francés, en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza; de Comentario de Textos en el Instituto Superior de Estudios Italianos, adscripto a la Universidad de Génova.

Titular de la cátedra "Lectura Dantis", en la Asociación Dante Alighieri. Profesor de Traducción literaria y examinador en el Instituto Superior de Estudios Franceses y en el Instituto Superior de Cultura Inglesa.

Profesor de Literatura Española y Comentario de Textos en la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario, Universidad Nacional del Litoral; de Literatura Medieval y Septentrional en la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca; de Introducción a los estudios literarios en las mismas Facultades y en los institutos allegados a ellas.

Profesor de elocución oral y escrita en el Instituto del Servicio Exterior de la Nación (Cancillería).

Profesor de Introducción a la Literatura y de Literatura Española y Medieval en la Facultad de Letras de la Universidad Católica Argentina; de Literatura Española Medieval, Española del Siglo de Oro y de Literatura Francesa, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata; cursos en la Escuela de Periodismo.

Consejero en todas las universidades en que ha actuado. Profesor emérito de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; de la Universidad Católica Argentina; de la Universidad Nacional de La Plata.

Profesor Honorario de la Universidad de El Salvador; Profesor Honorario de la Universidad Nacional de San Juan, etcétera.

Doctor *honoris causa* de la Universidad de Buenos Aires, 1973; Doctor *honoris causa* de la Universidad Nacional de La Plata, 1978.

LABOR ESPECIALIZADA

Trabajos de investigación y de participación docente en: Madrid, Deusto; París, Ruán; Londres, Oxford, Cambridge, Leeds, Liverpool, Edimburgo; Münich; Dresde; Florencia, Roma, Bolonia, Nápoles; Rice (Houston); Estambul, El Cairo, Damasco, Trípoli, Benghazi; Montevideo, Bogotá, Santiago de Chile, Lima, Caracas, Río de Janeiro.

Tareas de investigación en la Biblioteca Nacional de Madrid, Universidad Complutense —Archivo Rubén Darío—, Monasterio de El Escorial, Valladolid, Archivo de Indias, Archivo de Simancas, etc.; Biblioteca Vaticana, Roma; Laurenziana, Florencia; la particular de Benedetto Croce, Nápoles; Nacional de París, Sorbona, Biblioteca de Santa Genoveva y del Arsenal; del Museo Británico, Londres; Bodleian, Oxford; de la Universidad, Cambridge; John Reylands Library, Manchester, etcétera.

PUBLICACIONES (agotadas, reimpresas y en curso de reimpresión)

— *La biblioteca de un jurisconsulto toledano del siglo XV*. Madrid, 1925.

— *Biblia Medieval Romanceada*. En colaboración con Américo Castro y Agustín Millares Carlo, Buenos Aires, 1927.

— *Canciones de Juan del Encina*. Texto, estudio crítico y anotación musical. Buenos Aires, 1941.

— *La canción de Roldán*. Versión compendiada con notas. Buenos Aires, 1942.

— *Poetas y prosistas españoles*. Buenos Aires, 1943.

— Paul Claudel. *La anunciación a María*. Traducción y estudio. Buenos Aires, 1944.

— Rainer María Rilke, *El canto de amor y muerte*. Versión y estudio estilístico. Buenos Aires, 1944.

— *Imágenes del teatro de Francia*. Panorama comentado e ilustrado. Buenos Aires, 1946.

— Paul Claudel. *Juana de Arco en la hoguera*. Versión y estudio. Buenos Aires, 1948.

— *Rainer María Rilke. Itinerario y estilo*. Buenos Aires, 1950.

— *La flauta de Jade*. Traducción y estudio. Buenos Aires, 1951.

— Paul Claudel. *Partición de mediodía*. Versión y estudio. Buenos Aires, 1951.

— *Martín Fierro*. Edición crítica. Buenos Aires, 1958.

— Esteban Echeverría. *La Cautiva. El Matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas, apéndice documental e iconográfico. Buenos Aires, 1958.

— *José Hernández*. Estudio biográfico y crítico, en *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, 1959.

— *El corneta*. Buenos Aires, 1964.

— *El poeta en su poema*. Buenos Aires, 1965.

— *El prosista en su prosa*. Buenos Aires, 1969.

— *Oir con los ojos*. Shakespeare en algunos de sus textos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 1969.

— *Un Omar Khayyam del siglo XX*. Roma, 1969.

— Dante Alighieri, La *Divina Comedia*. Traducción en verso, prólogo y notas, Buenos Aires, 1972 (próxima nueva versión y comentario 3 ts.).

— La narrativa argentina en los textos. Su pasado, su presente, sus representantes. Extensa colección panorámica. Han aparecido tres tomos, Buenos Aires, 1980. Preparados para la impresión, los volúmenes siguientes.

— *Rubén Darío*: *"Yo soy aquel..."*, Buenos Aires, 1982.

REVISTAS QUE HA DIRIGIDO O DIRIGE

- *Verbum*. Revista del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras. Durante varios períodos.
- *Cuadernos* del Instituto de Filología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- *Boletín*. Instituto de Filología de la misma Facultad de Filosofía y Letras.
- *Logos*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- *Cuadernos Argentina-Francia*.
- *Cuadernos del Idioma*. Fundación "Pedro de Mendoza".
- *Boletín* de la Academia Argentina de Letras.
- *Filología*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. *

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Miembro de número de la Academia Argentina de Letras desde 1959; Presidente de la misma en períodos consecutivos hasta 1980; Miembro correspondiente de entidades afines europeas (Málaga, Perugia, Paestum) y de corporaciones sudamericanas y centroamericanas. De la Academia Norteamericana de la Lengua Española, Nueva York, y de la Academia Internacional Rubén Darío.

TAREAS DE EXTENSIÓN CULTURAL

Organizador y Director de la Biblioteca del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Presidente de esa institución estudiantil; en la actualidad, Presidente honorario del Colegio de Graduados de la Facultad.

Cursos y conferencias sobre cuestiones idiomáticas para periodistas, empleados y obreros. Ciclos de disertaciones por radio sobre temas de cultura general, especialmente por Radio Nacional y Radio Municipal desde la creación de ambas emisoras. Teatro universitario actuado y leído. Comentarios de orientación en recitales y conciertos. Iniciador del teatro radiofónico en nuestro medio, con traducciones personales de los textos no castellanos: obras del repertorio clásico y de la producción contemporánea.

Prolongados ciclos televisivos sobre educación, literatura y arte. Audiciones en radioemisoras extranjeras: Radio París, la B. B. C., Londres; emisoras españolas, italianas e hispanoamericanas.

---

* N. B.: En atención al espacio no se asientan en esta lista los títulos de ensayos, monografías, artículos y reseñas dispersos en colecciones y revistas. Tampoco se señalan explícitamente las muchas traducciones de textos literarios, en prosa y verso, trasladados de las principales lenguas clásicas y modernas. Entre el material inédito queda la versión castellana, comentada, de un vasto panorama de la narrativa eslava del siglo XIX y principios del XX. Asimismo, un repertorio anotado de las letras inglesas.

La BIBLIOGRAFÍA que en lo presente prepara el doctor Pedro L. Barcia, registra varios centenares de títulos. En estas fechas, entidades universitarias y conocidas casas editoriales empiezan a recoger una porción representativa de los escritos aún no reunidos en volumen.

Actuación en numerosos congresos internacionales de lengua, literatura y pedagogía, en Europa, América y Oriente.

Presidente Ejecutivo de la Comisión Nacional a Dante Alighieri en su VII centenario (1265-1965).

Jurado en concursos universitarios, literarios y artísticos en el país y en el extranjero. En la Argentina: Premio Municipal, Premio Nacional, Premio de Consagración Nacional, etc. En España: Premio "Cervantes", Premio "Martín Fierro", etc. En Francia: Premio de la Alianza Francesa, Premio "Saint-Exupery" y otros.

DISTINCIONES Y PREMIOS

Mención de Honor, París; Medalla de Oro, Río de Janeiro; Premio de Validación Hispánica y Medalla de Oro, Buenos Aires; Premio Ricardo Rojas; Premio John F. Kennedy; Premio de Crítica, Municipalidad de Buenos Aires; Premio "Echeverría", Ensayo; Premio Internacional Latinoamericano de Crítica, 1969.

Premio especial de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos; Premio "Dante", por la traducción de la *Divina Comedia* (Asociación Dante Alighieri).

Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, 1977; Premio de Consagración Nacional, 1975.

Especial distinción otorgada por S. S. el Papa Paulo VI, con motivo de la traducción anotada de la *Divina Comedia;* especial reconocimiento de la Secretaría de Estado del Vaticano "por la labor realizada en favor de la cultura literaria".

Miembro Honorario de la Orden de San Martín de Tours, Buenos Aires; Miembro nato del Capítulo Hispanoamericano de Caballeros del Corpus Christi; Toledo; Medalla de Oro del Irán.

Orden de Andrés Bello, Venezuela; Orden de Bernardo O'Higgins, Chile; Orden de Santa Brígida, Suecia.

Medalla cultural de oro, otorgada por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia (1967); Gran Cruz de la Orden del Mérito Civil, conferida por S. M. el Rey D. Juan Carlos I con ocasión de su visita a la República Argentina y en la conmemoración del milenario del idioma (1978); Comendador de las Palmas Académicas en Letras y Artes, Francia (1979); Comendador Gran Cruz de la Orden del Mérito de la República Federal de Alemania (1982).

Miembro de Honor del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, con las respectivas insignias; Miembro de Honor del Instituto de Cultura Hispánica de Buenos Aires; Miembro de Honor de la Asociación para la Difusión de la Lengua y la Civilización Francesa; Medalla y cordón honorífico de la Universidad John F. Kennedy; Medalla de los actores argentinos; Laureles a la personalidad argentina destacada; Premio "San Gabriel" a los medios de comunicación social en radio y televisión; Pluma del P.E.N. Club Internacional; Medalla del Círculo de Letras Clamor; Medalla de Oro de la Universidad de Rice (EE.UU.); Medalla-plaqueta, con inscripción alusiva, semejante a la otorgada al poeta laureado Jorge Guillén en la entrega del Premio "Cervantes" en Alcalá

de Henares (1977); Medalla del Encuentro Internacional del Teatro Pirandelliano, Agrigento, 1976; Medalla-pasaporte mundial de las Escuelas de intérpretes. Trofeos, plaquetas y medallas honoríficas otorgadas por embajadas e instituciones culturales con distintos motivos. Miembro honorario de la Comisión Asesora de la Biblioteca Nacional. Miembro del Consejo de Redacción de su revista. Consejero honorario de la Fundación Pedro de Mendoza; Director, desde su iniciación del Instituto del Idioma. Consejero del "Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta". Correspondiente del Instituto Histórico de Salta. Consultor de la Biblioteca popular "Amigos de la Poesía", en el barrio de San Cristóbal. Miembro honorario de la Comisión Nacional de la Manzana de las Luces. Miembro de número de la Comisión Argentina de Homenaje al Libertador Simón Bolívar. Asesor de cursos libres para estudiantes y obreros en los alrededores de Buenos Aires.

Miembro de número de la Academia de Humanidades; de la Academia Belgraniana; de la Academia Internacional de la Historia de Buenos Aires; Miembro de Honor del Instituto de Estudios Iberoamericanos de París; Miembro de Honor de la Beethoven-Haus, de Bonn. Miembro académico del Instituto Superior de Ciencias Técnico-Humanísticas; Miembro de número de la Junta de Estudios Históricos de San Telmo; Miembro honorario de la Organización Universitaria de Intercambio Panamericano; Socio del P. E. N. Club; Socio honorario de la Institución Cultural Española; "Amigo de París", título otorgado en el "Hotel de Ville" de la capital francesa (1949). "Huésped ilustre" de varias ciudades europeas y americanas. "Huésped distinguido" en tradicionales bodegas de Francia y de Italia; *Scelto bevitore,* con diploma obtenido por concurso en Frascati, en la "villa" ciceroniana de Tusculum. Socio fundador del "Gourmet Club" de Buenos Aires.

De la obra de nuestro compatriota y de su labor humanística se han ocupado escritores y estudiosos de nuestro país y del extranjero, muchos de cuyos nombres, aparte los que figuran en las páginas que siguen, quedan asentados en otros sitios. En primer término, en el volumen de Diego F. Pró: *Ángel J. Battistessa.* Serie "Argentinos en las letras". Ediciones Culturales Argentinas. Dirección General de Difusión Cultural. Subsecretaría de Cultura. Secretaría de Estado de Cultura y Educación. Buenos Aires, con una selección de textos y numerosas fotografías, 1968 (agotado). Se ha pedido su reedición actualizada.

L. A. P.

PLACEMES, EVOCACIONES Y SEMBLANZAS

RECUERDO

Sean estas líneas para adherirme cordial y justicieramente al homenaje que esta revista rinde al primer decano y fundador. ¡Qué regalo de nacimiento para una Facultad de Letras el recibir desde su cuna la pluma de oro del gran comentarista e iluminador de insignes textos literarios!

Pocos años antes, en 1952 y 1953, tuve el deleite de escuchar sus clases sobre Santa Teresa y San Juan de la Cruz en la vieja casona de la calle Viamonte. Su erudición era un "acarreo con alma", siempre al servicio de los textos que frecuentaba; según sus propias palabras, el comentarlos era en él disciplina amorosa, asedio delicadísimo.

Pero lo que me maravillaba era ver en Battistessa, junto al gran profesor al no menos valiente "confesor" de la fe. De sus labios escuché una vez con estupor, ante una clase numerosa en la que había universitarios de varias religiones e incluso algunos ateos, que el que estuviese en pecado acaso poco entendería sobre lecciones de mística, y que por ello recomendaba a los alumnos que procurasen asistir a ellas "en estado de gracia".

Ese estado de gracia que le trajo a nuestra literatura es algo que nunca dejaré de agradecerle, así como el haber querido también estampar su firma como primer decano de nuestra Facultad de Letras.

Pbro. José Luis Toraca
Decano Delegado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina

* * *

A don Ángel J. Battistessa
le tengo una gran admiración
y un gran cariño. Mi admira-
ción viene de su gran saber que
~~ha~~ he conocido en sus libros y
en su palabra; y mi cariño es
solo una devolución de las
muchas atenciones que él me
ha tenido a lo largo de nuestro
conocimiento (desde el año 1948,
si no me equivoco)

Fernando Lázaro Carreter*

Madrid, 20 de febrero de 1983

Todos los que sienten amor e interés por la literatura de lengua española, y aun por la literatura sin más, saben cuánto se debe a la inmensa lectura, al gusto refinado, al inteligente estudio de Ángel J. Battistessa. Año tras año hasta acercarse a una edad que en otros tiempos se consideraba vejez, ha dedicado su fervor y su claridad de juicio a los asuntos de la literatura. Su labor dentro de la Academia Argentina de Letras, al frente de ella durante largo tiempo, ha sido perspicaz, generosa y fecunda.

Quiero dejar aquí testimonio de mi estimación, admiración y simpatía por el gran estudioso argentino de nuestras letras.

JULIÁN MARÍAS
Miembro de número de la Real Academia Española

* Autógrafo del poeta y polígrafo español, Director de la Real Academia Española, en sucesivos períodos hasta fecha reciente. Premio Cervantes. Texto comunicado desde Madrid por la profesora argentina Irma Emiliozzi, becaria del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas. — *N. de la R.*

Sr. Don Ángel J. Battistessa
Argentina

Madrid, 5 de marzo, 1983

Mi querido amigo y compañero:

Con mucho gusto contesto para adherirme al homenaje que le tributan tanto argentinos como hispanoamericanos y europeos de todas partes. Como el tiempo apremia quiero escribirle a usted.

Sin contar otras colaboraciones mías en revistas argentinas en las cuales me ocupo de la obra literaria de usted, quiero especialmente recordar algún encuentro como el de 1967 en que tuve el honor de colaborar en *Cuadernos del Idioma* y de dar una conferencia en la Academia Argentina de Letras. Refuerza este recuerdo mío el número ocho de los *Cuadernos* en los que hay textos para mí conmovedores de Battistessa y del gran Ramón Gómez de la Serna, reciente todavía su muerte. La semblanza que usted le traza es realmente admirable. Nada se ha escrito sobre Ramón con tal agudeza y plenitud. Contribuyó también a mi emoción de aquella tarde la presencia de nuestro embajador, Alfaro, y el abrazo que se dieron Rafael Alberti y Alfaro que reanudaron con él una amistad tantos años interrumpida. —Al fondo Paul Claudel—.

Espero que la vida nos conceda todavía alguna feliz ocasión de abrazarnos usted y yo. Suyo afectísimo,

GERARDO DIEGO
Miembro de número de la
Real Academia Española

* * *

CARTA A ÁNGEL J. BATTISTESSA

Madrid, marzo, 1983

Mi querido Ángel J. Battistessa:

Estamos ya en 1983. Se queda muy atrás en la memoria mi llegada a Buenos Aires, septiembre del 48, en momentos muy revueltos y contradictorios; la primavera anunciándose, larga y soñolienta, sobre el estuario. Creo que la dirección del Instituto de Filología era, entonces, Reconquista 572, entre Viamonte y... Nada, no logro poner en claro en mi memoria la cuadrícula porteña. ¿Es Lavalle, o Sarmiento, o alguna otra que no quiere acudir ahora? Lo cierto es que, cuando penetré por vez primera en aquel viejo palacete donde estaba el Instituto, no sabía que iba a encargarme de muchas cosas que necesitaban seguir viviendo y que, probablemente por mi inexperiencia, no atinaba por dónde empezar. Encontré, eso sí, muchas voces amigas, aunque con algunos recelos también, que de todo hay en la viña del Señor... (Ya sabe, este jovencillo español, qué ideas se traerá por dentro..., etc., etc.). Todos acabaron, lo expreso con gratitud renovada, ayudándome generosamente. Y también me ayudaron desde otros sitios. En el Departamento de Literatura Española, en el piso superior de la misma casa, también en aquella especie de rincón absidal sobre el jardincillo ("con su rumor de fuente"),

me encontré con un nombre ya familiar en las bibliografías, en la tarea cotidiana: Ángel J. Battistessa.

Usted me recibió amablemente. Charlamos de libros, de personas. La conversación iba de un tema a otro ágilmente, mientras nos observábamos intentando adivinarnos mutuamente las orientaciones, los planes, las posibles reservas escondidas. Aquella misma tarde se disolvieron las dudas, nos sentimos colegas, tuve sin esfuerzo su palabra oportuna, la amistad de varias personas que trabajaban con los dos, colaboración cordial y limpia. A algunas de estas personas, la muerte, esa puntual fidelidad que llega de puntillas, las ha convertido en herida memoria, y otras, por esas cosas que pasan... En fin, salí de la entrevista con una colección de *Logos* en la mano, revista que no había visto nunca y que devoré de pe a pa con curiosidad cada vez más alertada. Ahora mismo, cuando escribo esta carta, la estoy viendo ahí, ordenada fe de vida, impasible en el estante...

Desde entonces, hubo mucho en común. Coincidimos en tesis doctorales, en comisiones de tareas universitarias, es decir, en toda esa maquinaria implacable de la docencia en el mismo caserón. Lejos, eso sí, de los circunstanciales brillos ruidosos, los que... (Bueno, esos. Todo el mundo los recuerda. Eran años muy complejos). Usted y yo charlamos muchas veces de cosas que eran cercanas, o que las hacíamos acercarse al hablar de ellas. Yo le recordaba caras o paisajes madrileños, usted me descubría análogas facetas bonaerenses. ¿Recuerda aquel Buenos Aires de 1948, 1949, querido Battistessa? Los cines comenzaban a soltar poquito a poco las películas de Vittorio de Sica (*Ladrón de bicicletas*, ¡tan directo!), se reiniciaba la invasión del cine norteamericano (inovidable Olivia de Havilland en *Nido de víboras*) y en un local de Plaza Once, no sé cómo se llamaba, se estrenó *Hamlet*, de Laurence Olivier. La sociedad wagneriana daba sus ciclos de conciertos, nuestra llorada Frida siempre fiel a ellos, y el Colón se adormilaba en su nostalgia burguesa, quebrantada por el devenir histórico. Aún había profesores que empleaban el barco de la carrera para dar lecciones en Montevideo, y cada domingo el suplemento de *La Nación* nos agrupaba en sus páginas sepia, capitaneadas por Eduardo Mallea. Attilio Rossi y Alberti y Borges sacaban adelante *Buenos Aires en tinta china*, y Guillermo de Torre revolvía sus innumerables apuntes en su despacho de Losada, y Paco Ayala preparaba su marcha a los Estados Unidos y Victoria Ocampo, siempre vigilante, descubría cosas y quisicosas en *Sur*, y se podían curiosear telas de Picasso y de Portinari en la Galería Velázquez, calle Florida, cerca ya de Santa Fe... Una ciudad que los sábados a la tardecita se quedaba vacía, amenazadoramente gris y silenciosa, estremecida bajo el pampero, todas las hojitas de las tipas enormes paralelas, apuntando hacia el río... En las esquinas, el manisero lanzaba su pregón y las noches se prolongaban confiadamente, mientras escarbábamos en los puestecillos de libros viejos del Cabildo, o en las librerías de Corrientes, ya el gentío disipado y dormido...

Nos hemos tropezado, usted lo recuerda bien, estoy seguro, en otros muchos sitios. Hemos asistido, creo, juntos a varios Congresos de Academias de la Lengua. Caracas, Santiago, Quito, Lima. Si mi memoria me engaña y usted faltó a alguno de esos que digo, sí sé que estuvo presente su autoridad. Ha venido usted varias veces a Madrid después de mi regreso a España. Hemos hecho por tierras castellanas, en familia, alguna excursión, a la búsqueda de

viejos monasterios o fortalezas, o simplemente al acecho de la luz tranquila de la siesta en una vieja ciudad azoriniana. ¿Se ha olvidado ya de la súbita nevada al regreso de Segovia, y de las alarmas que nos trajo? Hemos participado en alguna ocasión en la tortura de los jurados literarios, esa faenita de ver pasar por delante de nuestras narices la gloria y la opulencia y tener que darles vía libre para otros, en tanto que los repartidores... ¡Vamos, que la boca abierta y sanseacabó! ¡Vaya por Dios, también es ocurrencia, hombre!... Y, siempre, hemos tenido la sensación de un reencuentro sin años ni distancias, nos sentíamos instalados holgadamente en un hueco de la vida. Eso se llama, digo yo, amistad, sin más, amistad orlada de respeto. Quiero decir así que, al asociarme al homenaje que sus alumnos y amigos le rinden a los ochenta años cumplidos, fructíferos y henchidos, añado a sus voces la mía para dejar constancia de sus amplias dotes de maestro y de su generosa condición humana. Las unas sin la otra no producen más que vanos espectros, hueca fantasmagoría, desaforada pirotecnia. El afecto de los que le han rodeado y sus libros incontables, querido Battistessa, dan fe de su paso por esta repajolera existencia, donde el disgusto afila su saeta a cada vuelta de la esquina y donde la envidia enturbia de noche la madrugada luminosa. Por todo ello, querido Ángel Battistessa, le envío mi mejor abrazo y mis deseos de que siga siendo maestro de todos, maestro y amigo. Por mucho tiempo.

De su viejo colega,

ALONSO ZAMORA VICENTE
Secretario perpetuo de la Real Academia Española. Ex Director del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

* * *

AL GRAN POETA ÁNGEL J. BATTISTESSA CON LA SIMPATÍA, LA ADMIRACIÓN Y EL AFECTO DE JOAQUÍN CALVO-SOTELO

Al igual que una oveja deslumbrada
Sales, sangre, de tu oscura cabaña.
Has andado escondida en las lianas
De las múltiples venas bajo la carne blanca
Y tu roja linterna, al encuentro del alba,
Parpadea un instante y se turba, cegada.
La sombra y el silencio son tus vivencias válidas,
La luz es tu condena y el sol es tu lanzada,
Y al distinguir el día de la noche, te acabas.
Ciempiés de bermellones y de vedijas agrias,
De improviso apareces como un "geyser" de llamas
o perezosamente, a un ritmo lento, nadas
Sobre la piel, a brazas.
Tu recorrido es corto fuera ya de tu patria
De pífanos y cañas.
A veces te detienes en tu pequeña plaza,
Otras, cabeza de alfiler, proclamas,

Tembloroso rubí, boya encarnada,
El bajel rumoroso que te manda.
Sobre la hendida piel, bandera plantas,
Y un jugador de golf quizás aguardas
Que descubra tu vuelo y tu parábola.
A eterno movimiento encadenada
Mueres en el instante en que te paras.
En tanto, sangre amada,
Tu acento circunflejo sobre mis labios cargas,
En mis pulsos denuncias tus patéticas ansias,
Y en mi pupila, a veces, asomas tu mirada.
¡Oh, tú, río escondido, velocidad sin alas,
Uncida por la vida a su eterna privanza!
Temo tu rúbrica enhebrada
Sobre la sien que perforó la bala,
Temo tu estría vacilante y lacia
Surgir del labio de la puñalada
Y el borbotón rugiente que desatan
Los frágiles tejidos de tu araña.
Sangre mía: no salgas.
Haz de mí tu pacífica morada
Y mis hondos jardines circunvala.
Renuncia a la palabra,
Como una hormiga infatigable traza,
El perfil que dibuja tu alquitara,
Y en mis calles minúsculas levanta
Tus tiendas de campaña.
Guarécete, refúgiate y rechaza
Toda suicida tentación amarga
Si un día gris mi corazón se cansa.
No inicies nunca, ¡oh sangre necesaria!
Tu irreversible surco hacia la nada
Y espera en tus secretas enramadas
La hora de decir adiós al alma.

Madrid, marzo 1983.

JOAQUÍN CALVO-SOTELO
Real Academia Española

* * *

Madrid, 29 de marzo de 1983

En la imposibilidad de enviar una contribución más importante al tan merecido homenaje que se va a dedicar a don Ángel J. Battistessa, por el enorme agobio de trabajo que pesa sobre mí en este año en que se celebra el Centenario del nacimiento de mi padre, José Ortega y Gasset, quisiera sin embargo consignar, en estas líneas, mi admiración y profundo respeto por la figura y la obra del eximio profesor Battistessa.

SOLEDAD ORTEGA
Presidente de la Fundación José Ortega y Gasset

DELEGACIÓN PERMANENTE DE LA REPÚBLICA ARGENTINA
EN LA UNESCO

París, 17 de marzo de 1983

Todos seguimos aquí los homenajes que celebraron sus primeros activísimos ochenta años. Aplausos de todos, bien merecidos por usted que ha sido siempre hombre de concordia, de respeto hacia los demás. Aun en los momentos de mayor pesimismo —entre tantos que ha tenido nuestro país— se lo ha visto siempre levantando la bandera, sin ostentación pero sin declinación. Sí, hemos conversado mucho sobre usted y su obra con Víctor Massuh y visitantes de paso. Todos hemos reconocido cuánto ha dado usted a los demás, sacrificando su propia obra, sin ahuecar la voz para enseñar lo obvio, como hacen tantos, y gozando además de la simplicidad de la vida, del buen vino y de la buena amistad. Es un misterio cómo se las arregla usted para tan multiplicada actividad, sin decaer el entusiasmo o la eficacia.

Para muchos, para muchísimos, no fue necesario que usted cumpliese ochenta años, para darle testimonio de su admiración y de su afecto: permítame contarme entre ellos, ahora que compruebo la infidelidad del correo. Su generosa carta me estimula a creer que usted sabía que yo no estaba ausente. Pero lamento mucho que no haya llegado ni el cable ni la carta posterior...

No deje de avisarnos, por favor, si se acerca nuevamente a Europa. * Todavía regusto aquel viaje a Vichy —a la casa solariega de Valery Larbaud— y aquella cena en el camino de regreso.

JAVIER FERNÁNDEZ

* Las invitaciones europeas se reinician. Entre ellas, la del eminente hispanista MAXIME CHEVALIER para que el doctor BATTISTESSA aborde temas de su especialidad en el Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Burdeos. — *N. de la R.*

VERBO Y CONTEMPLACIÓN

Posee un verbo que fluye con admirable fecundidad, pero dentro de esa misma prodigalidad, con ritmo y música. Parecería que desde la interioridad emergiesen las palabras como al empuje de un arroyo de frescas y borbotantes aguas, inundando las páginas o el aire con su sonora presencia, con la precisión del término, con la claridad conceptual de lo que ha sido pensado, reflexionado, por más que simultáneamente libres de trabas raciocinantes, se vuelquen libremente, en singular espontaneidad sobre lectores y oyentes. He aquí una de las cualidades subyugantes de Ángel J. Battistessa, verdadero maestro del "buen decir" castizo, guardián de la lengua en nuestro país que, sin duda, no reniega de la prosapia castellana de su habla, aunque por un fenómeno de aculturación cosmopolita fuera transformando este patrimonio, hasta lograr una nueva modalidad expresiva, otra forma de comunicación, algunas veces acertada y original, otras, por desgracia, menos convincente, por desvirtuación del auténtico lenguaje. Los extranjerismos o elementos lingüísticos de exótica procedencia suelen causar estragos no sólo en estas latitudes sino en todas las del mundo. La predominancia de la imagen sobre la palabra, fomentada por los medios del video, del cine, de la historieta ilustrada, de las fotonovelas y otras cosas de la misma laya, repercuten sobre sus fanáticos adeptos, cerrando las exclusas del caudal "pensante", fosilizando su aparato perceptor de los "sonidos sígnicos", como diría Hegel, destruyendo o minando el hábito de la lectura, en el cual se manifiesta la actitud "contemplativa" del espíritu, no reductora sino enriquecedora del vocabulario, y por eso mismo, incrementadora de las posibilidades comunicativas. Por cierto que es sólo en esta mirada interior donde podemos hallar la bella forma de la expresión exacta, precisa, aquella que mediante su rotunda presencia melódica —su *melos*— hace brotar la llama del verbo. Semejante necesidad de retornar a la reconditez en la que se gesta el discurso humano, a las mismas fuentes del idioma, al estilo y al decir pulido, que se nutre de la herencia de los adalides clásicos del idioma, es algo que nuestro homenajeado puso de relieve en sus escritos, en sus traducciones —entre ellas la descollante de la *Divina Comedia*—, sí, incluso en esta aproximación del idioma castellano al italiano o al francés que, a la vez, supone un transvase y una real creación lingüística, en sus ensayos literarios, en sus audiciones radiales y conferencias. Además, a través de cada uno de estos instrumentos expresivos, Battistessa prodiga su genio humanista y cristiano, cifrado en los valores éticos, estéticos y religiosos del hombre, y que se traduce por el arte excelso de la palabra. Los vocablos que así han surgido del conocimiento y manejo perfecto de la lengua, de ese viaje por las islas bienaventuradas del verbo sustancial, adquieren transparencia y brillantez, colmando a sus percipientes de alegría y gozo.

La otra vertiente de nuestro joven octogenario, no desligable de su poder verbal y hasta implícita en él, es la de su visión contemplativa. Nunca olvi-

daré una conferencia que Battistessa ofreció para la Academia Benedictina de Maestras y Profesoras. En dicha ocasión, disertó sobre Antonio Machado; fue también entonces que pude apreciar ese finísimo sentido contemplativo con el que aborda la literatura y sus grandes figuras. Del gran poeta español, integrador de la llamada generación del 98, me quedó grabada en la memoria, la "soledad" y el "silencio" que irradian sus poesías; silencio y soledad por los que Battistessa hacía transitar al poeta, y que impregnaban sus versos, hinchándolos de una dimensión más profunda. De esa hondura emergían las imágenes y metáforas plenas de significado y dulce melancolía. Nuestro célebre conferencista me había abierto un nuevo horizonte y, al mismo tiempo, alargado a su auditorio de entonces la propia y original fruición contemplativa, sin dejar por eso de salpicar su decir con salidas chispeantes, llenas de gracia y refinado sentido del humor.

Esta faz del contemplador, o más exactamente del pensamiento y decir contemplativo, explica por otra parte el vínculo simpático que existe entre Battistessa y Paul Claudel, verdadero creador de símbolos poéticos, embebidos en la teología cristiana. El escritor y poeta francés esgrimía esa misma facultad de transmitir, por el verso y la palabra, la contemplación interna y vital de lo sobrenatural, que luego, a través de miles de referencias simbólicas, lograba hacer patentes en sus imágenes y figuras literarias o poéticas.

La actitud contemplativa acerca a nuestro maestro también a los místicos españoles, que siempre supo interpretar y desentrañar con honda comprensión y exactitud. Por fin, la asunción del factor contemplativo en Battistessa supone un verdadero rescate de lo humano, de todo aquello que es entrañablemente vivido y expresado por medio de la belleza del verbo literario, como compensación a la confusión y violencia que desgarra al mundo de nuestros días, tan ansioso, por otra parte, de tan siquiera una gota de serenidad silenciosa, tal como ella se entrega en la palabra esplendorosa y radiante, comunicándose al espíritu y al corazón por la paz y la calma que aquieta el alma.

CARMEN BALZER
Universidad Católica Argentina

* * *

SU PRESENCIA EN EL SUR

Los que cursamos el profesorado de Letras en el entonces Instituto Tecnológico del Sur, de Bahía Blanca, base de la actual Universidad Nacional del Sur, allá por los difíciles años 1950-55, recordaremos siempre al querido profesor Battistessa, que con sacrificio realmente heroico y abandonando comodidades e intereses legítimos, recorría 700 km semana tras semana, sufriendo las incomodidades de medios de transporte poco confortables que ponían 12 y 14 horas en cruzar la provincia, para ir a esa ciudad de clima recio, a deslumbrarnos con su palabra cargada de contenido humanístico, a sorprendernos con la magia de los textos iluminados por su capacidad expresiva, a descubrirnos ese mundo maravilloso que se ocultaba detrás de nombres de autores casi desconocidos para nosotros. Todo ello, "prácticamente", por nada.

Me parece verlo con sus libros bajo el brazo, cruzando lentamente los amplios corredores del Instituto, sonriendo a los alumnos que nos apretujábamos a su alrededor y que llenábamos las aulas los viernes a la tarde y los sábados por la mañana y por la tarde.

Y era tal nuestro entusiasmo ante esas maravillosas clases, que inclusive llegábamos a importunarlo con encuentros fuera del horario habitual de los cursos, y le robábamos horas a su descanso por el placer de escucharlo una y otra y otra vez más. Él, con una paciencia y una complacencia inéditas, se brindaba sin retaceos y seguía sorprendiéndonos con infinidad de anécdotas, citas y recuerdos, con su palabra siempre amena, siempre enriquecedora.

Al profesor Battistessa le debemos todo lo que sabemos y algo más, porque nos enseñó, no sólo a leer un texto, a saborearlo, a desentrañar lo que hay de profundo y permanente en un autor, sino que a través de la literatura, recibimos de él verdaderas lecciones de vida, de vida cristiana, porque su enseñanza apuntó siempre hacia lo esencial. Nos brindó, junto con su tiempo y su cansancio, que no fueron pocos, su ciencia, que es mucha, iluminada en todo momento por la fe.

En nombre de sus lejanos discípulos bahienses que lo llevan muy cerca en el recuerdo, y en el mío propio, sólo una palabra: ¡Gracias, doctor Battistessa!

EDITH PONT DE BORDELOIS
Directora de la Escuela de Letras
Facultad de Historia y Letras
(Universidad del Salvador)

* * *

LA "PERSISTENCIA" DE A. J. BATTISTESSA

"Posiciones y Proposiciones"

"Un hombre tiene importancia no sólo por lo que deja tras sí, sino también por lo que hace y goza espiritualmente, por lo que incita a hacer y gozar espiritualmente a otros". - GOETHE.

Ya han transcurrido más de veinte años, desde que comencé a preguntar acerca de las Artes... Su integración, las íntimas correspondencias... La respuesta fue unánime: A. J. Battistessa, ¡Había un "atalaya"!, y desde entonces lo seguí "en los trabajos y los días".

Su "persistencia" se transformó en algo que él mismo asevera acerca de E. Echeverría: "La tarea de un hombre —en modo particular la de un escritor que como éste ejerció misión de magisterio— no se agota en sus libros. Pronto se integra con las vocaciones que suscita, y aun se excede a sí misma en las

páginas que recaba de quienes la ponderan —e incluso de quienes la contradicen—".[1]

Una serie de hechos fortuitos definió mi circunstancia: se inauguró la nueva Facultad de Letras de la Universidad Católica Argentina, en 1958, y contaba con los auspicios del doctor Battistessa como Decano, orientador y maestro, aun en las veladas teatrales de los sábados. "Influido" por grandes maestros europeos como Farinelli, Vossler y Menéndez Pidal, entre otros, adquirió un definitivo carácter "influyente" en los claustros universitarios; nos orientó en las Artes y fundamentó su "persistencia" en el Humanismo.

El concepto de *humanitas* con el significado de valor, se formuló en el círculo de los allegados a Escipión, el Joven, siendo luego Cicerón su portavoz entusiasta. Significaba el *homo humanus* que tiene *pietas* y plena conciencia de la *paideia*. La historia misma ha enriquecido con nuevos matices tal concepción y hoy la podemos definir como la fe en la dignidad del hombre fundada en la reafirmación de sus valores: racionalidad y libertad, así como en la aceptación de sus límites: falibilidad y fragilidad.[2]

Sobre estos postulados se asienta su notable "ejemplaridad", constante, asidua, manifestada incesantemente en los claustros, las publicaciones, las entrevistas... Se trataba de recrear un universo y el menor detalle contaba. (Recuerdo una traducción de W. Wordsworth, "The Daffodils", publicada en *La Nación*, en 1970: ¡El poema estaba impreso sobre un sendero de narcisos en Cambridge!, fotografiado por el propio Battistessa).

Sus "posiciones" en materia de Arte son esenciales: ya que en todo afán artístico, "sólo la individualidad creadora es lo que interesa", debemos sorprender en ella "las claves de un alma". Siempre nos ha advertido acerca de esta delicada tarea, cumplida con cautela y prudencia, puesto que la verdad es perentoria, y el punto de partida siempre está en el texto que, como todo lo real, apunta a valores objetivos.

Sin embargo, "lo poético se experimenta, no se comprende" y un "texto poético puede variar en nosotros —no en sí mismo— según el grado o la intensidad de nuestros cambios profundos (edad, circunstancia vital, momento afectivo, etapa de cultura).[3]

Entonces, ¿qué es la crítica? "es discernir, juzgar, establecer valores, porque la verdad no se inventa, simplemente la descubrimos"... "Y en crítica, como en pintura, lo que principalmente importan son las perspectivas correctas".

Así, "un texto literario —digamos un poema, una página narrativa, una escena dramática— puede ser esclarecido desde diversos puntos de vista. Como las ventanas que se abren a un panorama, estos puntos de vista están justificados si en el comentario se procura distinguir algún rasgo esencial del texto..."[4]

---

1 ECHEVERRÍA, ESTEBAN, *La Cautiva. El Matadero.* Fijación de los textos, prólogo y notas, apéndice documental e iconográfico de A. J. Battistessa. Ilustr. de E. Marenco, Buenos Aires, Peuser, 1958.

2 PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*, trad. castellana de N. Ancochea, Madrid, Alianza, 1979.

3 BATTISTESSA, A. J., *Translaciones de poetas. La angustia del poeta en su poema.*

4 BATTISTESSA, A. J., *Persistencia y renovación de un tema poético.*

Pero aún fue más lejos: supo "oír con los ojos"[5] y transmitirnos el lenguaje de las correspondencias porque *"les parfums, les couleurs et les sons, se répondent..."*, señalando las transposiciones sistemáticas de los medios de un arte, a los de otro; por ejemplo, el impresionismo y el expresionismo de Rilke.[6]

Si seguimos sus transposiciones podríamos afirmar que se transforma en un pintor cubista que construye un universo partiendo de un centro, que luego concertará con los múltiples puntos de vista (todos los planos que implica ese lenguaje) hasta recrearlo nuevamente por la Palabra.

Son simples ejercicios de "simpatía" y de aproximación, porque se trata de *ex-plicare*; así el doctor Battistessa nos ha enseñado a "mostrar" y no a "inventariar". Y el problema era ¿cómo? ¿cuáles son sus "Proposiciones"? (me limito a seguirlo): "al poeta, al escritor, hay que escucharlo, dejarlo hablar..." y cito a continuación axiomas tantas veces escuchados:

"Hay que leer y releer con atención, se trata de libros, no de papel impreso".

"Le oíamos a Farinelli: «comparad, comparad siempre, pero para luego diferenciar a fondo»".

"Conviene soslayar el estudio abusivo de las fuentes literarias, si bien no carece de utilidad localizar su origen y establecer sus derivaciones... pero no cabe novedad ni cabe originalidad sin estilo. Lo que en rigor interesa es la singular conducta receptiva y elocutiva, o musical y plástica, del artista". "Las cosas no son de quien las dice primero, sino de quien las dice mejor y aun de quien acierta a reiterarlas con inflexión propia".

"Recordad un viejo adagio: *We murder to dissect*, asesinamos para disecar por vía de exégesis".

"En materia de Arte, las generalidades implican error de perspectiva".

"Se debe establecer las confrontaciones necesarias partiendo en lo posible del texto original". "Debemos deslindar los aciertos y desaciertos de la crítica".

"Las circunstancias cronológicas no son más que un pretexto para fijar el ideario o el perfil de la silueta más profunda del autor". "En sus obras, el universo cobra vida por las íntimas correspondencias de un hombre y su contorno".

"*Ex fructibus arbor*". "La vida de un artista está tramada con cierto número de temas o reiteraciones que se entrelazan en ritmos melódicos...".

"Seguir el itinerario de un vocablo, es indicar su procedencia, señalar sus variaciones fonéticas y semánticas, establecer su trayectoria de *langue* a *parole*".

Los ejemplos serían interminables, porque sus "posiciones y proposiciones" (palabras empleadas por el autor francés P. Claudel y citadas por el mismo doctor Battistessa), alcanzan y se sintetizan en una POÉTICA definida por su "PERSISTENCIA". Es ésta la tarea que dejo planteada y propuesta en mis breves palabras de homenaje.

---

[5] BATTISTESSA, A. J., *Oir con los ojos. Shakespeare en algunos de sus textos.* Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación. Univ. Nacional de La Plata.

[6] RILKE, RAINER M., *El Corneta.* Versión castellana con estudio estilístico de A. J. Battistessa. Los libros del Mirasol, 1964.

Es significativo que la correcta perspectiva señalada al principio, llegue a su síntesis también, en el uso de un estilo propio, muy particular, demostrándonos en la andadura de su prosa (las frecuentes or. coordinadas, las derivaciones de la subordinación) los vaivenes del acercamiento crítico. La síntesis no se hace esperar: podríamos citar simplemente las or. unimembres de los títulos. Los sustantivos —conceptos y los adjetivos— cualidades son recreaciones que tanto nos permiten conocer en una metáfora a un autor: "Rilke, poeta celebrante", como la vigencia de una actitud: "La contemporaneidad de los clásicos y el clasicismo de algunos contemporáneos", como la relatividad de los movimientos en "Clasicismo y Romanticismo integrados", o tal vez grandes tópicos en "Vida y literatura", "Naturalidad y artificio" y tantos más...

El rigor de la palabra contestó a aquellas indagaciones señaladas en primer término, aprendiendo finalmente que el "poeta está en el poema" y "el prosista en su prosa".[7]

Finalizo mi homenaje al doctor A. J. Battistessa haciéndome eco de las sabias palabras con que lo definió Vossler: "sorprendente iluminador de textos".

BÁRBARA BUSTAMANTE
Universidad Católica Argentina

---

[7] BATTISTESSA, A. J., *El poeta en su poema*, Buenos Aires, Nova, 1965. BATTISTESSA, A. J., *El prosista en su prosa*, Buenos Aires, Nova, 1969.

* * *

RECUERDO Y SONETO DE 1936

Siempre digo y redigo que mi primera obra es *Rosaura a las diez*, fraguada en 1954 y publicada al año siguiente. Mentira. Mi primer trabajo literario data de 1936 y se titula osadamente *Vida de don Miguel en la vida de don Quijote*. Todavía conservo el cándido manuscrito, de puño y letra de un muchacho de catorce años que entonces estudiaba en el Colegio Nacional de Buenos Aires.

Lo perpetré a instancias de mi profesor, me rectifico, de mi maestro de literatura castellana, un joven de poco más de treinta y tres años pero ya sabio de tanta sabiduría que no había forma de pescarlo en algún titubeo, en alguna laguna, como en cambio pillábamos a otros profesores menos jóvenes que él y con más ínfulas.

Él parecía saberlo todo, haberlo leído todo, recordarlo todo. Hoy diría que era una especie de Menéndez Pelayo, aquel monstruo de erudición que a los veintidós años se ganó por concurso una cátedra universitaria y dejó pasmados a sus examinadores. Nuestro Menéndez Pelayo tenía otra virtud, que no sé si la tuvo don Marcelino: volver tan atrayentes las lecciones que hasta el Mío Cid y el Berceo consentían en ponerse amenos y livianos y sobre todo inteligibles para nosotros, tan poco hechos al gusto de la Edad Media.

Y no digamos el fino, el sutilísimo buen humor que acaso él se sofrenaba en el ámbito severo del viejo colegio, pero que de cualquier manera a ratos se le

deslizaba entre una cuaderna vía y un romance de moros, y que encendía como una luz de fiesta en el aula solemne y nos permitía reírnos sin atentar contra la férrea disciplina.

Ahora sospecho que cierta vez aquel joven maestro quiso averiguar si entre sus alumnos había quienes guardaban, dormida, despistada o sepulta, la misma vocación por las letras que en él ya era pasión amorosa, entrega total. Nos pidió, digo que nos pidió, no que nos ordenó, escribir una monografía cuyo tema, siempre dentro de la materia que enseñaba, podíamos elegir libremente. Fuimos varios los que recogimos aquel reto amistoso.

Yo terminaba de leer de punta a punta el *Quijote* en una edición española que incluía la biografía de Cervantes, muchas y muy útiles notas al pie de página y unas ilustraciones como no he vuelto a ver. Lamento que ese precioso ejemplar se me haya perdido en los laberintos de la mala memoria de alguien a quien se lo presté.

Aunque pueda parecer una jactancia sin prueba que la confirme o que la desmienta, declaro que el *Quijote* me subyugó, a mí, que venía de la lectura de novelas de filibusteros, de *La isla del tesoro*, de Stevenson, y de tremebundos folletines de Eugenio Sué, de Alejandro Dumas padre y del mismísimo Víctor Hugo.

Mi plan era temerario: rastrear, en el texto del *Quijote*, señales autobiográficas de Cervantes. Confieso que no encontré muchas, no porque no las hubiese sino porque mis instrumentos de exploración adolecían de ignorancia suma y de irrestricta torpeza. De todos modos pude adornar la monografía con un epígrafe que me venía al pelo, el famoso parrafito "muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos" (I, VI) y me serví de otro, "sólo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra..." (I, XL), para despacharme a gusto sobre el cautiverio de Cervantes en Argel, todo de segunda mano y muy sazonado con fantasías provenientes de las historias de piratas.

Bien o mal conseguí colmar quince carillas con mis esforzados cateos cervantinos, los titulé sin ninguna timidez *Vida de don Miguel en la vida de don Quijote*, arrebatado por la inspiración les añadí dos sonetos, plagios inverecundos de los de Amadís de Gaula y Belianís de Grecia que figuran al frente de la crónica de Cide Hamete Benengeli, firmé con un terrible garabato y entregué mi obra maestra.

Un día después, porque en mis recuerdos no son más, entraba mi maestro de literatura en el aula y, sin pronunciar ningún prólogo que me resguardase contra la mortal emoción, se puso a leer en voz alta. Increíblemente, leía *La vida de don Miguel*..., etc., etc. Él leía y a mí me latían las sienes.

No satisfecho con leerla sin saltarse una sola palabra y con la misma entonación que otras veces había reservado para los genios y gigantes de la literatura, interrumpía a cada rato la lectura y hacía comentarios, Dios mío, comentarios a lo que yo había escrito como si yo fuese nomás un autor que los merece para que los lectores brutos abran los ojos. O alababa el acierto de tal o cual cita. Y, cosa todavía más fabulosa, me preguntaba, él que lo entendía todo, qué diablos había querido decir yo con esta o con aquella frase un tanto hermética, un tanto, vamos, demasiado profunda.

Ni los dos abominables sonetos le enfriaron el entusiasmo. Los cuarenta y cinco minutos íntegros de clase los dedicó a mi estreno como escritor. Si ese día no enfermé de vanidad es porque debo de ser inmune a ese virus.

Desde entonces me distinguió entre sus alumnos. A menudo, en medio de una de sus exposiciones sobre Garcilaso o sobre Lope de Vega, me dirigía alguna mirada de cómplice en esa matufia de la literatura. O quería saber si tenía escrita alguna otra poesía, me interrogaba por la carrera que seguiría cuando egresara del colegio nacional.

Durante años renegué de la vocación que él me había entrevisto. Otras voces me llamaban desde otros ámbitos y yo me iba tras ellas. Recuerdo que una vez me lo encontré por casualidad en un café. Me preguntó, con alguna cautela, qué hacía, a qué me dedicaba, y respondí que a vivir, odiosa petulancia que me habrá perdonado en obsequio de mi juventud.

Debió esperar hasta 1955 para saber que, si podía equivocarse respecto de mis virtudes como escritor, no se había equivocado de mi destino de escritor. Ahora, cada vez que comparto con él una mesa que él preside aunque no esté sentado a la cabecera (otra reminiscencia cervantina), y le piden que hable para gozar de su inagotable ingenio, de su sabiduría que con los años se le ha vuelto fibra del carácter, se pone de pie y nunca deja de señalar que ahí estoy yo, a quien él conoció "de pantalones cortos".

Lo dice con una especie de satisfacción paternal. Me acorta los pantalones para acortar mi edad y alargar la suya. Es una coquetería de su juventud y un cumplido para mi vejez. Pero no añade que fue él quien, dieciocho años antes de mi ingreso en la literatura, me apadrinó el ingreso con una generosidad que entonces no supe aquilatar.

Como un melancólico homenaje a esa generosidad transcribiré uno de los sonetos patizambos que en 1936 leyó sin sonreírse:

Tres siglos hace ya que don Quijote
del campo de Montiel saliera airoso,
el día en que iniciara venturoso
el más disparatado y alto mote.

Llevando ideal y sinrazón por dote
y amor de Dulcinea del Toboso,
más que el Cid y Amadís torna famoso
y pone todo mal al estricote.

Esforzado, leal, fiel, arrogante
cual jamás hubo hidalgo de Castilla,
por doquier va sembrando maravilla.

Y tal es el ideal de su aventura
que con él se alimenta su locura
y alimentara al mismo Rocinante.

Ahora usted podría sonreírse, don Ángel J. Battistessa. Podría sonreírme yo. Pero quien verdaderamente sonríe, feliz, es el muchachito de catorce años que escribió ese soneto.

MARCO DENEVI

BATTISTESSA Y LAS COSAS

En este año 1982, un argentino que nos honra, el doctor Ángel J. Battistessa, cumplió sus ochenta años de vida y sus sesenta años de labor docente en el orden universitario, no constreñida solamente a la cátedra sino refrendada por publicaciones, traducciones, conferencias, teatro leído, recitales poéticos. etc. Todo el ámbito de difusión de la cultura de nuestro país y del extranjero contó con su iluminada presencia. De camino por el mundo, también nos abrió caminos a los argentinos que seguimos sus huellas, salvando las distancias de autoridad y prestigio. Tuvimos conciencia de ello en España, cuando, en una malagueña tarde de verano de 1971, vimos venir por la calle a don Dámaso Alonso y a su mujer, doña Eulalia Galvarriato, y atinamos tímidamente a balbucir: "...Soy una profesora argentina, egresada de la Universidad Católica..." Don Dámaso nos espetó: "... ¡Ah!... ¿y cómo está Battistessa...?". Después, pudimos transitar por un diálogo familiar en un espacio nuevo que no era ni de España ni de Argentina, sino el de una comunión en devociones compartidas, acrisoladas en los libros, la vida y la Fe. ¡Gracias, maestro!

Con motivo de la celebración de estas fechas y, cifrando en la figura de Battistessa a un continuo y excepcional buceador de la cultura universal de todos los tiempos, un grupo de intelectuales argentinos organizó un homenaje nacional (misa y cena, el 9 de septiembre; acto académico, el 16 de ese mes) al que se fueron asociando "como perlas de un collar" de la simbólica condecoración de sus seguidores, actos de las diversas instituciones que el homenajeado creó, configuró, o supo orientar marcando rumbos. Los homenajes prosiguen todavía profusamente.

El 21 de octubre, hizo su "fiesta" la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que lo contó como alumno, profesor y decano; actualmente como Profesor Emérito, Director del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas y Presidente del Colegio de Graduados. El acto consistió en un recital de canciones a cargo del Coro Mixto de Cámara del Instituto Superior de Música Santa Ana; en el mismo se incluyeron canciones de Juan del Encina, anotadas musicalmente por el doctor Battistessa (texto, estudio literario y anotación musical. Buenos Aires, 1941); una conferencia por el doctor Raúl H. Castagnino, actual Presidente de la Academia Argentina de Letras y Director de la Carrera de Letras de la Facultad, sobre el tema: "Ángel J. Battistessa, en la Facultad de Filosofía y Letras". El disertante trazó una emocionada y minuciosa reseña de los aportes del homenajeado a la Institución. Lo recordó como su admirado maestro y respetado colega. Siguieron unas palabras del doctor Battistessa, agradecidas, sencillas, emocionadas, que los espectadores sentimos como un hilo conductor constante, fervoroso, entre el ayer y el hoy de un humanismo intrahistórico.

Después, a pedido de las autoridades, en una sala contigua al Salón de Actos, se inauguró la exposición de cuadros, recuerdos y distinciones, mínima parte del mundo de Battistessa, "muestras" como diría Spitzer, del todo universalista que rodea al maestro. La recorrimos con devoción, con agradecimiento. Mirilla exigua de un mundo "atesorado" y presente, real, vivo; pudimos ver "lo grande en lo pequeño", y la alegría fue intensa y remansada. Para quienes no pudieron "asomarse", trataremos de reconstruir esta muestra:

Desde la puerta, en la pared frontera, bajo el título "Devociones, admiraciones y amistades retrospectivas", nos encontramos con retratos de Santa Teresa de Jesús, San Francisco de Asís y una traducción al pie del "Cántico de las creaturas", versión del doctor Battistessa, y un San Jerónimo, patrono de los traductores. Una serie de cuadros y fotografías de escritores admirados, de distintos tiempos y países. Entre otros: Shakespeare y Keats, por Inglaterra; Pascal, Racine, Chateaubriand, Balzac, Flaubert, y el crítico Sainte-Beuve, por Francia; Goethe por Alemania; Dante y Francesco de Sanctis, por Italia. Dentro de las amistades que cultivó, además de los textos, en forma directa: Paul Claudel, quien lo consideró "un amigo precioso"; Paul Valéry, quien sintetiza las cualidades de Battistessa diciendo: "...suma las dos virtudes más arduas del escritor original y completo: el rigor y la gracia..." (Francia, 1940); la condesa Anna de Noailles, de quien Battistessa siempre recuerda que, además de ser gran poeta, le hizo comprender que "saber otro idioma es duplicarse el corazón"; una fotografía dedicada por Enrique Larreta, quien lo consideraba "un gran talento de escritor". De esa amistad quedan, no sólo expresiones como esa y las fotografías y los muchos libros dedicados por el autor de *La gloria de don Ramiro* al mismo profesor Battistessa; queda la continuidad de parecida adhesión por parte de los familiares de aquel ilustre argentino; así, por ejemplo, su diálogo sobre temas varios con doña Josefina Larreta Anchorena de Zuberbühler.

El doctor Battistessa ha quedado asimismo directamente relacionado con el ámbito de la que fue, como se sabe, casa del escritor: ella contiene, actualmente, el Museo de Arte Español, de la Municipalidad de Buenos Aires, que dirige la arquitecta doña Isabel Padilla y de Borbón de Berretta Moreno. La casa es ahora la sede, desde 1961, del Instituto del Idioma de la Fundación "Pedro de Mendoza", que el propio doctor Battistessa, uno de sus fundadores y consejero, ha dirigido ininterrumpidamente hasta la fecha.

Cerca de los amigos, los retratos de los maestros que lo orientaron y reconocieron tempranamente su saber poco común, varios de ellos con dedicatorias: don Ramón Menéndez Pidal, quien lo elogió ya en 1925, con el reconocimiento de su "... pleno valor de erudición sobria, nutrida y útil"; don Américo Castro: la fotografía está firmada en 1923, cuando Castro "descubre" a Battistessa en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, el mismo que actualmente dirige. "Un noble talento. Escribe con fluidez y claridad notables", dirá el ilustre filólogo en Madrid, 1926; como con oportunidad reiteró esa tarde el doctor Castagnino en su aludido discurso, Arturo Farinelli, el crítico italiano a quien Battistessa tanto apreciara, en 1929, si no desde antes, perfiló, con tanto acierto, las características de la personalidad de nuestro estudioso como especialista en literatura comparada: "La erudición de Ángel J. Battistessa pasma, pero no agobia. Su intuición es, además, inconfundible y en materia de crítica sabe ser tan exigente como generoso. Este joven maestro es más que un profesor erudito: es un claro humanista moderno"; Karl Vossler, quien llamara a nuestro compatriota: "zahorí de las napas profundas del idioma, sorprendente iluminador de textos" (Munich, 1932); Paul Hazard, quien a su vez dijo de él, en París, 1930: "Estamos ante un auténtico maestro argentino de la literatura comparada"; Alain, el famoso maestro, quien expresara en una página: "En él me siento hermano francés de los intelectuales argentinos" (París, 1946); Benedetto Croce, en cuya admirable biblioteca trabajó Battistessa, aparece presente con varios recuerdos: retratos, manuscritos.

A la derecha, en una mesa, nuevos libros, revistas, cartas, fotografías.

Entre las revistas, algunos ejemplares primeros de las que Battistessa dirigió y redactó en gran parte: *Verbum, Logos, Cuadernos del Idioma.* Recordamos que también animó *Cuadernos del Instituto de Filología* (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), el *Boletín de la Academia de Letras*; el *Boletín del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires* y varias más.

Entre los libros: la edición crítica del *Martín Fierro* de José Hernández (Buenos Aires, 1958), en la que, dando pruebas de su ya conocido universalismo, atinó a rastrear, por distintas épocas y culturas, los refranes del texto; *La cautiva. El Matadero* de Esteban Echeverría, con fijación de textos, prólogo, notas, apéndice documental e iconográfico (Buenos Aires, 1958).

Figuraban también estudios y ediciones de *La biblioteca de un jurisconsulto toledano del siglo* XV (Madrid, 1925); *La Biblia medieval romanceada* (Buenos Aires, 1927, en colaboración con Américo Castro y Agustín Millares Carlo; en la página XXI figura el agradecimiento de Castro al estudioso argentino, bajo estos términos: "...al señor Ángel J. Battistessa, el joven y abnegado colaborador del Instituto, deberá la lingüística española el poder utilizar un texto que parecía condenado por los siglos a eterna tiniebla").

Entre los ensayos de historia y crítica literaria, figuraban sus dos ya clásicos volúmenes: *El poeta en su poema* (1965) y *El prosista en su prosa* (1969), en los que recoge textos líricos y narrativos de distintos países y épocas, a través de versiones propias en el caso de textos extranjeros, con su acostumbrada actitud de develar al creador *en* su creación. También figuraba la más reciente edición de *Oír con los ojos. Shakespeare en algunos de sus textos,* y, además, la primicia de las pruebas de imprenta de un libro sobre Rubén Darío, de próxima aparición, junto al ya lejano y actual estudio *Poetas y prosistas españoles,* de 1943, que mereció medalla de oro.

Contiguas en el espacio de la exposición y alternadas en el continuado laboreo develador, las traducciones en prosa y verso. En el programa de Radio Nacional "El pensamiento vivo de los argentinos" de agosto de este año, se le preguntó a Battistessa por qué había dedicado tanto tiempo y afanes a la traducción literaria; el consultado resumió entonces el alcance de esta paciente y eficaz devoción. Citó el concepto de Sainte-Beuve cuando afirma que: "...una inmejorable manera para aprender el propio idioma es traducir..."; citó a su amiga, la condesa de Noailles, una de cuyas expresiones ya transcribimos y agregó: "Después de haberme aumentado el corazón con los idiomas, empecé a traducir... esto me obligó a un ejercicio de rigor. Si tengo un texto delante, debo respetarlo". Luego de referirse al amoroso y regustado asedio para obtener la precisión, agradeció a Dios este vehículo de aproximación a la belleza y a lo esencial diciendo: "Esto me ha acercado a la humanidad... después de haber traducido algunos de los versos más bellos del mundo y muchas prosas excelsas". Figuraban en la muestra las traducciones de Paul Claudel *Partición de mediodía* y *Juana de Arco en la hoguera.* No vimos la traducción de *La anun-*

ciación a María, que se usó repetidas veces en la Argentina para su representación y para su lectura dramática. Observamos en cambio la traducción de *El Corneta* de Rainer María Rilke con el estudio preliminar "Itinerario y estilo" y, por supuesto, la tan destacada versión del italiano de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, tan detalladamente anotada. (En el reciente homenaje que se le brindó en el Istituto Italiano di Cultura, se anunció una nueva impresión que editará la Asociación Dante Alighieri. La primera edición por el Fondo Nacional de las Artes, en el Año Internacional del Libro, se agotó enseguida). Acotemos, también, que por esta traducción recibió el Premio "Dante" 1973 y una distinción especial otorgada por el Papa Paulo VI, en 1974. En el homenaje antes citado se recordó que en aquella ocasión el Jefe de la Iglesia Católica recibió a peregrinos de habla española recitando en muy buen castellano la oración de San Bernardo a la Virgen María, según la traducción del doctor Battistessa. Por otra parte ya se ha hecho un hábito, una "institución", la gustosa cita en la Dante Alighieri en los sucesivos cursos de *Lectura Dantis,* conversaciones con el poeta florentino en las que el doctor Battistessa "oficia" de Virgilio y guía a los que allí nos reunimos y ya no nos sentimos público sino peregrinos.

En otra mesa, libros, fotos, poemas dedicados al doctor Battistessa, y asimismo cartas de distintas personalidades. Entre los libros dedicados, figuraban el de Rachel Bérendt, *Sarah Bernhardt en mi recuerdo* y *El escritor,* de Azorín, y bien sabemos que éste le dedicó muchos más. A la recíproca, Battistessa dedicó muchas páginas a Azorín, entre otras, la selección de asertos sobre "El arte de escribir" de *El artista y el estilo* (en: *Cuadernos del Idioma,* 1967 nº 8, pp. 131-142).

Junto a los poemas dedicados: pudimos ver el de Baldomero Fernández Moreno, el de Rafael Alberto Arrieta, publicado en 1947, que el doctor Leónidas de Vedia, a la sazón Secretario de la Academia Argentina de Letras, leyó en el discurso de bienvenida al doctor Battistessa como Académico en la reunión presidida por el entonces Presidente y autor del poema; y otro hermosísimo y sintetizador de todo lo que suscita Battistessa en la comunicación de la belleza, del recientemente desaparecido, ilustre poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty.

La carta dirigida por José Ortega y Gasset en 1940 anota, entre otros conceptos: "Todo este último tiempo me hacía la ilusión de que nos reuniéramos para dedicarnos a la orgía esencial de la conversación..." En una clase ya muy lejana, el doctor Battistessa nos comentaba que en ocasión de un viaje en barco, en que coincidió con Ortega, decidieron establecer un modo original de conversación: nombrar el mar con la adjetivación homérica, que hoy vemos como una anticipada comunicación intertextual, en la que, inocentemente, fuimos iniciados en nuestra época de estudiantes. Otra carta de Paul Claudel en la que le agradece que se haya interesado en su obra: "Un amigo precioso del que me complazco de haber interesado la inteligencia y el corazón. Me siento orgulloso de ver mi nombre junto al suyo".

Luego, una serie de fotos con amigos y personalidades: con el poeta Jorge Guillén y don Dámaso Alonso, cuando le hacen entrega al primero del Premio Cervantes, en el que Battistessa actuó como jurado en su calidad de Presidente de la Academia Argentina de Letras; con la escritora Victoria Ocampo, cuando

la misma se incorpora a la Academia Argentina de Letras; en su audiencia con Su Santidad Paulo VI; con el poeta Giuseppe Ungaretti; con don Ricardo Rojas y un grupo de estudiantes y tantas imágenes y documentos de distintos sitios y fechas.

Sobre otra pared, fotos de lugares recorridos y queridos por este viajero constante de la cultura universal.

En el panel opuesto, en contrapunto y como desafiando "de lo vivo a lo pintado", tres cuadros del escritorio de Battistessa y aspectos de su biblioteca, óleos de David Heynemann, el notorio plástico argentino que ha "retratado" la antigua y vasta casa y los libros y coleciones allí reunidos. A continuación, una foto reciente, ampliada, del doctor Battistessa en sus ochenta años: perspicaz realización de Alicia Sanguinetti, hija de Anne Marie Heinrich. Y, finalmente, una vitrina con algunas de las múltiples condecoraciones recibidas en distintos lugares del mundo como reconocimiento a su continuada embajada cultural: la Gran Cruz de la Orden de Caballero del Mérito Civil, otorgada por su Majestad Don Juan Carlos I de España; la de Caballero Hispánico del Corpus Christi de Toledo (junto a ella, se expuso la golilla del traje y una de las veneras); varias condecoraciones del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid; la Condecoración de la Orden de Andrés Bello, de Venezuela; la Orden de O'Higgins de Chile; la Medalla del Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia; las Palmas Académicas en Letras y Arte, en grado de Comendador, concedidas durante el gobierno del general De Gaulle y entregada por André Malraux ; la de Caballero Honorario de la Orden de San Martín de Tours, patrono de Buenos Aires; el Gran Premio de honor de la Sociedad Argentina de Escritores; la Insignia del Club de los Gourmets (el doctor Battistessa cuenta con una valiosa colección de libros de cocina de distintas épocas y de la preparación de sus recetas hace disfrutar a muchos amigos. Ha merecido además diplomas de buen bebedor, etc. Todo viene a corroborar sus gustos y la amplitud de su cultura en materia de sabores selectos).

La disposición de los objetos mostrados, nos hizo recordar los años en los que el doctor Battistessa, como Decano de la Facultad de Letras de la Universidad Católica Argentina, de la que fue fundador, realizaba sábado a sábado: sesiones de teatro leído, conferencias ilustradas, disertaciones varias, en las que siempre creaba el marco adecuado con objetos de su patrimonio, y reconstruía la época y el mundo del autor tratado. Recordamos también, a modo de "muestra", una tarde en la que Battistessa nos hablaría de Góngora. Empezó por una especie de "lección de las cosas". Desocupó los estantes de una vitrina, sacó de la valija un trozo de terciopelo, una copa, un rosario de nácar o de marfil, una madeja de oro hilado, un lirio y un clavel. Aun mirando, no nos dimos cuenta cómo ni cuándo, en minutos surgió el microcosmos gongorino: el cristal, el nácar y el oro eran metáfora de la belleza, de la femenina sobre todo; el clavel la pasión, el lirio, la espiritualidad y el terciopelo con visos agrisados, negros y hasta incoloros, *tierra, humo, polvo, sombra, nada.* La lectura y el comentario estilístico del soneto CCXXVIII (1582) esclareció espiritualmente el cuadro.

Las cosas, entonces, algunas de las que vimos aquí y las muchas que alcanzó a mostrarnos en otras ocasiones, se convertían en el instrumento de un

ritual que se oficiaba dentro y fuera de la clase para acercarnos siempre con seriedad, pero a veces con humorismo, a la comunión con el texto. A través de la relación con las cosas, así vive y así comunica Battistessa una instancia que está más allá, más arriba, en el plano trascendental de la Belleza.

TERESA IRIS GIOVACCHINI
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

* * *

LÚCIDO AFÁN

Una mañana, ya próximo el aniversario que ahora celebramos, llegamos a casa de Battistessa. El motivo, esa vez, era conversar acerca de un estudio que haría para una revista que acababa de fundarse y de la que, gentilmente, forma parte de su Consejo Asesor. Con la actitud acostumbrada y conocida por quienes frecuentan su trato —anfitrión cordial siempre— nos llevó hacia una mesa donde se apilaban libros y folletos, publicaciones diversas, que lo aguardaban para acatar su fallo como jurado de tantos y tantos concursos. Pero, sabido es que la meta, en su casa, nunca es próxima: hay que recorrer un camino que, de antemano, se ignora. A veces, contemplar una cómoda sobre la que luce tal o cual porcelana, el piano célebre, aquella talla que ya habíamos olvidado o un abanico de insospechado linaje impone un mirar hacia atrás, recorriendo senderos de la historia nuestra. Otras, el viaje es más largo, allende el Atlántico y es un libro de Horas o una vieja y amada edición o una dedicatoria de algún poeta ilustre, lo que hace que el maestro se detenga y cuente... Y surgen, así, los nombres de Anne de Bretagne o Paul Claudel, de Leo Spitzer o Paul Valéry, de Ricardo Güiraldes o Benedetto Croce..., todos conviven en el mundo anchuroso de este humanista argentino que, increíble y ejemplarmente, nunca quiso cambiar su Buenos Aires por las riquísimas bibliotecas de Oxford, Florencia o Harvard, a las que sin embargo bien conoce.

Ya ante las cuartillas, motivo de la visita, Battistessa comenzó a revisar su transcripción de un manuscrito escurialense, hecha mucho tiempo atrás. De pronto, advertimos que, sin proponérselo, había empezado el más finísimo análisis de las lecciones encerradas en el viejo códice: y lo hacía con los instrumentos de la más rigurosa y auténtica Filología; lo ayudaban además, sus conocimientos de Lingüística y de Estilística y esclarecía el texto con los vocablos más precisos y exactos de la lengua castellana. (Muchas veces, escuchando al maestro, entonces, y tantas otras antes, en la Facultad de la calle Viamonte, hemos recordado la incitación azoriniana: es necesario buscar e insistir en la búsqueda de la palabra adecuada, y vuelve a la memoria *El escritor*, con el gozo de Antonio Quiroga, al encontrar el calificativo cuidadosamente elegido, *acicular*, "he dado vueltas, durante mucho tiempo, en el magín, a una porción de adjetivos con qué definir este ciprés").

Y no sólo eso, sino que surgía también, remozado, cuanto Battistessa sabe —¡y cuánto es!— de la lengua griega y de la latina y de la hebrea. Ahondó luego en versos de Fray Luis, apuntando interpretaciones nuevas, realmente

originales y que evidenciaban demoradas lecturas. Así, al influjo de sus reflexiones, eruditas y profundas, creímos estar en la Biblioteca del Escorial, en la sala de investigadores, recogida y quieta, donde décadas antes el brillante graduado ya reunía, fervorosamente, materiales para la investigación a la que habría de dedicar toda su vida, en permanente y lúcido afán.

LILIA E. F. DE ORDUNA
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

* * *

TESTIMONIO

¿Cómo dar testimonio cabal de las infinitas y entrañables vivencias participadas al amparo de la sombra protectora del profesor doctor Ángel J. Battistessa, nuestro querido "don Ángel"? Han pasado más de cuarenta años desde el día en que mi desaprensión veinteañera cruzó el umbral de la vetusta Facultad de la calle Viamonte, con un cuaderno cuyo contenido deseaba someter al juicio crítico de la todavía joven pero ya tan alta autoridad. No sabía mi inocencia que ella golpearía hondo en las predilecciones celosamente guardadas por el profesor, a quien yo veía por primera vez. Hacía muchos años que él ajustaba amorosamente, sin darla por acabada, la traducción de *Almaïde d'Etremont*, de Francis Jammes, la misma que yo desprejuiciadamente le sometía. Con infinita paciencia y condescendencia, leyó y analizó mi texto. No dejó válidas ni una coma, ni una palabra. Apabullada y algo mareada, decidí ahí, sin más, terminar mi aventura literaria y dedicarme sólo a la plástica. Años después, un sorprendente llamado telefónico del profesor Battistessa me requería noticias de los adelantos en mi traducción y me invitaba a pasar por su casa para reverla juntos. Esto necesita ser explicado: en el ínterin, don Ángel había trabado amistad con un joven vienés recién llegado a nuestro país, con quien traducía versos del alemán y recibía las confidencias de una relación amorosa entonces transitoriamente en *impasse*. En su casa se reanudó el vínculo y Battistessa ofició de testigo en nuestra boda. Desde entonces, en treinta y siete años de feliz travesía matrimonial, don Ángel ha compartido muchas de nuestras horas y ha enriquecido nuestras vidas.

Pero todo ello ¿me da realmente autoridad para describir, siquiera en mínima parte, las facetas de una personalidad tan henchida y compleja? Perdón, don Ángel, si en apariencia me muestro infidente al revelar actitudes tan celosamente guardadas por usted como, entre otras, la de su diario madrugar, en los días anteriores al Concilio Vaticano II, para servir de ayudante en la primera misa de un monasterio de Carmelitas Descalzas, vecino teresiano muy allegado y patrocinado por su familia; o bien, y esto hasta ahora, para efectuar visitas a enfermos en los hospitales y a olvidados en los asilos. Todo ello antes del ajetreado ir y venir de sus días.

Terminada esta parte de la jornada, vuelve usted a su casa. Tras recoger libros y papeles parte a sus múltiples tareas docentes y vuelve para retomar

la correspondencia o para proseguir las lecturas. Su casa, ¿cómo describirla?... ¿Cómo hablar con justicia de ese ámbito único, exquisito, docto, en que la sabiduría y el gusto refinado han reunido a través de los años miles de volúmenes del más alto valor, junto a obras de arte variadísimas: crucifijos florentinos y coloniales americanos, porcelanas de marcas ilustres, platería dieciochesca, cristalería de Murano, de Baccarat y de Bohemia, muebles que ornaron algunos de nuestros salones del siglo XIX y, entre otros, el piano de la misma y directa procedencia de aquel en que se interpretó por primera vez el Himno Nacional Argentino en casa de Mariquita Sánchez; cuadros impresionistas, tallas argentinas, bronces y, sobre todo, libros. Los hay de todas las épocas y en distintos idiomas. Todos deleitan y algunos deslumbran, pues no faltan los manuscritos miniados, ni los incunables de primera importancia, como una Biblia veneciana de 1484; Coranes, libros de Horas: las primeras ediciones de los clásicos o de los más destacados autores argentinos, los autores épicos, líricos y dramáticos de la antigüedad greco-romana, los maestros medievales, los renacentistas y los modernos. Muchos son los ámbitos repletos de libros de esta casa singular, parte apreciable de ellos, encuadernados por el propio Battistessa: en arpillera verde los bucólicos, en parda como sayal los santos más humildes, en cuero violeta o en púrpura, los textos de los grandes prelados de la Iglesia... Encuadernación y bulto especial tienen Dante, Santa Teresa, Cervantes, Shakespeare, Claudel...

Las horas se nos pasan absortos en medio de tanta maravilla. Allí transcurren los días de estudio y meditación del maestro que, sin embargo, ha viajado tanto por distintas partes del mundo. Visitarlo es una experiencia no sólo de la más alta espiritualidad, también suele serlo gastronómica, porque otro secreto conocido por pocos, descubre que don Ángel es un eximio cocinero. La parte de su biblioteca dedicada al arte del buen comer es importante y su pertenencia al Club de los Gourmets de nuestro país y otros, data de antigua fecha. Puede ocurrir que don Ángel invite a íntimos privilegiados a uno de esos ágapes que él mismo prepara. Colocará junto a la mesa un facistol con el libro de cocina del cual extrajo la receta: generalmente del siglo XVI o del XVII, también las hay del XVIII, XIX o del nuestro. La cena se transforma en un rito cordial y celebrante, para festejar un encuentro o la terminación de una obra bien cumplida. No por nada don Ángel tiene junto a una reproducción de la "Cena", de Leonardo, enmarcada, esta cita del *Eclesiastés*:

> *"Vade ergo et comede in laetitia panem tuum*
> *et bibe cum gaudio vinum tuum;*
> *quia Deo placent opera tua"* (Cap. IX, ver. 7)

Leerá en voz alta el rico anecdotario que acompaña la receta y luego, con gran ceremonia, servirá él mismo el manjar así preparado. Todo ello con buen humor y con los vinos adecuados. El rito puede repetirse con el andar de la noche; no es extraño amanecer en larga sobremesa mientras los recuerdos y las anécdotas se suceden en la portentosa memoria del profesor.

¡Qué memoria prodigiosa la de este estudioso entusiasta! Evoco otras noches en Córdoba, en Necochea, en Quequén, en quintas cercanas a la capital: las horas transcurrían llenas de magia, escuchándolo recitar o comentar a los autores más severos o a los más risueños, si bien siempre ejemplares. A veces, como al descuido, dejábamos al alcance de su mano, algún texto para nosotros com-

plejo, y entonces era un deleite oírlo interpretar escritos que a su conjuro se multiplicaban en claridades.

En boca de don Ángel la palabra cobra otra dimensión que la acostumbrada. Dámaso Alonso comentó en cierta oportunidad, que tuvo que cruzar el Atlántico para escuchar un castellano tan perfecto, lo que no le impide el uso de un decir llano, conversado. Me consta que el obrero de una fábrica, cuando don Ángel dio allí una conferencia a la que había concurrido, al igual que sus compañeros de trabajo, lleno de reverencia y prevención, comentó: "¡Pero si habla como cualquiera de nosotros. Le hemos entendido todo!"

¡Qué triunfo para el profesor!

Conversación perfecta, chispeante, enriquecida con su conocimiento de las personas, las innumerables lecturas y lo observado en su largo peregrinar por Europa, las Américas y el Oriente, no menos el cercano que el medio y el remoto.

Sólo muy pocas veces, y esto únicamente a los amigos más allegados, confía don Ángel algún aspecto de su archivo epistolar o el conjunto de sus recuerdos, acrecidos con los recibidos a título de homenaje por personas de alta espiritualidad. Así, reliquias y libros de la gran Rachel y de Sarah Bernhardt, algunos de los cuales el profesor creyó pertinente reintegrar al patrimonio originario. En cambio conserva objetos y no pocos libros que en el orden de la literatura comparada pueden esclarecer ciertos momentos de nuestra propia cultura. Una actitud coincidente me parece ésta: una conferencia suya en el Magdalen College, en Oxford, llamó mucho la atención de un universitario británico, directivo de la manufactura de los automóviles Morris, que, como reconocimiento, le regaló un auto. Con la anuencia del Lord, este nuestro profesor cambió el presente por la primera edición de *Los Consuelos*, de Esteban Echeverría (Buenos Aires, 1834), que hasta entonces faltaba en nuestras principales bibliotecas públicas. Tengo noticias de que don Ángel concluye para estas fechas la edición crítica de esa obra, con auspicio de la Academia Argentina de Letras.

Todos estos libros Battistessa ha sabido reunirlos antes con amor que con dinero... El diálogo se prolonga. Se dice que las despedidas o post-datas verbales de don Ángel son más largas que la velada entera. Cuántas veces frente al ascensor repetidamente llamado y perdido, se sucedían los recuerdos, las referencias eruditas y los poemas. Después, el acompañarlo a pie a su casa, pues don Ángel, a pesar de un fuerte accidente en una pierna cuando niño, aún hoy en sus ochenta años, sigue siendo un infatigable caminador: "Ya llegamos, le ayudo a tomar un taxi". "Ya estamos, no puedo dejarlo solo; lo acompaño de vuelta a su casa". Y así la nueva jornada se inicia caminando y dialogando. Es que don Ángel no duerme o casi. Recuerdo esas noches cordobesas en que nos acostábamos pasadas ya las cuatro de la mañana y a las seis lo veía desde mi ventana salir para la primera misa en lo alto de la sierra, marco del veraneo familiar y amistoso.

Podría seguir acumulando episodios y anécdotas, no todas esforzadas y sapientes: un ejemplo, la debilidad manifiesta de este gran humanista por los helados, lo mismo en invierno que en verano. Antaño tomaba como excusa el acompañar a un sobrinito en sus repetidas excursiones a la heladería del barrio.

Hoy este sobrino es papá y, sin duda, son los sobrinos bisnietos —tiene varios— los que lo justifican.

Serios y profundos, o risueños y amables, estos rasgos del profesor y polígrafo podrían multiplicarse... Mi testimonio, como se ve, es el del cariño, la amistad y la admiración. Dejo a otros el análisis docto de su pensamiento crítico, literario y poético; o la enumeración de los muchos cargos que ha desempeñado o desempeña, desde la Presidencia de la Academia Argentina de Letras a decanatos de varias facultades y esto sin olvidar sus publicaciones, sus cursos y conferencias... Claro que nosotros, los amigos, admiramos también al estudioso y al profesor sabio pero, sobre todo, queremos entrañablemente al excepcional ser humano que es Ángel J. Battistessa.

BLANCA PASTOR
Universidad Católica Argentina

• • •

UNA LECCIÓN

Quiero evocar la primera y mayor lección que recibí del doctor Battistessa: comenzó su curso de Introducción a los Estudios Lingüísticos y Literarios enseñándonos —entre bromas y veras— que, cuando alguien nos preguntara para qué servía «esto», debíamos contestar llenos de orgullo: "Gracias a Dios, no sirve para nada".

Fue la primera lección de Literatura y de Filosofía del Arte que nos dio la Facultad. Es más, creo que fue la mayor lección de Ética que recibimos.

¡Qué hermoso acto, inteligente y libre, es este que puede realizar el hombre, de percibir la belleza! ¡Qué cercano a lo divino y qué distante de la mezquina consideración de lo utilitario!

Así, orientados a la búsqueda de lo superior, fuimos puestos en el camino de la Sabiduría.

L. S. S. DE PENSEL
Universidad Católica Argentina

• • •

EVOCACIÓN

La vieja casa de Viamonte 430. Para los que estudiamos en ella, nuestra Facultad de Filosofía y Letras.

En 1943, como todos los años, un nuevo grupo de alumnos comenzaba el estudio de las letras. El primer año era común a todas las carreras, pero ya sabíamos cuál era nuestra elección. Y ese primer año fue un curso al que le tocó —como una predestinación— tener una oportunidad que no se repitió: cursar varias materias con la guía del profesor Battistessa.

Ya habían comenzado los cursos de los titulares, pero los trabajos prácticos de Introducción a la Literatura se demoraron un poco más que de costumbre, porque el Jefe a cargo de esa tarea debía regresar de Chile. Lo esperábamos con la ansiedad con que se espera todo lo nuevo. Como esperan simpre los alumnos de primer año.

Se iniciaron pero, en vez de ser trabajos prácticos, fueron el comienzo de un nuevo camino. Fue encontrar una orientación que todavía no habíamos conocido. No sólo fue asomarse a los autores de distintas épocas y distintas culturas, sino descubrir que en cada artista, en cada obra y, lo que es más, en cada palabra, se nos abría un mundo que no podíamos abarcar; pero intuimos que ese era el camino para tratar de llegar a una orilla que sólo vislumbrábamos.

Al terminar nuestro primer año pensábamos asistir nuevamente a los trabajos prácticos de Introducción, pero la superposición de horarios y la limitación de la materia humana hicieron que no pudiéramos estar en dos aulas al mismo tiempo.

Un hecho casual —para nosotros feliz— hizo que el profesor adjunto ocupara la cátedra de Literatura Castellana. Y así nos llevó al siglo XIX español a través del comentario de textos líricos (¿cómo olvidar sus clases sobre Bécquer?), la novela, donde conocimos el realismo "a la española", el teatro y la proyección del Don Juan, la crítica y el ensayo. Volvimos a escuchar sus clases creadoras al año siguiente, esta vez como adjunto, dando vida a la figura del Cid.

En el último año de la carrera dictó "para nosotros" Lingüística romance e Historia de la lengua. Su conocimiento de los idiomas románicos le permitió acercarnos a ellos como proceso cultural y más especialmente a la evolución de nuestro idioma. Aprendimos que en cada cambio fonético, morfológico o semántico hay un proceso vital que es la vida misma del hombre que habla. Ese hombre que es el protagonista de la historia y el autor de la cultura.

En 1944, a diez años del Congreso Eucarístico Internacional de Palermo, conmemoró a la Eucaristía en un Aula Magna demasiado estrecha para contener al público que en parte debió irse por no caber ni en los corredores de la casa. Diez años antes, Cristo estaba ausente en la casa de la calle Viamonte. Diez años después, a través de las Letras, se rendía homenaje fervoroso a Cristo Eucaristía.

La muerte de Paul Valéry fue ocasión para que el poeta de Francia estuviera presente en las palabras del profesor Battistessa y en la actuación de Rachel Bérendt.

Nos enseñaba hasta cuando tomaba examen. Y así estuvo presente —no sé si para él muy grata presencia— en mesas de casi todas las literaturas. Interrogaba como si él hubiera desarrollado el curso. Hasta tuvimos que esperar que viniera —esta vez de La Plata— para integrar una mesa, porque acababan de jubilar al titular. Nos dijo que tomaba examen porque éramos nosotros.

Pero también nos enseñó en otros institutos. Y así, al terminar la clase de la Facultad, nos despedía con un "hasta luego, si es que van al curso esta

tarde". Sabía que iríamos a seguir sus clases en la Biblioteca del Consejo de Mujeres, en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza, en el salón del edificio Volta, o donde fuera. Hasta en La Plata. A veces, a la salida, se daba la oportunidad de escucharlo alrededor de la mesa de algún café. Tuvimos la ocasión de poder asistir al primer curso de Literatura comparada en Buenos Aires, a través de los grandes temas literarios. Y fueron la lírica universal, el teatro de Shakespeare, los simbolistas y novelistas franceses y naturalmente Paul Claudel.

No quisimos abandonar la Facultad y seguimos asistiendo a la cátedra de Literatura Castellana, ahora a cargo del maestro Battistessa. El centenario de Tirso de Molina nos acercó al teatro nacional español y especialmente a la obra de Tirso. Otro año fue la lírica y fue la mística. Al terminar las clases seguían presentes San Juan de la Cruz o Fray Luis de León. Y otros más.

Nos enseñó el valor de la palabra, de la palabra oral y por eso, muchas veces cedió su lugar a los grandes intérpretes, obteniendo graciosamente la actuación directa de ilustres artistas de la dicción y del canto.

Y sobre todo nos enseñó el amor al libro, ese depositario de la palabra.

En este recuerdo he usado el pronombre de primera persona del plural, porque estoy segura de interpretar lo que sentimos cada una de ese grupo de alumnas para quienes "daba las clases", y para quienes todo hubiera sido distinto de no encontrar en el camino la figura del maestro Battistessa.

Y con esto, todo nuestro agradecimiento.

PAULETTE RACHOU
Universidad Católica Argentina

* * *

GRATITUDES A UN MAESTRO

En 1939 entré a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Reaparece la mañana de abril, indecisa, lluviosa, en que me detuve frente a su puerta con la inquietud de iniciar una nueva fase de mi vida. Las fechas importan menos que las evocaciones. La Facultad funcionaba entonces en el viejo, sólido y no muy cómodo edificio de la calle Viamonte, entre San Martín y Reconquista. En pleno centro, pero, quizá por su proximidad a un convento, con un toque apacible que sugería un silencio perdido para siempre. Hoy, en Mendoza, no es raro que cuando salgo para la Facultad, moderna, blanca, con cuatro pisos de ventanales hacia la cordillera, se interponga un instante la imagen de la otra, la porteña. Reconozco, nítidas o borrosas, las caras de los estudiantes en la escalinata y en el vestíbulo. He perdido los nombres de muchos de ellos. Los profesores, casi siempre con paso apresurado y libros bajo el brazo, contestan a nuestro saludo.

Se iniciaba, repito, una nueva fase de mi vida. Había abandonado, por lo que consideré falta de aptitudes, mis estudios de medicina. Los veinte años se me venían encima con sus entusiasmos y sus perplejidades. Mi decisión

interior fue rápida. Desde el secundario me atrajeron las letras. Sin embargo, tal vez por eso, vacilé durante las vacaciones en manifestarle a mi familia este cambio de rumbo. Con excepción de mi madre y de uno de mis tíos —escritor, inteligente, abogado y bastante disperso— la noticia fue recibida con recelo, escepticismo o francas protestas. Se me prefería, es lógico, un médico con chapa lustrada y bien visible y no un hipotético profesor en una carrera sobre la cual tenían, como casi toda la gente, ideas muy vagas y una opinión pésima.

Busqué consejo en algunos conocidos respetables. En particular, entre quienes habían sido mis profesores en la Escuela Argentina Modelo, donde cursé el primario y el secundario. La casa de la calle Viamonte sigue siendo mi facultad por antonomasia. La Escuela Argentina Modelo perdura como mi colegio.

Los profesores recibieron mi consulta con indiferencia benévola. Me alentaron sin convicción o repitieron, en tono más mesurado, frases ya oídas en familia. Uno solo me aprobó sin reservas. El menor: me llevaba apenas seis o siete años. "Es tu carrera. Has nacido para ella, te irá muy bien. Hay que seguir el destino". Inquirí detalles sobre actividades y personas de la facultad, también suya, en que había decidido inscribirme. Lo más difícil era, sin duda, salir adelante con el latín y el griego. Pero tampoco convenía exagerar. Con regularidad y constancia, las conjugaciones y las declinaciones perdían su aridez y hasta se volvían atrayentes. En cuanto a los profesores, la cuestión había que conversarla despacio. Mencionó a varios con sinceridad elogiosa y destacó uno: Ángel J. Battistessa. "Es, insistió, joven, como nosotros. Ya verás cuando lo conozcas". Mis últimas vacilaciones se disiparon. Había encontrado cerca de mí el estilo de hombre que yo quería ser. Alguien para quien la profesión no era un diploma sino, sin retaceos defensivos, una vocación valientemente afrontada.

Mi iniciación en la Facultad de Filosofía y Letras no se reducía, pues, a una esperanza nebulosa. Llevaba conmigo una imagen firme que apuntalaba mis proyectos. Había ingresado con la seguridad de encontrar entre nosotros, en Buenos Aires, a alguien que era un ejemplo. Alguien con quien quería coincidir en el futuro. Al sentarme en el aula magna, envuelto en la charla del recreo, sin conocer todavía a nadie, quería, ante todo, ver y escuchar a Battistessa.

Lo que cuento no tenía nada de original. Claro que no. Era, me enteré poco después, un sentimiento compartido por docenas de estudiantes que se asomaban a la aventura universitaria. También por otros, ya adelantados, que concurrían a primer año para asistir al curso de Battistessa. Los que no ignoraban que las enseñanzas de un maestro ganan en calidad y frescura cuanto más se lo frecuenta. Tampoco faltaban, y no eran pocos, los oyentes en sentido estricto. Los visitantes. Concurrían a las lecciones de Battistessa, como años anteriores, sin otro propósito que disfrutarlas. Para aprender de alguien que sabía lo que decía y que lo decía con un brío, una fluidez y un caudal incansables.

El calendario me ayudó. Buen signo, aunque jamás he creído en estos presagios. El día de mi estreno en la calle Viamonte, Battistessa tenía clase. Dictaba una hora semanal —los jueves de once a doce, si mal no recuerdo— como Jefe de Trabajos Prácticos en *Introducción a la Literatura*. El profesor titular, por quien de inmediato sentí simpatía y a quien, al correr de los meses

tomé cariño, era Carmelo M. Bonet. Algo no frecuente en los ambientes universitarios —no se trata, como suponen los pesimistas mal informados, de una falla exclusivamente argentina— Bonet admiraba a Battistessa. A este muchacho Battistessa, como solía decirnos con una pronunciación con reflejos españolizantes, al encarecer su cultura vastísima. "¿Qué hay que no sepa Battistessa?" nos contestó una vez en la sala de profesores de cortinados rojos y con prestigiosos retratos, adonde habíamos entrado tímidamente a consultarlo. Y, además, Battistessa escribía con estilo. Tener estilo, en boca de Bonet, significaba el triunfo intelectual en su versión gloriosa. El Aconcagua de las letras. Para él, la única forma segura con que los escritores, pobres mortales, perduran a través de los siglos.

¡Tener estilo! Casi todos los aprendices creíamos lo mismo que Bonet. No hace tantos años, pero ha pasado mucho tiempo. En 1939, en una de las situaciones decisivas para nuestra generación y sombría para el mundo, nos desvelaba la palabra justa. Aspirábamos a recibirnos de estilistas cuanto antes. Convencidos de los poderes eternizadores de la palabra, nos pasábamos semanas enteras, meses, cambiando adjetivos, puliendo una cadencia sintáctica o martirizados, como Flaubert, por las cacofonías reales o ilusorias que sorprendíamos en nuestros maltrechos y desesperantes borradores.

¿De qué nos habló ese primer día Battistessa? Me parece que de *Manon Lescaut*, una de las lecturas obligatorias del curso. No podría asegurarlo para los cronistas futuros, pero al menos persiste en mi memoria, acaso literalmente, uno de los párrafos con que caracterizó a la heroína de Prévost. "Manon, definió Battistessa, no es una coqueta más de las que abundan, según dicen los entendidos, en los salones. De serlo, su historia se hubiera quedado en anécdota más o menos picante, sentimental y un poco llorosa. No tendría un lugar entre las mujeres inolvidables de la literatura". Ningún profesor responsable ignora que hay un momento en las primeras clases que gravita hasta decidirlo sobre el juicio que prevalecerá en los alumnos. Con su comentario sobre Manon, Battistessa ganó, como le era habitual, la partida. Tan sencillo en apariencia, tan asequible, nos hizo comprenderla: descubrió a Manón en cada uno de nosotros. Nos ayudó, con una sonrisa, a comprendernos en la damita, casi una niña, arrastrada por el vértigo de una sociedad de carrozas, ideas atrevidas, conversación refinada, abanicos, mesas de juego y pelucas empolvadas.

Nuestra amistad se estableció poco a poco. Insensiblemente. Alguna conversación, breve, en los pasillos. Otra durante dos o tres cuadras por Viamonte, por San Martín o Florida. Una tarde acompañé a Battistessa a su casa, en la calle San Juan. Otra tomé café y cognac —un cognac magnífico— en su biblioteca. Desde entonces mantengo el anhelo de compartirla, de convivirla: la pizca inevitable de envidia se desvanece cuando argumento que es justo que sea suya y no mía. Ratos cortos y horas largas donde hemos conversado sin plan —¿sobre casi todo y sobre casi nada?— y que me enriquecían como al descuido, sin que yo me diera cuenta de cuánto recibía.

Los encuentros, cada vez más frecuentes, se sucedieron en casas amigas. No quiero dejar de mencionar una de ellas: el piso amplio, claro, apacible de Ester Zemborain. Sus ventanas daban a los jardines de la Recoleta. Un lugar como quedan pocos. Combinaba la familiaridad cordial con la elegancia perfecta. Tal vez porque lo uno requiere lo otro. ¿Qué más? Conferencias

—en su mayor parte suyas, por supuesto— conciertos, algún acto académico. Más adelante, la coincidencia en algún congreso que lo contaba entre sus protagonistas.

Mis estudios siguieron con alzas y bajas. Con las rachas optimistas y los decaimientos periódicos o caprichosos que hasta ahora me mortifican. Al igual que a casi todos mis coetáneos y a unos diez o doce millones de argentinos. Somos un país de ciclotímicos, según diagnosticó un psicólogo famoso en presencia de Battistessa que no se tomó el trabajo de continuar con el tema. En las semanas y meses grisáceos, cuando uno quiere emprender mil cosas y no se decide por ninguna, he conocido hasta qué punto necesitaba (y necesito) una compañía como Battistessa. Todavía estudiante, a solas en mi cuarto o en una caminata que, a falta de remedio más eficaz me recetaban, nunca dejaba de pensar en lo bien que me hubiera venido conversar con él. Pero, me repetía, está tan ocupado. No tengo derecho a molestarlo.

Llegó el trance de la tesis. Battistessa fue mi consejero. Sin presionarme con bibliografías, sin minucias metodológicas, sin sacar a relucir cualquiera de los códigos que empezaban a ponerse de moda y pronto se convirtieron en tiranías. Me dejaba hacer y decir lo mío sin imponerme sus opiniones ni exhibir una experiencia que me hubiera apabullado. Ahora, cuando dirijo una tesis, tengo presente la cuidadosa sensatez, la cortés sabiduría con que Battistessa procedió conmigo. No es, hoy menos que nunca, tarea liviana. Y que así sea resulta muy justificado y explicable. Al principio, los apadrinados se desconciertan y, aunque no lo declaren, se enojan. Tienen la sensación de que uno no se ocupa de ellos con la asiduidad rectora que esperaban. Pero la prueba pasa generalmente sin graves tropiezos. Después, hasta el final, el trabajo toma por buen camino. Deja de ser una obligación a horas fijas, pierde su empaque de carga externa para elevarse a su condición verdadera. La alegría del descubrimiento por cuenta propia con el sostén de alguien más avezado. Una invención feliz y rigurosa, nunca una rutina más entre las servidumbres burocráticas.

Releo lo que he escrito. Compruebo que no obedece a otra brújula que la admiración y el afecto. Pido disculpas a quienes hubieran preferido algo más sustancioso. Otros lo ofrecerán, sin duda. He tratado, al menos, de no ponerme en redactor de un artículo de compromiso. Sospecho que no hubiera podido. Sólo me he propuesto expresar, gracias a la hospitalidad indulgente de *Letras*, que sigo siendo, con muchos años de cátedra universitaria a cuestas, el alumno de Battistessa que no tiene otra ambición que no haber defraudado a sus maestros. Ojalá haya entre quienes han concurrido y concurren a mis clases unos cuantos que guarden de mí un recuerdo que no desmerezca demasiado al compararlo con el que yo guardo de Battistessa. No un didactismo frío, hecho sólo de saberes y normas, sino el de una conversación que cala mucho más hondo que el diestro manejo de los ficheros y el puntual cumplimiento de los programas.

"Al resguardo de las enfáticas nociones sumarias, por sobre la parcelación disgregadora y también cuasi atómica de las carreritas cortas y de las actividades profesionales, o de las restricciones parejamente riesgosas del especialismo sin vuelo, sólo este tipo de humanismo consigue proporcionar a los altos estudios, universitarios o no, la congruencia orgánica y la jerarquía filosófica que deben serle connaturales".

Don Ángel J. Battistessa pronunció estas palabras en la Academia Argentina de Letras el 10 de septiembre de 1981. Quiso, con generosidad, referirlas a mí, al recibirme como académico correspondiente. El maestro seguía asistiendo al discípulo que sigue considerándose, a su lado, nada más que eso. Con gratitud y con orgullo. No he encontrado, por su concisión elocuente, ningún párrafo que perfile con igual acierto la figura de Battistessa. Lo que es en cuanto una vida bien vivida y, no menos importante, como ejemplo. Como voz de constante alerta en los tiempos de dispersión y fracasos que insidiosamente nos rodean y amenazan.

ADOLFO RUIZ DÍAZ
Universidad de Buenos Aires
Director del Instituto de Literaturas Modernas. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Cuyo.
Miembro correspondiente de la Academia Argentina de Letras

* * *

UN MAESTRO

Varias generaciones de argentinos hemos tenido el privilegio de que un compatriota talentoso, verdadero maestro, nos descubriera el mundo infinito e insondable de las letras. Ese maestro, el profesor Ángel J. Battistessa, formado en la Argentina, nutrido en sus tradiciones más arraigadas pero abierto a las amplias perspectivas del saber y del arte, durante décadas despertó nobles vocaciones, al iluminar con su excepcional intuición las más hermosas páginas que se han escrito, no fácilmente accesibles para todos.

Generosamente nos alentó a quienes comenzábamos nuestra carrera, guió nuestros primeros trabajos; nos señaló con su ejemplo el camino que debíamos seguir, a quienes intentábamos continuar por el que transitó desde muy joven. Casi sin palabras, fue enseñándonos a disipar nuestras dudas, a limitar nuestro apasionado deseo de querer abarcarlo todo, a elegir sólo lo valioso. Contribuyó a que fuéramos encontrando nuestro verdadero cauce, para evitar desbordamientos que destruyeran toda posibilidad de elaboración reposada.

Dio pautas concretas para toda aproximación a una literatura o a un texto. Advirtió sobre la necesidad de fijar con criterio genético los rasgos de una literatura, porque nada hay históricamente aislado, y lo cercano y actual habrá de comprenderse a la luz de lo anterior y aun de lo remoto. Dijo que las literaturas hispanoamericanas se apreciarían mejor si se allanaba el camino con el conocimiento de lo español, y que ese mismo conocimiento habría de afianzar lo que llamó "la buena frecuentación de nuestra literatura". Pero recordó también que atender al sustrato hispánico no debía significar desconocer influencias y estímulos ajenos a ese aporte inicial.

Del comentario de textos ha manifestado que ha de ir mucho más allá de la referencia gramatical o lingüística, porque si toda obra literaria ha de resultar accesible a un lector devoto, sólo se llegará a su verdadero sentido cuando se la relacione con la cultura y formas de vida que la vieron nacer, y en

tanto que lo histórico ha de contribuir a la comprensión del texto, el texto ha de dar a conocer lo histórico.

Ha destacado que la frecuentación de bibliografía sobre textos, épocas y autores —a menudo copiosa—, no ha de excluir las referencias de los coetáneos, y que de nada valdrían unos y otros aportes sin el correspondiente cotejo con las páginas cuyo comentario se aborda. Los datos ofrecidos por la bibliografía habrán de verificarse y seleccionarse personalmente, según su consejo.

Un sentido profundamente cristiano de la vida y un alto concepto de la caridad lo guían. Sus clases, sus conferencias, sus escritos, han tenido siempre una orientación ética, que no ha olvidado una generosa actitud —a la vez de compasión y de respeto— frente a las debilidades humanas.

Como en todos los grandes pensadores, late en el maestro un anhelo de eternidad, que le permite asignar al tiempo su verdadera dimensión. Y si en alguno de sus comentarios de texto ha hecho referencia a las "virtudes amables de la vida", ha de decirse que él las conoce y las practica, como el maestre de las célebres *Coplas* manriqueñas. La palabra "cordial" —que usa a menudo— parece adquirir en sus labios un significado más hondo, porque relaciona la cordialidad con lo que se llama "el orden de la caridad". La cordialidad que lo caracteriza es rasgo distintivo de su señorío espiritual, pero como los espíritus más selectos guarda celosamente el tesoro incalculable de su riquísima vida interior, que sólo vuelca en parte en sus conmovedores poemas.

LÍA NOEMÍ URIARTE REBAUDI
Universidad Católica Argentina

ARTICULOS Y ENSAYOS

UNA REELABORACIÓN ESTILÍSTICA DE ENRIQUE LARRETA

A mi maestro y amigo el doctor Ángel J. Battistessa

Larreta pertenece a este tipo de escritores flaubertianos que nunca llegan a estar de acuerdo con la versión definitiva de sus textos; ello implica que de la primera edición de un libro del autor de *Zogoibi* a la última existan variantes sustanciales. Un análisis de esta permanente zozobra puede interesar como ejemplo de autovigilancia literaria, de aguzada responsabilidad, para los escritores jóvenes todavía en agraz.

Tomaremos, para demostrar esta voluntad de perfección, su cuento helénico "Artemis" el cual puede considerarse —descartando títulos muy primitivos recogidos por Pedro Luis Barcia— como el primer trabajo válido de su extensa bibliografía.

1. Texto y ediciones

"Artemis" se publicó originalmente en *La Biblioteca* (t. II, 1896) aquella magnífica revista dirigida por Groussac, con un elogio del irascible francés notablemente elogioso para su temida condición de *cuco literario* que le asignara, en *Tiempos iluminados*, el propio Larreta. Veinte años más tarde, con algunas variantes, le dio cabida *La novela semanal* en su número 3, diciembre de 1917; con notorias modificaciones el relato llegó a las *Obras Completas* de nuestro autor editadas por "Plenitud" (Madrid, 1951) y con los últimos cambios a la de Antonio Zamora (Buenos Aires, Claridad, 1959, t. I) considerada por Larreta como la versión definitiva de sus textos.[1]

La breve narración —ocupaba sólo dieciocho páginas en *La Biblioteca*— se limita al episodio del efebo Dryas que a punto de ser seducido por la cortesana Mircia logra escapar, gracias a la presencia de la casta Artemis, a ese embrujo maligno que hubiera aniquilado sus fuerzas para triunfar en los juegos de Olimpia.[2]

Lo que importa, pues, no es tanto el asunto cuanto la índole de un estilo trabajado con todo el fasto y la suntuosidad de la escuela vigente en 1896: el modernismo, con toda su carga inicial de parnasianos y simbolistas.

2. Tendencia del proceso

Si cabe destacar una nota general en este proceso de permanente cambio (no resignado en un espacio de más de sesenta años) es la tendencia a la simplificación. Fue ésta, por otra parte, una conducta de casi todos los moder-

---

[1] Comprende prácticamente toda la producción larretiana. El ilustre escritor fallecería dos años después, el 6 de julio de 1961.

[2] Cfr. mi ensayo *Los valores eternos en la obra de Enrique Larreta*, Buenos Aires, Sopena, 1946, parte I, cap. I, pp. 17 a 23.

nistas —el caso de Lugones es el más notorio—, que desembocaría en una de las tendencias del postmodernismo: la sencillista.

Fraguada "Artemis" con toda la riqueza verbal e imaginera de su momento, y, si bien ya evidente, aún no lograda la plenitud de un estilo cuya máxima fuerza se alcanzaría en *La gloris de don Ramiro* doce años más tarde, ya acusaba suficiente voltaje como para reducir, en sucesivas ediciones, un exceso de tensión.

3. Evocación del mundo helénico

Como reflejo de los parnasianos, Larreta —tenía entonces veintitrés años y era profesor de historia— se preocupa de que su Grecia no sea la convencional y tópica del liberalismo romántico; busca evocarla con el máximo rigor que exigían los avances de los estudios arqueológicos y lingüísticos. La aparición fugaz de Alcibíades y Sócrates ya nos ubica en el siglo IV a. de C. durante la nonagésima olimpíada de la Hélade de la guerra del Peloponeso con los primeros signos de la decadencia. Tema y momento para que el entonces joven escritor se complaciera en dar a su forma la mayor densidad posible. Reducirla debía ser obra de la perspectiva del tiempo. Veremos cómo en un paisaje y dos retratos.

Sobre cincuenta y seis vocablos utilizados para la descripción de Olimpia en la primera versión, sólo treinta y nueve bastan para la última; se ha corregido: *ceñida por sus altos muros y coronada*, etc. por *sobresaliendo por encima de los muros* sin duda mucho más enérgica para destacar la eminencia de la ciudad; se eliminaron todas las copulativas: *y coronadas, y estatuas y el radiante*, etc. lo mismo que las preposiciones reiteradas: *coronada de santuarios, de pórticos, de carros*...; mediante el asíndeton se obtiene la siguiente notable celeridad descriptiva: *sobresaliendo por encima de los muros con sus santuarios, exvotos, estatuas innumerables, pórticos, carros de triunfo.*

A fin de no repetir el nombre de la ciudad, ya mencionada en el párrafo inicial del relato, se la califica de sagrada, de este modo se cierra el contexto con una enérgica reducción:

a) *La ciudad de Olimpia destacaba sobre el azul del cielo su blanco acrópolis sagrado y el radiante mediodía iluminaba los mármoles y encendía fulgores de llama en la pintura dorada de los templos* (Edic. *La Biblioteca*, 1896).

b) *La ciudad sagrada recortaba sobre el azul del cielo su acrópolis blanco. El radiante mediodía reverberaba en los mármoles* (Edic. Zamora, 1959).

Para retratar a Sócrates, *trasunto de viejo Sileno* en ambas ediciones, Larreta escribió: *abultado de facciones y de vientre, con la barba y los cabellos descuidados y lleno de bondadosa viveza en la mirada;* tres copulativas en una sola línea que, sin dañar la armonía, evidentemente atenazan el ritmo a más de sobreabundar en detalles. Seis décadas más tarde se contrajo a este apunte admirable por su dinamismo y relieve: *de rostro aplastado, de labios gruesos, de barba filosófica.*

Ha sido muy frecuente la imagen de que las palabras en boca del célebre pensador zumbaban como abejas; era lógico que un escritor novel no la desperdiciara: las palabras *resonaban a la distancia como el zumbido de las*

abejas en la boca de la colmena, escribe en 1896; sin perder la idea, la última redacción dice: *las palabras zumbaban en sus labios como laboriosas abejas,* eliminando así tres sustantivos inocuos: *distancia, zumbido, colmena,* y dando a la imagen su exacta proporción, además de injerir el significante adjetivo: *laboriosas.*

Párrafo de singular valor como ejemplo de reelaboración es el 56 del contexto.[3] Dryas ha vencido en el *pancracio* ese brutal antecedente —y que me perdonen helenistas y púgiles— de nuestro no menor brutal boxeo. Cuando Mircia atraviesa el bosque en busca del efebo tropieza con el vencido en aquella lucha. Larreta lo pintó acentuando el tono cruento: *orejas, inmensamente hinchadas, labio despedazado y sangriento; destrozada garganta por las cinco heridas de una garra humana.* Sobre que la cortesana mal pudo ver en la noche, y más, cohibida por el miedo, tanto detalle, la truculencia resulta excesiva, no por el tópico de una Grecia serena, olímpica y riente (más bien era todo lo contrario) sino por aparecer con repentino tono melodramático en la parnasiana tensión de todo el estilo. La corrección, por lo mismo, nos da una pauta de la clarividencia del escritor; en su última redacción se limita a decir: *tenía el labio despedazado.*

Lo que sigue acredita un singular valor como sabia nota de una psicología pretérita y como vigoroso resultado literario en el implacable retoque. Mircia adivina en ese despojo al derrotado por Dryas: *con su alma griega* —se dice en 1896— *sintió que la admiración dilataba en su pecho la llama del amor.* La reacción de la refinada discípula de Venus ante un vencido en el circo es impecable, sobre todo si el vencedor era objeto de su deseo, pero la romántica explicación del *pecho dilatado* y la *llama del amor* ablandaban con inútil sentimentalismo su histórica fiereza, conseguida plenamente en su última forma: *en su alma griega aquella visión atizó su delirio.* Se recobra de este modo la vibración sensual de todo el contexto.

Queda, en la cuidada evocación, por señalar, un rasgo casi intacto en las dos versiones: un moderado vocabulario de tinte helénico que, sin rozar erudición ni pedantería, da al estilo un suave aire de antigüedad. Se han mantenido así términos como *hetairías,*[4] *estrofión, pancracio, pentatlo, helanódicas, Faecilo, Buleuterión, exedra, Alcmeónida, górgonas,* etc., que ponen un prudente toque de helenidad, corregido en un único caso para reforzar la función de este recurso lingüístico: Dryas puede escapar de los halagos de Mircia porque —en la redacción original— *los fuertes brazos que conservaban el aceite "del estadio" se escurrieron,* etc.; el cambio de la edición Zamora dice: *brazos poderosos, que conservaban todavía el aceite "agonístico",* significativa palabra que —como *agonal*— alude a toda la técnica de las luchas, a la lucha en sí misma.

4. Los cambios sustanciales

A las correcciones apuntadas, Larreta agregó otras que modifican radicalmente, sin tocar el concepto, la primitiva redacción. Como veremos en los

---

[3] Damos el nombre de párrafo a cada punto y aparte del texto. Son exactamente ochenta y uno en las dos versiones que manejamos.

[4] En la versión de 1959 se lee *hetaira* mas, sin cambios en la oración, lo sospecho un explicable error de imprenta.

cinco casos más importantes, siempre tratando de intensificar la idea al suprimir todo lo que pueda aminorarla.

Ha quedado intacta, en el párrafo 6, la erudita enumeración gentilicia de las mujeres que, prohibida su entrada al circo bajo pena de muerte, esperaban los resultados desde la otra margen del Alfeo. A la enumeración sigue un paisaje morosamente detallado. Bastará con enfrentar las versiones primera y última para testimoniar la índole del cambio:

a) *la alegre multitud se esparcía por aquel paisaje encantador donde las hojas murmuraban en las altas copas de los plátanos y encinas* (Edic *La Biblioteca,* 1896).

b) *la femenina multitud llenaba de un vasto rumor claro aquel encantador paisaje* (Edic. Zamora, 1959).

en el segundo caso:

a) *la hierba extendía sus pliegues suntuosos por debajo del rico madroño, del mirto obscuro y del laurel de tallos elegantes, que entremezclando sus follajes formaban graciosas espesuras y senos frescos como grutas y pobladas de musgosas estatuas de ninfas y de sátiros que sonreían entre las hojas, sobre sus viejos pedestales* (Edic. *La Biblioteca,* 1896).

b) *la hierba extendía su tapiz suntuoso, estrellado de anémonas primaverales, por debajo de las encinas, de los plátanos, del rojo madroño, del mirto, del laurel, que entrelazando sus follajes formaban hondos senos obscuros, frescos como grutas. Los insectos rayaban el agua de los estanques dormidos. Los sátiros de piedra, hinchados de musgo, asomaban entre las hojas su risa bicorne* (Edic. Zamora, 1959).

Si bien la extensión del segundo contexto (b) pudiera parecer, incluso, más extensa que el de la primera redacción, la nueva estructura sintáctica, al suprimir todas las copulativas, distribuir con mucho más rigor los elementos del cuadro, evitar detalles obvios, *sobre sus viejos pedestales,* por ejemplo, le dan más intensa vivacidad, por otra parte, dinamizado con la gráfica pincelada de *los insectos.*

Tomemos otro ejemplo: dos aspectos referidos a Mircia. Lo que al narrador importaba era subrayar la belleza impasible y subyugante de la cortesana. Los cuarenta y ocho términos empleados para explicarla en el texto primitivo quedan reducidos a veintidós en la redacción final; dice así: *Todo en ella era ritmo y fascinación. Un extraño resplandor parecía rodear su belleza serena y temible como la calma del mar.* Del primer texto (1896) se han extirpado: *aureola divina, belleza fatal* y toda una carga retórica: *la luz del sol no era más brillante que sus diáfanos cabellos y la sola mirada de sus ojos desconcertaba los sentidos.* Al más distraído catador literario no puede escapársele la fuerza que ha adquirido el concepto al quedar expreso en sus valores esenciales.

Otra descripción de Mircia, sin variar tema ni casi palabras, cobra mayor relieve al modificar la redacción: *El andar armonioso animaba su belleza, y su perfil se destacaba sobre el fondo del cielo comprendido por el vano como esas figuras serenas que desfilan sobre la arcilla de las ánforas,* leemos en la edición 1896. Sin duda aquí lo esencial era traducir la plástica armonía de la hetaira recortada sobre el cielo como la clásica figura de un ánfora. A tal precisión tiende el cambio de 1959: *El andar sabio, rítmico, que se aprendía en los seminarios, animaba extrañamente su belleza, y su armonioso contorno se*

recortaba sobre el fondo del cielo comprendido por el vano como la figura de un ánfora. La inserción técnica del arte *aprendido en los seminarios* da al andar de Mircia una singular exactitud para apoyar la imagen inmediata de la figura de ánfora.

Confrontemos ahora las dos versiones del emisario de Mircia, el estratego Polictor de Tebas:

a) *Su casco y su coraza relucían con resplandores de fuego a la luz enrojecida de la tarde, y la púrpura espléndida se escapaba por entre las junturas del bronce como la sangre de las heridas* (Edic. *La Biblioteca,* 1896).

b) *Su coraza reflejaba la luz enrojecida. El penacho negro del casco flameaba en el viento, y sus ropas de púrpura asomaban por entre las placas de bronce como la sangre de las heridas* (Edic. Zamora, 1959).

Larreta mantiene el empaste cromático en rojo del retrato; en la redacción inicial: *fuego, enrojecida, púrpura, bronce* y *sangre;* desapareció el término *fuego;* quedaron los restantes, mas, como excelente pintor que era, agregó para contraste el *penacho negro* del casco y reemplazó, acusando la armadura, *junturas* por *placas.* La solución impresionista está lograda así con mucha mayor intensidad.

Parecida transformación la tenemos, como cuarto ejemplo, en la mancha que describe la caída de la tarde en Olimpia. El párrafo —el 41— tiene una ligera mayor extensión en el texto corregido de 1959 —cuarenta términos— que en el original de *La Biblioteca* sólo con treinta y seis, pero el ritmo es mucho más aéreo, fugaz y melancólico, sobre todo, como se verá, por haber eliminado una imagen mítica demasiado escultórica:

a) *Las horas huían "y el sol precipitaba su carro del otro lado de las cumbres". Los horizontes se poblaban de gritos lejanos y los vapores del crepúsculo doraban la llanura y el pie de las montañas* (Edic. *La Biblioteca,* 1896).

b) *La luz se apagaba en el cielo. Todas las formas tomaban un contorno ceniciento, indeciso, en la turbia irradiación del crepúsculo. Una intensa bruma dorada flotaba hacia el pie de las montañas. Los horizontes se poblaban de largos gritos lejanos* (Edic. Zamora, 1959).

Resulta notable cómo mediante sólo un cambio de elementos plásticos y apenas retocados los restantes, el cuadro se nos aparece mucho más fino y sensible.

Finalmente, sin necesidad de comentarios, parangonemos, como ejemplo de cambio sustancial, reductor, las dos versiones del párrafo 76, uno de los últimos de "Artemis". Un nocturno tratado en dos variantes radicalmente opuestas:

a) *Los templos, bañados por los rayos azules de la luna, coronaban a lo lejos los altos promontorios. En medio del valle, el terso lago resplandecía como la plata de un escudo y una deliciosa frescura llegaba de sus ondas; mientras que el bosque resonaba todavía con el rumor de las fiestas y los himnos, y el canto prolongado y puro de los follajes dispersaba en la noche sus sobrias armonías* (Edic. *La Biblioteca,* 1896).

b) *Los himnos habían cesado y sólo se escuchaba, en la paz de la noche, la extensa sinfonía de las ranas, y, de tiempo en tiempo, el suspiro rústico de alguna flauta. Unas pocas notas en la bruma clara. Un trino de égloga impregnado de luna. Algo como un llamado, como una señal de pastores... que luego callaba* (Edic. Zamora, 1959).

No creo necesario encarecer la fuerza y, sobre todo, la poesía del cuadro en su redacción definitiva.[5]

5. Cambios en los términos

Una preocupación constante por bruñir la forma —tarea repetida en toda su obra— alcanza en nuestro autor hasta una permanente transmutación del vocabulario, especialmente en las dos funciones gramaticales de mayor importancia plástica, que es de hecho el valor fundamental de "Artemis": sustantivos y adjetivos. Como el procedimiento abarca a todo el contexto, forzoso será dar sólo noticia de los cambios más significativos, aclarando desde ya que dichos cambios buscan generalmente el término equivalente más expresivo o, en otros casos, poético.

El radiante mediodía iluminaba los mármoles (1896) pasa, en 1959, a *El radiante mediodía reverberaba en los mármoles;* la acción de la luz se ciñe así a su exacto fenómeno físico. Lo mismo para una imagen acústica: *como arrastrado por el vuelo inseguro del viento, un alegre murmullo,* etc., leemos en el texto original; el definitivo corrige: *...traído por el vuelo del viento un vago murmullo;* se ha suprimido el estéril adjetivo *inseguro* y se ha dado a *murmullo* el de *vago,* más natural y lógico. En este mismo párrafo cuarto, se ha reemplazado la perífrasis *recinto de las fiestas* por el término exacto *circo.* Del mismo modo —párrafo 6, el relativo a las mujeres que aguardan las noticias de los juegos— se ha precisado la *femenina multitud* al modificar la *alegre multitud.*

Veamos ahora —párrafo 9— un detalle en la vestidura de Mircia; dice el original de *La Biblioteca: Ajustábale el cuello, prodigioso collar, con las nueve Musas cinceladas en la blanquísima veta de una piedra celeste como el cielo.* Los cambios fueron: reducir el superlativo a *blanca,* reemplazar *piedra* por *gema* de mucha mayor precisión técnica —*gema* es, en efecto, la piedra preciosa tallada con figuras, según la terminología arqueológica— y suprimir el comparativo *como el cielo* obvio y puramente retórico; detalles menores: trocar aro (1896) por *ajorca* (*ajorca de bacante*) más rigurosa, puesto que la joya va en los tobillos de Mircia y llamar al incentivo sensual de la misma *raro* y no *extraño* como se lee en el original.

Sugestiva fuerza —párrafo 11— cobra una frase mediante el trueque de un sustantivo y un adjetivo; en 1896 se dice: *con el solo esplendor de su tranquila belleza,* y en la edición de 1959: *con la sola magia de su belleza impasible. Magia* abre una perspectiva más profunda y misteriosa que *esplendor* en tanto *impasible* connota la naturaleza erótica de Mircia con persuasiva elocuencia.

Renovaciones importantes tenemos en los párrafos 12 y 13. El hastío de Mircia por la gloria y riqueza logradas por su fama de hetera (bien que en esto —apuntemos de paso— pueda caber más una concepción romántica y occidental del autor que clásicamente helénica; de algún modo el "hetairismo" suponía entonces profesión casi universitaria) se expresa en dos frases claves: *su alma era demasiado selecta para ello; el íntimo murmullo de la meditación cerrábale los azulados párpados, manteniéndola alejada del círculo*

---

5 Podríamos sobreabundar con otros ejemplos no menos elocuentes; los dejamos para no extender demasiado estas apuntaciones.

bullicioso de las demás cortesanas, ambos contextos en la versión de *La Biblioteca.* En el primer caso, la voz *alma* era, en cierto modo, un anacronismo demasiado próximo a una idea cristiana; Larreta, con acertado criterio la reemplazó por *naturaleza,* y, conociendo el refinamiento de las discípulas de Venus en aquellos albores de la decadencia, cambió el adjetivo *selecta* por *excelsa,* en el texto de 1959. En la segunda oración, suprimió un rasgo neutro y sin eficacia: *cerrábale los azulados párpados* renovando, y es lo que importa, el término *murmullo,* pese a su valor onomatopéyico demasiado sonoro para el momento, por *silencio;* el concepto se vigoriza así con singular eficacia: *el íntimo "silencio" de la meditación.*

Apuntemos también con relación a la cortesana, a la muchedumbre de sus admiradores, un cambio inteligente de vocablo referido a los griegos; había escrito *aquel pueblo "enamorado" de la belleza;* sustituyó *enamorado,* forma pasiva y con cierto matiz de tono sentimental, por un sustantivo más fuerte y concreto: *adorador.*

Un auriga de Alcibíades —párrafo 25— acerca un caballo tesalo; otra estampa evocadora del mundo helénico. Aquí estructura y vocabulario fueron enérgicamente retocados con el fin de dar relieve a la figura central. Sin comentarios —surgen de la misma lectura— confrontamos las soluciones primera y última:

a) *Uno de ellos se acercaba trayendo...* (Edic. 1896);
b) *Uno de sus cocheros traía...* (Edic. 1959);

a) *Asido por el cuello* (Edic. 1896);
b) *Por la argolla del bozal.* (Edic. 1959);

en la última versión borró el adjetivo *hermoso* aplicado a *caballo;*

a) *Cuya piel tenía la blancura luminosa de la nieve* (Edic. 1896);
b) *Todo blanco* (Edic. 1959);

a) *Era un tesalo lleno, ardiente, elástico, de mirada inquieta, y la nariz dilatada y fogosa* (Edic. 1896);
b) *Era un tesalo fogoso, de formas llenas, el ojo espantado* (Edic. 1959);

a) *Parecía escapado con vida de un marmóreo carro triunfal* (Edic. 1896);
b) *Parecía escapado de un carro marmóreo* (Edic. 1959).

Rescatemos ahora dos fragmentos para señalar en el primero —párrafo 30— dos detalles que ajustan la precisión del cuadro; en el segundo —párrafo 34— el modo de acelerar un movimiento. Se acerca la litera del rico mercader asiático Megabasis de Sardes; Larreta escribió: *cuatro esclavos, haciendo resonar las gradas con su calzado de palo lanzaron sus altas voces pidiendo paso;* al corregir, cambió *losas* por *gradas* e intercaló *como bandazos* después de *lanzaron,* con lo que el buscado efecto acústico adquiere más intensa y clara sonoridad. La litera (Edic. 1896) lleva *cortinas celestes con espesas franjas de plata;* el cambio mucho más gráfico de 1959 pone: *con pesados flecos de plata.*

Con relación al otro párrafo bastará una vez más, para apreciar la dinámica del cambio, con enfrentar las dos versiones; se refiere a la entrada de Dryas en escena:

a) *Con los ojos "iluminados" por la embriaguez del triunfo, "venía" en el medio aturdido "por" el clamor de las ovaciones* (Edic. *La Biblioteca,* 1896).

b) *Con los ojos "encendidos" por la embriaguez del triunfo "caminaba" como aturdido "entre" el clamor de las aclamaciones* (Edic. Zamora, 1959).

Hemos dicho que llevaría una extensión desmesurada señalar una por una todas las sustituciones operadas en el texto bajo examen, algunas, desde luego, de menos importancia y puramente circunstanciales. Cerraremos, pues, este apartado con una rápida mención de las más significativas en los párrafos finales.

Las copas, al término de la orgía de la que escapa Mircia, aparecen como *volcadas* en lugar de *vacías;* el aire de la noche refresca el *rostro* y no el *pecho* de la cortesana; el herido con que tropieza al atravesar el bosque emite, en la última redacción, un *gemido ahogado y lúgubre* a cambio de *siniestro;* al encontrarse con el vencedor, le clava —párrafo 36— *la más perturbadora, la más ardiente, la más honda de sus miradas;* en 1959, desaparece toda la adjetivación para dejar sólo en singular: *su mirada;* Dryas, en su diálogo con la hetaira, teme ser vencido, según la edición original, *si me abandonase a tu amor*, sagazmente corregido para dar un sentido más vivo y sensual al cambiar *a tu amor* por *en tus brazos;* al beso de la cortesana, el atleta se siente perdido; no menos inteligente es el reemplazo del adjetivo en *una fiebre "invencible" corrió por debajo de su piel* (Edic. *La Biblioteca*) por *una fiebre "veloz"*, etc. (Edic. Zamora).[6] En los párrafos finales, el regreso triunfal del efebo a Mesenia, corrige —valga como último ejemplo— *verdeante olivo* a cambio del anterior adjetivo mucho menos explícito: *brillante.*

Hemos dado de la transmutación del vocabulario solamente un muestreo; lo creemos suficiente para aquilatar, en un verdadero artista, el esfuerzo que significa para conseguir, en la medida de lo posible, la perfección y simplificación de la forma.

6. Las imágenes

Una de las características del modernismo, aparte la precisión y suntuosidad del vocabulario, fue, como sabemos, el exponer la idea a través de la imagen. Desde luego esto pertenece a la esencia del quehacer literario, pero el modernismo químicamente puro, el inmediato a las fuentes del parnaso y el simbolismo, llevó el tradicional recurso a una de sus máximas tensiones. En muchos casos esta *fermosa cobertura*, que hubiera dicho el marqués de Santillana, fue más importante y tuvo mayor fuerza que la misma entidad del asunto.

"Artemis", como obra juvenil y aparecida en 1896, no escapa a esta conducta. Conocemos la exigüidad del tema, apenas pretexto para una evocación de la Olimpia del siglo IV en el momento abigarrado y tumultuoso de los certámenes. Tenía, pues, el escritor, abundante materia para estimular el hallazgo de imágenes.

---

[6] Todo este fragmento ha sido enérgicamente castigado. Supresión completa de oraciones: *se inclinaba sobre el fondo* por *se asomaba al borde de* (los abismos); *balbuceaba como un ebrio* por *murmuraba como...*, etc.; *cantos de sirena* (1896) se reemplaza por *arrullo* (1959). Otro detalle digno de mención es, en todos los casos, haber eliminado el artículo galicado al mencionar a Grecia, frecuente en nuestros escritores del XIX: *la* España, *la* Francia, etc.

Tomando ahora, una vez más, la versión final de 1959 se observa que la preocupación dominante en los cambios fue no sólo aligerar sino, en muchos casos, suprimir radicalmente la imagen, por lo general comparativa. No en vano transcurrieron seis décadas del uno al otro contexto, sesenta años durante los cuales se decantó en lo esencial la dispendiosa suntuosidad modernista.

Rescataremos, a simple título de prueba, hasta una decena de ejemplos.

El párrafo 4 apunta que a las apartadas mujeres los gritos del estadio llegaban *como el bramido intermitente y lejano de un mar*; Larreta con mayor precisión acústica, especialmente en la fuerza del verbo, corrigió: *reventaban a lo lejos como el embate de un mar*; la idea de *bramido intermitente* ha sido sustituida por un único sustantivo de precisa connotación: *embate.*

Segundo ejemplo. En el retrato de Mircia se lee *vese nacer desnuda su fresca garganta con la gracia tentadora de una fuente.* La materialidad de expresiones como *nacer desnuda* y *fresca garganta* —en especial el segundo sintagma— así como la abundosa adjetivación para el sustantivo *gracia,* en la edición original, se resuelven (Edic. Zamora, 1959) en esta breve imagen de singular dinamismo: *vese surgir su cuello con la gracia del agua*; cabe observar la delicadeza que ha adquirido al reemplazar *garganta* por *cuello* y toda la densa comparación con la fuente por la voz *agua.*

Llegan los compradores de amor. Larreta escribió originalmente: formaban *como una jauría ardiente en torno a la carne perfumada de las hetairas*; la imagen, al retocarla, quedó intacta en su sentido pero borró el adjetivo *ardiente* y sustituyó *perfumada* por *olorosa,* desde luego más efectivo como impresión de algo inherente a la misma naturaleza.

Megabasis de Sardes fue pintado acentuando su repulsiva fealdad; la edición prístina marcaba así un detalle: *su vientre enorme oscilaba a uno y otro lado como un odre lleno.* Al quitar, en la definitiva, *enorme* y extirpar totalmente la comparación (un *odre* no necesariamente *oscila*) el rasgo adquiere una gráfica precisión.

Oportunamente ya señalamos, manteniendo la solución impresionista de la imagen, los cambios operados en el retrato de Polictor de Tebas.

Párrafo 36; Mircia sigue ávidamente el paso del mesenio; éste *cruza junto a ella como la nieve inanimada de las estatuas.* Sin duda esta imagen de la redacción original dice cuanto puede decir de la fría indiferencia del cazador, pero, acaso, pareció a nuestro autor, en la que podríamos llamar su última época, en exceso escultórica, estática; de ahí la enérgica poda en 1959: *impasible como la piedra,* desde luego, mucho menos vistosa, pero, en cambio, mucho más enérgica.

El nocturno del párrafo 48 decía: *el céfiro inseguro que llega del mar cruza por instantes como un velo arrastrado en las tinieblas agitando,* etc. Al no tratarse de una metáfora sino de una imagen óptica (*agitando*) quedaba sin validez la comparación *como un velo arrastrando*; el texto fue corregido en la edición Zamora suprimiendo el gerundio con un agregado que dio al concepto su exacta dimensión: *cruza por instantes las tinieblas como el velo espectral de alguna divinidad;* imagen de sugerencia clásica y de poética fuerza mítica.

Al salir de la orgía, el recuerdo del mesenio se aviva en el sentimiento de Mircia; la edición de *La Biblioteca* cerraba el párrafo: *sintió que el deseo co-*

rría por sus miembros con la voracidad de la llama en los campos secos del estío. La imagen evidentemente más era apropiada para una llanura americana que para el suave paisaje de los montes de Trifilia; acaso pudo ser hasta un recuerdo personal de ese hombre de nuestro campo que fuera Larreta, y aunque no puesta como pensamiento de la cortesana, en cierto modo, disonaba con la coherencia de todo el contexto. Al eliminarlo totalmente en la última edición queda el párrafo en su exacto nivel.

Otra imagen borrada sin piedad, en 1959, sospecho que por inerte y por tener bastante parecido con las manejadas por el último romanticismo de tono campoamoricano es la que subrayaba la inquietud de Mircia a la llegada de Dryas: *el corazón le resonó dentro del pecho como el aleteo de un pájaro.* Era casi imposible que a un escritor de veintitrés años en 1896, por mucho que buscara adecuarse a la nueva corriente estética, no le quedara un resabio del estilo manejado en las doloras por el poeta de Navia.

Para concluir este apartado no resisto a la tentación de recordar una imagen ya apuntada e inserta, como vimos, en el totalmente renovado nocturno que sigue a la soledad de la hetera; el suspiro rústico de una flauta que era: *un trino de égloga impregnado de luna.*

7. Signos de evolución literaria

Acaso parezca obvio, mas no creo inoportuno señalar los propósitos fundamentales de esta reelaboración estilística. Podríamos reducirlos a tres, como notables ejemplos de conciencia artística y, sobre todo, de aceptar, dentro de un *tempo* y modo inconfundibles en la personalidad de Larreta, las nuevas modalidades que, tras graves sismos y convulsiones estéticas, habían desechado toda la magnitud plástica y musical del modernismo.

En primer lugar, la sobriedad. Casi toda la tarea ha consistido en traducir los mismos conceptos en la forma más directa y concreta posibles, eliminando, sin dañar la belleza de la forma, toda exuberancia. En la última producción de Larreta es fácil comprobar una semejante voluntad de estilo.

Señalaríamos después cómo se ha dejado intacto el vocabulario erudito de significación diríamos, arqueológica, para, en otros momentos, afinar muchos párrafos con el fin de adecuarlos a la entidad del tema y su atmósfera histórica.

Finalmente, en un sentido general, fueron suprimidas casi todas, por no decir todas, las imágenes en función comparativa subordinadas por el adverbio *como.*

Profunda conciencia, signo admirable de un severo sentimiento de responsabilidad, ese estar en permanente vigilia sobre la propia obra —sin orgullo ni vanidad— para alcanzar, como ya dijimos, en la medida de lo humano, la perfección de lo que, precisamente por humano, es tan inalcanzable. Aquella gesta heroica de la que hablara Rodó.

Detalle insignificante, pero curioso, para concluir: fue el de 1896 el último texto de Larreta firmado Enrique Rodríguez Larreta.

Arturo Berenguer Carisomo
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

BATTISTESSA TRADUCTOR DE DANTE

Quienes integramos las primeras generaciones de egresados en Letras de la entonces Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional del Litoral (hoy Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario), tuvimos el privilegio de contar entre nuestros docentes al doctor Ángel J. Battistessa como profesor de Introducción a la Literatura, a fines de la década del 40.

Además de su indiscutida erudición filológica, Battistessa dejó, en quienes seguimos sus clases, la imagen de una extraordinaria sensibilidad para captar la esencia del texto literario, para dilucidar esa difícil dimensión estética que traduce el lenguaje poético. Con el tiempo esa imagen fue confirmándose y enriqueciéndose a través de sus escritos, que lamentablemente siempre han ido llegando de una manera un tanto dispersa, en diarios, revistas especializadas y algún volumen, faltando aún las ediciones que recojan en conjunto y ordenadamente su valioso trabajo crítico y ensayístico.

Si bien sus preocupaciones literarias abarcan un campo de intereses relativamente amplio, no circunscribiéndose al estudio de las letras de una determinada nación, es indudable que el área de los autores europeos ocupa el mayor margen en sus estudios; el simbolismo francés, el teatro shakespereano e isabelino, los místicos y barrocos españoles, son algunas de las temáticas recurrentes, que demuestran en él la preocupación preferente por un lenguaje fuertemente cargado de simbolismo y elusividad semántica; por ello mismo no podría tampoco estar ausente de su gusto de lector y de crítico el tremendo universo poético de Dante, tan propicio a su peculiar forma de abordaje.

Los que desde hace algunos años estamos trabajando en el campo de las letras italianas, y que conocíamos su atracción por el autor de la *Comedia*, manifestada además reiteradamente en conferencias y artículos, esperábamos el estudio que de una manera integral nos ofreciera su interpretación crítica y su lectura estética del gran Poema. Y ello se concretó en 1972, pero a través de un trabajo mucho más ambicioso y trascendente, como fue su traducción, con prólogo y notas, del texto dantesco, en la denominada Colección Obras Maestras del Fondo Nacional de las Artes.

Antecedentes de la traducción

Si queremos remontarnos a los antecedentes de gestación de esta importante obra de Battistessa, debemos remitirnos a diez años antes de su publicación para ubicarnos en el momento en que la idea toma cuerpo concreto, si bien, como lo dijera el mismo Battistessa en un artículo publicado en el suple-

mento literario de *La Nación*, a fines de 1965,[1] la misma venía *"solicitada de más lejos"*, es decir, configuraba un viejo proyecto suyo.

Largamente ligado a la obra de la Dante Alighieri y de la Sociedad Argentina de Estudios Dantescos, participa en 1962, como delegado argentino, del congreso que se realizó en Florencia, en el Palazzo Vecchio, preparatorio de los festejos del VII Centenario del nacimiento del Poeta, a celebrarse en 1965, y del que participaron profesores e investigadores especialistas en Dante y en la literatura medieval, provenientes, además de la misma Italia, de Oxford, Münich, Harvard, París, Nimega y Buenos Aires. Nos cuenta el mismo Battistessa:

> "Se acordó que en señalados países el homenaje consistiese, de ser posible y primordialmente, en la realización de nuevas traducciones de la *Divina Comedia*. Con mesurado criterio se reconoció desde un principio que no se trataba de invalidar las tentativas y los aciertos anteriores, y sí, simplemente, de completarlos: acrecerlos con algunas versiones actualizadas. Se pensó también en la deseable ventaja de otros comentarios, probablemente no tan doctos como algunos anteriores, pero no tan profusos ni complejos: apoyados, a título compensatorio, en las aportaciones histórico-críticas mejor cernidas y recientes.
>
> "En el marco del Salón de los Lirios, en el Palacio Viejo de la Comuna Fiorentina se convino que la traducción castellana anotada quedase a nuestro cargo. Estimamos entonces, según lo hemos recordado en otro sitio, no menos el honor que las dificultades de la empresa. Por dos razones no cabía renunciarla: primero porque de una u otra manera resultaba honroso que en el ámbito de nuestra habla un argentino asumiese una vez más ese empeño; luego porque la tarea ya cumplida por otros no podría sino facilitar la propia, sugerirle límites y posiblemente justificarla".[2]

La tarea asumida entonces por Battistessa se fue gestando a través de un intenso trabajo durante unos tres años, ya que en 1965 comenzaron a difundirse pasajes de la nueva traducción; en ese ínterin el desarrollo del trabajo fue tomando cuerpo asimismo en la cátedra de *Lectura Dantis* de la Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, a su cargo, y donde fue exponiendo lo más importante de su labor sobre el texto dantesco. En 1966 publica en un volumen dedicado al Centenario del Poeta, editado por la Universidad Nacional de La Plata, sus "Simples notas en el séptimo centenario de Dante",[3] donde, además de su concepción del Poema, incluye fragmentos de la citada traducción; por Radio Nacional Buenos Aires, durante 1965, realiza un ciclo especial con lectura de los pasajes más significativos de la *Comedia* en su nueva versión; también en el ya citado artículo de diciembre de 1965 en *La Nación* alude a la traducción y reproduce con un comentario el texto castellano del Canto Introductorio de Dante. Pasarían luego casi siete años, entre las lógicas revisiones críticas y los trámites formales de la edición, para que finalmente tuviéramos en nuestras manos la publicación esperada.

---

1 Buenos Aires, domingo 19 de diciembre de 1965, 3ª sección, p. 1.

2 Introducción a la *Divina Comedia*, traducción, prólogo y notas de Ángel J. Battistessa. Buenos Aires, Colección Obras Maestras del Fondo Nacional de las Artes, 1972, p. 10.

3 AA.VV.: *Dante Alighieri. Estudios en conmemoración del VII Centenario de su Nacimiento (1265-1965)*. La Plata, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Trabajos, Comunicaciones y Conferencias VII, 1966.

Un poema cristiano

Resumamos, en sus planteos centrales, el enfoque del crítico sobre la gran Suma poética medieval, y apoyémonos, en primer lugar, en sus citadas *Notas* para el centenario. De allí extraemos, como primera idea vertebradora, la definición de la *Divina Comedia* como un *poema cristiano.*

Se apoya este juicio en la afirmación de que más allá de la figuración alegórica del relato, se puede señalar un *itinerario* propuesto al hombre,

> "en el que no cabe señalar —¡encrucijada tremenda!— sino dos caminos: el que desde esta vida lleva al orbe de las tinieblas y de la total desesperanza, y el que conduce, por veces, tras de una etapa purificadora hecha al mediar la jornada, a aquella alta morada en que todo concluye por brindarse con ilimitada alegría. Vistas así las cosas, y pasando de la editada experiencia del propio Dante a los lineamientos verbales de su poema, pronto se nos alcanza el porqué de la denominación o incluso el porqué de la estructura de las tres cánticas: "Infierno", "Purgatorio" y "Paraíso". Primero, el reino de la negación, donde ya no es posible amar, y en el cual, consecuentemente, toda esperanza queda aniquilada; segundo, el reino donde sin duda se sufre, pero donde el sufrimiento, por ser sufrimiento henchido y justificado por el amor, se vuelve expectativa y se asimila por ello a las modalidades del gozo; y tercero, un reino en que la directa visión de la esencia divina se traduce, para siempre, en pura e inigualada leticia..."[4]

El carácter *cristiano* del Poema, según Battistessa, reside esencialmente en el hecho de que conlleva un mensaje, y que *"repite la buena nueva: el hombre criatura de pecado, pero criatura redimible"*. Y aquí el crítico alude a un aspecto no siempre suficientemente subrayado por los comentarios: que el itinerario dantesco conduce, como destino último, a la *alegría.* Poema cristiano = Poema de alegría.

En esta definición juega también un rol primario la imagen generadora de Beatriz, a la que define, más allá de su realidad histórica, contingente, como *una realidad poética inamovible,* en cuanto arquetipo de la *donna angelicata.* En el contexto general del poema, Beatriz representa también ese proceso, esa inefable mudanza de lo transitorio mundano a lo incontrastable y eterno, proceso que hubo de operarse lenta, pero ininterrumpidamente, en el alma de Dante, y que culmina en el Poema.

> "Poeta cristiano y católico, Dante —éste es el más alto y el más ejemplar de sus itinerarios trascendentes— cuenta, pues, no menos como genio que como hombre de fe, entre los que logran, en mérito al propio esfuerzo y al no tasado regalo de la Gracia, promoverse de lo visible a lo invisible y de lo momentáneo y transeúnte a lo perenne e infinito".[5]

En el prólogo crítico a su traducción, Battistessa insiste en el mismo concepto, manifestando que "no sin cálidas reminiscencias del amor primero, ahora transfigurado, en el plano de la alegoría, el poeta tenía que alzarse hasta entrever en Beatriz la manifestación infinitamente graciosa de la verdad revelada. Ella es por eso la guía —guía mística, guía iluminativa— que lo acercará a la visión beatífica, metaseráfica del itinerario salutífero".[6]

---

[4] Idem, pp. 17/8.
[5] Idem, p. 16.
[6] Introducción a la *Divina Comedia,* ed. cit., p. 32.

Universalidad del poema

Battistessa remarca también con absoluta claridad la *universalidad del poema*. Habla de una obra "para todos los tiempos", durable, *extratemporal y extrageográfica.*[7]

> "Ella también es una Suma. La realidad inmediata y la trascendente no se dan tan escueta ni sistemáticamente pensadas como en la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, pero vital y existencialmente esa doble realidad se aprieta en cada uno de los versos de Dante. El poeta ha volcado en ellos la bullidora experiencia de su vida; en el drama de su patria y de su época ha reflejado además, por la analogía implícita en todo lo humano, el drama entero del mundo. Esto resulta patente, y tónico, cuando se discurre en torno a la vida inmediata y más aún cuando la meditación de nuestro destino luego de la muerte se nos anticipa con sus interrogantes..."[8]

Se pregunta Battistessa por qué la *Divina Comedia* es una obra que todo el mundo conoce, siquiera por referencias, y a la cual tan frecuentemente se menciona aun sin haberla leído, señalando que pocos libros disfrutan del difuso prestigio alcanzado por el poema dantesco, hasta el punto de que parece cierto "que nadie, o muy pocos, dejan de tener alguna idea del poema de Dante".[9]

La respuesta la encuentra en el hecho de que la *Divina Comedia* "es precisamente un libro en el que, como observa el propio poeta, no dejaron de poner la mano la tierra y el cielo". "Esto quiere decir que esa obra maestra del ingenio humano presenta, si pensamos en su orden expresivo, una variedad extraordinaria en el vocabulario, los giros sintácticos, el ritmo de sus versos y el esplendor y la adecuación de las imágenes".[10] En otras palabras, una perfecta adecuación de la forma expresiva a aquella universalidad del contenido; como lo volverá a refirmar en el prólogo a la traducción:

> "El tercer signo del poeta imperial es el que resalta en la misma universalidad de su obra. En este registro, el más vasto de los posibles para un maestro de la palabra, Dante ocupa, de derecho, una posición delantera. La grandeza del designio inicial lo *informa* todo en la *Divina Comedia*, desde la composición propiamente dicha —la estructura— hasta los aciertos expresivos que enriquecen el contexto.
>
> "En resolución, Dante es un poeta alternativamente claro y misterioso, sencillo en los planteos y profundo en las intenciones, seguro en los recursos prosódicos y en los símiles definitivos. En el registro que le fue propio difícilmente logran los críticos destacar a otros escritores que lo aventajen; pocos poetas muestran una tal eficacia en el manejo de los nombres, parecida robustez en el empleo de los verbos, equivalente concisión en el diseño sintáctico..."[11]

Y remarca su carácter de *Suma Poética*, ya que se cifra en ella no sólo el saber de aquel tiempo, sino se acendra la tónica sabiduría sin sitio ni fecha que "ya ajena a las motivaciones iniciales tanto importa a la ulterior meditación del destino trascendente del individuo".

---

7 "Simples notas...", art. cit., p. 19.
8 Introducción a la *Divina Comedia*, ed. cit., p. 31.
9 "Simples notas...", art. cit., p. 18.
10 Idem, p. 18.
11 Introducción, cit., p. 38.

El problema de la lectura

Ante esa universalidad del poema, Battistessa contrapone la realidad contemporánea de su lectura; evidentemente, el difundido conocimiento a todos los niveles de la obra y de su mensaje, no está acompañado en igual medida por una lectura directa y profunda de su texto en vastos sectores de público. No atribuye tal carencia a una falla ubicable en los lectores, sino a las mismas dificultades que el texto presenta para su directo acceso; no es un texto "al alcance de todos", "no es un libro para escolares", afirma en sus escritos.

¿Cuáles son las principales dificultades para ese acceso —que indudablemente se proyectan a la problemática de la traducción y por ello las plantea— que se pueden señalar? Son varias: el uso de un italiano incipiente, una lengua coloquial toscana de principios del siglo XIV, por él enriquecida, pero no fácilmente accesible ni siquiera para los propios nativos de Italia; su incomparable tesoro verbal; el carácter alegórico de su expresión, con una "significación retraída", por momentos como secreta, anagógica; la alusión permanente a hechos históricos y de una determinada época para el lector de hoy lejanos en el tiempo. Todo ello lo hace un libro para nada ameno, en la acepción vulgar de la palabra, capaz de desanimar a los lectores cómodos o apresurados, que no comprenden que si no es difícil comprar un gran libro, "sí parece arduo merecerlo".

Estas no son constataciones que deban ser obstáculos para su lectura; "las grandes obras literarias, como las partituras musicales insignes, no pueden ser leídas a primera vista".[12]

Es el problema que permanentemente debemos afrontar los que tenemos como función conducir al estudiante de letras al conocimiento de las grandes obras literarias del pasado, como el mismo poema dantesco; por ello hacemos nuestras sus palabras, que encierran un verdadero consejo de maestro a sus alumnos acerca de la manera de acercarse a este tipo de textos:

> "...frente a las grandes obras, como frente a las personas ilustres importa atinar a ser modestos, e incluso, mal que nos pese, resignarnos a ello. Es éste sin duda el mejor modo de sospechar su grandeza, si no de abarcarla. Ya me parece mucho saber contemplar el Himalaya o nuestro Aconcagua; saber admirarlos, a causa del seguro supuesto de que escapa a nuestras posibilidades la hazaña de escalarlos o la de apostarnos, sin más, en las cimas de tales colosos. No parece menos si frente a la *Divina Comedia* (como frente a una de la catedrales del tiempo de Dante) conseguimos captar, con pérdida de este o aquel detalle, la imponente y edificante —*edificante,* subrayo la palabra— armoniosa grandeza del conjunto. Luego del primero y deslumbrante "golpe de vista", ya quedará tiempo (si Dios y nuestra atención ayudan) para admirar más retraídas bellezas, o para meditar, luego, en los rincones unciosamente recoletos".[13]

En conclusión, modestia como actitud ante la gran obra, pero sin renunciar por ello a la esperanza última de penetrar en sus bellezas más ocultas o sugeridas. C es aquí donde surge la función del profesor, del crítico y del traductor, como quien ofrece los instrumentos necesarios, y las instrucciones básicas para usarlos, a fin de poder gozar de aquella asombrada visión de conjunto y, en

---

12 "Simples notas...", cit., p. 19.
13 Idem, p. 20.

lo posible, de penetración en sus "retraídas bellezas". En tal concepción se ha basado la versión battistessiana del poema dantesco.

El aparato crítico - erudito

Al elaborar la traducción inicialmente publicada por el Fondo Nacional de las Artes, Battistessa no descuidó acompañar el texto del correspondiente aparato crítico - erudito que facilitara al lector, de cualquier nivel, un correcto acceso a los valores más significativos y universales del poema. Ello se ofrece a dos niveles: en el prólogo o estudio preliminar, y en las notas que acompañan a la traducción.

La Introducción está armada con un claro sentido didáctico y con un lenguaje crítico serio pero al mismo tiempo accesible al lector común, gracias a esa pureza estilística que posee el maestro Battistessa para exponer sus ideas. A una "advertencia" en que se explica cómo se gestó la idea de esta nueva versión castellana, siguen algunos capítulos referidos a Dante y su obra: "La vida de Dante" —escueta traza biográfica del escritor—, "Las llamadas obras menores" —precisa información crítica sobre la totalidad de la creación literaria dantesca—. "La Divina Comedia"— donde se encuentran señalados los rasgos más significativos del poema—, "La fortuna de la obra" —recorrido tanto de la suerte corrida por el libro en cuanto ediciones, traducciones y también imitaciones, como de los principales momentos de la crítica y la investigación dantesca, evitando para ello cansadoras enumeraciones de autores y textos y ciñéndose a líneas directrices—, "Iconografía e ilustraciones varias, traslados musicales" —en que muestra la correlación del Poema con otras artes—. Se completa con una serie de reflexiones sobre el criterio y metodología empleados en la traducción, la anotación y el comentario, y con una referencia bibliográfica a títulos básicos de consulta.

Con respecto a las anotaciones y comentarios que acompañan al texto, debe señalarse su deliberada sobriedad; Battistessa persiguió fundamentalmente ofrecer una ayuda a la comprensión del poema para el lector medio, y para ello trató de aligerar lo que en otras ediciones es farragoso acumular de datos eruditos, para ceñirse a aquellas referencias indispensables para comprender las circunstancias temporales a las que inevitablemente remite el texto, y también para penetrar en algunos puntos básicos del pensamiento teológico y filosófico que sustenta el universo dantesco. Se han dejado de lado algunas acotaciones que con el tiempo se han tornado obvias para cualquier lector, por la universalización de la simbología, y, por el contrario, se ha procurado actualizar, a la luz de la simbología contemporánea, la fuerza expresiva subyacente en el poema. Así, muchas de las notas de Battistessa, dentro de la brevedad y sencillez que las caracteriza, ofrecen constantemente apuntes relacionantes con poetas y poéticas de nuestra misma época, referencias iluminantes a planteos contemporáneos, desde los simbolistas franceses a las vanguardias novecentistas. Esa es la auténtica erudición de Battistessa, lejana de aquella fría y chocante de otras ediciones.[14]

---

[14] Cfr., por ej., la nota al v. 60 del Canto I del Infierno:
60. donde el sol calla: donde el sol se pone, donde no manifiesta su presencia. Uno de los inconfundibles hallazgos expresivos del poeta, amigo de este tipo de transposición en el orden de los sentidos (¿Anticipada "correspondencia" de corte baudeleriano?)

Quizás el especialista o al menos el conocedor de Dante pueda en algunos casos extrañar la ausencia de ciertas referencias que la costumbre ha hecho obligadas; así, por ejemplo, la confrontación de diversas interpretaciones de comentaristas ante un símbolo hermético; pero gana indudablemente el lector común, ajeno en intencionalidad a las disputas o polémicas críticas, y que encuentra en cambio una respuesta concreta y coherente; en definitiva, la toma clara de posición del propio comentarista, aunque eluda polemizar.

Ese trabajo crítico se completa en la edición con los breves pero precisos comentarios introductorios a cada una de las tres cánticas que integran el Poema, dirigidos a ubicar sobre todo al lector en su clima.

El problema de la traducción

La traducción de una obra como la *Divina Comedia* implicaba, aun para un experimentado en este tipo de trabajos como es Battistessa —que ha vertido al castellano importantes textos literarios del francés y del inglés— una serie de dificultades a resolver; ello significaba, ante todo, adoptar una posición metodológica clara, que condujera con coherencia el arduo camino textual.

Ya en la misma asunción de tal compromiso, Battistessa afirmaba lo que en el prólogo refirma: su convicción de la necesidad y de la utilidad de las traducciones. Al mismo tiempo tomaba conciencia de sus posibilidades y limitaciones.

"Traducir —nos dice— es un acto de servicio" ya que tiende a aproximar al lector común a un texto al que no puede acceder directamente en su idioma original. Las traducciones se justifican, entonces, cuando "despiertan en el lector una bienaventurada nostalgia: la de poder acercarse, un día, al texto original de la obra".[15]

Siguiendo a un tratadista inglés del siglo XVIII, Alexander Fraser Tytler, Battistessa señala tres virtudes deseables en una traducción decorosa:

1) conservar, en lo posible, y en primer término, los contenidos del original;

2) recordar luego, siquiera a la distancia, el estilo del autor;

3) y evitar, por último, la molesta impresión de que se trata de una obra traducida.

De la consecución de estos tres propósitos se deriva, indudablemente, una serie de problemas técnicos, también planteados y resueltos por Battistessa, y que a continuación expondremos sintéticamente. Pero también significaba no alejar al lector, en cualquiera de sus niveles posibles, del texto original, para lo que coincide con el criterio sustentado por el crítico Benvenuto Terracini, de ofrecer las traducciones con el original al frente. En la edición castellana que comentamos, al pie del texto en español se acompaña el texto italiano. Se logra así lo afirmado por el citado estilista peninsular: "una traducción que los guíe sin cegarlos y no les quite el gran placer de comunicarse directamente con el original". Agreguemos que ello es de particular importancia para el uso en la Universidad o en las institutos superiores donde se estudia literatura italiana, y donde es necesario que el estudiante maneje la traducción para

[15] Introducción, cit., p. 52.

una comprensión clara y total del texto pero sin perder contacto con la expresión poética del mismo Dante.

Además, para avalar su obra de traductor, Battistessa afirma la existencia de ciertas connotaciones afectivas, imaginativas e intelectuales "inherentes a la humanidad en su conjunto", implicadas en todo idioma, y que pueden ser pasadas a otra lengua y brindarse por este medio a las gentes de un dominio lingüístico distinto.

Los aspectos técnicos

Como decíamos antes, la búsqueda de una traducción decorosa, que contemplara las virtudes enumeradas, implicaba la resolución de una serie de cuestiones eminentemente técnicas, particularmente agravadas por dos hechos: las dificultades propias de una lengua poética complicada como la de Dante, y luego las relaciones entre italiano y español, que si bien disfrutan de cierta equivalencia en muchos modos expresivos de ambas lenguas, que facilitan la tarea, crean también franjas de correspondencias difíciles de deslindar; y todo ello llevado por la necesidad de no traicionar el estilo dantesco.

La primera cuestión a resolver era si traducir en prosa o en verso; la primera solución —que es la que nosotros muchas veces preferimos cuando se trata de elegir textos de uso escolástico o académico— asegura una evidente fidelidad a los contenidos del texto, y es de suma utilidad cuando está acompañada por el texto original. Pero es cierto también lo que señala Battistessa: afloja la tensión expresiva y amengua, casi por completo, la virtualidad unificadora y evocadora del ritmo, elemento de primordial interés en toda versión poética. La segunda solución, la traducción en verso, "con frecuencia multiplica los escamoteos insidiosos" y —agreguemos nosotros— encierra el riesgo de que el lector aprecie el lenguaje poético del traductor, no del autor; pero Battistessa prefirió afrontar este riesgo, decidiéndose por el verso, "bien que con recaudos poco atendidos, que sepamos, por otros autores de nuestra habla".[16]

El primer recaudo a que alude nuestro traductor, concierne a la forma externa, a la composición poética. Aceptó el desafío de adoptar el mismo verso dantesco, y el mismo módulo estrófico: la tercina endecasílaba. Pero, y he aquí la originalidad, y el acierto, prescindiendo para ello de una sujeción a la rima, que sólo aparece esporádicamente en algunos versos en que una precisa correspondencia entre ambas lenguas así lo facilita. Por el contrario, prefirió ceñirse al manejo del ritmo interior, acentual, que —como él lo hace notar— se manifiesta connaturalizado con el endecasílabo castellano a partir ya del siglo XV (recordemos la imitación itálica de los españoles, sobre todo a través de la mediación petrarquesca).

Observemos, como ejemplo, la segunda tercina del primer canto, cuando Dante se refiere a la selva del pecado en que de pronto toma conciencia de estar sumido:

Ah! quanto, a dir qual era, é cosa dura,
questa selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!

¡Ah, cuán duro es decir cuál se mostraba
esta selva salvaje áspera y fuerte,
que aún en la mente el pavor renueva!

[16] Idem, p. 54.

Ha desaparecido todo esquema rimemático externo en relación con la tercina anterior; recordemos que Dante va rimando el primer verso con el segundo de la anterior estrofa, el segundo con el primero de la estrofa siguiente y el tercero con el primero: a b c / b d b / d e d ... etc. Aquí sólo puede encontrarse ocasionalmente el encadenamiento rimemático —de *fuerte*, en el 2º verso, con *muerte* en el primero de la siguiente estrofa, pero sin proseguir el encadenamiento regular antes marcado.

Sí, en cambio, mantiene Battistessa la sucesión de los acentos internos, la estructura de las cláusulas, similar al modelo original, incluso la caída de los acentos fuertes, como el propio del endecasílabo en la 6ª sílaba, y la alternancia inicial en 2ª, 1ª y 2ª sílaba.

Otro acierto, favorecido por la correspondencia sonora entre ambas lenguas, es el segundo verso, donde se conserva la ilustración sonora original creada por la aliteración de las *a* y de la consonante silbante, con el remate sonoro de *fuerte*. En la nota correspondiente, lo hace notar en forma sucinta pero clara Battistessa: "La reiteración de los elementos prosódicos y la nitidez rítmica del verso ayudan, fonéticamente, a la plenitud de la imagen".

Recurso bastante parecido puede registrarse en el verso 22 de este mismo canto, donde otra aliteración de resonancia semántica alcanza eficacia también en castellano:

E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa, e guata...

Y como quien, con afanoso aliento,
si del piélago sale a la ribera,
se vuelve al agua peligrosa, y mira,...

La tremenda alusión fonológica de Dante, al construir el primer verso de la tercina con una serie de vocales similares, *a* y *e*, que apoyadas en el refuerzo sonoro de las consonantes de una misma tonalidad media, provocando una lectura continuada, igual y sin pausa, llevan al lector a experimentar en su habla la misma sensación del aliento "afanoso", lo logra, aunque quizás no con toda la fuerza del italiano, pero con eficacia, Battistessa al construir el verso con predominio de vocales iguales y consonantes igualmente sin relieve acentual y sonoro.

De esta manera, además de respetar una estructura poética externa, la traducción mantiene un rasgo estilístico en el plano fonológico-rítmico, mientras permanece incólume la búsqueda imaginista visual, gráfica o sonora, propia de la poética dantesca, ya que también en el texto castellano "vemos" al hombre sumergido aún en la angustia del peligro recién afrontado y momentáneamente evitado.

La lengua de Dante

El manejo del texto dantesco y su traslación al castellano presentaba también otro problema dificilísimo: además del estado evolutivo de la lengua italiana, aún asentada en la forma coloquial florentina, el poeta manejaba un nivel evidentemente llano, popular —registro *medio*, como él mismo lo calificara— pero dignificado literariamente con los recursos estilísticos y con la permanente inserción enriquecedora de latinismos o de vocablos de otros orígenes: un vul-

gar ennoblecido. No faltan tampoco los términos literarios de origen trovadoresco.

Battistessa optó por realizar una operación equivalente en el castellano, aunque él se manejara ya con una lengua formalizada y estabilizada, utilizando también un nivel coloquial, en el que inyecta frecuentemente neologismos o términos de otras lenguas (latinismos, galicismos, etc.), en búsqueda de efectos expresivos similares a los del texto original. Incluso en la estructura sintáctica no rehuye a veces una construcción en hipérbaton propia del "trovar clus" trovadoresco.

Así, si en algún caso el respeto por la exactitud lingüística le hace desdeñar algún recurso dantesco —como cuando prefiere *onza* como equivalente de *lonza,* por fidelidad etimológica, aunque se pierda el juego fonológico dantesco del nombre de las tres fieras comenzando en *l,* que otros traductores mantuvieron al elegir *leopardo,* menos exacto semánticamente— en otros casos no duda en introducir formas no estrictamente castellanas, como en la tercina que abre el verso 55 del Canto V, cuyo segundo verso incluye el verbo *licitar* en una significación no contemplada por nuestro diccionario: "hacer lícito", manteniendo a ese costo la estructura rítmica original:

A vizio di lussuria fu si rotta,
che libito fe'licito in sua legge
por torre il biasmo in che era condotta...

En vicios de lujuria fue tan hábil,
que a la licencia licitó en sus leyes,
para quitar la culpa en que se hallaba...

Para ejemplificar la utilización de alguna palabra culta, introducida dentro del tono coloquial del relato o del diálogo, citemos la tercina que abre el verso 103 del Canto VI del Infierno, donde aparece un latinismo que, incorporado a nuestro diccionario, no es sin embargo de uso común; responde, en cambio a las necesidades sonoras y rítmicas del verso; nos referimos a *escocerán*:

Per ch'io dissi: "Maestro, esti tormenti
cresceranno ei dopo la gran sentenza,
o fier minori, o saran si cocenti?"

Le dije yo: "¿Maestro, estas torturas
aún habrán de crecer después del Juicio,
o amenguarán, o escocerán lo mismo?"

Estos ejemplos, de los que podríamos traer aquí otros muchos, creemos que sirven para ilustrar, en una mera aproximación, algunos de los puntos básicos de la técnica de traducción empleada por Battistessa para brindarnos esta nueva versión castellana del poema dantesco; muy superior, sin dudas, a aquella admirable versión de Mitre, verdadera proeza lingüística y prosódica para su época, y a otras versiones en prosa actualmente en circulación.

Por ello creemos válido para la obra de este maestro argentino de la crítica y de la traducción, aplicar los conceptos que él mismo citara de la condesa de Noailles, por él escuchados en París, y que recuerda en su mencionado artículo en *La Nación*:

"Mi querido señor, a los poetas no se los traduce, se los ama: eso sí, la mejor manera de amar a los poetas es traducirlos".

EUGENIO CASTELLI
Universidad Nacional de Rosario

EL PROBLEMA DE LA LENGUA Y OTROS ASPECTOS AMERICANISTAS EN LA OBRA DE ANDRÉS BELLO

Al doctor Ángel J. Battistessa,
recuerdo y homenaje

Introducción

El siglo XVIII lleva al trono español la dinastía borbónica; aires de Francia soplarán sobre la corte y centros de estudios. Las ideas del enciclopedismo promoverán por sobre la postración pasada una inquieta actitud reformista.

Con espíritu arraigadamente español, el Padre Feijóo castiga severo el atraso científico y artístico que se padece con relación a Inglaterra y Francia. Mas luego Jovellanos, el Padre Isla, Campomanes dan al siglo una peculiar fisonomía polemista y racional. Se aplaude el progreso de las ciencias inglesas con la aplicación de métodos experimentales. Se traduce a Locke, Condillac, Rousseau. Se discuten los excesos del barroco que, degenerado en vacía retórica, frena la difusión de las corrientes naturalistas. El espíritu moderno invade los campos del conocimiento con investigaciones botánicas, médicas, históricas, geográficas y literarias. Se propicia, en definitiva, la integración del nuevo saber en el ser nacional, y "aunque los resultados no hayan sido inmediatos ni en exceso brillantes, bajo incitaciones oportunamente venidas de fuera, la península inicia una época de lenta pero resuelta reacción intelectual y científica. La misma influencia francesa, descontando los desbordes de las imitaciones serviles, había llegado en buena hora: ella aportaba, por lo menos a ciertos núcleos de la intelectualidad española que tanto lo necesitaban, el doble y concertado sentido de la ponderación mental y del recato expresivo. Sin duda, el siglo XVIII importó en España un deslizarse hacia lo prosaico y hacia la preocupación por lo cotidiano, pero lo que se perdió entonces en poesía se ganó en otros modos de cultura".[1]

Hispanoamérica, a más del aporte de la literatura de contrabando y contrariamente a lo que suele repetirse sin mayor fundamento, recoge a través de la misma España las ideas enciclopedistas: traducciones españolas de los pensadores franceses y expediciones científicas que la Corona envía a sus reinos de ultramar emulando a los otros países, acercan a naturalistas, botánicos y geodistas. La expedición de J. C. Mutis, en 1761, constituye el esfuerzo más significativo hasta la visita de Alejandro de Humboldt. Celestino Mutis se afinca en Santa Fe de Bogotá y dicta en el Colegio del Rosario: matemática, medicina y ciencias físicas, interesando a los jóvenes como Caldas y Zea en el estudio de la naturaleza circundante.

---

[1] Battistessa, Ángel J., *Poetas y Prosistas Españoles, Menéndez y Pelayo y el siglo XVIII español.* Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1943, p. 138.

Testimonia el entusiasmo encontrado por los sabios europeos entre las minorías cultivadas del nuevo mundo, la carta que Alejandro de Humboldt envía a su hermano Guillermo desde Cumaná: "Fuimos conducidos por el Capitán del Pizarro a casa del Gobernador de la Provincia Don Vicente Emparán; ...nos manifestó su mucha satisfacción con motivo de la resolución que habíamos tomado de permanecer algún tiempo en la Nueva Andalucía... se interesó vivamente en todo lo que se relacionaba con la Física y preguntó, con gran admiración nuestra, si pensábamos que bajo el hermoso cielo de los trópicos contenía la atmósfera menos nitrógeno (azótico) que en España... el nombre de la Patria, pronunciado en una lejana costa no hubiera sido más agradable a los oídos de un viajero que lo fuera para nosotros la palabra nitrógeno... demasiado amaba la ciencia el señor Emparán para que encontrase extraño que de tan lejos viniésemos a recoger plantas y determinar la posición de algunos lugares por medios astronómicos".[2]

Si bien España, Francia e Inglaterra contribuyen de diversas maneras a la conformación de la dieciochesca centuria colonial, importa advertir que esas influencias gravitan en tanto hallan un sustrato propicio. Este sustrato está constituido, según lo ha determinado el historiador Mariano Picón Salas, por un puente tendido entre el barroco y el neoclasicismo, con la obra de los jesuitas escrita en América o desde el posterior destierro europeo. Estudios prolijos sobre la realidad americana se hallan en la *Carta del Territorio Ecuatoriano,* del Padre Maldonado (1710-1744), en *El Orinoco Ilustrado,* con investigaciones climáticas, zoológicas y etnográficas del Padre Gumilla (1686-1750), en el *Compendio de la Historia Geográfica, Natural y Civil del Reino de Chile,* de Juan Ignacio Molina (1740-1829) y en la *Rusticatio Mexicana,* de Rafael Landívar (1731-1771), quien intenta en poesía el registro de paisajes y costumbres indígenas. Obras todas de ponderada investigación, la mayoría redactadas en latín con una sobriedad estilística que las distingue de la expresión barroca.

Este "criollismo en latín" fue el aporte que en estilo e ideas "señala en dichos humanistas la aspiración de una época que ha sometido a proceso el pasado y trata de encontrar los caminos de una nueva felicidad o una nueva justicia humana. Junto al enciclopedismo laico y revolucionario es posible colocar así... éste como enciclopedismo de raíz religiosa".[3]

A tal etapa germinal, y una vez concretada la expulsión de los jesuitas, le sigue la preocupación de las autoridades civiles por acoger las nuevas formas de cultura. Así se fundan instituciones como el Colegio de Minería y el Jardín Botánico en México, el Observatorio Astronómico en Bogotá, el Museo de Historia Natural en Guatemala.

También en la labor periodística a través de hojas de Mercurios, Gacetas y Telégrafos Mercantiles los escritores se harán necesariamente polígrafos para divulgar asuntos de economía, física, literatura o geografía. Su lengua trata de ganar precisión y desnuda de sutilezas y adornos procura adecuarse a nuevos objetivos.

---

[2] HUMBOLDT, ALEJANDRO DE, *Viajes a las Regiones Equinocciales,* Caracas, Biblioteca Venezolana de Cultura, 1941, p. 380.

[3] PICÓN SALAS, MARIANO, *De la Conquista a la Independencia,* México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 3ª ed., p. 153.

Como otro medio de difusión del espíritu de las luces debemos recordar la acción de las tertulias finiseculares, algunas de gravitación indiscutible en los acontecimientos de principios del siglo XIX llamadas generalmente "Sociedades Económicas de Amigos del País". "Éstas, una de las más originales creaciones del Iluminismo del siglo XVIII en España, ... se extendieron a las Colonias. Se dedicaban a asuntos tales como la agricultura, la educación popular, los problemas sociales y políticos y el desarrollo de las ciencias físicas y naturales. Al difundirse el interés por la investigación experimental, la ciencia emancipada de la Teología, comenzó a cultivarse con un criterio independiente".[4]

Un afán cientificista - utilitario fija en el intelectual de mediados a fines del siglo XVIII una perspectiva de rotunda dirección espacial. La intención concreta que rige las especulaciones da al siglo, por de contado, su prosaísmo. Los hombres tienen por misión fomentar las ciencias; las artes les estarán subordinadas al predominar el interés por resultados positivos.

El redescubrimiento científico de la flora, fauna, clima y accidentes geográficos del terruño robustece en los criollos su sentido de individualidad frente a España. Tal conciencia importará uno de los móviles más significativos que, junto con la contribución ideológica alentada por las potencias rivales de España, gestará el afán independista.

Época grávida que coronará sus inquietudes de progreso con las luchas por la emancipación. He aquí, en grandes lineamientos, el panorama de nuestras tierras en los momentos de la formación de los hombres que, de diversas maneras, forjarían la suerte de las nacientes repúblicas. En este clima intelectual se inicia la vida de Andrés Bello.

* * *

Bello nace en Caracas en 1781; el temprano acercamiento a las humanidades despierta su admiración por las literaturas española y grecolatina, que dejarán perceptible huella en el desarrollo de su personalidad. Agregará después estudios de filosofía, física y derecho que quedarán inconclusos por razones económicas. Acompaña al prestigioso Alejandro de Humboldt en sus expediciones científicas durante su permanencia en Venezuela. La amistad con la familia Ustáriz le abre las puertas de las reuniones literarias donde probablemente el joven Bello haya leído por primera vez su *Oda al Anauco.* Javier Ustáriz lo inicia en el conocimiento del francés y Bello mismo se esforzará en el estudio de la lengua inglesa a través del *Ensayo del Entendimiento,* de Locke. Colabora con la *Gaceta de Caracas* y cumple funciones de preceptor de Simón Bolívar.

Éstos son los aspectos más significativos de su personalidad hasta el momento de la deposición del Gobernador Emparán con que se inician los acontecimientos que sacudirán a Hispanoamérica.

El patriotismo de Andrés Bello que asomara entre retenes neoclásicos en la *Oda al Anauco* dejará paso, en tanto que la vida lo sumerge de lleno en

---

[4] HARING, CARLOS H., *El Imperio Hispánico en América,* Buenos Aires, Peuser, 1958, p. 270.

la historia, a una conciencia de hermandad hispanoamericana que iluminará su labor de lingüista, literato, educador y jurista. Es propósito de este trabajo puntualizar las realizaciones que en algunos de estos campos ha legado al siglo XX.

Dos momentos se distinguen clarísimos en el itinerario de su vida: el viaje y estada en Inglaterra y el posterior afincamiento definitivo en Chile.

El periodista

Su marcha a Gran Bretaña, en 1810, acompañando en misión política a Simón Bolivar, se transformará en permanencia forzosa por casi veinte años a raíz de los vaivenes revolucionarios y de la confusión en que se enredan incialmente las nuevas repúblicas. Las penurias económicas que signan este período de su vida serán compensadas por el fruto de largas vigilias en el British Museum. En ellas su avidez intelectual se volcará sobre estudios de filosofía utilitarista, literatura, lenguas y derecho que lo convertirán en el hispanoamericano más culto del siglo XIX, dispuesto a ofrecer reiteradamente sus servicios para el desarrollo cultural de distintas naciones americanas: Venezuela, Argentina, Colombia y Chile.

En carta de presentación al gobierno chileno el señor Irisarri deja su semblanza: "Estoy persuadido de que de todos los americanos en diferentes comisiones esos estados han enviado a esta Corte, es este individuo el más serio y comprensivo de sus deberes, a lo que une la belleza del carácter y la notable ilustración que le adorna. Su nombre es el de Andrés Bello y su edad de cuarenta a cuarenta y cinco años aproximadamente. Por los merecimientos y las prendas que distinguen al señor Bello, se encuentra capacitado para ocupar una mejor situación que la que aquí tiene, porque su Patria, ignorándolo o fingiendo ignorarlo, lo ha ocupado siempre en comisiones de pequeña entidad donde no ha podido lucir las verdaderas dotes de la ilustración que posee".[5]

Londres constituye en ese entonces el refugio de exiliados políticos. Americanos y españoles comparten los dolores del destierro y siguen sin permanecer ociosos las alternativas de las hegemonías española y francesa sobre sus respectivas tierras. Como manera de colaborar en la lucha imitan las grandes publicaciones informativas. Pedro Grases enumera en *La Trascendencia de la Actividad de los Escritores Españoles e Hispanoamericanos en Londres de 1810 a 1830*, periódicos y revistas como *El Colombiano* (1810) dirigido por Miranda; *El Censor Americano*, de Irisarri; *El Correo Literario y Político de Londres* (1826) del español José Joaquín de Mora y otros más. Andrés Bello colabora con Irisarri pero más tarde inicia junto a García del Río su aventura editorial y funda la *Biblioteca Americana o Miscelánea de Literatura, Artes y Ciencias*, en 1823, que alcanza a dos números, y, tres años después, el *Repertorio Americano*, cuyos propósitos son destacados con precisión: "Examinar bajo sus diversos aspectos cuáles son los medios para hacer progresar en el nuevo mundo las artes i las ciencias i de completar su civilización; darle a conocer los inventos

---

[5] Cit. en: Lira Urquieta, Pedro, *Andrés Bello*. México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 109.

útiles para que adopte establecimientos nuevos, se perfeccione su industria, comercio i navegación, se le abran nuevos canales de comunicación i se le ensanchen y faciliten los que ya existen; hacer jerminar la semilla fecunda de la libertad... conservar los nombres i las acciones que figuran en nuestra historia, asignándoles un lugar en la memoria del tiempo: he aquí la tarea noble, pero vasta i difícil que nos ha impuesto el amor a la Patria".[6]

Y consecuente con la enunciación desfilarán por sus páginas, en fraternidad enciclopedista, artículos sobre historia, geografía, botánica y humanidades, como: "Cuadro histórico de la Revolución Colombiana", "Producciones de Cochabamba", "Uso antiguo de la Rima Asonante", etc., con los que intenta ilustrar a los hispanoamericanos según la corriente de la época.

Conmueve sobre todo la generosa sabiduría del venezolano cuando afirma en los propósitos: "Tendremos especial cuidado en hacer que desaparezca de nuestra obra toda predilección a favor de ninguno de nuestros estados o pueblos; escribimos para todos ellos, i el Repertorio, fiel a su divisa será verdaderamente americano".[7]

Si esta cita descubre su ideal de servicio común que se acrecienta día a día en Europa, también lo revelará indirectamente la respuesta de José Joaquín de Olmedo a su *Carta escrita de Londres a París por un Americano a Otro*: "tacha usted de reprensible la indolencia epicúrea a que estoy entregado en París, cuando pudiera estar haciendo bien a la América".[8]

El literato

La enumeración teórica de fines propuestos en el Manifiesto arriba transcripto encuentra su expresión poética en las *Silvas* que publica como partes de un proyectado poema "América": *La alocución a la Poesía* aparece en los dos números de la *Biblioteca Americana*, dividida por su considerable extensión y la *Agricultura de la Zona Tórrida*, en la primera entrega del *Repertorio Americano*.

Obras de indudable filiación clásica por su intención didáctica —los ecos virgilianos de las *Geórgicas* y la preocupación moral de algunas odas horacianas han sido repetidamente estudiados— son elaborados por Bello en forma creadora. Un perceptible afán de novedad lo lleva a trabajar elementos que el romanticismo levantará como banderas diez años más tarde y que deseamos destacar:

1. Intención programática de independencia cultural en la invitación que hace a los poetas a través de la personificación de la poesía:

. . . . . .
"tiempo es que dejes ya la culta Europa,
que tu nativa rustiquez desama,
y dirijas el vuelo adonde te abre
el mundo de Colón su grande escena
. . . . . .

---

6 *Repertorio Americano*. Prospecto. Londres, octubre 1826, p. 4.
7 Ibídem, p. 5.
8 Cit. en: Lira Urquieta, Pedro, ob. cit., p. 89.

a otro mundo, a otra gente te encamina,
do viste aun su primitivo traje
la tierra, al hombre sometida apenas;
y las riquezas de los climas todos
América, del sol joven esposa,
del antiguo Océano hija postrera,
en su seno feraz cría y esmera."
..... [9]

("Alocución a la Poesía")

Esteban Echeverría dirá, en 1837, con propósitos semejantes, en la Advertencia a *las Rimas*: "El principal designio del autor de *La Cautiva* ha sido pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del Desierto... El desierte es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno, no sólo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional".[10]

2. Abundantes notas de color local en la presentación del paisaje a través de enumeraciones ponderativas y metáforas ricas en efectos rítmicos y sinestésicos:

.....
"tú en urnas de coral cuajas la almendra
que en espumante jícara rebosa;
bulle carmín viviente en tus nopales,
.....
y el algodón despliega al aura leve
las rosas de oro y el vellón de nieve,
.....
y para ti el maíz, jefe altanero
de la espigada tribu, hincha su grano;
y para ti el banano
desmaya al peso de su dulce carga"...

("Agricultura de la Zona Tórrida")

3. Afirmación de las individualidades nacionales en el catálogo de las nuevas repúblicas y sus héroes:

.....
"Qué morada te aguarda?...
los azules pendones reverbera
de Buenos Aires, y orgulloso arrastra
de cien potentes aguas los tributos
al atónito mar?...
O más te sonreirán, musa, los valles
de Chile afortunado, que enriquecen
rubias cosechas y suaves frutos;
.....
O la ciudad que el águila posaba
sobre el nopal, mostró al azteca errante?"
.....

("Alocución a la Poesía")

---

[9] BELLO, ANDRÉS, *Obras Completas*. Poesías, t. I, Caracas, Ministerio de Educación, 1951.

[10] ECHEVERRÍA, ESTEBAN. *La Cautiva. El Matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas de A. J. Battistessa. Buenos Aires, Peuser, 1946, p. 184.

4. Incorporación de mitos precolombinos en un tímido intento de reemplazar el socorrido panteón helénico. En variante americana de las imágenes arquetípicas de la Edad Dorada y del Diluvio presenta a Huitaca, diosa de las aguas, que trata de impedir el progreso en la mitología de la civilización muisca:

. . . . . .
"cuando de dichas tantas envidiosa
Huitaca bella, de las aguas diosa,
hinchando el Bogotá, sumerge el valle.
. . . . . .
Tú cantarás como indignó el funesto
estrago de su casi extinta raza
a Nenqueteba, hijo del sol, que rompe
con su cetro divino la enriscada
montaña, y a las ondas abre calles."
. . . . . .

("Alocución a la Poesía")

5. Matización lingüística con la incorporación de voces americanas:

. . . . . .
"¡Oh *Cruz del Sur*, que las nocturnas horas
mides al caminante
por la espaciosa soledad errante;
. . . . . .
O del *cucui* la luminosa huella
viese cortar el aire tenebroso,
y del lejano *tambo* a mis oídos
viniese el son del *yaraví* amoroso!"
. . . . . .

("Alocución a la Poesía")

Por su parte, Esteban Echeverría agregará en la mencionada Advertencia: "de intento (el poeta) usa a menudo las locuciones vulgares y nombra a las cosas por su nombre, porque piensa que la poesía consiste principalmente en las ideas y porque no siempre, como aquéllas, logran los circunloquios poner de bulto el objeto ante los ojos".[11]

En conclusión podemos afirmar que las *Silvas*, aunque hoy ajenas a nuestro gusto en razón de su extensión, abuso del hipérbaton y carácter dominantemente enunciativo, merecen ser tenidas en cuenta como un antecedente significativo en la cristalización del romanticismo americano.

El lingüista

Registremos sus tempranas preocupaciones lingüísticas en Londres. Atento a los riesgos de confusión idiomática que amenaza a los pueblos hispanoamericanos y a las necesidades de una rápida alfabetización en "Indicaciones sobre

[11] Ibídem, p. 185.

la conveniencia de simpligficar i uniformar la ortografía en América", publicadas en *La Biblioeca* y reiteradas en *El Repertorio* se ocupa gravemente del tema.

Entre los enfoques etimologistas, de uso común y pronunciación para la fijación de las voces, adhiere al último. Este criterio fonético responde a la corriente más netamente hispana, sentada por Antonio de Nebrija, en el siglo XV y que es desvirtuada en España por obra, primero, de los humanistas latinizantes y, más tarde, por la acción de la Real Academia Española, creación del despotismo ilustrado, con sus resoluciones iniciales.

Es necesario ubicar la acción de la Academia en los momentos en que Bello inicia sus publicaciones para apreciar los contactos y divergencias que entre el el venezolano y Sarmiento se producirán más tarde en Chile con respecto a la Sociedad Lingüística Española. En el siglo XIX la Academia varía los enfoques etimologistas y de uso constante que había ejercitado, acercándose con prudencia a la fijación fonética del lenguaje. Bello elogia los pasos dados hacia tal simplificación; señala también la contradicción y lentitud con que el organismo obra a veces y observa en su descargo que tales tensiones quizás resulten inseparables de todo ente colectivo. Se propone apurar con García del Río el proceso de simplificación que, de ser acatado, facilitará la educación popular en América: "Este sistema de circunspección es tal vez inseparable de un cuerpo celoso de conservar su influjo sobre la opinión del público; un individuo se halla en el caso de poder aventurar algo más; i cuando su práctica coincide con el plan progresivo de la Academia, autorizado ya por el conocimiento jeneral, no se puede decir que esta libertad introduce confusión, al contrario, ella prepara i acelera la época en que la escritura uniformada de España i de las naciones americanas presentará un grado de perfección desconocido hoi en el mundo".[12]

El artículo proyecta un alfabeto de veintisiete letras, y las siguientes reformas ortográficas:

—Introducir la ch.
—Suprimir h, k, w.

Con el objeto de suavizar las naturales resistencias a todo cambio importante propone la aplicación de las reformas en dos fases:

Primera etapa:

1. Sustitución de *x* por *j*, y de *g* por *j* cuando tengan sonido gutural árabe. Por ejemplo: exido, gícara darán ejido, jícara.
2. Sustitución de *y* por *i* cuando obra como vocal. Por ejemplo: mui, estoi, i,
3. Supresión de *h* por carecer de sonido.
4. Escribir *rr* en sonidos fuertes.
5. Sustitución de *c* suave (considerada ambigua) por *z*; por ejemplo: zielo.
6. Supresión de *u* muda. Por ejemplo: qiso, qema.

---

12 *Repertorio Americano.* Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar i uniformar la ortografía en América. Londres, octubre, 1826, p. 27.

Segunda etapa:

7. Sustitución de *c* fuerte por *q*. Por ejemplo: qasa.
8. Supresión de *u* muda cuando acompaña a *g*. Por ejemplo: gerra.

Como puede observarse por las citas transcriptas del *Repertorio,* Bello aplica algunas de las variantes: la *j* reemplaza a *g* áspera, la *i* en función de vocal y como conjunción; rasgos ortográficos en los que persistirá hasta el fin de su vida. Recomienda esta ortografía por sencilla y racional; entiende que facilitará la propagación de las luces y brindará a los pueblos de América los goces de una cultura civil. Interesa subrayar cómo se expresa a lo largo del artículo en los términos corrientes de la ideología utilitario - enciclopedista.

En 1829, invitado por el Gobierno de Chile, parte de Inglaterra con el caudal intelectual largamente acrisolado para brindarlo por fin a un país americano que le abre los brazos.

No es objeto de este trabajo consignar prolijamente las múltiples tareas que en funciones docentes le toca desempeñar. Recalquemos sólo su propósito unitario: educar; educar a los gobiernos, a los ciudadanos, a la infancia, a la juventud. Leyes, planes, textos, establecimientos de enseñanza, crítica, traducciones, teatros, son la obra gigantesca que levanta. Siente que preservar a Chile de la anarquía que conllevan los países hermanos contribuirá a la salvación americana.

La distorsión del lenguaje por ese entonces es alarmante; no sólo en los sectores populares, poco o nada alfabetizados, sino entre los mismos prohombres de la nacionalidad. Lira Urquieta refiere que los constituyentes de Chile se expresaban sin embarazo tanto como un "naides" por nadie, como por un "flaire" por fraile.

Bello prevé el futuro americano dislocado por una algarabía de formas dialectales que impedirá el acercamiento de los pueblos hermanos y aun de los habitantes de cada país. Sus temores no fueron exagerados y estudios modernos lo confirman. Dice Rodolfo Lenz: "Puede afirmarse perfectamente que a no mediar la acción consciente de los cultos, gracias a lo cual, desde los esfuerzos de Andrés Bello en el segundo cuarto del siglo XIX, se estudia celosamente el castellano, el habla de Chile abandonada a sus propios recursos, hubiera llegado a reunir todas las condiciones necesarias para constituir una nueva lengua románica".[13]

Bello, en clases particulares, desde la cátedra de Gramática, a través de *Advertencias sobre el uso de la lengua castellana dirijidas a los padres de familia, profesores de los colejios i maestros de Escuela,* fustiga los vicios de pronunciación, señala el sentido recto de las palabras y reclama para la Escuela primaria una enseñanza práctica del idioma sin definiciones abstractas y dedicada a corregir la dicción del *copeo, vareo, forzo,* etc.

---

[13] LENZ, RODOLFO, *El Español en Chile.* Biblioteca de dialectología hispánica. Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Humanidades. UBA, 1940, p. 229.

Las predicciones de Bello parecen empezar a cumplirse cuando, en 1837, el diccionario de la Real Academia Española adopta una de sus reformas: la sustitución de *g* por *j* (mujer) *"cuando la etimología no imponga lo contrario"*.

Para 1842 se hallan en Chile los exiliados argentinos; sus opiniones agitan la naciente intelectualidad chilena. La turbulencia del joven Sarmiento que necesita ejercicio y quizás algunos celillos intelectuales, como lo deja entrever en carta a Lastarria, enfrentan al maestro con ataques sobre su enseñanza de literatura española y el purismo de su lenguaje.

La publicación de *Ejercicios populares de lengua castellana*, de Pedro Fernández Garfias, que es recomendado por Sarmiento en tanto señala la preponderancia absoluta del pueblo en la formación de la lengua, generaliza una polémica, y Andrés Bello, bajo el seudónimo de *Un Quidam*, interviene con la seguridad de sus años y pacientes estudios. Distingue dos cuestiones. La primera: que sin duda deben admitirse los neologismos introducidos por el pueblo que sean expresivos y estén dentro de la índole de la lengua. La segunda: que no deben atribuirse a ese pueblo los extranjerismos que circulan, pues ellos son transmitidos por "los iniciados en idiomas extranjeros que sin el conocimiento y estudio de los admirables modelos de nuestra rica literatura se lanzan a escribir según la versión que más han leído".[14]

Coincide, pues, con Sarmiento en la primera cuestión y lo ataca por la segunda cuando incluye los siguientes versos de Iriarte:

"En idioma jenízaro y mestizo,
diciendo a cada voz: yo te bautizo
con el agua del Tajo;
aunque alguno del Sena se la trajo
y rabie Garcilaso enhorabuena;
que si él hablaba lengua castellana
yo hablo la lengua que me da la gana".

Reclama además un cuerpo de especialistas encargado de velar por la fidelidad del idioma pues ello evitará, afirma, la degradación lingüística que ya se inicia en el dialecto *español - gálico* de algunos periódicos y que amenaza hundir al país en la confusión de una nueva Babel.

Como es de suponer, no se hace esperar la respuesta del sanjuanino quien, en su apasionamiento, no para en condenar a Bello al ostracismo por el delito de conocer demasiado. En sus artículos de *El Mercurio* hace tabla rasa con la cultura española considerándola inexistente y ve en sus obras antiguallas decorativas que carecen de sustancia. Sostiene que en busca de ideas se hace necesario recurrir a Francia y traducir sus escritos; que el estudio de los *admirables modelos* carece de sentido pues contenidos y no formas necesitan los jóvenes chilenos. Aplica al idioma la teoría del progreso indefinido cuando sostiene que la perfectibilidad del lenguaje se logrará con la evolución natural del habla popular: "El que una voz no sea castellana es para nosotros objeción de poquísima nota... Si él habla la lengua castellana yo hablo la lengua que me da la gana... Ni reconocemos magisterio literario en ningún país, menos en ningún hombre, menos en ninguna época".[15] En su resentimiento con-

---

14 BELLO, ANDRÉS, ob. cit. Temas de Crítica Literaria, t. IX, p. 438.
15 Cit. en: ORREGO VICUÑA, EUGENIO, *Don Andrés Bello*, Chile, Zig Zag, 1953, p. 104.

tra España, no valora Sarmiento la importancia de la lengua común que preocupa a Bello; la posibilidad de una anarquía lingüística no lo azora, antes bien, la aplaude si con ella se tajan los últimos lazos que los subyugan.

En tanto, José V. Lastarria, discípulo de Andrés Bello, ha sido ganado por el empuje de Sarmiento y repudia con igual celo el pasado colonial hasta el punto de adjudicar los vicios de la República al envilecimiento profundo en que ha yacido el pueblo chileno; pero en el discurso inaugural de la *Sociedal Literaria,* en 1842, cuando se define por una literatura nacional, advierte: "Con todo no penséis, señores, que me extiendo al suscribir a estos conceptos, sobre la literatura de nuestros conquistadores, hasta llegar a mirar en menos su hermoso i abundante idioma. ¡Ah, no! este fué uno de los pocos dones preciosos que nos hicieron sin pensarlo. Algunos americanos... han creído que nuestra emancipación de la Metrópoli debe conducirnos hasta despreciar su lengua i formarnos sobre sus ruinas otra que nos sea más propia..., seducidos por lo que les parece original en los libros del Sena, creen que nuestro lenguaje no es bastante para exprimir tales conceptos; forman e introducen sin necesidad palabras nuevas, dan a otras un sentido impropio i violento, adoptan jiros i construcciones exóticas contrarias siempre a la índole del castellano".[16]

Crece el encono de los bandos; Sarmiento, a falta de argumentos, esgrime la ironía en "Scènes de la vie privée et publique des animaux. Etudes de moeurs contemporaines" y en "Los gallos literarios. Memorias inéditas de una gallina de Guinea que vivió diez años en la República del Gallinero". El ataque a Bello culmina en la sátira que, aunque insolente —fuerza es reconocerlo—, brilla con toda la gracia mordaz del estilo sarmientino.

Andrés Bello nada responde; su punto de vista ha quedado establecido y no es amante de proseguir una polémica por el placer de escucharse. Entregado a la fructuosa tarea de organizar la Universidal Nacional, reserva su juicio definitivo para el discurso de apertura. Aboga en él, el 17 de setiembre de 1843, por el cultivo de la lengua y se expide sobre las dos formas extremas de expresión tan zarandeadas en aquellos momentos: el arcaísmo y el neologismo.

Coincide con el pensamiento de Sarmiento en determinar desacordada la pretensión de resucitar voces anticuadas, puesto que la designación de instituciones, costumbres y leyes nuevas requiere nuevos vocablos, pero es cauteloso en la aceptación de las novedades; éstas no deberán adulterar los significados ni violentar la sintaxis con galicismos de construcción porque: "Demos anchas a esta especie de culteranismo, demos carta de nacionalidad a todos los caprichos de un extravagante neologismo; y nuestra América reproducirá dentro de poco la confusión de idiomas, dialectos y jerigonzas, el caos babilónico de la Edad Media; y diez pueblos perderán uno de sus vínculos más poderosos de fraternidad, uno de sus más preciados instrumentos de correspondencia y de comercio".[17] He aquí claramente reiterado su ideal universalista al que sacrificará más tarde los planes de reforma.

---

16 LASTARRIA, JOSÉ V., *Recuerdos Literarios,* Santiago de Chile, Librería de M. Servant, 1885, 2ª ed., p. 107.

17 BELLO, ANDRÉS, *La Universidad.* En: ARCINIEGAS, GERMÁN, *El Pensamiento Vivo de Andrés Bello,* Buenos Aires, Losada, 1946, p. 165.

Ningún rencor conservará por los exabruptos del argentino; su grandeza de alma se manifestará cuando lo invite a preparar un estudio sobre reforma ortográfica que será considerado por la Universidad. La lectura de la memoria *Sobre ortografía,* se lleva a cabo exactamente al mes del discurso de apertura; los cuidadosos planes de Bello para con la Universidad, monitora de la educación, incluyen la preocupación por iniciar sus tareas con la lengua simplificada.

Sarmiento examina las soluciones de la Real Academia y los proyectos del *Repertorio Americano* y los califica de incompletos. Se expide por una ortografía acorde con la pronunciación americana aunque ello dificulte el comercio de libros españoles; hecho que según declarará en *Educación Popular* vería con complacencia.

El proyecto reduce a veintitrés las letras del alfabeto y sus principales reformas son las siguientes:

1. Introducir la *ch* (proyecto de Bello).
2. Suprimir la *h* (proyecto de Bello), *v, z, x, k, w.*
3. Sustituir *y* por *i* cuando tenga sonido vocálico (proyecto de Bello).
4. Suprimir *u* muda en que, qui, (proyecto de Bello).
5. Suprimir *u* muda en gue, gui (proyecto de Bello).
6. Reemplazar *ce, ci* por *se, si.*

El Consejo de la Facultad de Filosofía y Humanidades debate el proyecto; agradece por intermedio del Rector el laborioso trabajo y resuelve aceptar sólo en parte las propuestas de Sarmiento por temer que una reforma tan radical "Dejaría precisamente en aislamiento al pueblo innovador y entorpecería sus relaciones con los otros que se conservasen adictos al antiguo sistema".[18] Sanciona un alfabeto de veintisiete letras con innovaciones que no desacordarán la lectura corriente.

Reformas aceptadas:

- Supresión de *h*, excepto en interjecciones.
- Supresión de u en que, qui.
- Sustitución de *y* por *i* cuando tenga sonido vocal.
- *Rr para sonidos fuertes.*
- *Je, ji* en lugar de *ge* y *gi.*

El cotejo de los proyectos de Andrés Bello y Domingo F. Sarmiento con lo resuelto por la Facultad, descubre el acatamiento general a las ideas de Bello expuestas en Londres veinte años atrás. Los miembros del Consejo se comprometen a emplear la nueva ortografía y recomiendan al Rector interesar al Gobierno para que éste la haga emplear en las publicaciones oficiales.

La reforma es inmediatamente resistida. Sus gestores emprenden la defensa; Bello se afirma en la autoridad de la Real Academia Española cuando recuerda que este organismo excita a los doctos a introducir reformas para que,

---

18 GUIRAO MASIF, ANA, *Memorias de los Egresados,* Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, 1957, p. 53.

apoyadas por la práctica, puedan ser sancionadas más tarde. Señala la prudencia y el estricto espíritu científico con que la Facultad ha obrado para evitar desinteligencias entre los pueblos de habla común y resume así los principios adoptados:

> "1º Caminar a la perfección del alfabeto, que consiste como todos saben, en que cada sonido elemental se represente exclusivamente por una sola letra.
>
> 2º Suprimir toda letra que no represente o contribuya a representar un sonido.
>
> 3º No dar por ahora a ninguna letra o combinación de letras un valor diferente del que hoy día se les da comúnmente en la escritura de los países castellanos.
>
> 4º No introducir gran número de reformas a un tiempo".[19]

Sarmiento, en cambio, radica su defensa negando idoneidad a la Academia: "Encontraremos al menos una deplorable escasez de luces, y tan poco conocimiento de su asunto que hace atribuir sus deliberaciones menos al resultado de un estudio profundo, que a la impulsión de instintos nacionales, a los cuales obedecía sin darse cuenta de ello".[20]

Él mismo describe con detalles en *Educación Popular* el vendaval que los azota. La reforma es acatada por los periódicos: *El Araucano, La Gaceta de los Tribunales, La Gaceta de Valparaíso, El Progreso, El Telégrafo;* por los miembros del Consejo Universitario con una sola excepción; por algunos libros de textos: *La conciencia de un niño, La vida del Salvador, La historia de Chile* y en las memorias de la *Facultad*; pero *El Mercurio* no la adopta en ningún momento; *La Gaceta de Valparaíso* la abandona al cambir de redactores y los maestros de escuelas primarias la desdeñan.

Así las cosas en Chile, la repercusión americana no es mejor: "En el entretanto en el Perú, escribía contra la reforma un joven español y el público peruano, como el de Bolivia, la miraba de reojo porque venía de Chile, y adoptarla parecía obedecer a influencias chilenas. En Nueva Granada, que no tiene celos con Chile, *El Día* periódico de ordinario muy sesudo invitó cordialmente a adoptar la reforma. En Tucumán un periódico la vituperó, con todo el desdén que corresponde a un sabio".[21]

Y desde París recibe Bello con dolor carta de Ramón Luis Irarrazábal quien le da a conocer la repercusión que la nueva ortografía tiene entre los españoles Martínez de la Rosa, Salvá y otros: la reforma emanada de la Universidad de Chile es considerada "con risa" no por lo resuelto en sí, que tiene fundamento, sino por la pretensión del organismo de legislar sobre la materia. "Nadie ha reconocido hasta hoy, en el cuerpo universitario de Chile, una autoridad bastante caracterizada para imponer sus innovaciones a todos los pueblos que hablan español. De manera que nosotros solos nos hemos quedado con nuestro sistema de ortografía; y a nuestros niños tenemos que enseñarlos, si

---

19 BELLO, ANDRÉS, *Ortografía*. En: ARCINIEGAS, GERMÁN, ob. cit., pp. 81, 82.

20 SARMIENTO, DOMINGO F., *Educación Popular*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1915, p. 448.

21 AMUNATEGUI, MIGUEL L., *Ensayos Biográficos*, Santiago de Chile, Edición oficial, t. II, p. 188.

no queremos que se limiten a leer lo que se escribe en Santiago y Valparaíso, fallando así hasta una de las razones más plausibles que hicieron valer los reformistas".[22]

Tres años después, la ortografía chilena se halla en la más completa confusión; quien, mantiene la española, quien, los dos rasgos bellistas de *El Repertorio Americano,* quien las innovaciones de la Universidad y quien, por fin, la suya propia obtenida por la libre interpretación de las que circulan.

En 1845 Andrés Bello publica la *Gramática para uso de los americanos* donde sacrifica su teoría —quizás demasiado avanzada para la época— en aras de la unidad lingüística: "Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español desparramadas entre los dos continentes".[23]

Y en 1851 cierra su actuación pública sobre el problema cuando informa al Poder Ejecutivo sobre la decisión universitaria de no insistir en la reforma ortográfica.

Es interesante consignar a título comparativo lo que ha estado sucediendo en las márgenes del Plata. El introductor del romanticismo, Esteban Echeverría, preocupado también por el asunto afirma: "La América, que nada debe a la España en punto a verdadera ilustración, debe apresurarse a aplicar la hermosa lengua que le dio en herencia al cultivo de todo linaje de conocimientos; a trabajarla y enriquecerla con su propio fondo, pero sin adulterar con postizas y exóticas formas su índole y esencia, ni despojarla de los atavíos que le son característicos".[24]

Nos hemos extendido con prolijidad en el desarrollo de este tema por entender que la cuestión nos ofrece, como hispanohablantes, el más directo interés. Sintetizando, observamos:

a) Que la preocupación lingüística constituye en Bello una constante a la cual dedicó afanes ininterrumpidos desde sus años londinenses hasta la década del 50.

b) Que dicha constante lo conecta con la preocupación lingüística de la joven generación romántica que, hacia 1840, revela un comportamiento nada homogéneo sino de variado registro interpretativo, tal como hemos intentado ejemplificar con las citas de Lastarria, Echeverría y Sarmiento arriba incluidas.

A más de un siglo, apagados los apasionamiento, podemos escuchar las conclusiones de los críticos modernos, Ángel Rosenblat afrima: "Sarmiento arrastrado por la polémica, olvidaba algo que Bello siempre tuvo en cuenta: que la lengua española, la lengua, con toda su literatura, es tanto de los hispanoamericanos como de los españoles, herederos por igual de la España clásica. Sarmiento hubiera aceptado —al menos teóricamente— un cambio de lengua;

---

22 Ibídem, p. 183.

23 Bello, Andrés, ob. cit., Gramática, t. IV, p. 11.

24 Echeverría, Esteban, ob. cit., p. LXXIII.

Bello no. Sarmiento creía que alegrarse de la aparición de un Espronceda o un Zorrilla o un Larra era espíritu de colonia, cuando realmente debía considerarlo enriquecimiento de su propia lengua".[25]

Y Ángel J. Battistessa, al ocuparse de Esteban Echeverría, ilumina la cuestión de manera definitiva: "En el orden del espíritu y del comportamiento lingüístico mal pueden importar recelos. El idioma es de todos y en modo especial de quienes aciertan a utilizarlo con adecuación y nueva fuerza germinadora".[26]

El jurista

En breves referencias asentaremos las realizaciones más significativas que muestran a un Bello aplicado a la concreción de graves proyectos.

El caos de legislación embaraza la marcha de la República Chilena; atento a esto solicita desde el periódico *El Araucano* la aplicación de leyes armónicas con la realidad ambiente. En sus artículos ataca por igual a las tendencias extremas: la utópica, que pretende trasladar la legislación europea sin adecuarla a las exigencias nativas y al momento de transición política; y la reaccionaria, que escudándose en vagos temores demora la aplicación de leyes modernas. Este eclecticismo, que también caracteriza su ubicación literaria, nace del estudio desapasionado y de su proverbial equidad de juicio, y le permite convertirse en el gran legislador de la república.

Concretará el ordenamiento interno con la elaboración del *Código Civil* que sólo alcanza sanción definitiva en 1855, tras años de obstaculizaciones que no lograrán desalentarlo. Esta obra se constituye en modelo de los códigos de Colombia y Ecuador y en fuente de consulta de las restantes repúblicas.

Aunque siempre abierto a los aportes culturales y científicos del extranjero fue lúcido defensor de la integridad de Hispanoamérica. Los *Principios del Derecho de Gentes* de 1833 adelantan al país en materia de relaciones internacionales, al punto de alcanzar elogiosos comentarios en la prensa europea y proyectarse su traducción al francés, como se lo hace saber su hijo Carlos desde París. Con humildad Andrés Bello coloca su obra al servicio de América: "Mi ambición quedaría satisfecha si a pesar de sus defectos, que estoy muy lejos de disimularme, fuese de alguna utilidad a la juventud de los estados americanos en el cultivo de una ciencia, que si antes pudo desatenderse impúnemente es ahora de la más alta importancia para la defensa y vindicación de nuestros derechos nacionales".

Y en la misma línea de propósitos se sitúa su interés por concertar la realización de un Congreso americano en 1844. En artículos periodísticos trata de ahuyentar recelos y señala la alianza de familia que por comunidad de origen, instituciones, lengua, religión y costumbres conviene mantener. Alianza que ve subrayada hasta por la misma geografía que muestra sus grandes ríos disten-

---

25 Rosenblat, Ángel, Prólogo a *Obras Completas* de Andrés Bello, ob. cit., Estudios Gramaticales, t. V, p. CXII.

26 Battistessa, Ángel, Estudio Preliminar a *La Cautiva. El Matadero,* ob. cit., p. LXXII.

didos como un abrazo entre los pueblos. Propone acuerdos internacionales que harán circular la civilización y con sentido avisor vaticina la fuerza de una unión hispanoamericana que en convenios económicos disminuirá el peligro de agresión extranjera: "No podría negarse a lo menos que votos expresados por un conjunto cualquiera de pueblo, cuya buena voluntad no es del todo indiferente a los que especulan sobre ellos y los miran como su mercado, tendrán siempre algún más valor que el voto aislado de un pueblo... El comercio ha hecho más por suavizar las relaciones internacionales que todas las otras causas juntas, el comercio es calculador por esencia".[27]

Conclusiones

Ilustradas algunas preocupaciones americanistas de Andrés Bello caen fuera de este ensayo otros aspectos interesantes de su labor de polígrafo: el de filósofo, historiador de la cultura, gramático, traductor y docente que merecen oportuna y especial atención.

Queda entonces ante nosotros la figura de este heredero del neoclasicismo, conocedor del movimiento enciclopedista, testigo del auge del utilitarismo, del progreso industrial y del goce de las libertades sajonas, mentor del afianzamiento cultural de Chile y observador del enseñoramiento romántico. Entre las incitantes realidades del siglo XIX que lo solicitaron, su personalidad se desenvolvió sin rupturas ni retrocesos. Entendió las revoluciones del pensamiento y trabajó con serena sabiduría en múltiples campos para un destinatario común: los pueblos hispanoamericanos. Sigue vigente su invitación que, en extrema sencillez, conserva la clave de hermandad a que somos llamados: "Despertemos en cuanto sea posible las simpatías que deben unirnos".[28]

Graciela M. Pucciarelli de Colantonio
Universidad Católica Argentina

---

27 y 28 Bello, Andrés, ob. cit., Derecho Internacional; t. X, p. 641.

GÓNGORA Y LA POESÍA PURA

Góngora, como tantos otros poetas del Siglo de Oro, no editó su obra. Lo mismo ha ocurrido con la obra poética de Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Quevedo, Baltasar del Alcázar, etc. Antonio Rodríguez Moñino ha analizado este hecho curioso, y ha establecido la tradición manuscrita de la poesía lírica de entonces.[1]

A pocos meses de la muerte de Góngora, en diciembre de 1627, Juan López de Vicuña, que se dice amigo suyo, da a la estampa, en un volumen, la lírica de don Luis. Su nombre —el de Góngora— no figura en la portada, que dice solamente: *Obras en verso del Homero español que recogió Juan López de Vicuña.*[2] Tras esta publicación siguieron otras ediciones, varias de ellas comentadas, que suscitan hasta hoy la atención de los eruditos. Pueden inscribirse en la lista de los comentaristas de Góngora a Pedro Díaz de Rivas, José Pellicer de Salas y Tovar, José García de Salcedo Coronel, que desde 1629 hasta 1648 edita y comenta, escalonadamente, en cuatro volúmenes, toda la obra del poeta.[3]

Ya en vida de don Luis su obra, conocida en forma manuscrita, levantó una ola de reproches y de defensas. Toda esa masa, ese aluvión de comentarios, favorables o adversos, o simplemente aclaratorios, constituye un interesantísimo documento no sólo del fervor apasionado que suscitan sus poemas, especialmente los mayores —*Polifemo, Soledades* y el *Romance de Píramo y Tisbe*— sino del esfuerzo de interpretación realizado desde la segunda década del siglo XVII para poner en claro una obra de dificultades ingentes y de lectura complicada. Obvio es señalar la contribución inmensa que estos exégetas han realizado para el conocimiento del sistema poético de don Luis, esfuerzo del que se benefician los comentaristas de este siglo, entre los que debemos señalar, como figura egregia, a Dámaso Alonso, que, apoyándose en el aporte de sus predecesores, ha contribuido como nadie a la descodificación del mensaje poético de Góngora, y a su conocimiento.

¿Cuál es la actitud de la crítica contemporánea adversa al poeta, ante una obra tan compleja? En general, todos advierten la existencia de dos épocas sucesivas: una, la primera, en que predominan obras jocosas de corte popular, en las que descuella una gracia estilizada incomparable; la segunda, a la cual pertenecen los grandes poemas, erizada de dificultades y signada por lo que entonces se considera un vicio: la oscuridad. De entre la gran masa de conside-

---

[1] Véase su *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII.* Madrid, Castalia, 1968.

[2] Véase la edición facsimilar con prólogo e índices por Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, 1963.

[3] Cfr. sobre esto la obra de Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico,* Madrid, Real Academia Española, 1925.

raciones de esta índole, hemos escogido dos testimonios: el de Cascales en sus *Cartas filológicas*, y el de Lope de Vega en el opúsculo titulado *Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía.*

Dice Francisco de Cascales en la Epístola 8 de la Década primera, escrita antes de 1626 y publicada en 1634:

> "...gustando de dar, papilla a los demás poetas con esta *nueva secta de poesía,* ciega, enigmática y confusa, engendrada en mal punto y nacida en cuarta luna. Porque, ¿quién puede presumir de un ingenio tan divino, que ha ilustrado la poesía española a satisfacción de todo el mundo, ha engendrado tan peregrinos conceptos, ha enriquecido la lengua castellana con frases de oro, felicemente inventadas y felicemente recibidas con general aplauso, ha escrito con elegancia y lisura, con artificio y gala, con novedad de pensamientos y con estudio sumo lo que ni la lengua puede encarecer, ni el entendimiento acaba de admirar, atónito y pasmado; *que había de salir ahora* con ambagiosos hipérbatos, y con estilo tan fuera de todo estilo, y con una lengua tan llena de confusión, que parecen todas las de Babel juntas, dadas para cegar el entendiminto y castigar los pecados de Nembrot?
>
> ¿Es posible, poetas, que no habéis conocido que esto ha sido hecho o para prueba de su ingenio... o para reírse de vosotros...? Y si acaso (lo que no pienso) habla de veras, y le parece que esta *nueva secta de lenguaje poético* debe ser admitida...".

Y más adelante, en la Epístola 10:

> "Si don Luis se hubiera quedado en la magnificencia de su *primer estilo* hubiera puesto su estatua en medio de la Helicona; pero con *esta introducción de la oscuridad* diremos que comenzó a edificar y no supo echar la clave al edificio... Por realzar la poesía castellana ha dado con las columnas en el suelo. Y si tengo de decir de una vez lo que siento, *de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas...*"[4]

Lope de Vega, en la tal vez fraguada *Respuesta* incluida en *La Filomena* (1621), pero escrita con seguridad hacia 1617:

> "El ingenio deste caballero [Góngora], desde que le conocí, que ha más de veinte y ocho años, en mi opinión (dejo la de muchos) es el más raro y peregrino que he conocido en aquella provincia, y tal, que ni a Séneca ni a Lucano, nacidos en su patria, le hallo diferente, ni a ella por él menos gloriosa que por ellos...
>
> Escribió en todos estilos con elegancia, y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial y mucho más honestas. Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo puro, continuadas por la mayor parte de su edad, de que aprendimos todos erudición y dulzura... Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso... enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas".[5]
>
> "...y que no ofende al divino ingenio deste caballero, sino a la opinión *desta lengua que desea introducir*".[6]

---

[4] Cfr. estos textos en la edición de *Clásicos Castellanos*, tomo I, pp. 176-77 y 220-21, respectivamente. Las bastardillas son nuestras.

[5] En: Lope de Vega, *Obras poéticas*, t. I, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona, Planeta, 1969, pp. 876-77.

[6] Id., p. 884. La bastardilla es nuestra.

Pedro de Valencia, al recibir el manuscrito del *Polifemo* y la *Soledad I* que Góngora le había enviado en mayo de 1613, pidiéndole su opinión, contesta al poeta en carta del 30 de junio del mismo; refiriéndose a las "generosas travesuras" censura las que nacen

> "no del ingenio de V. M. sino de cuidado y afectación contraria a su natural, que por huir y alejarse mucho del *antiguo estilo* claro, liso y gracioso que V. M. solía usar con excelencia en las materias menores, huye también de las virtudes y gracias que le son propias".
>
> "...También siguiendo esta *novedad* usa de vocablos peregrinos...".[7]

Como se ve, tanto Cascales y Lope como Valencia establecen claramente dos épocas sucesivas: a la primera corresponde el "príncipe de la luz" y a la segunda el "príncipe de las tinieblas".

La crítica positivista del siglo XIX mantuvo estos criterios exacerbándolos a veces. Sorprende en Menéndez y Pelayo, hombre de gusto certero excepto para el Barroco, una opinión tan descaminada como la que expone en su *Historia de las ideas estéticas en España*, cap. X:

> "Góngora se había atrevido a escribir un poema entero, las *Soledades*, sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma... Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia. ...Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuado repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores, a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable como las *Soledades*... hiciese escuela..."

La generación de 1927 se propuso, entre otras cosas, la revaloración de la obra del gran cordobés. Esta tarea fue precedida por los estudios de una constelación de críticos insignes, entre los que figuran Alfonso Reyes, Lucien Paul Thomas, Walter Pabst, Miguel Artigas, R. Foulché-Delbosc, que no ahorraron esfuerzos para dilucidar la vida y la obra de Góngora. Contaban, además, con una edición rigurosa que ofrecía máximas garantías: la que Foulché-Delbosc editara en Nueva York en tres volúmenes, en 1921. Esta edición se basaba en un manuscrito no tenido en cuenta antes: el llamado manuscrito Chacón, que fechaba las composiciones según el testimonio de Góngora, a decir de su compilador, amigo y compañero del poeta. Esta datación permitiría, por fin, un estudio cronológico de la poesía de Góngora y mostraría los pasos de su evolución.

Dentro de la generación del 27, que cristaliza su admiración a Góngora en la célebre antología en su honor editada por Gerardo Diego, algunos de sus componentes procuraron estudiar críticamente la obra: a este esfuerzo se deben, entre otras cosas, la conferencia de García Lorca sobre la imagen en Góngora,[8] y la edición de las *Soledades* realizada por Dámaso Alonso, admirable trabajo de exégesis; esta edición fue precedida, como era lógico, por un es-

---

[7] Cfr. p. 1085 de Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. de Juan e Isabel Millé y Giménez. Madrid, Aguilar, 5ª ed., 1961.

[8] "La imagen poética en don Luis de Góngora", en F. G. L., *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1962, pp. 65-88.

tudio minucioso de la lengua del poeta que se publicaría más tarde con el título de *La lengua poética de Góngora,* la cual, en los aspectos que analiza (lexicografía y sintaxis preferentemente) aún no ha sido superada.

Dámaso Alonso irrumpe así en el campo de la crítica gongorina con un fervor juvenil y un afán revolucionario encomiables, dado el anquilosamiento en que se encontraban los estudios sobre la poesía barroca. A este fervor se deben afirmaciones rotundas que procuran echar por tierra todo cuanto se ha dicho antes al respecto. La división de la producción gongorina en dos épocas será abolida; Alonso procurará demostrar, mediante análisis textuales rigurosos —recuérdese el del romance de Angélica y Medoro— que esta división sincrónica de la producción del poeta debe ser desechada; hay una división diacrónica —afirma— que pone a un lado la producción de tipo popular —letrillas, romances, etc.— y al otro la producción culta, en la que se dan desde temprano los rasgos que luego, acumulados, caracterizarán sus grandes y debatidos poemas. Alonso dirá entonces:

> "Si el poeta escribe desde 1580 a 1626 una serie de composiciones a ras de tierra, y otra de poesías elevadas de tono y de concepto, y si las primeras son tan fáciles o tan difíciles lo mismo al principio que al final, y las segundas tan difíciles o tan fáciles lo mismo al final que al principio, ¿no habría motivos suficientes para arrinconar la división transversal (la de las dos épocas) y sustituirla por una longitudinal que admita dos maneras consustanciales al escritor y que le acompañan a lo largo de toda su vida poética? La división cronológica no existe; lo más que se puede admitir es una gradación, aunque más exacto es pensar que las obras más características y censuradas (*Soledades, Polifemo, Panegírico*...) emergen de todas las otras, de las primeras y de las últimas, como la espuma de un mar común".[9]

Para la crítica moderna no hay, pues, dos épocas sucesivas, sino dos modalidades que conviven desde los inicios de la actividad del poeta hasta su muerte. Ambas modalidades echan mano de distintos recursos poéticos.

La crítica gongorina se divide, pues, en dos corrientes antitéticas: la contemporánea del poeta, cuyos ecos llegan hasta principios de nuestro siglo, y la inaugurada en el siglo XX, en la década del 20, sobre la que se basarán muchos estudios decisivos.

Pero a todo esto, ¿Góngora nunca dijo nada del asunto? Porque su testimonio, de existir, sería digno de fe.

En una carta del poeta dirigida a un ignorado corresponsal, y fechada en 1613 ó 1614, se lee:

> "Dice, pues, en la suya, me sirva de renunciar *este modo*... Caso que fuera error, *me holgara de haber dado principio a algo;* pues es mayor gloria en empezar una acción que consumarla".[10]

Y más adelante:

> "...hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. Eso mismo hallará V. M. en mis *Soledades,*

---

[9] *La lengua poética de Góngora.* Madrid, *Revista de Filología Española,* anejo XX, 1950, p. 40. La primera edición es de 1935.
[10] Ed. Millé y Giménez, p. 895.

si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo *misterioso que encubren*... siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina... y ansí gustaré me dijese en dónde faltan, o qué razón de ella no está corriente en *lenguaje heroico (que ha de ser diferente de la prosa* y digno de personas capaces de entendelle)... Demás que honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a los animales de cerda..." [11]

Como vemos, Góngora alude a *este modo* de componer, y agrega que con él se huelga de *haber dado principio a algo.* Estas palabras son fundamentales y merecen ser tenidas en cuenta. Góngora, ni más ni menos, afirma con ellas que ha iniciado una búsqueda, que ha comenzado algo nuevo, que *este modo* no es simplemente la intensificación de algo ya cultivado desde su juventud: *este modo* echa mano del *lenguaje heroico, que ha de ser diferente de la prosa.*

He aquí planteado, en términos no técnicos, el problema del lenguaje poético, una forma expresiva diferente de la prosa, que dará predominio a la connotación sobre la denotación, que transfigurará la lengua referencial. Además, está el sentido aristocratizante de su poesía: es honroso ser oscuro para los ignorantes. Esos animales de cerda constituyen el vulgo profano odiado por Horacio, según su verso famoso: *Odi profanum vulgus et arceo,* que Herrera había tomado como divisa. Sentido aristocratizante que se despliega en la dificultad creada por varios elementos en conjunción: erudición poética, lengua y sintaxis latinizantes y, en el estilo, la creación de un lenguaje figurado, de tropos originalísimos, que suponen la utilización de los vocablos con un contenido semántico completamente nuevo, que pertenece exclusivamente al poeta en ese instante de su creación.

Una lectura atenta y cronológica de la producción gongorina revela que hacia 1610 el poeta se halla ya empeñado en esta renovación: la *Canción a la toma de Larache* que se da a conocer a fines de ese año o comienzos del siguiente, atestigua una atención puesta en los elementos que acabamos de enunciar. A este poema seguirán en esta misma línea la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613), las *Soledades* I y II, de fecha incierta, pero posiblemente de 1613 la I y 1613 ó 14 la II, el *Panegírico al Duque de Lerma* (1617) y el *Romance de Píramo y Tisbe* (1618), obra predilecta esta última de su autor que, según sus contemporáneos, solía recitar con frecuencia, y a cuyo perfeccionamiento había dedicado no pocos desvelos.

Volvamos ahora atrás, al período que va de 1580 a 1610, para comprender en qué consiste esta búsqueda de que hablamos, con qué elementos quiere Góngora construir ahora su poesía, y cuáles considerará perimidos. Hemos dicho *construir,* con plena conciencia. Góngora es un espíritu de lucidez admirable, que crea apoyándose fuertemente en lo intelectual. Arte intelectual, densamente intelectual el suyo, en el que todo está calibrado, medido, calculado. Por esto no hallamos en él ni la efusión personal ni la angustia metafísica. El rigor caracteriza su creación: nada queda librado a la espontaneidad; todo está cuidadosamente relacionado, construido. Como un arquitecto, levanta su

---

[11] Id., pp. 896-97.

edificio poético, utilizando en él los materiales, los elementos necesarios, con una admirable economía, con un equilibrio y una armonía deslumbrantes. ¿Cuáles son esos elementos? Variarán en cada una de sus maneras, y este cambio testimonia su renovación, la búsqueda de un lenguaje poético nuevo que se aparte de los cánones ya marchitos del petrarquismo y del garcilasianismo.

En su primera manera, la que va de 1580 a 1610 aproximadamente, y que, a partir de este año seguirá cultivando paralelamente a su manera nueva, aunque con menor intensidad, Góngora se mantiene dentro de los límites del petrarquismo: cultivo intenso del soneto, que en sus manos se da con perfección incansable desde los más antiguos; uso de metáforas lexicalizadas en la descripción de la belleza femenina (dientes = perlas; cabello = oro; miembros juveniles = cristal; ojos = estrellas o soles...); concepto cortés del amor; reelaboración de viejos tópicos literarios (el prado ameno, el *carpe diem*); abundancia de temas míticos, con su juego de alusiones y elusiones. Paralelamente a este cultivo de la poesía de corte italiano, con su tratamiento preciosista del endecasílabo, se revalorizan los metros populares castizos, como el octosílabo, y Góngora enriquecerá el Romancero nuevo con piezas primorosas, en muchas de las cuales se pondrá de manifiesto su vena jocosa, además de su popularismo estilizado.

El petrarquismo había instaurado el gusto por las correspondencias formales dentro de cada poema: bimembraciones, pluralidades, correlaciones, simetrías, eran formas gratas al espíritu arquitectónico de Góngora, maestro eximio en terminar las estrofas con endecasílabos bimembres, que allí colocados refulgen como joyas. Todas estas manifestaciones, que tan bien estudió Dámaso Alonso [12] crean un sistema artificioso de estructura rígida, especialmente en los sonetos de la primera época ("Mientras por competir con tu cabello", "Ilustre y hermosísima María", "Ni este monte, este aire ni este río", etc.). Jorge Guillén aplica a las composiciones de este tipo un verso del mismo Góngora: "en simétrica urna de oro".[13]

Este es el Góngora manierista, atenido a las normas que la tradición le entrega: complejidad y artificio, intelectualismo exacerbado, esteticismo, formalismo, estilo refinado y reflexivo, saturado de vivencias culturales. Cultivo de lo sensorial: utilización de elementos suntuarios, tratamiento del color y la luz; y, sobre todo, conformación del espacio. Góngora es el poeta del espacio; su poesía crea objetos de belleza, generalmente estáticos; convoca un orbe material en el que se extasían los cinco sentidos. Esta característica será permanente en toda su creación. Como resabio del Humanismo, la naturaleza es la gran protagonista de su poesía. Suntuosidades, magnificencias, luz, esplendores. El verso final de uno de sus sonetos de la primera época dice:

Goza, goza el color, la luz, el oro.

En esta fórmula se concreta la actitud de Góngora ante el mundo, mejor dicho, su visión del mundo. Esta cosmovisión será la suya hasta su muerte.

---

[12] Véase especialmente *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955, parte II.
[13] Verso final de la "Décima al Conde de Villamediana por su *Fábula de Faetón*", ed. cit., nº 177, p. 382.

Esta glorificación del objeto portador de belleza, esta afición al orbe físico perfecto, expresada siempre dentro de los cánones del preciosismo petrarquista, hubieran hecho de Góngora un poeta decadente, heredero de la poesía humanística. Pero Góngora es un poeta genial, y busca afanosamente una renovación. Si su visión del mundo no puede cambiar, por serle consustancial, cambiarán sus fórmulas expresivas. Y en esta búsqueda de un lenguaje nuevo está su gloria.

Releamos unas líneas de la carta del poeta ya aludida:

> "Eso mismo hallará V. M. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir *lo misterioso* que encubren..." [14]

Lo misterioso... En 1925 el abate Bremond escribía:

> "Todo poema debe su carácter propiamente poético a la presencia, a la irradiación, a la acción transformante y unificante de una *realidad misteriosa* que denominamos poesía pura".[15]

No creo que ningún poeta español antes de Góngora haya reconocido expresamente que en esta "realidad misteriosa" está la esencia de la poesía. Para comprender este misterio no es necesario aprehender el sentido del poema en su totalidad.[16]

> "De donde se sigue —continúa Bremond— que aun en una obra donde abunda lo sublime, la cualidad propiamente poética, lo inefable, está en la expresión".[17]

Esto es lo que Góngora intuye, y por esto se esfuerza en troquelar un lenguaje en el cual las palabras revelen un sentido nuevo, inédito, superior, "una preparación de poesía al estado puro", como diría Valéry.

Góngora intentará la creación de su propio lenguaje poético actuando sobre los cuatro niveles del análisis lingüístico: el fónico, el léxico, el sintáctico y el semántico.

En el nivel fónico se esmerará en ciertas recurrencias que intensificarán aspectos poéticos: así, los oscuros pájaros agoreros que sobrevuelan la lobreguez de la cueva de Polifemo son para él.

> infame turba de nocturnas aves

poniendo los acentos internos del endecasílabo sáfico en la sílaba *tur*, lo cual, como observó D. Alonso, contribuye, repetida, a la impresión de oscuridad y

---

14 Ed. cit., p. 896.

15 *"Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure"*. Ver Henri Bremond, *La poésie pure*. París, Grasset, 1925, p. 16.

16 Ya en el siglo XVI San Juan de la Cruz había fundamentado una poética inaudita para su época: en el "Prólogo" a su *Declaración* del *Cántico espiritual* (que Góngora no pudo conocer) dice el Santo refiriéndose a su propia interpretación['declaración'] de su poema: "...porque los dichos de amor es mejor dejarlos en su anchura para que cada uno de ellos se aproveche según su modo y caudal de espíritu, que abreviarlos a un sentido a que no se acomode todo paladar..." (Cfr. la ed. de la Biblioteca de Autores Cristianos, 1964, p. 740b).

17 Ob. cit., pp. 22-23.

horror. En una claridad totalmente opuesta se ubica el segundo verso de la estrofa 4 de la *Fábula de Polifemo y Galatea,* donde el mar de Sicilia.

el pie argenta de plata al Lilibeo

Como ha señalado el mismo Alonso, la sucesión de vocales claras procura reflejar la sensación de blanca frescura de la espuma; esta sucesión remata en *Lilibeo,* donde la repetición de la sílaba *li* agrega una nota gozosa.[18] Podríamos continuar con análisis similares, pues los ejemplos abundan en los poemas de la segunda manera gongorina, afirmando así la existencia de la poesía-música, característica del auténtico lirismo, esa efusión de embriaguez, esa masa de sonoridades absolutamente intraducible a otra lengua, que viene con las palabras desde las profundidades del ser creador. Música que armoniza con la música cósmica, y que da al poeta el secreto mágico, órfico, del canto que encanta.

En el nivel léxico Góngora se convertirá en el mayor usuario del cultismo latinizante. Antonio Vilanova, en un libro fundamental, demuestra que casi todos los cultismos léxicos de Góngora habían sido usados antes de él especialmente por Herrera.[19] No importa esto; Góngora los amontona y los reitera tan ahincadamente que constituyen un inconfundible sello de su manera expresiva. Tan exóticos resultaban entonces, que la crítica de sus contemporáneos se centró principalmente en este elemento. Quevedo, en la *Aguja de navegar cultos,* libelo antigongorino escrito hacia el año de la muerte de Góngora, pero publicado posteriormente, da una jocosa receta para hacer *Soledades* en un día; y esta receta está preparada exclusivamente con palabras empleadas por Góngora, todas ellas extrañas para la época. Su lectura nos ayuda a comprender cómo se enriqueció la lengua general con el aporte de los cultismos gongorinos, que hoy pasarían inadvertidos en su mayoría, tan extendido es su uso.

En el estrambote del soneto dice Quevedo.

y en la Mancha pastores y gañanes,
atestadas de ajos las barrigas,
hacen ya *Soledades* como migas.

A Quevedo no se le escapa que un sistema poético de tales características es fácil de imitar. Y así fue: Góngora hizo rápidamente escuela, y sus imitadores pululaban en España; ninguno, sin embargo, pudo imitar los rasgos de su estilo, la poetización de las imágenes, el ritmo interior, lo misterioso.

Las innovaciones en el nivel sintáctico han sido ampliamente estudiadas por D. Alonso y no vamos a repetirlas aquí.[20] Digamos sólo que Góngora adopta, hasta donde le es posible, la sintaxis latina: hace del hipérbaton el auxiliar indispensable, que le permite colocar las palabras allí donde la curva melódica del período se lo sugiere, o donde se destacan la belleza y el valor propios de cada palabra en sí, sin ceñirse a una forzosa ubicación derivada de una sin-

---

[18] Ver D. Alonso, "Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora", en *Poesía española.* Madrid, Gredos, 1957, pp. 313-92; esp. pp. 321-22.

[19] Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora.* Madrid, *Revista de Filología Española,* anejo LXVI, 1957, 2 vols.

[20] Véase *La lengua poética de Góngora,* esp. caps. III a VI.

taxis regular. Acusativos griegos, ablativos absolutos, fórmulas especiales, contribuyen a sumir el período en una oscuridad buscada afanosamente, que se contrapone al fulgor, a la claridad que confieren al tema el sabio manejo de la luz y la paleta clara, tan preferida por el poeta.

El hipérbaton o trasposición se contó entre los recursos gongorinos más criticados por sus contemporáneos. Aún Lope de Vega, en *La Gatomaquia* (1634), escrita al final de su vida, dice graciosamente que Marramaquiz, enloquecido de celos y enceguecido por la pasión

> en una de fregar cayó caldera
> (trasposición se llama esta figura)
> de agua acabada de quitar del fuego.
>
> (Silva IV, vv. 364-66)

Pero es en el nivel semántico donde se da la más deslumbrante renovación, especialmente en el manejo del símbolo, la metáfora y la metonimia; es decir, en la expresión figurada. Las *Soledades* marcan el punto culminante de esta búsqueda y de su desafección a la herencia petrarquista. Todavía el *Polifemo,* poema bellísimo y perfecto, no se ha desligado totalmente de cierta poesía de arrastre; su estudiada estructura, el gusto por las formas simétricas; la repetición de determinadas fórmulas sintácticas, la estrofa elegida, su misma temática, reflejan antiguas modalidades del poeta. Pero ya se dan en el *Polifemo,* en sazón, algunas nuevas esencias captadas intuitivamente y elaboradas con rigor. Así, el simbolismo múltiple con que se puebla la larga escena de amor entre Galatea y el pastor Acis. La escena ocupa el centro del poema (estrofas 23-42) con lo cual el autor destaca su importancia. Galatea dormida es admirada por Acis, quien le deja su ofrenda. Al despertar la ninfa, herida por Cupido y enamorada del pastor, comienza el escarceo amoroso que culminará en las estrofas 40 a 42, consideradas por Alonso "el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica".[21]

Una serie de símbolos venéreos o de fecundidad se destacan, como hitos, a lo largo de la escena. Este simbolismo contribuye notablemente al carácter lírico del fragmento y es un elemento básico de significación. Partiendo del ardor juvenil de Acis

> polvo el cabello, húmidas centellas
> si no ardientes aljófares sudando... (vv. 187-88)

que se integra en el ardor cósmico de la canícula

> Salamandria del sol, vestido estrellas,
> latiendo el Can del cielo estaba... (vv. 185-86)

una misma ideación engloba, en forma graduada e intensiva, una cadena de símbolos: la ofrenda del pastor (almendras, manteca y miel) claro símbolo de fecundidad; los mirtos, árbol de Venus; Cupido con su "arpón dorado"; las

---

21 *Góngora y el "Polifemo".* Madrid, Gredos, 1961, vol. II, p. 207. Véase también el fino análisis del poema realizado por Robert Jammes, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote.* Bordeaux, Féret et Fils, 1967, pp. 533-73. Para el tema específico del erotismo en el *Polifemo,* pp. 543-47.

palomas que se arrullan con sus "trompas de amor"; la solicitación erótica del Céfiro o Favonio, el viento fecundante del verano; la hiedra "trepando troncos y abrazando piedras"; la lluvia de flores sobre el tálamo... La simbolización representativa se une a la simbolización fónica en el caso de

> vagas cortinas de volantes vanos
> corrió Favonio lisonjeramente (vv. 214-15)

donde la aliteración por repetición del sonido *v* labiodental reproduce el suave rumor de la brisa, lográndose de esta manera una expresión de altísimo valor poético.

Esta presencia del factor erótico y sensual mediante símbolos que apuntan todos a un mismo centro, tiene como propósito expresar el gozo inefable del amor juvenil.

En la metáfora, borrado casi el valor referencial del signo, éste se convierte en palabra poética, lo cual permite unir términos que en la lengua funcional se hallan totalmente alejados, y establecer una red de relaciones que sólo adquieren sentido total en el contexto, el cual se eleva así a la categoría de universo poético autónomo.

En la desviación constante con respecto a los paradigmnas de la lengua funcional reside la máxima creación poética. Las palabras se cargan de nuevos sentidos, inéditos y desconocidos. Que "azules ojos con pestañas de oro" sean las plumas del pavo real, que la constelación del Can Mayor sea "salamandria del sol, vestido estrellas", que "cítara doliente" sea un río que murmura al correr, que "campo de zafiro" sea el cielo, y los pájaros sean "esquilas dulces de sonora pluma", o el estrecho de Magallanes "bisagra de fugitiva plata", configura un mundo verbal y poético independiente y característico, regido por sus propias leyes internas. Mundo nuevo, nacido al conjuro de la palabra, como en los albores de la Creación.

Las *Soledades* son un alarde de esta liberación semántica de la palabra, liberación en la cual reside la razón de ser del lenguaje poético. En este poema, desdichadamente inconcluso, vemos a Góngora operar sobre la naturaleza. Las *Soledades* son un canto a la naturaleza. Góngora, gran creador de espacios, como hemos dicho, crea de nuevo la Creación: el campo y el mar, la ría y el torrente, las criaturas que pueblan tierra, agua y aire; el día y la noche, la luz graduada de los amaneceres y los ocasos, o la que irrumpe enceguecedora en las tinieblas de la noche. Y el hombre, el hombre antes de la caída, incontaminado, puro: son los serranos de la *Soledad I* y los pescadores de la *Soledad II*, habitantes de un mundo perfecto, en una atmósfera pastoril de edad dorada.

Esta sed, esta necesidad de crear objetos de belleza, que se ofrecen estáticamente a nuestra contemplación, da a la creación gongorina un alto significado pictórico. *Ut pictura, poesis*, había dicho Horacio. Y Lope de Vega en *La hermosura de Angélica*:

> Bien es verdad que llaman la poesía
> pintura que habla, y llaman la pintura
> muda poesía...

En las *Soledades* pueden aislarse verdaderos cuadros, como los dos bodegones de la *Soledad I* (la comida en el albergue de los cabreros, vv. 143-62; y el banquete nupcial, vv. 852-82); o el cortejo de los cazadores que descienden desde el palacio, en lo alto de la colina, hasta las márgenes de la ría, verdadero alarde virtuosista que cierra la *Soledad II* (vv. 713-823) y que parece ajeno al espíritu de la composición. Este cuadro sugiere la figuración de un tapiz flamenco: el tropel de cazadores vestidos de verde, montados en veloces caballos andaluces, llevando en sus manos las aves de cetrería, que son presentadas con rasgos magistrales:

> El neblí que, relámpago su pluma,
> rayo su garra...
>
> El sacre, las del noto alas vestido...
>
> El girifalte, escándalo bizarro
> del aire...

Parece un cuadro de la vida señorial, donde se destaca, más que la figura del príncipe, la del

> luciente
> caballo, que colérico mordía
> el oro que süave lo enfrenaba.

La excelsa capacidad de visualización del autor se manifiesta mediante la trasmutación metafórica: es la naturaleza captada a través de la idea y, por lo tanto, perfecta, paradigmática. Esta actitud poética entronca el pensamiento de Góngora con el más alto platonismo: el goce estético de la idea, de las esencias incontaminadas. "Los poetas no son más que los intérpretes de los dioses", dice Platón en el *Ion*. Y Góngora, en la carta mencionada: "Vate se llama tanto el profeta como el poeta". Poeta... profeta. Poesía y plegaria, como quería Bremond.

Poesía pura esta de la segunda época gongorina, que tiene su razón de existir en la palabra. Profundidad insondable, misterioso aliento del poema. Las *Soledades* son un canto a la obra del Creador. Las *Soledades* recrean el mundo a partir de la palabra, una palabra liberada de sus trabas semánticas, una palabra renacida y virginal.

CELINA SABOR DE CORTAZAR
Facultad de Filosofía y Letras
(Universidad de Buenos Aires)

MAESTROS E INGRATITUDES

Al doctor Ángel J. Battistessa en el octogésimo aniversario de su vida, dedicada ejemplarmente a la investigación y a la docencia.

Las ciencias y las técnicas nos sorprenden continuamente con sus grandes progresos que transforman los diversos campos de la vida humana. Sus conquistas tienen alto valor y aplicación constante. A los científicos y a los técnicos la humanidad debe grandes beneficios; sin embargo, nadie parece recordar esta deuda y aunque la gratitud debiera estar siempre en los labios rara vez brota de ellos. Somos, por cierto, poco agradecidos.

Pero correspondería preguntar, y sin ánimo de descargar culpas de ingratitud: ¿esos hombres que han llegado a dominar las ciencias y las técnicas recuerdan con sincera gratitud a sus maestros, a quienes deben, en mayor o menor medida, cuanto saben y cuanto hacen o, por el contrario, en un acto de extremada soberbia, lo atribuyen todo a su esfuerzo personal y a su buena fortuna?

El olvido y la ingratitud son males de la especie humana, y los verdaderos maestros, aquellos que en escuelas, colegios y universidades se consagran a la niñez o a la juventud, nunca se asoman a los proscenios en busca de aplausos ni vuelven sobre los campos que han sembrado.

El maestro, el verdadero maestro, es un hombre humilde que en su especialidad posee un amplio saber y que, impulsado por una profunda vocación, desea que también los demás adquieran aquel saber. Su vocación es generosa, pero no se agota allí. El verdadero maestro quiere que los demás alcancen su saber; pero que lo alcancen con el menor esfuerzo, y por ello crea caminos, que generalmente son difíciles de trazar aunque fáciles de transitar en la búsqueda del conocimiento.

Así, el verdadero maestro no hace de la enseñanza una imposición que sus alumnos deban soportar, sino persuade primero para que la voluntad de aquéllos, firmemente dispuesta para el estudio, lo acompañe en la larga tarea que comienza. Su camino coincide con la advertencia de Aristóteles (*Retórica*, I, XI, 4) de que cualquier acción forzada resulta molesta, y con la aguda observación expresada por Jenofonte en los *Memorabilia* (I, II, 10) de que aquellos a quienes se los obliga odian como si hubiesen sido despojados de algo y aquellos que son persuadidos aman, en cambio, como si hubiesen recibido un favor.

Pero el maestro no confía en el único camino de la persuación inicial. Como el agricultor ara antes de sembrar, frente a cada nuevo tema despierta el

interés de sus alumnos para vigorizar su voluntad de aprender; y luego, al exponerlo, se obliga a llegar a las esencias y a seguir la línea de los conceptos fundamentales que, a semejanza de ocultas raíces, producirán nuevos conocimientos. Enseña, pues, como el latín lo dice: *non multa, sed multum*, esto es, "no muchas, sino mucho"; porque el placer de aprender bien asegura siempre el deseo de aprender más.

Por último, el maestro, que sabe persuadir al iniciar la impartición de una asignatura y que sabe promover el interés al iniciar cada tema, sabe asimismo renovar permanentemente la atención de sus alumnos, y para ello, por ejemplo, une lo agradable a lo útil, como señala Horacio (*Arte poética*, 343), o lo jovial a lo serio, como expresa Plinio el Joven (*Epístolas*, VIII, XXI, 2); pero lo hace sin caer en la frivolidad, porque el fin de la enseñanza no es deleitar, sino suscitar vivo entusiasmo por todo aquello que engrandece la vida.

Como estos caminos, que ya se definían en el mundo clásico, muchos otros, cuya consideración excedería los límites del presente trabajo, crea el maestro para transmitir eficazmente su saber, tarea difícil, pues requiere técnicas tan particulares como las señaladas; pero tarea honrosa, ya que lo enseñado desarrolla el vigor natural, observa Horacio (*Odas*, IV, IV, 33), y prepara además al futuro hombre de trabajo.

Hay, sin embargo, una enseñanza aún más importante que preocupa de continuo al maestro. Es la de la conducta, la del deber, el culto de la rectitud que "vigoriza las almas" (Horacio, *Odas*, IV, IV, 34) y hace del hombre, un hombre de bien. Sus valores son, por cierto, muy altos y sus caminos, todavía más complejos; y requiere, indudablemente, un análisis más extenso que el permitido por la brevedad de este artículo.

Para concluir, y como recapitulación, baste recordar que el verdadero maestro posee amplio saber —enriquecido generalmente a lo largo de muchos e intensos años de estudio— y que desea transmitirlo, y del modo que pudiere resultar más simple y claro para quien lo recibiere.

Investigar y brindar a los demás cuanto sabe ocupan, pues, el centro de su vida; y ambos propósitos, constantemente renovados, le imponen trabajos y renunciamientos, de los cuales el observador común llega a conocer algunos; pero ignora con frecuencia aquellos que proceden de la naturaleza misma del acto de enseñar.

La necesidad de aprender reúne al discípulo con el maestro. Entre ambos nace de ese modo un vínculo que compromete, a quien ha de enseñar, en una obra grande y ardua; pero en el momento de ser creado tal vínculo, quien comienza a aprender, comienza también —y por ese hecho mismo— a a luchar para distenderlo y para desligarse de él, y continúa así —lenta, pero ininterrumpidamente— hasta el día en que, adquirido todo el saber necesario, lo destruye totalmente y se aleja para siempre del maestro, que vuelve a su soledad.

No es la del discípulo una mala acción. Está en la naturaleza misma del acto docente, cuyo fin, en último término, es el de enseñar al discípulo a prescindir del maestro. No es una acción mala la suya; pero puede derivar en ella si el discípulo obra como un hurtador, y parte con el saber del maestro sin dejar, en cambio, un corazón respetuoso y agradecido.

Los que han recibido educación son los únicos hombres libres, dice Epicteto (*Disertaciones*, II, I, 22), y es verdad que la educación confiere libertad, no sólo porque sabe romper las ataduras de la ignorancia, sino porque también sabe desatar el sutil vínculo intelectual que une discípulo y maestro. De esta libertad suele nacer el olvido, y también su hermana, la ingratitud, dos malos hijos de una noble madre, que como Palas Atenea, de la cabeza de Zeus, nació plena de la mente y del corazón del maestro.

Sin embargo, ni el olvido ni la ingratitud alteran el ánimo de quien siente el deber de enseñar ni quebrantan jamás su voluntad de dar, en la que consume su vida.

Porque el maestro es generoso y humilde: no siembra para recoger ni vuelve a mirar siquiera las tierras que ha sembrado.

Sus ojos contemplan sólo las obras de Dios, y ellas son su maestro:

«El castaño no sabe que se llama castaño,
mas al aproximarse la madurez del año
nos da su noble fruto de perfume otoñal;
y Canopo no sabe que Canopo se llama,
pero su orbe coloso nos envía su llama
y es de los universos el eje sideral [...]»

«[...] Sea yo como el árbol y la espiga y la fuente,
que se dan en silencio, sin saber que se dan.»

(Amado Nervo)

ELSO DARÍO DI BERNARDO
Universidad Católica Argentina
Universidad Tecnológica Nacional

CUATRO CLASES DE MODIFICADORES CAUSALES CON *PORQUE*

Nos ocuparemos de cuatro clases de subordinación causal: dos expresadas con el modificador *porque* + indicativo y dos con *porque* + subjuntivo. Las distinguiremos por varios comportamientos sintácticos (lexotácticos) y semémicos peculiares.

PORQUE + INDICATIVO

1. En indicativo se distinguen dos clases de proposiciones causales: una en la función de modificador circunstancial del predicado (tipo: *Lleva impermeable porque está lloviendo*) y otra en la función de modificador de la modalidad de la oración [1] (tipo: *Está lloviendo, porque lleva impermeable*).

1.1. *Circunstancial*

1.1.1. La construcción de *porque* + indicativo puede seguir al verbo (sin juntura obligatoria) o anteponerse a él manteniendo el significado cognitivo [2] de la oración:

(1) Llevamos impermeable porque está lloviendo.
(2) La vi bonita porque se tiñó el pelo.
(3) Usted se enoja porque me expreso con franqueza.
(1) a. Porque está lloviendo llevamos impermeable.
(2) a. Porque se tiñó el pelo la vi bonita.
(3) a. Usted, porque me expreso con franqueza, se enoja.

El predicado subordinante puede llevar negación.[3]

(2) b. No la vi bonita porque se tiñó el pelo.

---

[1] Hemos tratado esta distinción en nuestro artículo "Modificadores de modalidad", *Romanica* 5 (1972), pp. 177-190. Anteriormente presentamos la diferenciación (siguiendo a Bello en el aspecto semémico, pero no en el sintáctico) en nuestra gramática escolar *Castellano III*, Buenos Aires, Huemul, 1963, par. 53. Véase también RAFAEL LAPESA, "Sobre dos tipos de subordinación causal", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, 1978, pp. 173-205.

[2] Usamos 'cognitivo' en el sentido que le da GEOFFREY N. LEECH (*Semántica*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, Cap. 2). En cambio, varía el "dinamismo comunicativo" de la oración, ya que el modificador, que pertenecía al rema, pasa a ser tema. Véase JAN FIRBAS, "On defining the theme in functional sentence analysis", *Travaux Linguistiques de Prague* 1 (1964), pp. 267-280.

[3] En un caso como *No lleva impermeable porque no llueve* la falta de negación en la proposición causal tornaría el texto incongruente, según una norma relativa a *hechos*. Pero no lo sería en un contexto semémico adecuado, como: *Es excéntrico: no lleva impermeable porque llueve.*

En este caso es posible el desplazamiento del modificador causal, excepto su intercalación después del adverbio de negación:

(2) b' * No porque se tiñó el pelo la vi bonita.

1.1.2. El modificador con *porque* en la posición siguiente a su núcleo verbal se puede enfatizar por medio del coordinante *pero*:

(3) c. Usted se enoja, pero porque me expreso con franqueza.

El significado cognitivo de la oración no cambia, salvo en el grado de énfasis, ya que el segundo constituyente de esta coordinación "aparece con relieve alto con respecto a su posición no destacada con ese recurso lexotáctico".[4]

1.1.3. Es posible el desdoblamiento del modificador causal en construcción con *ser* (construcción que difiere semémicamente del texto simple en el grado de énfasis):

(1) d. Es porque está lloviendo por lo que llevamos impermeable.

1.1.4. La construcción causal admite infinitivización:

(2) e. La vi bonita por haberse teñido el pelo.

e'. Por haberse teñido el pelo la vi bonita.

1.1.5. Las oraciones que hemos examinado son declarativas. Si esta modalidad se explicita léxicamente se obtienen paráfrasis[5] de las oraciones (1) - (3) de la forma:

Afirmo (declaro) que llevamos impermeable porque está lloviendo. (1)

Afirmo (declaro) que porque está lloviendo llevamos impermeable. (1)

Pero el siguiente tipo no parafrasea las mismas oraciones:

Porque está lloviendo afirmo que llevamos impermeable.

Las paráfrasis de la oración (1) muestran claramente que la proposición causal está en relación con *llevamos* y no con *afirmo*. Por consiguiente, en (1) la proposición causal manifiesta —desde el punto de vista semémico— la causa en relación con el contenido del verbo incluyente, y es por ello su modificador circunstancial. Es decir, si el predicado incluyente es Y y la proposición causal es X, la relación será:

Porque X, Y.

---

[4] Cfr. O. Kovacci, "Función y contexto: acerca de la elipsis", en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario*, Buenos Aires, 1975, pp. 138 y 141.

[5] Para el concepto de paráfrasis, véase O. Kovacci, *Romanica*, cit. en nota 1, pp. 178-179.

La modalidad de una oración del tipo que describimos no está limitada a la declarativa:

(4) ¡Cómo protestó porque debió rehacer el trabajo!
(5) Volvería porque me gusta el lugar
(6) Ojalá procedas así porque es tu deber y no por el dinero. (R. Lapesa)
(7) Arrepiéntete porque has causado daño a otros. (R. Lapesa)
(8) ¿Cómo no te quejaste porque calumniaron a tus amigos? [6]

En estos casos, posibles paráfrasis de la modalidad serían:

Me admira (sorprende) cómo protestó porque ... (4)
Aconsejo que te arrepientas porque ... (7)
Etc.

En cuanto a la proposición, su modalidad puede ser declarativa —como en todos los ejemplos dados— o dubitativa. En este último caso puede aparecer el subjuntivo si lo rige un ítem léxico:

(9) Envió un telegrama porque { *tal vez* llegue tarde al congreso. / *difícilmente* llegue a tiempo. }

1.1.6. De las oraciones declarativas, exclamativa e interrogativa precedentes, se siguen lógicamente dos aserciones:

Llevamos impermeable. Está lloviendo. (1)
No la vi bonita. Se tiñó el pelo. (2b)
Protestó en cierta forma. Debió rehacer el trabajo (4)
No te quejaste. Calumniaron a tus amigos. (8)
Etc.

De las demás oraciones sólo se sigue lógicamente una aserción:

Me gusta el lugar. (5)
Etc.

1.1.7. La relación temporal y aspectual entre el verbo subordinante y el subordinado es sintácticamente irrestricta:

(4) f. Usted { se enojó / se enojaba / se enoja / se va a enojar } porque me { expresé / expresaba / expreso / voy a expresar } con franqueza.

La congruencia entre los distintos tiempos verbales implica, claro está, que el singificado de las oraciones varía en cada caso.

---

[6] LAPESA, R., (ob. cit.) escribe *calumniaran* en este lugar, pero el subjuntivo no se emplea en nuestro dialecto.

1.2. *Modificador de modalidad*

1.2.1. El modificador causal aparece como segundo componente en la oración precedido de juntura obligatoria:

(10) Está lloviendo, porque llevan impermeable.
(11) El tren salió puntualmente, porque no se ve en la estación.
(12) Hay gente en la casa, porque está iluminada.
(10) a. * Porque llevan impermeable, está lloviendo.
Etc.

El predicado de la oración puede estar negado:

(12) b. No hay gente en la casa, porque no[7] está iluminada.

1.2.2. No se puede enfatizar el modificador causal con coordinante *pero*:

(11) c. * El tren salió puntualmente, pero porque no se ve en la estación.

1.2.3. No es gramatical el desdoblamiento de la construcción causal mediante el verbo *ser*:

(12) d. * Es porque está iluminada por lo que hay gente en la casa

1.2.4. La proposición causal no admite infinitivización:

(11) e. * El tren salió puntualmente por no verse en la estación.

1.2.5. Las oraciones (10) - (12) son declarativas. Explicitando léxicamente esta modalidad las paráfrasis correspondientes son de la forma:

Porque llevan impermeable afirmo que está lloviendo. (10)

En esta paráfrasis los constituyentes de la oración (10) pasan a depender como objeto directo y circunstancial de causa del verbo *afirmo*, que representa la modalidad. La relación es, pues:

Porque X, afirmo que Y.

Por consiguiente, en (10) la proposición causal expresa la causa de la modalidad declarativa del constituyente restante; es decir, se subordina a la modalidad.

La oración puede aparecer con otras modalidades:

(13) Estará lloviendo, porque llevan impermeable.
(14) Que llueva, porque quiero estrenar mi impermeable.
(15) No tardes, porque el almuerzo está casi listo.
(16) ¡Con qué calma habló! Porque él es muy nervioso.

---

[7] Cfr. nota 3.

(17) ¿Cómo no están acostados los niños? Porque ya son las once. (R. Lapesa)

Las paráfrasis serán:

Porque llevan impermeable supongo que está lloviendo. (13)

Porque ya son las once pregunto cómo no están acostados los niños. (17)

Etc.

La relación entre los constituyentes es: "Porque X, supongo (deseo, ...) que Y".

En los ejemplos (16) - (17) la diferente figura tonal que caracteriza las respectivas modalidades exclamativa o interrogativa, no abarca a la construcción causal, que es declarativa y no forma parte de la exclamación o la interrogación. Por ello dichos ejemplos son secuencias sintácticas de dos oraciones, pero desde el punto de vista semémico la segunda oración se subordina a la modalidad de la primera.[8]

La proposición causal puede ser declarativa (ejemplos [10] a [17]) o dubitativa:

(18) No tardes, porque tal vez el almuerzo esté listo.

Aquí el subjuntivo de la proposición está regido por el índice modal dubitativo *tal vez.*

1.2.6. De las oraciones (10)-(15) se siguen lógicamente sólo las aserciones que efectúa la proposición causal:

Llevan impermeable (10) y (13)

El almuerzo está casi listo. (15)

En cambio, no se sigue *está lloviendo* de (10) —bien puede no estar lloviendo— o de (13), ni *hay gente en la casa* se sigue de (12) —ya que puede no haber gente en la casa a pesar de la iluminación—.

En virtud de su modalidad exclamativa o interrogativa, de la primera oración en (16) y (17) sí se sigue que:

Habló con mucha calma (16)

Los niños no están acostados. (17)

1.2.7. La combinación de tiempo y aspecto entre el verbo de la oración y el de la proposición causal no tiene restricciones sintácticas[9]:

---

[8] En ciertos textos la oración causal podría llevar subjuntivo si en la oración precedente hubiera un pretérito negado que rigiera ese modo. Compárese:

i ¿Cómo no lo piensa mejor? Porque se va a ahorrar un disgusto.

ii ¿Cómo no lo pensó mejor? Porque se hubiera ahorrado un disgusto.

[9] Aunque pueda haber restricciones semémicas o incompatibilidad fáctica (cfr. nota 3).

(10) f. { Estuvo / Estaba / Está / Estará } lloviendo } porque { llevó / llevaba / lleva / va a llevar } impermeable.
{ Va a llover }

1.3. Observa R. Lapesa que frecuentemente los textos son ambiguos y la proposición causal permitiría la interpretación como circunstancial o como modificador de la modalidad. Pero creemos que la obligatoriedad de la juntura y los rasgos de las unidades melódicas reducen la ocurrencia de ambigüedad [10]:

(19) i. Viene Juan porque Elena hizo una torta. (Circ.)

(19) ii. Viene Juan, porque Elena hizo una torta. (M. de mod.)

PORQUE + SUBJUNTIVO

2. La presencia del subjuntivo con *porque* requiere una negación explícita o implícita en la estructura incluyente. (Cfr.: * *Se ve bonita porque tenga el pelo teñido*).

Los dos casos que examinaremos, que funcionan como circunstanciales, se distinguen por la diferencia en el respectivo dominio de la negación, hecho que acarrea comportamientos lexosemémicos peculiares.

2.1. *Proposición causal-concesiva.*

2.1.1. La construcción de *porque* + subjuntivo puede seguir al verbo (más modificadores), anteponerse al verbo precedido de la negación, o intercalarse entre ambos:

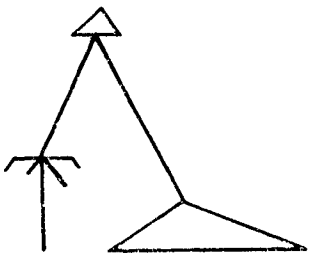
(20) No se la ve bonita porque tenga el pelo teñido.

(21) Porque estén ustedes delante, no he de hablar menos seria con Pepe. (J. Benavente, cit. por Spaulding, § 93.) [11]

---

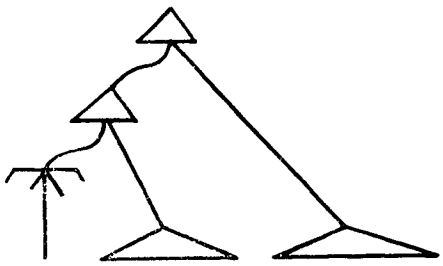
[10] La diferencia lexosemémica entre ambas clases de modificadores se ve claramente en los diagramas estratificacionales (cfr. O. Kovacci, *Romanica,* cit. en nota 1):

(19 i) Or



Declarativa *Viene Juan porque Elena...*

(19 ii) Or



Declarativa *Porque Elena...* *Viene Juan*

[11] Spaulding, Robert K., *Syntax of the Spanish Verb,* Liverpool University Press, 1958.

(22) No resultaba antipático porque hiciera algunas tonterías.
(20) a. Porque tenga el pelo teñido no se la ve bonita.
a'. No porque tenga el pelo teñido se la ve bonita.
Etc.

De todos los ejemplos se sigue que la predicación incluyente es negativa. El dominio de la negación es, pues, la predicación incluyente:

No se la ve bonita	(20)
No he de hablar menos seria con Pepe.	(21)
No resultaba antipático.	(22)

Si la negación se desplaza, el texto obtenido no es gramatical o no conserva el significado cognitivo original:

(22) b. * Resultaba antipático no porque hiciera algunas tonterías.

2.1.2. El modificador con *porque* en la posición siguiente al verbo no puede enfatizarse con *pero* ni con *y*:

(20) c. * No se la ve bonita pero/y porque tenga el pelo teñido.

En cambio, los miembros de la oración son compatibles conmutando *porque* por *aunque*:

(20) c. No se la ve bonita aunque tenga el pelo teñido.

Esta compatibilidad muestra el matiz propio de la relación concesiva en la oración.[12] Podemos decir que la proposición con *porque,* dada una realidad conocida, "pone de relieve la ineficacia del hecho" [13] como causa.

2.1.3. La proposición con *porque* tampoco admite el desdoblamiento en construcción con *ser* [14]:

(21) d.* Es porque estén ustedes delante por lo que no he de hablar...

2.1.4. La construcción causal puede infinitivizarse:

(22) e. Por hacer algunas tonterías no resultaba antipático.

2.1.5. El predicado incluyente permite la presencia del adverbio *necesariamente,* y la proposición causal-concesiva puede ir precedida por *sólo*:

(20) f. No necesariamente se la ve bonita sólo porque tenga...

---

12 Sin embargo, *aunque* no responde a otras características de la construcción con *porque;* por ejemplo: *No aunque tenga el pelo teñido se la ve bonita.* Véase BERTA ZAMUDIO DE MOLINA, "Tres grados de concesividad en proposiciones de la forma *por (más) que*", por aparecer en *Letras* Nº 8.

13 Caracterización que da J. Vallejo para las concesivas con *aunque* + subjuntivo, en su "Notas sobre la expresión concesiva", *Revista de Filología Española,* IX (1922), p. 51.

14 Esta característica pone en evidencia que se trata de un tipo peculiar de circunstancia, como en el caso de la concesiva y la condicional.

2.1.6. Las oraciones (20)-(22) son declarativas; pero la modalidad puede ser otra:

(23) No porque estuviera lloviendo dejaría de salir.
(24) Porque lo veas ridículo no te rías.[15]
(25) Ojalá que no se rían porque lo consideren ridículo.

Si las oraciones son exclamativas o interrogativas retóricas, la negación queda implícita [16]:

(26) ¡Tres horas voy a esperarte porque se te ocurra! (= No voy a esperarte...)
(27) ¡Qué va a parecer bonita porque tenga el pelo teñido! (= No va a parecer...)
(28) ¿Tengo yo (acaso) obligación de ir porque ellos me inviten? (= No tengo obligación...)
(29) ¿Cómo puede usted aceptar esa idea sólo porque la repitan y la repitan? (= No puede usted aceptar...)
(30) ¿Crees, acaso, que porque yo calle han de ser de otra suerte las cosas? (Cit. por Keniston, 29.713).[17]

2.1.7. La correlación temporal y aspectual permite en general las combinaciones que caracterizan al período concesivo con subjuntivo. Así, el ejemplo (22) admite las variantes: *resulta-haga; va a resultar-haga; resultó-hiciera/hubiera hecho; resultaría-hiciera; hubiera resultado-hubiera hecho.* Pero con ciertos verbos, especialmente en pretérito, se obtienen construcciones mal formadas o dudosas si no se emplean frases verbales de aspecto perfectivo terminativo o incipiente (*dejar de, terminar de,* ... + infinitivo; *resolverse a, decidirse a,* ... + infinitivo):

(31) * No salió porque ya estuviera curado.
(32) No se resolvió a salir porque ya estuviera curado.
(33) (Me molesta que silbe, pero) * no silbó porque me molestara.
(34) ... no dejó/no se abstuvo de silbar porque me molestara.[18]

2.2. *Causa excluida.*

2.2.1. La negación debe ocupar una posición anterior a *porque* + subjuntivo, y la oración se puede expandir con *sino por* (*que* + indicativo). Desde

---

15 Es dudosa la aceptabilidad de las oraciones (24) y (25) con la proposición intercalada después de *no*.

16 Cfr. ANDRÉS BELLO, *Gramática de la lengua castellana,* Buenos Aires, Sopena, 5ª ed., 1958, 1146. Véase también IGNACIO BOSQUE, *Sobre la negación,* Madrid, Cátedra, 1980, pp. 106-108.

17 KENISTON, HAYWARD, *Spanish Syntax List,* New York, H. Holt & Co., 1937.

18 En términos lógicos se trata de una doble negación (*no es el caso de que no silbara*...) que se resuelve mediante la frase terminativa. Las razones del comportamiento de ejemplos como el de (31) involucran delicadas relaciones de modo de la acción (*Aktionsart*), aspecto, tiempo y negación.

el punto de vista semémico la proposición causal de subjuntivo constituye, en un período adversativo exclusivo, el miembro excluido.[19]

(35) No salió porque ya se sintiera bien.

(36) No resultaba antipático porque hiciera tonterías.

(35) a. No salió porque ya se sintiera bien, sino porque tenía una cita impostergable.

a'. Salió, no porque ya ... sino porque tenía ... [20]

(36) a. No resultaba antipático porque hiciera tonterías sino por su soberbia.

(37) Lo creí, no porque me lo dijesen, sino porque instintivamente ya lo creía antes (E. Pardo Bazán, cit. por Spaulding, § 78).

Como se ve en (35 a') y en (37), el dominio de la negación es la construcción causal. De las oraciones (35)-(37) se sigue que la predicación incluyente es afirmativa:

Salió	(35)
Resultaba antipático.	(36)
Lo creí.	(37)

2.2.2. El modificador causal negativo puede enfatizarse como *y* o *pero*:

(35) b. Salió, pero/y no porque se sintiera bien (sino por...)

Con *aunque* no se mantiene la correspondencia de significado, y la expansión no puede efectuarse:

(35) b'. Salió, aunque no se sintiera bien (* sino por...).

2.2.3. La construcción causal admite el desdoblamiento con *ser*, verbo que atrae a la negación:

(36) c. No es porque hiciera tonterías (sino por su soberbia) por lo que resultaba antipático.

2.2.4. También es posible la infinitivización:

(35) d. Salió, no por sentirse bien, sino por tener/porque tenía...

2.2.5. El adverbio *sólo* ante la proposición causal es aceptable sintácticamente si no va precedido inmediatamente por la negación; pero cambia el significado cognitivo del texto, pues el período coordinado deja de ser adversativo:

(37) e. No lo creí sólo porque me lo dijesen, sino porque ya...

e', * Lo creí, no sólo porque me lo dijesen sino porque ya...

---

[19] Al tratar estas oraciones, A. MANTECA ALONSO-CORTÉS no distingue la causal-concesiva de la causa excluida e interpreta erróneamente el significado de algunos ejemplos. Véase su *Gramática del subjuntivo*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 68-69.

[20] El orden *No porque ya... salió, sino...* es dudoso en nuestro dialecto. Pero cfr. A. BELLO, ob. cit., § 1133.

En cuanto a *necesariamente*, falsea el significado afirmativo del predicado incluyente, ya que éste no expresa un efecto necesario de la causa indicada.

2.2.6. La modalidad de la oración no tiene que ser, como en (35)-(37), sólo declarativa:

(38) No habrá ido a la ópera porque le gustase (sino por otra razón).
(39) Ojalá no venga porque esté enfermo (sino por...)
(40) No estudies porque te obliguen (sino por...)

Las siguientes oraciones son de dudosa aceptación:

(41) ¡Cómo se lamentó, no porque debió rehacerse el trabajo sino porque estaba mal!
(42) ¿Cómo se lamentó no porque el trabajo estuviera mal, sino porque debió rehacerlo?

2.2.7. La correlación temporal y aspectual es irrestricta sintácticamente; así por ejemplo, para (36): *resultó-hiciera/hubiera hecho; resulta-haga/haya hecho; va a resultar-haga; resultaría-hiciera.*

2.3. En contextos adecuados, frecuentemente las construcciones con *porque* + subjuntivo pueden interpretarse ya como las de 2.1., ya como las de 2.2:

(20) f. No se la ve bonita porque tenga el pelo teñido, sino porque sus rasgos son armoniosos.
(36) f. No porque hiciera tonterías resultaba antipático.

De estas oraciones se sigue, respectivamente: *se la ve bonita; no resultaba antipático* (cfr. 2.1.1 y 2.2.1).

OFELIA KOVACCI
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

UN CALISTO O ROMEO ANÓNIMO DEL SIGLO XVI

Hubiera querido ofrecer a mi admirado amigo Ángel J. Battistessa un trabajo de análisis estilístico o de crítica literaria que fuese digno del merecido homenaje que ahora se le tributa; pero mis actuales circunstancias no me dejan otra evasión que la de adentrarme obsesivamente en berenjenales lingüísticos. Delego, pues, aquí mi voz en la de un poeta anónimo que a mediados del siglo XVI fingió soñarse como un Calisto de mejor fortuna o un Romeo *avant la lettre* en un soneto inédito hasta ahora, según mis noticias. Forma parte de un cancionero particular manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 3902 y descrito recientemente por José Manuel Blecua.[1] El contenido del códice corresponde en buena parte al ambiente poético vallisoletano de 1540-1550, formado en torno a las cortes de la infanta doña Juana y del Conde de Monterrey. Creo que el soneto puede contarse entre los buenos de su tiempo, con acierto insuperable en la evocación de la cita sigilosa: ventana que se abre en silencio, blanca mano adivinada o entrevista, voz susurrante que llama al galán, y éste, sostenido por la cuerda cuando su alma, desfallecida por la impaciencia y la zozobra, no puede sostenerlo ya. Tan intensamente vivida está la escena, que el lector se resiste a aceptar que pueda ser un sueño y a participar en la decepción que el poeta dice sentir. Las imprecaciones de éste contra el Sueño recuerdan estrechamente las de Albanio en la égloga II de Garcilaso, cuando creyendo tocar la mano —también blanca, claro está— de Camila, despierta y vuelve a la realidad de su propio llanto inconsolable: el verso final del soneto reproduce casi literalmente el 117 garcilasiano; pero la huida de Hipnos por la puerta marfileña de los sueños falsos[2] no parece ser para el anónimo una burla tan cruel como para Albanio, sino una evanescencia que no borra el deleite de lo soñado. He aquí el soneto, tal como lo transcribí hace más de medio siglo, con su grafía de castellano viejo y con puntuación y acentuación mías, tomándolo del fol. 14 vº del códice:

Noche más clara para mj que el día,
luna que en asconderte luz me diste,
ventana que callando obedeziste
[a] aquella blanca mano que te abría;

Sumisa boz con que llamarme oya,
que el alma de dulzor me derretiste,
[y] cuerda que mj cuerpo sostubiste
que el alma sostener ya no podía...

---

[1] "Un interesante cancionero del siglo XVI: El manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, 1983, 67-90.

[2] Véase nota del Brocense al verso 117 de la égloga. La copia en su ed. de Garcilaso T. Navarro Tomás, Clás. Castellanos, t. 3.

¿Duermo v sueño? ¿O estás burlando
cunpliéndome entre sueños el deseo
que aflige el alma cuando está despierta?

Despierto estoi. ¿Piensas que no te beo
cómo burlas de mj y te bas vyendo
con prestas alas por ebúrnea puerta?

En el Romancero tradicional otro enamorado, emplazado por la Muerte, ve romperse el cordón de seda por el que está subiendo a unirse con su amada. El pagano Hipnos, burlón y huidizo, deparó a nuestro sonetista suerte menos aciaga.

RAFAEL LAPESA
Real Academia Española

LECTURA RETÓRICA DE *FACUNDO*

Una reciente relectura de *Facundo* electrizó, más que sorprendió, mi atención ante la frecuencia con que hallaba el fenómeno estilístico-retórico que Dámaso Alonso ha llamado "sintagmas no progresivos".[1] Reconocer en esa prosa, que, según repetimos incansablemente, es la espontaneidad pura, tan abundante presencia de la figura que la retórica clásica viene denominando desde hace más de dos mil años *isocolon*, no podía menos que azorar. Había que explorar el texto con mayor cuidado, no sólo en busca de presencias, variedades, frecuencias, sino también para tratar de ver si su colocación era casual o podía entreverse algún tipo de estrategia en su distribución dentro del discurso. Un hecho era evidente: los ejemplos se multiplicaban a lo largo de la obra.

Veamos algunas muestras, que ya aparecen en la "Advertencia del Autor":

[1] "A fines del año 1840 | desterrado por lástima,
salía yo de mi patria | estropeado, | cardenales
| lleno de | puntazos } recibidos el día anterior
| i golpes
en una de esas bacanales sangrientas de { soldadesca
i mazorqueros." (6)[2]

Apenas acabada la célebre invocación con que se abre la "Introducción", la frase se organiza en una serie de construcciones trabadamente paralelísticas:

[2] "Facundo | no ha muerto;
| está vivo | en las tradiciones populares,
| en la | política
| i revoluciones arjentinas,
| en Rosas, | su heredero,
| su complemento;
su alma ha pasado a este otro molde | más acabado,
| más perfecto;
i lo que en él era solo | instinto, | convirtióse en Rosas en | sistema
| iniciación, | efecto
| tendencia, | i fin." (9)

---

[1] ALONSO, DÁMASO, y BOUSOÑO, CARLOS, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1956.

[2] Las citas se hacen por D. F. Sarmiento, *Facundo*, edición crítica y documentada. Prólogo de Alberto Palcos, La Plata, Universidad Nac. de La Plata, 1938.

Los ejemplos se multiplican a cada paso:

[3] "La vida primitiva de los pueblos,
la vida eminentemente bárbara / i estacionaria,
la vida de Abraham, que es la del beduino de hoi,
asoma en los campos arjentinos
aunque modificada por la civilización de un modo estraño." (39-40)

Al referirse al aspecto físico de la República Argentina, dice:

[4] "Allí la inmensidad por todas partes:
inmensa la llanura,
inmensos los bosques,
inmensos los ríos,
el horizonte siempre incierto, / siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes / i vapores tenues que no dejan [...] señalar el punto en que el mundo acaba / i principia el cielo" (30).

En el antologizado pasaje en que describe la piedad patriarcal del estanciero del desierto:

[5] "Concluido el rosario se hizo un fervoroso ofrecimiento. Jamás he oído
voz más llena de unción,
fervor más puro,
fe más firme.
ni oración más bella, / más adecuada a las circunstancias, que la que recitó.

Pedía en ella a Dios
lluvias para los campos,
fecundidad para los ganados,
paz para la República,
seguridad para los caminantes" (42)

Al juzgar la conducta de Rivadavia, organiza su texto en períodos paralelísticos profundamente trabados:

[6] "Rivadavia tenía por misión presentarnos el constitucionalismo de Benjamín Constant con todas
sus palabras huecas,
sus decepciones
i sus ridiculeces.

Rivadavia ignoraba | que, cuando se trata de | la civilización
i la libertad
de un pueblo, | un go-
bierno tiene | ante Dios
i ante las jeneraciones venideras
arduos deberes que desempeñar,
i que | no hai caridad
ni compasión | en abandonar a una nación
por treinta años | a las devastaciones
i a la cuchilla del primero que se
presente a | despedazarla
i degollarla" (159)

Porque presenta en él una síntesis de la tesis central del libro, vale la pena citar este otro ejemplo:

[7] "Estábase incubando hacía tiempo en la República la guerra civil:

Rivadavia la había visto venir | pálida,
frenética,
armada | de teas
i de puñales;

Facundo, el caudillo | más joven
i emprendedor, | había | paseado sus hordas por [...]
i encerrádose a su pesar
en su guarida;

Rosas en Buenos Aires | maduro
tenía ya su trabajo | i en estado de ponerlo en exhibición"(166).

Con sólo estas muestras se puede advertir que este tipo de construcción se da en pasajes de capital significación, lo que ya hace desechar la suposición de que se deba a la consabida espontaneidad, el coloquialismo del habla de Sarmiento en *Facundo*. Desde un punto de vista formal se observa que las construcciones son de tres miembros sintáctica y morfológicamente paralelos[3] —ejemplos 1, 3, 4, 5, 7— y que dentro de ellos el último es con frecuencia más largo que los otros dos y suele contener, a su vez, una enumeración del último de sus elementos, enumeración de dos o más miembros.[4]

---

[3] La retórica preceptuaba la yuxtaposición y coordinación de dos o más miembros cuyos elementos guardaban entre sí igualdad morfosintáctica, y a veces semántica, en un esquema del tipo A1 B1 C1 / A2 B2 C2, etc. Se le daba el nombre de *isocolon* a esta serie de sintagmas no progresivos. Algún retórico menor llamaba *parison* a ese tipo de construcción cuando uno de los miembros no tenía el mismo número de palabras que los otros.

[4] En razón del principio retórico de que el último miembro de un período debía contener la mayor fuerza argumental y expresiva, también podía tener mayor extensión.

Cuando los miembros principales son dos, se puede dar, dentro del segundo de ellos —casos 2 y 6— una dilatada arborización por medio de nuevos *isocola* de dos y tres miembros anafóricos, que a su vez subdividen sus elementos varias veces. En algún caso, como en el ejemplo último, se advierte incluso la presencia del *cursus* en el final de cada uno de los miembros principales: *cursus velox* en los miembros impares, *cursus tripondiacus* en el segundo[5]:

... teas y de puñales	oóoooóo
... pasar en su guarida	oóoooóo
... ponerlo en exhibición	oóoooóo

Se dan paralelismos de dos miembros con una variación en el orden:

"Buenos Aires confesaba y creía todo lo que
el mundo sabio de Europa creía y confesaba"(131).

Paralelismos antitéticos:

"Nosotros, empero, queríamos la unidad en el civilización
y en la libertad,
y se han ha dado la unidad en la barbarie
y en la esclavitud." (33)

En efecto, la antítesis se da con gran frecuencia, y acaso sea el principio estructurador.[6]

¿Cómo puede interpretarse todo esto? Para quien tiene el ojo habituado a detectar y clasificar este tipo de construcción en la prosa peninsular de los Siglos de Oro, no cabe otra interpretación —para una ordenación tal— sino la de que se está frente a un sistema regido por normas de la retórica clásica. Pero ¿quién se atreve a hablar, para Sarmiento, de retórica? ¿Cómo atreverse a sospechar que la prosa del *Facundo* no es espontaneidad pura si, como siempre hemos creído todos, Sarmiento escribe como habla? Osadía casi escandalosa.[7]

---

5 El *cursus* es el sistema rítmico de la prosa que sustituye el *numerus* clásico cuando se produce el cambio de la cantidad silábica a la calidad acentual.

6 Para Noe Jitrik (*Muerte y resurrección de "Facundo"*, Buenos Aires, CEAL, 1968) en su lúcida y personal monografía, el "pivote (de la obra de Sarmiento) es la contraposición, modo de pensamiento y método expresivo heredado del romanticismo" (14). El crítico cree que se trata de un principio dialéctico hegeliano, pero ve que sólo cuenta con los dos primeros elementos antitéticos. Acaso ese fenómeno alcance mejor explicación desde el campo de la retórica, que consideraba a la antítesis, no sólo como una figura sino también como principio de disposición de la totalidad del tema en el texto, disposición binaria en la que lo que se pretendía destacar era la energía. Cfr. H. Lausberg, *Handbuch der Literarischen Rhetorik*, Munich, 1960. Trad. española en Credos, 1976; § 443.

7 A veces se ha entroncado a estas construcciones con la *Biblia*, sin embargo los paralelismos no son del mismo tipo. No se puede dudar que los siocola usados por los Padres de la Iglesia proceden de la retórica clásica. En cuanto a lo que puede costar aceptar la presencia de la retórica en el arte literaria de Sarmiento quiero recordar que en octubre de 1982, en el Congreso Internacional sobre Santa Teresa celebrado en Salamanca, hemos llegado, los participantes de la sección literaria, a reconocer que la Santa —cuya prosa siempre se consideró coloquio puro— construyó su obra de acuerdo con las normas clásicas de la retórica.

Acaso la repugnancia que tenemos a flor de piel por todo lo que toque a retórica pueda enraizarse por un lado en nuestra condición de nietos de la crítica postromántica, y por otro en la extendida interpretación de la retórica como pura decoración externa, vacía e inauténtica. Pero si en cambio consideráramos a esa disciplina, que durante más de dos milenios ha generado las mejores obras de la literatura universal, como lo que en realidad ha sido, según la define uno de sus primeros sistematizadores occidentales: "la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir".[8] Facultad que se aplica a todas las disciplinas y las artes, pues "la retórica sobre cualquier cosa dada, por así decirlo, parece que es capaz de considerar los medios persuasivos".[9] Disciplina que, como Aristóteles deja establecido desde la apertura de su tratado, "es correlativa de la dialéctica.[10] En efecto, como todos sabemos, un tratado de retórica clásica —tanto el de Aristóteles, como los de Cicerón y Quintiliano y la mayoría de los compuestos en el Renacimiento— constaba de tres partes fundamentales, de las cuales sólo la tercera se ocupaba de la elocución, mientras que la primera —*inventio*— atendía al método de encontrar argumentos, y la segunda a la estructuración de la materia en el discurso.

Aunque Sarmiento, hasta donde tengo noticias, no alude especialmente a sus estudios de retórica, sin embargo, como ella era la continuación de los de gramática latina —de los que tan detalladamente da noticias en *Recuerdos de Provincia*[11]— cabe suponer que su maestro, don José de Oro, debió iniciarlo también en ella. En el último tercio del siglo XVIII se habían impreso en la Península al menos dos tratados importantes: la traducción española de la *Retórica Eclesiástica* de Fray Luis de Granada en 1770[12] para servir de renovación a la predicación, puesto que —como dice el obispo Climent que la mandó imprimir— "predicaron los Santos Padres según las reglas de la Rethórica"[13]; la otra es la traducción de Quintiliano de los padres escolapios en 1799.[14] Otro tratado que pudo haber manejado Sarmiento, que —según nos lo ha mostrado nuestro homenajeado— manejaban los primeros románticos, es la traducción española de las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de Hugo Blair.[15] Como lo ha recordado Battistessa, Echeverría llevaba esta obra en sus maletas al embarcarse en 1825 rumbo a Europa:

> "Echeverría tuvo seguramente noticia del tratado de Blair a su paso por el Departamento Universitario. Dos o tres lustros más tarde la obra era aún de uso corriente en aquel ámbito: «En el 2º año estudiábamos la

---

[8] ARISTÓTELES, *Rhetorica*, 1355b 2, 25-26.

[9] Idem, 31-33.

[10] Idem, 1354, a, 1.

[11] SARMIENTO, D. F., "Recuerdos de Provincia", en *Obras*, t. III, 1909, pp. 34-35.

[12] GRANADA, LUIS DE, *Los seis libros de la Rhetorica Eclesiástica*, Barcelona, 1770.

[13] Cito por la edición de Madrid, 1793, p. 11.

[14] QUINTILIANO, M. FABIO, *Instituciones oratorias*. Traducida y anotada por el P. X de las escuelas Pías. 2 vols. Madrid, 1799.

[15] BLAIR, HUGH, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783. Hay edición moderna con Introducción crítica de Harold F. Harding, 2 vols., Southern Illinois Univ. Press, 1965. La traducción española de Munárriz alcanzó varias ediciones, la primera de 1798.

Retórica de Blair, y un poco de historia literaria o crítica, tomadas de los tomos siguientes de este autor» (Vicente Fidel López, *Autobiografía)*".[16]

es decir que, si en la década de los treinta se seguía usando en Buenos Aires el "Quintiliano inglés"[17] publicado originalmente en 1783, nada difícil sería que el lector infatigable que era Sarmiento lo hubiera conocido.

Pero tenemos una confesión del propio autor de *Facundo* sobre su especial vocación por la elocuencia oratoria; en *Recuerdos de Provincia* dice:

> "Desde aquella época [después de su desengaño con Castro Barros] me lancé en la lectura de cuanto libro pudo caer en mis manos, sin orden, sin otro guía que el acaso que me los presentaba o las noticias que adquiría de su existencia en las escasas bibliotecas de San Juan. Fue el primero la *Vida de Cicerón* por Middleton, [...] i aquel libro me hizo vivir largo tiempo entre los romanos. Si hubiese entonces tenido medios, *habría estudiado el derecho para hacerme abogado, para defender causas como aquel insigne orador a quien he amado con predilección*".[18]

Acaso haya en la obra de Sarmiento muchos otros indicios de su conocimiento y estima —al menos en sus años tempranos— de la retórica. En la misma *Recuerdos de Provincia* dice a propósito de la originalidad algo que le sitúa en la frontera de las dos normas, la vieja, retórica, y la nueva, de independencia y original expresión del yo:

> "Aquello [...] que hoy llamamos plagio, era entonces erudición y riqueza; y *yo preferiría oir segunda vez* a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón y del estilo que están en embrión".[19]

Con todo acierto, y anticipándose a la moderna recuperación de la retórica,[20] decía el profesor Battistessa:

> "Falta un trabajo monográfico sobre los principales libros de texto que en materia idiomática y literaria se usaron [en Argentina] en las postrimerías de la Colonia y las primeras décadas de la Independencia".[21]

---

16 ECHEVERRÍA, ESTEBAN, *La Cautiva, El Matadero*. Fijación de los textos, prólogo, notas y apéndices documental e iconográfico de Ángel J. Battistessa, 2ª edición, Buenos Aires, Peuser, 1958, p. LXXXIII.

17 KENNEDY, GEORGE A., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Chapell Hill, The Unversity of North Carolina Press, 1980. Cito por la tercera edición de septiembre de 1981. (La traducción castellana de este tratado —con apéndices sobre la retórica en España, por la autora de este artículo— aparecerá en la editorial Ariel de Barcelona). Sobre Blair, pp. 234-240.

18 Ob. cit., p. 145.

19 Ídem, p. 95.

20 El estudio del influjo de la retórica clásica en las literaturas en lenguas vulgares ha ido creciendo a lo largo de esta centuria: desde los conocidos trabajos de E. Norden sobre la prosa de arte en la Edad Media y en el Renacimiento, la publicación de Faral de viejos manuscritos de tratados medievales, hasta la eclosión que se produce después de mediado nuestro siglo, tanto en lo relativo a la *inventio*, que la recupera la lógica, como a toda la disciplina. Las célebres concordancias de H. Lausberg son una muestra del interés actual por esta disicplina como medio de exploración y análisis literario de los textos producidos hasta mediados del siglo pasado. R. Barthes mismo ha sido también uno de sus revaloradores con su seminario de los años 1964-1965 publicado en 1970 en la revista *Communications* y traducido al español en Buenos Aires, 1974.

21 Ob. cit., p. LXXXIII.

En efecto, saber qué estudiaban en estas materias los jóvenes que más tarde serían los mejores escritores, qué tipos de ejercicios practicaban, cuáles eran los modelos literarios que se les proponía, nos permitiría conocer los criterios y métodos que estuvieron en la base de la generación de las grandes obras maestras de la literatura nacional.

Ahora, si se me permite, voy a ensayar una hipótesis de trabajo: la de que Sarmiento no sólo habría recibido cierta formación retórica y que habría leído los tratados vigentes en su época, sino que en los años en que compuso el *Facundo* y *Recuerdos de Provincia* habría considerado que la retórica era una disciplina eficiente para la producción de textos. Acaso algunos de los puntos de sus obras, tradicionalmente oscuros para la crítica, pudieran aclararse a la luz de esa suposición. Supongamos, entonces, que el *Facundo* es una pieza oratoria del género demostrativo o epidíctico, el género que correspondía al elogio o al vituperio de una nación, de un hombre, de una ciudad. El que, por otra parte, era de los tres que distingue Aristóteles, el más literario de todos.

Pues bien, puesto que el objetivo de este género era persuadir, convencer, y por tanto, como dice el mismo Aristóteles, "el encarecimiento era su forma más adecuada"[22], no tendríamos necesidad de acudir a la psicología del autor para explicar por un lado su vehemencia y por otro que "trate menos de demostrar que de convencer".[23] El que la obra trate fundamentalmente de convencer no sólo era legítimo, sino que el decoro del género lo exigía.

El discurso pudo haberse desarrollado en dos formas, una tesis, o *quaestio infinita,* y otra hipótesis o *quaestio finita.* Pero Sarmiento prefirió este último camino, el de presentar un problema encarnado, palpable, ejemplificado con hombres concretos y tangibles, en grupos sociales; porque el camino del ejemplo, de lo concreto, se consideraba como de mayor fuerza afectiva sobre el público.[24]

Continuando con la hipótesis, la "Introducción" del *Facundo* sería entonces un exordio o prohemio: largo exordio de un también largo discurso epidíctico. Dentro de la pieza oratoria, el exordio tenía por fin presentar abreviadamente el asunto y captar la atención, la benevolencia y la docilidad del destinatario. La atención se captaba haciendo ver la causa, o como inusitada —no es el caso de *Facundo*—, o como de gran importancia; y se mantenía con la brevedad y con no salirse del asunto. Si observamos la presentación que Sarmiento hace del asunto de la obra vemos que distribuye el tema en una serie de interrogaciones retóricas[25] gradualmente presentadas:

---

[22] Arist. 1368a, 28.

[23] JITRIK, N., p. 11, observa —acaso lamentándolo— que Sarmiento tiende más a convencer que a demostrar. Para don Enrique Anderson Imbert ("Sarmiento y la ficción", *Sur* nº 341, pp. 45-54) los escritos de S. son "siempre actos políticos" (p.45) y "los trazos exagerados con que S. nos pinta la criminalidad, lascivia, coraje y primitivismo de F. no responden al único *propósito político de denigrarlo*" (46).

[24] Cfr. LAUSBERG, ob. cit. I, §§ 68-78.

[25] Idem, II, §§ 767-770.

"¡Qué! ¿el problema de la España europea no podría resolverse examinando minuciosamente la España americana, como por la educación y hábitos de los hijos se rastrean las ideas i la moralidad de los padres?

"¡Qué! ¿no significa nada para la historia i la filosofía esta eterna lucha de los pueblos hispano-americanos, esa falta supina de capacidad política e industrial que los tiene inquietos, i revolviéndose sin norte fijo, sin objeto preciso, sin que sepan por qué no pueden conseguir un día de reposo, ni qué mano enemiga los echa o empuja en el torbellino fatal que los arrastra mal de su grado i sin que les sea dado sustraerse a su maléfica influencia? [...]

"¿No merece estudio el espectáculo de la República Arjentina que después de veinte años de convulsión interna, de ensayos de organización de todo jénero, produce al fin del fondo de sus entrañas, de lo íntimo de su corazón, al mismo Doctor Francia en la persona de Rosas, pero más grande, más desenvuelto i más hostil, si se puede, a las ideas, costumbres i civilización de los pueblos europeos?" (12-13).

De lo general a lo particular: al meollo de la cuestión, pero presentado como una manifestación de algo más profundo y general. La acumulación de figuras de *interrogatio* tenía la función de conmover al auditorio, de producir efectos patéticos. La serie de interrogaciones continúa hasta deslindar claramente el asunto. Pero este segmento transcripto se cierra con un caso de la figura *dubitatio*: "¿No merece estudio...?" Parecería fuera de duda que esta serie de interrogaciones anafóricas son impropias de la lengua coloquial, mientras que para la retórica se trataba de una acumulación de figuras de llamada al público, destinadas a humillar al adversario.[26]

Si consideramos a la Introducción como un prohemio, el célebre párrafo inicial, que tantos quebraderos de cabeza ha dado a la crítica, cobra también un sentido coherente dentro del texto:

"¡Sombra terrible de Facundo, voi a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a esplicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo: Tú posees el secreto: revélanoslo!" (9).

No se trataría de realismo mágico, ni habría que enmendar su sintaxis, puesto que se trataría de otra de las figuras de sentencia dirigidas a despertar en el público sentimientos patéticos: se trataría de la *apóstrophe*,[27] que, si bien puede usarse en cualquier sitio del discurso está especialmente recomendada para el exordio y para la *narratio* de la causa.

Dentro del marco hipotético en el que estamos moviéndonos cobrarían sentido tanto el epíteto enfático —romántico muchas veces—, como algunos tropos, especialmente la metáfora cosificante sobre el verbo, que desemboca en otra figura: la *evidentia* que tiene por objeto poner "delante de los ojos" del que escucha, las acciones y los seres, como si estuvieran presentes. Figura también destinada a mover los afectos. Veamos un ejemplo:

"Al ver las lavas ardientes que se revuelcan, se ajitan, se chocan bramando en este gran foco de lucha intestina..." (11).

---

26 QUINTILIANO, *Instituciones*, 9, 2, 7-8.

27 LAUSBERG, II, §§ 762-765.

Se aprietan aquí una cantidad —copia— de figuras y tropos, sin faltar la ya mentada del *tricolon*, todo en un patetismo plástico. ¿Puede ser que todo esto lo haya reunido el acaso? ¿No habrá algún tipo de consciente selección? ¿Qué principios habrán guiado esa selección? ¿Por qué no la retórica? Ello no desmerecería en lo más mínimo ni la grandeza y genialidad de la obra, ni la autenticidad y originalidad del autor.

Si extendiéramos la hipótesis al resto de la obra, sólo que en líneas muy generales, acaso también nos resulte eficiente la suposición. En un discurso epidíctico con elementos judiciales, tiene que haber de todo lo que el discurso requiere: si se ha de vituperar a una persona, hay que comenzar por presentar a ésta por las *circunstancias* propias, que eran: nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábitos, estudios, consejos, hechos, casos y habla. En la naturaleza, Cicerón[28] consideraba el sexo, la nación, la patria, el parentesco, la edad y la dignidad. Parecería que —aparte las influencias contemporáneas— algo de eso hay en la organización del retrato de Facundo, ya que empieza situándolo en su región y en su país, y luego en el momento histórico. En cuanto a la descripción de la pampa, problema que criticaron ya sus contemporáneos, puesto que Sarmiento no había visto aún la gran llanura argentina: para una visión romántica y experimental era imposible describir lo que no se había visto; para el sistema retórico no, pues tenía guías suficientes como para poder hacerlo y lograr un texto verosímil, si no verdadero.

Una extensa *amplificatio* de las circunstancias de lugar y de tiempo del héroe parece ser la primera parte del libro. La segunda es la *narratio* de la causa. Y esto también podría ayudarnos a situar en su punto el problema del género de *Facundo*. Claramente no es historia. Pero, por más que forcemos las cosas, tampoco es novela. No es historia porque el principio ordenador no es la verdad, sino la veracidad. Hay selección de hechos, con una perspectiva, la de la presentación de la causa de un modo que conmueva al público y dé la razón al narrador, que en este caso es una especie de fiscal, de acusador.

Pero el *Facundo* no acaba con la muerte del héroe. En el discurso retórico, cuando acaba la *narratio* comienza la argumentación, entretejida de sentencias, de distintos tipos de entimemas, y de ejemplos. Precisamente estos ejemplos, también destinados a conmover al público, son esos cuentecillos que tan bien ha señalado don Enrique Anderson Imbert.[29]

Como todos sabemos la obra contiene narraciones de hechos históricos, pero no son historia en el sentido estricto del término —ni su autor pretendió hacerlo—. Tiene narraciones intercaladas, cuentos novelescos o fantásticos a veces, tiene descripciones, que no son descripciones de la realidad, como en el caso de la Pampa, puesto que el autor no la había visto antes de escribir *Facundo*. Contiene ensayos. Pero me atrevo a insistir en que, si por un momento adoptáramos una nueva perspectiva en la lectura de *Facundo*, si por un momento depusiéramos nuestras prevenciones contra la retórica como normativa fría e inauténtica, recuperaríamos muchos aspectos de la obra, y sobre todo su sentido total. ¿Por qué no tentarlo? Si Sarmiento era "un hombre

---

[28] CICERÓN, *De Inventione*, I, 24-25.
[29] Artículo citado, pp. 48-54.

formado en el iluminismo del siglo XVIII, que se adhiere con entusiasmo al nuevo ideal romántico"[30] por qué no pensar que una parte integrante de su formación fue la que era tradicional en los hombres del XVIII: la retórica. Si el *Facundo* es un discurso epidíctico, es indiscutiblemente una obra verdaderamente literaria y coherente, y auténtica.

Aunque mi hipótesis no pase de ser eso, quedará al menos como un intento más de acercamiento sensible, amoroso, respetuoso de la gran obra argentina; acercamiento intentado con la mayor objetividad. Me sirven de aliento y de consuelo las palabras de mi maestro don Ángel J. Battistessa en carta muy reciente, a propósito de mis devaneos retóricos en el Siglo de Oro peninsular:

> "No adherí mucho a la preceptiva de viejo cuño, pero siempre he pensado que las implicaciones de la retórica clásica, la renacentista y aun las de la más reciente pueden avenirse, y con ventaja, a los modos —y a las modas— de los métodos de análisis coetáneos".

LUISA LÓPEZ GRIGERA
The University of Michigan
Ann Arbor.

30 BARRENECHEA, ANA MARÍA, "El estilo de S." en *Sarmiento, educador, sociólogo, escritor, político,* Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1961, pp. 43-60. La cita, p. 43.

CAUTIVOS EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL SIGLO XX

UNA TERCERA LECTURA DE "MARTA RIQUELME"

Al maestro infatigable, don Ángel J. Battistessa, que, generoso como siempre, colaboró en el develamiento de una clave de este estudio.

La conquista del Río de la Plata inicia la lucha entre españoles y aborígenes, la que renueva en estas tierras la del español y el árabe en la Península y es uno de los motivos literarios que pertenecieron a aquella literatura fronteriza: el del cautiverio, motivo de especial relieve en nuestras letras del siglo pasado.

Ezequiel Martínez Estrada advierte que con *La cautiva*, de Esteban Echeverría, este tema funda la poesía de ambiente americano, en 1837, cuando las campañas contra el indio emprendidas por Rosas han dado popularidad a la empresa épica y cuando comienza la venganza en gran escala de los araucanos.[1]

En lo literario no faltaban antecedentes, desde el remoto de la Maldonada en "La Argentina manuscrita", de Ruy Díaz de Guzmán. El motivo se afianza después en la obra de grandes autores, como Hilario Ascasubi y José Hernández y aquellos otros que más directamente tratan de la vida en las tolderías, como Lucio V. Mansilla y Estanislao Zeballos, y no es de extrañar, ya que la historia argentina de la anterior centuria está condicionada por la conquista del desierto. Es entonces el motivo del cautiverio reflejo de una de las preocupaciones del gobierno de las ciudades y una de las angustias de la vida en la campaña, sobre todo en la zona de frontera.

Superada la conquista del desierto, a lo largo de un siglo el motivo sigue vigente. Por un lado, encontramos autores que, como Cunninghame Graham, Rodolfo Falcioni, Guillermo House, Carlos Molina Massey, Samuel Tarnopolsky, entre otros, intentan en sus narraciones la reconstrucción de nuestro pasado, y por otro, los que ven en el cautiverio un símbolo, como Jorge Luis Borges y, Ezequiel Martínez Estrada.

Con "La cautiva", de Cunninghame Graham[2] se amplía una visión de la mujer que desea, pese a que puede volver a la civilización, permanecer entre los cautivadores. En el relato del autor inglés, la cristiana se deja apresar por el *huinca*, quien la lleva a su rancho. Poco a poco ella vuelve a los antiguos hábitos, cambia el traje y el amor nace entre ambos. Viven una corta felicidad

---

[1] MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, "El tema de las cautivas y *La cautiva*", en *Los Anales de Buenos Aires*, año 1, nº 6, junio 1946, pp. 3-7.

[2] En *El Río de la Plata*, Buenos Aires, Gil, 1938, pp. 79-95.

que pronto se ve amenazada por el llanto inexplicable de la mujer. Ha dejado los hijos en la toldería y decide regresar. Su amante accede y la acompaña hasta el sitio donde se encontraron. Desde allí la mujer, otra vez vestida como india, retoma, ahora voluntariamente, el camino de los toldos.

Es ésta ya una nueva visión de la cautiva: la de aquella que acepta libremente su destino. Este enfoque de la mujer involucra una perspectiva más acorde con nuestro siglo. Juegan en ella los sentimientos femeninos, sobre todo el amor por los hijos, y también una cierta seducción por la vida bárbara.

Dentro de esta misma línea, Rodolfo Falcioni en *El hombre olvidado*[3] escribe una novela de caracteres masculinos logrados admirablemente. No obstante, la heroína, raptada de una estancia por el malón que mata a su padre, tiene una ambigüedad psicológica que no presentan los hombres. La vida en el desierto cambia mucho a la gente, repiten los personajes, y así ha pasado también con la cautiva. Cuando su novio la encuentra, después de mucho camino en el que han ido quedando sepultados varios acompañantes, vive amancebada con un blanco malonero, del que espera un hijo. El prometido lo hiere gravemente, pero ella se niega a abandonarlo. Sus sentimientos son otros. Sabe que el hombre con quien vive ha sido el motor del asesinato de su padre, pero lo disculpa porque la halaga que en las raíces del crimen ha pesado la pasión que sentía por ella. El novio olvidado emprende el regreso sin su prometida. Trae en su lugar a otra cautiva que conoció en los toldos y que desea volver, en contraste con la mujer buscada.

Pasan así las cautivas, en estos autores, de ser un instrumento, víctimas pasivas de un destino, a la aceptación volitiva de su suerte. En un estudio sobre el tema dice Samuel Tarnopolsky: "...las cautivas de la literatura no quieren ser rescatadas, o vuelven a la vida infrahumana de los toldos, o no se acomodan de nuevo a la civilización o, en último caso, no maldicen al indio raptor"[4]. Las que regresan a la vida civilizada por lo común han perdido a sus hijos o logran traerlos, como la protagonista de *Las Padentranas,* de Molina Massey, o la monja cautiva que llega a la posta del Lobatón en *El último perro,* de Guillermo House.

En contraposición, la literatura muestra el ejemplo opuesto, el de la india que renuncia a la toldería por vivir con los cristianos. En *Diario de un viaje a Salinas Grandes,* el coronel Pedro Andrés García cuenta un episodio incidental de la expedición. Así en los hechos del día 19 de diciembre apunta:

> "En este día recogimos una india, mayor de treinta años, que en la Cabeza de Buey se me presentó de noche, conducida por los indios amigos, a quienes rogó que la protegiesen contra los suyos que querían matarla, creyéndola hechicera y causa de las muertes y desgracias ocurridas últimamente en sus toldos; por cuya razón la habían arrastrado, y dejádola en el campo (trayendo aún en el pescuezo las señales del dogal): que habían seguido la expedición por más de quince días, manteniéndose con huevos de avestruz y yerbas. Oída esta relación, la admití e hice ocultar en una carreta, sin ser vista más que del peón, a fin de que no la trasluciesen los indios y causase alboroto. En este punto son todos

---

3 Publicado por Hachette, "El Pasado Argentino", 1978.

4 "Libros con indios pampas y conquistadores del desierto", en *Davar.* Revista Literaria, nº 76, mayo-junio de 1958, p. 25.

los indios muy celosos; bien que ella pidió ser cristiana, y para poderla manifestar se la vistió del mejor modo posible: lo que causó mucha novedad a toda la expedición, que ignoraba el caso" [5].

Este episodio aislado de la crónica del coronel García le proporciona a Samuel Tarnopolsky abundante material para *La rastrillada de Salinas Grandes,* recreación novelesca de la expedición comandada por el coronel García en 1810. La india que se pasa a la civilización es aquí Canay Llancatú. Ha abandonado a su jefe indio, su marido, por un gaucho. Ambos se incorporan, en la ficción, a la expedición a las Salinas. La mujer fluctúa entre la fe y moralidad bárbaras y unos resabios civilizantes que traen a esa zona de nadie los militares y el capellán. La india quedará finalmente ligada a los cristianos, aunque también para ella, como para las cautivas blancas, este tránsito supone renuncias, desgarramientos.

Todos estos autores retoman el motivo de la cautiva para la reconstrucción de una realidad histórica que pertenece a los siglos pasados, especialmente al XIX. No obstante, a medida que el siglo XX se distancia del problema sociohistórico del cautiverio, los autores pueden perfilar la figura del cautivo o la cautiva no ya como simple personaje de ficción, sino como símbolo. Con este valor vamos a hallarlo en los cuentos de Borges.

La "Historia del guerrero y la cautiva", contrapone dos relatos. En el primero un longobardo se deja seducir por la civilización romana; el segundo se ubica en la frontera sur, en el año 1872, cuando Francisco Borges era jefe de las fronteras norte y oeste de Buenos Aires y sur de Santa Fe. Allí una inglesa —no ya una criolla—, llevada a la toldería por los azares de la fortuna, reconoce en la barbarie la consumación de su sino. Cuando otra inglesa, la abuela del escritor, le ofrece rescatarla de su amarga vida, huye y nunca más vuelve a Junín. Sin embargo, otro día han de encontrarse. La mujer del jefe de las fronteras ha salido a cazar y la ve en el campo. Un gaucho acaba de degollar una oveja y la cautiva se inclina a beber la sangre caliente, "como un desafío y un signo".[6]

La otra narración de Borges, sumamente breve, se titula "El cautivo". A un niño lo roban en un malón. Después de unos años un soldado les habla a los padres de un indio de ojos celestes y al fin lo encuentran. El hombre ha perdido su idioma pero se deja conducir ante la casa. Allí, de súbito lanza un alarido, entra y saca de la ceniza de un fogón el viejo cuchillito que escondió de niño. Pero el indio ya no sabe vivir entre paredes y al tiempo vuelve al desierto.

En ambos cuentos Borges vuelve a la antítesis sarmientina de civilización y barbarie no ya como elementos exteriores, sino como internalizados, imbricados en la psicología del personaje. No importa el cautiverio como un hecho histórico y social, sino como manifestación de la personalidad del protagonista que se reconoce y asume en uno de los dos términos de la dicotomía. En "El cautivo" el narrador se interroga: "Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron;

---

[5] En *Diario de un viaje a Salinas Grandes, en los campos del sud de Buenos Aires,* Buenos Aires, Eudeba, "Lucha de fronteras con el indio", 1976, pp. 110-111.

[6] *El Aleph,* Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 51.

yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa".[7] Civilización y barbarie no son dos términos dicotómicos y externos. Están subjetivizados y superpuestos en este cautivo en un precipitarse de pasado y presente. En él, como en la cautiva inglesa, la barbarie actuará con fuerza prevalente. El cautiverio en uno y otro cuento es símbolo. Todos somos cautivos del lugar, de la época, de una serie de condicionantes exteriores. En la medida en que el indio de ojos azules haya recordado su infancia, su casa, a sus padres y haya podido elegir conscientemente, deja de ser cautivo.

En la "Historia del guerrero y la cautiva" se puntualizan lugar geográfico, fechas, fuentes del relato, tal vez porque se quiera oponerlos a la historia primera, a la del guerrero Droctulft, pero también para incluirlo dentro de la historia universal.

En cambio, en "El cautivo" la narración llega totalmente desnuda de hechos externos. Sólo se dice: "En Junín o en Tapalqué refieren la historia", y más adelante se agrega: "...la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé". Se podría decir que el relato se ha esencializado, prescindiendo de todo aquello que pudiera parecer superfluo. Así la desaparición de las fechas, las circunstancias del acontecimiento y la yuxtaposición de tiempos, todo tiende a concentrar el interés en la interioridad del personaje. Alejados del momento sociohistórico de la frontera interior, los hechos dejan de tener importancia como una realidad inmediata. De este modo su total destemporalización o la oposición entre el guerrero lombardo y la cautiva inglesa cumplen el mismo fin. No se trata ya de una antítesis de civilización y barbarie privativas de nuestra geografía o de nuestra historia. Son dos constantes del devenir universal entre las que fluctúa no sólo el cautivo de la pampa sino la humanidad toda.

También Martínez Estrada transforma en símbolo el tema del cautiverio. En la *Radiografía de la pampa* otorga especial importancia a la cautiva. En su análisis considera tres etapas. En la primera el español somete a las aborígenes. La india no es la compañera para el amor sino el instrumento que satisface sus deseos. De esta unión van a nacer los gauchos que, herederos de las dos culturas, no se incorporan a ninguna. Perdura en ellos la humillación por el agravio a la madre que será determinante de su conducta. Son el vehículo entre la civilización y el desierto y ocupan la zona intermedia. Aprenden como el indio a moverse en la pampa y crean su propia cultura, la del cuero. Llevan el estigma del desamor, un desamor que persiste en el ser de la llanura.

Al primer atropello del español seguirá un segundo momento, el del malón y la cautiva blanca. Es la hora de la venganza del aborigen y la confirmación del menosprecio por la mujer, la reiteración del agravio.

La tercera etapa arrastra como un lastre el desamor del hombre y la humillación de la mujer. Olvidados los orígenes, continúa sin embargo la separación espiritual entre los sexos. Y los emigrantes que llegaron debieron abocarse a la lucha con el medio y el amor fue otra vez pospuesto.

---

[7] *Nueva Antología Personal*, Buenos Aires, Emecé, 1969, p. 80.

La distancia psicológica entre el hombre y la mujer sigue vigente. Estima Martínez Estrada que, al desprecio por la mujer, nacido con la conquista se añade el antiguo de la tradición judeo-cristiana que la considera fuente de todo mal. El divorcio entre el sexo y el espíritu es la escisión que conforma el ser del hombre de la pampa. El cautiverio no es, entonces, para este autor sólo un hecho histórico, sino una realidad presente.

Además de la relevancia que concede al cautiverio femenino en sus ensayos, en 1949 escribe "Marta Riquelme", una de sus obras narrativas. Para su comprensión se debe partir, sin duda, de que los relatos de Martínez Estrada son, como dice Juan Carlos Ghiano, "interpretaciones angustiosas de nuestra sociedad y de nuestra historia".[8]

Conocida la importancia que para el autor revisten no sólo el hecho histórico del cautiverio de indias y blancas, sino también las proyecciones literarias de estos sucesos, ya en el título de "Marta Riquelme" podemos intuir una clave. La obra de Guillermo Enrique Hudson en su totalidad mereció el aprecio y el análisis de Martínez Estrada; no es entonces casual que un tema y un autor favorito se unan en el nombre de uno de sus intentos más ambiciosos.

El cuento "Marta Riquelme" de Hudson es uno de los más originales que sobre el motivo de la cautiva produjo el siglo XIX. Se funden en él el cautiverio con la leyenda folklórica del cacuy. El narrador de esta historia es un sacerdote que llega a Yavi, Jujuy, para cumplir con sus tareas religiosas. Hay allí poca gente que hable español, tal vez por eso entable amistosa relación con la viuda de Riquelme y su hija Marta, una joven que llama la atención por su belleza. El sacerdote suele hacer excursiones por los alrededores y un día que se ha dormido bajo un árbol, lo despierta un llamado o un grito desgarrador. A su regreso a Yavi, aún impresionado, cuenta lo ocurrido y como explicación le relatan la historia del cacuy. El sacerdote la rechaza por contraria a la fe y quisiera desterrarla de la mente de sus feligreses, pero la creencia de éstos en la leyenda es inquebrantable. Más adelante el religioso deja de visitar a la viuda de Riquelme porque experimenta una fuerte atracción por su hija. Al cabo de un tiempo, ésta, pese a los deseos maternos, decide casarse con un forastero. No será un matrimonio feliz porque las ausencias del marido se suceden prolongadas y frecuentes. Nace un hijo y muere la viuda. Un día llegan noticias a Marta de que su esposo está en San Luis, enrolado en el ejército. La mujer decide vender todo e irse en su búsqueda con el hijo. Otro día se sabe en el pueblo que el convoy en el que Marta viajaba fue sorprendido por los indios y los viajeros asesinados. Pero luego sabrá el cura de Yavi que no fue ésa la suerte de Marta Riquelme, que ha sido hecha cautiva. Su destino conocerá desde entonces todos los dolores. Primero la separan de su hijito, más tarde la compra un indio. Desesperada intenta escapar, pero su dueño la encuentra y la ata a un árbol donde diariamente la castiga hasta casi matarla. Cuando su espíritu, como su cuerpo, está completamente debilitado por las continuas torturas la suelta, pero le deja un pesado leño atado al tobillo. Así debe realizar arrastrándose las tareas. Sólo cuando

---

[8] GHIANO, JUAN C., "Martínez Estrada, narrador", en *Ficción*, nº 4, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1965, p. 140.

le da un hijo el salvaje le quita los grillos. Pasan cinco años y Marta Riquelme ya tiene tres hijos cuando un día otra cautiva de Jujuy le propone la fuga: un indio las guiará por el camino. Sus sentimientos maternos le hacen querer marchar con los hijos, pero ni la otra cautiva ni el indio lo consienten. Tras mucho rogar sólo la autorizan a llevar al más pequeño. Ya en camino, en un momento Marta se siente desfallecer y el indio se ofrece a tenerle al niño. Se lo entrega y cuando al rato de cabalgar lo vuelve a pedir, él le dice que se le ha caído al atravesar un río. No hay consuelo para su dolor y cuando llega a Yavi nadie la reconoce. El sufrimiento la ha cambiado. El sacerdote, tan apesadumbrado como Marta misma pretende infundirle ánimo hablándole del marido. Por fin un día éste vuelve, pero finge desconocerla: "—¡Cómo! ¿Esa mi mujer, la Marta Riquelme? —gritó—. No, no amigos, se engañan ustedes; la Marta murió hace tiempo en el desierto, ande la he estado buscando. No hay duda de su muerte: ¡déjenme pasar! Pasó rozando a Marta, que permaneció inmóvil, sin poder articular una palabra, y montando rápidamente su caballo se alejó del pueblo. Entonces ella, de pronto, volvió en sí, y con un alarido de angustia, se lanzó tras él suplicándole que volviera".[9] Marta no logra reponerse de este último golpe. Un día desaparece del pueblo y la recogen en una casa de un monte cercano. Esta familia está alarmada por su estado y van un día a Yavi en busca del cura. Cuando vuelven al monte la encuentran sentada en un tronco de árbol, empapada por la lluvia. El tronco está medio enterrado bajo grandes enredaderas y masas de follaje muerto y medio podrido. Se ha transformado, es un harapo humano. Sus ojos se han desorbitado y enrojecido. El sacerdote le muestra el crucifijo y los ojos se le encienden y el pelo se le convierte en una cresta. Comienzan a aletearle los brazos y es imposible mirarla. Deben apartar la vista y al volverla a mirar ha desaparecido. En todo el bosque resuena el grito del cacuy, aquella ave en que se metamorfosean quienes han sufrido por amor.

Martínez Estrada en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* califica a este relato como "la historia de *Marta Riquelme,* una de las mejor narradas por Hudson...".[10] Lo ubica junto a otros dos cuentos de este autor que también retoman el motivo de la cautiva, "El ombú" y "El Niño Diablo", pero no hace mayor comentario de la fusión del tema de la cautiva con la leyenda del cacuy.

También en *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* se refiere a "Marta Riquelme" sin entrar en mayor análisis. A este relato lo junta con "El Niño Diablo" por las "análogas cualidades extrahumanas" de sus personajes. Sin embargo, en ciertos comentarios a la obra de Hudson podemos vislumbrar algunas claves de su interpretación de "Marta Riquelme". En principio se advierte el papel destacado que Hudson y Martínez Estrada otorgan a la mujer. A ese efecto merece leerse este párrafo:

> "Las mujeres y los niños, más sensibles y comprensivos de las cosas y los acontecimientos sencillos de la vida, interesaron sobremanera a Hudson. En sus obras dan el tono de placidez, pureza y cordialidad que predomina siempre sobre los otros muy dispersos y circunstanciales. Las mujeres

---

9 "Marta Riquelme", en *El ombú,* Madrid, Agencia General de Librería (Buenos Aires, Montevideo), 1888, p. 207.

10 Publicado por el Fondo de Cultura Económica, col. "Tierra Firme", México, 1948, t. II, p. 291.

son estabilidad, sentido común, perspicacia, pasión, ternura que muchas veces se prodiga inútilmente como la belleza de la flor silvestre, ánimo esforzado y cuanta castidad es posible dentro del juego a que la vida las conmina. Unamuno quedó admirado de la variedad y excelencia de las figuras femeninas de *La tierra purpúrea*: «¡Qué mujeres! —escribió en seguida de la lectura—. ¡Y qué españolas esas mujeres! Paquita, Dolores, Margarita, Mónica, Anita, Demetria, Calendaria, Cleta... Por ellas solas viviría este libro. Esas mujeres son todo un paisaje del alma eterna de un pueblo»".[11]

En la *Radiografía de la pampa* ya se vio que la mujer es pieza fundamental para la interpretación del destino del país. Aquí se exalta a la mujer a través de las cualidades que ostenta en la obra de Hudson y además se asevera con Unamuno que "son todo un paisaje del alma eterna de un pueblo". La mujer está unida a la tierra y a través de ella se valora el espíritu de un país.

En *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* Martínez Estrada al comentar "Marta Riquelme" nos proporciona otro indicio: "Marta Riquelme, que perdidos su marido e hijos, enloquecida, se ha identificado con la maleza tal como las hojas que se pudren con la humedad".[12] Es relevante esta identificación entre la protagonista y la tierra, mimetismo que luego se completa con su metamorfosis en el cacuy. Mujer y tierra es la consustanciación que destaca en el cuento de Hudson. Cautiva y país es la simbología que nos propone en su "Marta Riquelme".

Adolfo Prieto, en su artículo "Martínez Estrada. El narrador y el lenguaje del mito", al referirse a la segunda etapa de creación literaria marcada por la publicación de los ensayos dice: "En este período, como se indicó anteriormente, fueron también escritos y publicados los relatos, y esta correspondencia, aun si se toman en cuenta sólo sus niveles más externos, parece señalar una vía provechosa para el análisis, pues en la totalidad de estas narraciones, bajo apariencias muchas veces divergentes, es posible rastrear la visión, el mundo que alienta en los ensayos y hasta descubrir su probable raíz y su contextura emocional e inconsciente".[13] Y más adelante agrega: "Todos los relatos escritos durante este período vendrían a ser así un repertorio de variantes en torno a un único tema, como vendrían a serlo también todos los ensayos constreñidos a la interpretación de la realidad nacional. De esta comprobación, la primera y más mezquina consecuencia sería, sin duda alguna, la de reducir el interés de los cuentos al de mero expediente complementario de sentido y alcance de los ensayos, al de apoyo circunstancial para corroborar las motivaciones y el trasfondo de las ideas utilizadas por el ensayista. Desde luego, tal posibilidad no es desdeñable, pero numerosos indicios apoyan la ventaja de la pespectiva opuesta, esto es, la de centrar el interés en el universo expresado por los relatos y subordinar los temas y las líneas principales de la ensayística al nivel de correctores y ejemplificadores de ese universo".[14] Esto es lo que pretendemos hacer en el análisis de "Marta Riquelme": partir del mundo de la narrativa, especialmente de este relato para verificar las relaciones que tiene con los otros que aclaran su sentido o iluminan los símbolos. La narrativa de

---

11 Publicado por el Fondo de Cultura Económica, México, 1951, pp. 211-212.
12 Ibídem, p. 215.
13 En *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 134.
14 Ibídem, p. 149.

Ezequiel Martínez Estrada es, como dice Ghiano, "un único relato cíclico". Por lo tanto, en esos múltiples enfoques de una realidad, un relato ilumina lo que aparece en un plano más oscuro en otro. Las coodinadas fundamentales de sus ensayos nos ayudarán a acceder a esa estructura profunda a la que no llegamos en una lectura líneal y aislada de su obra narrativa. Si bien los ensayos de este autor no se vertebran en la coherencia de análisis y exposición que se espera del género, se reiteran en ellos como obsesiones ciertas imágenes, ciertos símbolos personales que también se estructuran en los relatos.

En su narrativa Martínez Estrada opta por el "modo mítico de expresión" que atribuye a Kafka. Este estilo nos coloca frente a una estructura semántica profunda que no es la que nace de la primera lectura, sin duda lineal, del texto. El mismo lo sugiere en el prólogo de las Memorias de Marta Riquelme al mencionar la posibilidad de "una tercera lectura": "Ya sé que ése es un tercer aspecto en que puede abarcarse la obra «una tercera lectura» y hasta la más interesante".[15] Esta tercera lectura de "Marta Riquelme" es la que se intenta. Una primera lectura es la lineal, tal vez un poco ingenua, del texto. En la segunda lectura se destacan los abundantes indicios que, desde el título, nos propone el autor. En la tercera trataremos de acceder a la estructura profunda del texto no sólo en relación con el conjunto de la obra narrativa, sino también con los ensayos.

En la primera lectura hallamos al autor al mismo tiempo como personaje. Es el responsable del prólogo a las extraviadas Memorias de la protagonista. Durante tres años y tres meses Martínez Estrada y un grupo de exegetas han intentado desentrañar los manuscritos que presentaban múltiples alternativas por lo enrevesado de la caligrafía, por la falta de ordenación cronológica de los sucesos y de las páginas del texto mismo y por la compleja psicología de la mujer, de acuerdo con el tema y su escritura. Cuando por fin esos manuscritos han sido dactilografiados y han llegado a la imprenta, se pierden, o son hurtados, cumpliéndose de ese modo el presagio de la autora. El prologuista debe entonces hacer su estudio preliminar careciendo del texto y redactar las explicaciones que su recuerdo le permite sobre un texto en ese momento inexistente.

Este relato plantea varias posibilidades sobre el tema: la protagonista es un ángel o es perversa, los datos recogidos en el manuscrito no coinciden con investigaciones propias del autor, igual ambigüedad psíquica que Marta Riquelme poseen los otros personajes. Toda concreción real, desde las mismas Memorias, escapa a la visión de los lectores. Sólo cuentan algunos hechos de una biografía, una casa que acaso sea un pueblo, o una ciudad, o un país. Y todo se diluye en las múltiples apariencias de una realidad inaprehensible.

En una segunda lectura pretendemos la interpretación de una serie de indicios dejados por el autor. El primero es el título mismo que nos remite al cuento de Hudson. Esta deuda con el autor de *Allá lejos y hace tiempo* se pone de manifiesto indirectamente. Ya al iniciar el relato dice: "La obra inédita de Marta Riquelme —el nombre me era conocido y hasta familiar, no recuerdo por qué lecturas...". Y más adelante dará por nombre a la editorial

---

15 Citaremos las páginas por la publicación de sus *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Tres, 1976, p. 243.

depositaria del manuscrito el del primer libro de Hudson: "Editorial Tierra Purpúrea" reitera dos veces. Justo este libro del autor angloargentino que, según vimos, Martínez Estrada subraya por sus caracteres femeninos. Otra semejanza con el personaje homónimo de Hudson nos la proporciona su inexplicable desaparición: "También ella fue misteriosamente arrebatada al mundo o sustraída a nuestro vivir terrestre, por decirlo así, ya que me ha sido imposible encontrarla viva ni muerta" (p. 212). Asimismo como la otra que se transforma en cacuy, esta Marta Riquelme es símbolo del amor: "Ella posee, sin duda, una capacidad de amor casi inagotable, mas va a las personas y a las cosas con el candor de un alma virginal, se entrega como desnuda porque ignora lo que nosotros sabemos. Su mundo es otro distinto del nuestro y de cuantos la rodean (de ahí el origen de su tragedia)" (p. 242). Pero el autor de la *Radiografía de la pampa* opone su amor y su inocencia a la de los otros pobladores de "La Magnolia": "Además la vida en su hogar, esa especie de pueblo que nos describe tan bien, con toques de pesadilla, está rodeada, impregnada de pasiones impuras, de intereses, odios y amores igualmente materiales, terrestres, egoístas, irracionales" (p. 242).

El cautiverio, en el que abundan las vejaciones a la heroína de Hudson, tiene aquí su correlato en la seducción. La autora de las Memorias ha sido violada por su propio tío y, como aclara Martínez Estrada, ésta es una de las claves de la narración. Primeramente, al introducir el personaje masculino dice: "¡Se supone también que haya violado a Marta y que convivió con ella!" (p. 218). Y luego: "La frase: «era seductor», que emplea refiriéndose al tío como la otra con que comienza un largo párrafo, en la página 118: «Un día me sedujo», puede servir de clave y también constituir un rompecabezas inextricable" (p. 225).

Pero, además, el autor parece proponernos otras claves. Así, por ejemplo, cuando al referirse a la opinión del perito calígrafo y grafólogo del grupo de hermeneutas del manuscrito disiente de la interpretación de aquél: "Debo advertir que, a mi juicio, estaba equivocado en su hipótesis arbitraria, al suponer que se trataba de un caso de reencarnación de María Baskirtseff. Un absurdo descomunal. No logrará aclarar nada del misterio, estoy seguro" (p. 215). Sin embargo, luego expone otra coincidencia: como la autora del *Diario de mi vida* (el manuscrito de Marta Riquelme se llama *Memorias de mi vida*) comenzó a escribir a los doce años, aunque sólo llega hasta los veinte, y en el momento en que Martínez Estrada escribe el prólogo tiene veinticuatro años, la misma edad que María Bashkirtseff a su muerte. El diario de la joven rusa, si bien lo inicia a los doce, sólo se publicará desde 1877 y hasta 1884, así que comprende ocho años, al igual que las Memorias de Marta Riquelme (pp. 222-223).

Otros indicios se pueden encontrar en la descripción de la casa. Ésta es doble: la que hace el autor en el prólogo, pues viaja a Bolívar para indagar sobre Marta y la historia, y la que transcribe del original.

En la visita del autor importa sobre todo la descripción del tercer patio, "especie de potrero donde están los caballos. Un galpón con la cosechadora

que se describe en el relato y que permanece embargada desde hace veinte años como resultado del pleito familiar" (p. 216). Pero más interesante es la interpretación del manuscrito: "..la casa es descripta hasta convertirse, no solamente en el seno de estos numerosos episodios dramáticos, sino en personaje que influye, con su carácter, su arquitectura, el lugar apartado en que se eleva y el aspecto que adquiere según los días y las horas, en personaje protagonista de la historia. Dice la autora: «La casa era una tragedia, y nosotros no hacíamos más que representarla. En esa casa no podían ocurrir sino los hechos que ocurrían, ni vivir otras personas que las que vivían»", y más adelante: «La primavera nunca penetraba en casa», sugestión que repite casi al final de sus *Memorias*: «Toda la primavera giraba en torno de la casa, ardía en luz, en colores y en perfumes, pero no entraba en ella»" (p. 226).

A la casa le da nombre la magnolia que ocupa el centro del primer patio. Su valor de árbol genealógico de esta enorme familia está destacado en el texto: "Siempre repito sin cansarme, casi con las mismas palabras, que ese magnolio gigantesco en el centro del patio principal tenía personalidad humana, que era un miembro de nuestra familia lleno de ramas, de ramitas y de hojitas, con un parentesco tan lejano que sólo se justificaban por el tronco común de los antepasados. Pues nosotros también estábamos ligados por un origen remoto y separados en innumerables partes independientes, que, sin embargo, carecían de libertad para juntarse o separarse más, ligadas a un tronco invisible" (pp. 226-227). Y más adelante refuerza la idea: "...desde entonces esa casa tan grande, con su magnolio, es el lugar donde todos vivimos pero de donde no podemos salir. Yo atribuyo a la personalidad tan poderosa del árbol el hecho de que estemos arraigados también nosotros y es tan absurdo que alguno pueda separarse para constituir otro hogar o probar fortuna lejos, como si una rama del magnolio se desprendiera y fuera a arraigar en otro pueblo, por sí misma" (pp. 227-228).

Otro indicio que creemos hallar es una fecha, el 20 de febrero, día que suele coincidir con el carnaval. Tanto en los ensayos como en la obra narrativa el festejo del carnaval es muy relevante. En "La Magnolia" es "como si dentro de esa casa inmensa, en esos patios enormes, se celebrara todo el carnaval del mundo" (p. 228).

Otra clave para la interpretación de "Marta Riquelme", que pareciera carecer de valor aislada, pero que cobra importancia en el contexto de su narrativa es la transcripción del viaje entre Bolívar y La Plata y que el prologuista señala como modelo del arte de narrar de la heroína.

Por último, las múltiples lecturas posibles del original que se proponen, ya sea debido a la caligrafía, o a la falta de ordenación cronológica o del manuscrito, también entendemos que permiten una interpretación simbólica.

En una tercera lectura, hermenéutica, trataremos ahora de explicar los indicios y claves que deja el autor a través de las relaciones textuales y semánticas que "Marta Riquelme" tiene con el resto de su narrativa y con los ensayos, especialmente con *Radiografía de la pampa*. Entre sus relatos hay una

fuerte conexión. Son como distintas perspectivas de una misma realidad. El autor los dota de una unidad espiritual, de una coherencia de visión. Adolfo Prieto, en el estudio citado, muestra la excepcional importancia que Martínez Estrada otorga al sentimiento de humillación, tanto física como moral. Cuando el personaje central es una mujer, ésta suele ser la violación. Así sucede en "Viudez" y en el último de sus *Cuentos Completos*, "En tránsito". La violación se une estrechamente a la concepción histórica del cautiverio, ya puesta de relieve en su interpretación del país en la *Radiografía*. Marta Riquelme, seducida por su tío, soporta una humillación que intenta desvirtuar al ennoblecerlo. Quizá "Viudez" ponga más de manifiesto esta íntima relación entre cautivas y realidad sociohistórica actual. Allí la reciente viuda vuelve del pueblo con una hija adolescente cuando son alcanzadas por un hombre que pretende violarlas. Es carnaval y está disfrazado de indio. Cuando las mujeres le preguntan por su identidad una y otra vez responde llamarse Calfucurá, nombre del cacique pampa que condensa el más sistemático y organizado ataque araucano a lo largo del siglo XIX. Al fin la madre logra detener el ultraje a la hija derivando hacia ella el estupro, pero las fuerzas bárbaras de la pampa siguen en pie. Al llegar a la casa un agresivo grupo de familiares vienen a saludarlas. No saben del duelo y están disfrazados y un tanto alegres por la bebida. Uno de los jóvenes también está vestido a lo indio y la muchachita, que ese día ha vivido experiencias muy terribles, aunque lo reconoce como a su primo, de todos modos le pregunta temerosa si él también es Calfucurá. Como un atavismo histórico se mantiene la visión despectiva del hombre hacia la mujer, objeto que se usa, en sí misma pecaminosa por su sexo, y que renueva la tradición del desamor, como hemos visto cuando hablamos de la implicancia del cautiverio histórico en las relaciones actuales del hombre y la mujer según la *Radiografía*... Dice el prologuista de "Marta Riquelme": "Los causantes de las desgracias no son los que actúan activamente, sino los que actúan pasivamente; no son los malos sino los buenos en quienes los malos cumplen un destino de las cosas superior a los destinos humanos" (p. 235). Así la mujer, el elemento pasivo por excelencia, es la que engendra alrededor los conflictos, "como si la vida de los conflictos fuera independiente de la vida de las personas" (p. 235). Marta Riquelme, al mismo tiempo inocente y satánica, es una mujer símbolo. Es la presencia actual de un conflicto histórico: el amor que se agosta en sí mismo, la soledad. Todos los personajes de Martínez Estrada sufren una absoluta soledad, e incluso la hostilidad de un medio que los rechaza. Así Marta Riquelme es la "memoria" del país, como Josefina la cantante, de Kafka, es la voz de un pueblo.[16] Memoria que se ha perdido, como las alegóricas "Memorias" de la heroína, y que por eso permiten la afirmación: "Comprendo por mi destino que este libro nunca se publicará" (p. 221). Libro que sólo perdura en la memoria de los exegetas.

En el relato se marca la íntima relación entre la casa, "La Magnolia" y los personajes: "La casa era una tragedia y nosotros no hacíamos más que re-

---

[16] La analogía entre Marta Riquelme y Josefina la cantante la señala Mario A. Lancelotti en el prólogo a *La inundación y otros cuentos*, Buenos Aires, Eudeba, 1972, p. 9.

presentarla" (p. 226), asegura la protagonista, y luego afirma: "Yo misma, en cuanto por sangre pertenecía más a la familia de la casa que a la familia de mis padres" (p. 236). Afirmación de un pueblo que responde a aluviones inmigratorios que en lugar de la identidad racial sólo sienten la aglutinación territorial.

Si Marta Riquelme es símbolo de la realidad sociohistórica de nuestro país, la casa pareciera consustanciarse con su geografía. Hay tres patios; el tercero es prácticamente un potrero; el segundo, con pozo y molino al centro, consta de dos pisos, y el primero, cuyo eje es la magnolia, sostiene tres pisos. Allí vive una inmensa familia que ya desconoce su lejano parentesco. Es un enorme falansterio como el Palacio Bisiesto en "Juan Florido, padre e hijo minervistas" y en "La escalera". La crítica [17] identifica estos edificios con la ciudad y opone estos relatos a aquellos ambientados en la pampa. En el caso particular de "Marta Riquelme" pareciera que esta casa es más abarcadora y comprende al país entero. Martínez Estrada hace hincapié en el tercer patio y comienza precisamente por él la descripción. Están allí los caballos, animal fundamental en nuestra cultura, totémico, penate enterrado según la *Radiografía*... En otro sitio se nos dice: "...los caballos de los «invasores», como Marta los llama (más bien inquilinos, etc.)" (p. 231). Con este término "invasores" el autor nos retrotrae a la conquista del Río de la Plata y a los caballos traídos por el conquistador y cuyo ámbito es la llanura. Pero en este patio también se encuentra una cosechadora "que se describe en el relato y que permanece embargada desde hace veinte años como resultado del pleito familiar" (p. 216). Esta cosechadora embargada, al igual que el auto que "hacía tres años que estaba en el galpón, sin poder usarlo porque no había repuestos para el carburador" y "las gallinas hacían sus nidos en los asientos y las ratas agujereaban la carrocería" (p. 234), nos devuelven al hábitat rural de "La cosecha". En esa narración la abundantísima cosecha se pierde en tanto que el protagonista lucha contra "las fuerzas mecánicas" de unos reglamentos que aparecen como superestructuras ininteligibles y durante tres días deambula en las más variadas oficinas donde toda una multitud finge conocer decretos y reglamentos que nadie entiende, ni a nadie aprovechan. También en este relato la cosechadora y el coche dejan de funcionar mientras el viento y las bestias van consumiendo la espléndida cosecha. Los aparatos técnicos y las maquinarias forman otra de las superestructuras que no se adaptan al suelo y fallan: hay que recorrer kilómetros y kilómetros para hallar un repuesto de la cosechadora y el auto se detiene en el camino y hay que volver a cambiar otra vez un neumático... De la cosechadora y del automóvil habla especialmente Martínez Estrada en la *Radiografía*... (cfr. especialmente el capítulo "Entrada de las máquinas").

Si en "Marta Riquelme" este tercer patio se ubica dentro de este contexto, simboliza la pampa que es para el autor la estructura básica de nuestro territorio y la que subyace aun debajo de las ciudades. Una pampa eminentemente salvaje, pese a los esfuerzos por extraerle fruto agrícola, representada en el

[17] También así lo reitera Roberto Yahni en la solapa de la edición de Alianza Tres.

relato por la señora que "se empeña en sembrar porotos en el patio sin cercar del fondo" (p. 231).

Los otros dos patios, con sus diferencias de nivel, sugieren la ciudad, pero son a la vez la manifestación de la historia: sobre un primer piso, colonial, se siguen edificando otros pisos que corresponden a otros momentos socioeconómicos. El segundo patio respondería a las orillas, a un ámbito más cercano a lo rural, con su pozo y su molino, en tanto que el primer patio, con su magnolio, árbol genealógico, parece significar la ciudad, donde se albergan las instituciones.

Hallamos otra clave que nos lleva a asociar casa y país: "...la casa es descripta hasta convertirse, no solamente en el seno de estos numerosos episodios dramáticos, sino en personaje que influye, con su carácter, su arquitectura, el lugar apartado en que se eleva y el aspecto que adquiere según los días y las horas, en personaje protagonista de la historia" (p. 226). En la *Radiografía...*, y sigue con esto las bases fijadas por Sarmiento en su *Facundo*, Martínez Estrada se adscribe a un determinismo geográfico que dirige nuestra historia. La inmersión en otra era geológica de América, sobre todo notable en la pampa y la Patagonia, constituye el carácter singular de esta casa; el aislamiento, las distancias fundan su peculir arquitectura y "el lugar apartado en que se eleva" no es sino su ubicación extremadamente austral en el globo. La concepción de un continente ahistórico también está implícita en las palabras de Marta Riquelme cuando dice: "La primavera nunca penetraba en casa". El transcurso del tiempo lo medimos por la repetición cíclica de las estaciones. Si la historia es tiempo fechado, tiempo datado y medido, un lugar donde nunca penetra la primavera se halla fuera de lo histórico, es mera geografía, como lo era América cuando llegó el conquistador, como lo sigue siendo según la tesis de Martínez Estrada: "...la historia suramericana en general se detiene en el umbral de la historia y termina su interés cultural en el último acto de la prehistoria".[18]

Los habitantes de la casa viven en una permanente hostilidad. Hay entre ellos un pleito que lleva más de ochenta años sin fallarse y sólo un día al año, el 20 de febrero, celebran una fiesta en que participan todos. La fecha puede ser otra clave. El 20 de febrero de 1813 Belgrano ganó la batalla de Salta. En "Marta Riquelme" es el aniversario del matrimonio del bisabuelo. Sin embargo ambas cosas no están tan reñidas en la visión personalísima de nuestro ensayista; debemos volver otra vez a la *Radiografía...* y repasar el concepto de tierra ahistórica y el de "historia apócrifa" de Suramérica. Para nosotros la historia no existe: "nos pertenece lo biográfico y lo pasional" y "aun las guerras de la independencia son episodios de la historia de España". Añadirá luego que "cualquiera sea el valor intrínseco de nuestras batallas, quedan desgajadas del árbol genealógico de la historia". El valor del hecho queda reducido a la biografía del héroe. "Por mucho que rompa el estilo de lo histórico, Napoleón es un capítulo entero de Francia, mientras que Ayohuma

---

[18] *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada, 1976, p. 326.

es un mal día en la historia de Belgrano. Napoleón en Santa Elena redacta la historia que hizo; Belgrano escribe en el asilo su autobiografía".[19] Coherente con esta visión expuesta en el ensayo, el éxito de Salta no es un episodio nacional sino *un buen día* en la vida de Belgrano y por lo tanto se puede trasmutar en la narrativa al proponerlo como el aniversario de matrimonio del bisabuelo. Esta aparente reconciliación de los habitantes de la casa no obedece a un suceso de verdadero sostén histórico, no es el pueblo de Francia que baila en las calles el 14 de Julio, sino una fiesta particular y ahistórica.

En esta única fiesta general, al hacerla concordar con el carnaval, Martínez Estrada mezcla los dos tipos de festividad que conoce nuestro pueblo: la fiesta patriótica y el carnaval. Esta simbiosis de las dos fiestas está explícita en la *Radiografía*...: "Buenos Aires tiene sólo una cara para todas las fiestas populares [...]. Tampoco la municipalidad tiene más de una manera de iluminar la Avenida y la Plaza de Mayo, que es su tinglado; cuelga sus luces y enmaraña un techo de candilejas. Le basta cambiar las caras grotescas por los nombres próceres; el armazón (*sic*), el marco de la fiesta es el mismo y únicamente faltan las serpentinas".[20] Para Martínez Estrada cualquier celebración popular alcanza en nuestro país aspecto carnavalesco, porque el carnaval es la máscara a la que acudimos para resguardarnos del temor al ridículo, para liberar nuestras represiones. Y el carnaval es siempre agresión: "Nuestro carnaval es siempre contra algo [...] no tiene canciones, tiene insultos".[21] De este modo, ese alto en las hostilidades de la casa el 20 de febrero es sólo otro modo de manifestarlas.

La relación entre los habitantes está simbolizada por el árbol. La magnolia hunde sus raíces en la tierra, arraiga a todos los miembros de la casa y en sus múltiples ramas abarca a todos los habitantes del país. Cada uno tiene su ubicación como cada ramita del árbol, como cada hoja. A veces, sin embargo, la magnolia es instrumento para los odios. Así, cuando Margarita se suicida instigada por la protagonista. En ese caso el árbol es emanación de la tierra que exacerba los odios y los instintos. Margarita se cuelga de la magnolia que está adornada con los farolitos de Navidad. El odio junto a la fiesta del amor de la cristiandad. La religión queda también así relegada al papel de las superestructuras que no logran base estable sobre el suelo de la pampa. No es usual ver una magnolia adornada con farolitos navideños y este árbol así ornamentado parece más bien el caldén o tala, árbol que los pampas consagraban a Gualicho y donde colgaban sus ofrendas.

Entre las claves, anotamos el relato del viaje que la protagonista hace entre Bolívar y La Plata. En "Un crimen sin recompensa" se puede apreciar otro enfoque del mismo viaje, esta vez entre Bolicarcué y Chañailacó, capital del Estado de Calcutará. Pese a la notoria deformación humorística de la toponimia, es obvia la correspondencia entre Bolívar y Bolicarcué y podemos pensar

---

19 Ibídem, p. 92.
20 Ibídem, p. 226.
21 Ibídem, pp. 226-227.

que esa capital del Estado de Calcutará coincide con la de la Provincia de Buenos Aires. En lo esencial ambos viajes son el mismo: va entre los pasajeros un prófugo, hay una señora que se aligera de ropas, debido al calor, y otro rasgo común es que "todos los viajeros. inclusive los niños, parecían llevar un suave vello en el rostro, como de adolescentes". Coincidencias casi textuales en el relato parecieran sugerirnos que tenemos la doble experiencia del mismo suceso a través de dos personas que han realizado el mismo viaje. El texto de la Memoria transcripto por Martínez Estrada en el prólogo está incompleto y se puede suponer que de hallarlo íntegro en la obra de Marta Riquelme se reiterará el de "Un crimen sin recompensa". Visto en el contexto general de su narrativa esta transcripción adquiere otro valor. Se intercala en un momento en que se está haciendo un balance de quienes actúan en las Memorias, tras una cita en que se advierte la idealización que hace Marta Riquelme de su tío y seductor. A continuación Martínez Estrada lo incluye como prueba de la pericia narrativa de la muchacha: "En cuanto a su arte de narrar, remito al lector a la página 297, donde Marta cuenta un viaje que hizo de Bolívar a La Plata. Viene a ser, mal contado, esto". Y tras la transcripción, el autor dice: "También merece atención la galería de personajes que desfilan en las *Memorias*, como ya insinué" (p. 231). Igualmente este viaje es una confirmación de la pobreza humana de quienes rodean a Marta Riquelme. Pero si los personajes de las Memorias por lo general están inclusos en "La Magnolia", los de este viaje se desplazan en otro ámbito. Se mueven en la llanura que impera entre las dos ciudades. El comportamiento de la mujer no atiende a ningún pudor, tampoco el del señor que se quita los zapatos repara en las reglas de urbanidad. Es como si la presencia de la pampa los volviera más primitivos, con un primitivismo que un poco los animaliza: "Baste decir que —rasgo extraño— todos los viajeros, inclusive los niños, parecían llevar un suave vello en el rostro, como de adolescentes" (p. 231). Esta visión de pasiones que se desnudan está más desarrollada en "Un crimen sin recompensa". Allí el proceder de las mujeres que se desvisten está juzgado por el psicólogo. Las conductas más infrahumanas, sin embargo, son las del guarda y el peluquero que se disputan el dinero ofrecido por el fugitivo, vivo o muerto. El panorama humano que ofrece este relato no dista mucho del de "La Magnolia": el peluquero mata al guarda por ambición, el fugitivo logra huir y la víctima marginal es un médico del pasaje que la justicia encuentra culpable de no haber atendido al guarda cuando cayó muerto. El ómnibus es una réplica de lo que ocurre en casa de Marta Riquelme. El guarda muerto a tiros cuando se disputan la recompensa del fugitivo tiene su paralelo en Indalecio que muere carbonizado pero aferrado a una caja llena de monedas de plata. Antonio, el tío y supuesto seductor no sólo de Marta sino también de una niña, es idealizado, situación semejante a la del criminal que logra escapar, y la víctima en ambos casos parece resultar un inocente. Son situaciones análogas que consolidan la cosmovisión de Martínez Estrada. Dentro de su interpretación histórica, la víctima inocente es la cautiva, ya india, ya blanca, elemento pasivo y sin embargo determinante.

Las posibles lecturas de las Memorias han sido vistas por Adolfo Prieto como "una parábola sobre la imposibilidad del conocimiento o sobre la falacia

de toda actitud que confíe en el crédito a los convencionales datos que el conocimiento transmite sobre la realidad".[22] Esta interpretación asimismo puede sustentarse sobre la base de la cambiante realidad americana. El hombre se encuentra solo, en lucha con un medio físico que le es hostil, y las instituciones, lejos de crear una estabilidad que afiance al hombre en la tierra, son superestructuras que no responden a la situación real. La historiografía, por ejemplo, es una de nuestras seudoestructuras, porque reemplaza "la inexistente verdad humana de los asuntos y de los personajes, con la lógica y la didáctica".[23] En la *Radiografía*... sintetiza así un proceso histórico: "Los desterrados volvieron a la patria y otros partieron de relevo".[24] En sus relatos a menudo pasa lo mismo: se reincorpora a los cesantes y se echa a los nombrados ("Sábado de Gloria"), o los revolucionarios sacan a los titulares para colocarse ellos ("Examen sin conciencia"). "Sábado de Gloria" es esencialmente ilustrativo a este respecto. Se superponen en el escenario de la Plaza de Mayo escenas recientes y escenas pretéritas Los relatos de Mitre, López y Saldías refieren a distintas invasiones, pero acaso sea la única que acaba de ocurrir el día anterior. También en la historia nacional, como en las Memorias de Marta Riquelme, una misma hoja se puede intercalar después de hechos diversos y una misma realidad se puede interpretar de muchas formas. Tal vez por eso nuestro pasado sea irrecuperable como lo son las Memorias y sólo podemos manejar datos, sucesos, fechas, toda una copiosa historiografía tras la cual se esconde la verdadera y multiforme historia del país.

También cuando estudia el estilo de Marta Riquelme —que a veces utiliza un verbo muy castizo pero proscripto de nuestra lengua—, alude una vez más a la imposibilidad de expresar nuestra alma con una lengua que es la paterna y no la materna, es decir, la que heredamos del conquistador. En "Marta Riquelme" asumiendo su metáfora de la *Radiografía*, la lengua se transforma de idioma - herramienta en idioma - arma. No porque vaya contra la gramática ni contra el léxico, sino porque muestra que la estructura superficial no siempre es suficiente para traducir la estructura profunda. Por eso recurrirá al empleo de símbolos. Nos propone un rompecabezas para que lo reconstruyamos. El lector participa así del placer del hermeneuta, o sea, que repetimos con este prólogo la tarea de los exegetas con el manuscrito: "Al fin nuestro trabajo se convirtió en manía, semejante a un juego o a un hábito de resolver rompecabezas, en que la solución ni lo que resulte de ella valen lo que el trabajo y la satisfacción que el propio ingenio encuentra en el hallazgo de las claves. Es muy posible que no sea sino ése su mérito cardinal, de modo que al privar al lector del proceso de ordenación, deducción y ajuste, la obra queda como un cuadro de palabras cruzadas donde ya han sido puestas todas en su lugar" (p. 220). El autor advierte "que la obra es una pieza incompleta sin las explicaciones" (p. 215). Esta aseveración con respecto al manuscrito sirve también para el prólogo. Martínez Estrada nos pro-

---

22 Artículo citado, p. 153.
23 *Radiografía*, ed. cit., p. 326.
24 Ibídem, p. 150.

porciona una serie de claves, indicios, una obra narrativa abierta y un conjunto de ensayos en los que se halla el trasfondo de una cosmovisión personalísima.

Resta una clave no descifrable dentro del contexto de la obra del autor; es la asociación de Marta Riquelme con María Bashkirtseff. No hay que olvidar que el mismo prologuista dice: "Un absurdo descomunal. No logrará aclarar nada de este misterio, estoy seguro" (p. 215). Sin embargo ambas tienen algo en común: la juventud, la soledad y un destino sin amor a pesar de sus extraordinarios merecimientos. Dice de sí misma Marta Riquelme estas palabras que podríamos adscribir al *Diario* de la joven rusa: "Algo que no comprendo es que habiéndome dotado el cielo de cuantas gracias y favores puede apetecer una mujer, y además de cierta inteligencia, tenga que ser desdichada. ¿Para qué me sirven esta belleza de mi cara y de mi cuerpo, estas maneras tan delicadas que me distinguen de cuantas mujeres conozco, si sólo despiertan envidia y atraen la desgracia y me hacen padecer más que gozar? No gozo de la vida de acuerdo con los derechos que la naturaleza me ha otorgado, y sufro, sufro, sufro con la carne y con el espíritu" (p. 226). Tanto Marta Riquelme como María Bashkirtseff son cautivas de su destino. Pero fundamentalmente Marta Riquelme, que pese a todas sus prometedoras posibilidades, pese a su juventud, desaparece y se pierde, como tantas cautivas en el desierto, es la memoria de nuestro país. Una memoria que se identifica con él, pues también nuestro país es joven, prometedor y admirablemente dotado y ésa es, asimismo, la causa de su desgracia: las invasiones, ya las que se produjeron desde el exterior, ya las que incubaron en el seno de nuestro territorio. El cautiverio pasa de ser una interpretación en la *Radiografía*... a ser símbolo en "Marta Riquelme". La eterna cautiva parece ser la República cuyas auténticas memorias se han perdido. Sólo nos quedan fechas, datos y ciertas elucubraciones de los historiadores —o hermeneutas— que procuran desentrañar algunas claves. El país es el cautivo porque no puede elegir. Como Marta Riquelme, como las cautivas, es víctima de las seducciones, o invasiones, que se oponen a su destino de amor. La desaparición final de la protagonista tal vez sea un intento de alertarnos sobre nuestra identidad nacional, identidad que únicamente es posible dentro de La Magnolia, la gran casona - símbolo donde por fin tendrán que terminar esos pleitos que ya llevan "ochenta y cinco años sin fallarse" (p. 217) —ochenta y cinco años que se cuentan hasta la escritura del prólogo en 1942 (p. 223).

Esta es nuestra "tercera lectura" y pensamos no haber desoído lo que dice Martínez Estrada cuando nos recomienda una tarea primordial develadora: "Ni las palabras ni los hechos del manuscrito siguen el orden de los días ni de la lógica. Yo he respetado el orden —quiero decir el desorden—, pero comprendo que el lector tendrá que colocar cada pieza en su sitio, después de una primera lectura, para que la obra se organice y sea comprensible. Entonces ¡cuán clara es!" (p. 236).

LUIS MARTÍNEZ CUITIÑO
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Universidad de Buenos Aires

APROXIMACIONES A BENITO LYNCH Y SU OBRA *

VII

AL BORDE DE LA DRAMATURGIA

"Al fin, un día, se abrió ante él una gran claridad. Primero la cosa fue casi nada. Se puso a armar en la vieja cochera un teatro, un escenario pequeño, improvisado con algunas tablas de cajón pintadas, algunos restos de cortinas de felpa verde con borlas amarillas y dos o tres candilejas de un viejo teatro de títeres que guardaba arrumbado. Dibujó dos o tres muñecos y pidió a su hermano que los rellenara y los vistiera, lo mismo que años antes había hecho con unas figuras de estopa, vestidas de griegos y de tiroleses. Lo que ahora quería era que sus personajes pudieran cambiar de ropa, pero llevaran ante todo la que les permitiera interpretar un diálogo lindísimo que acababa de leer: el diálogo de un muchacho y una doncella bajo la luna de una alberca. Las palabras tenían poesía. El diálogo tenía intensidad. Las habría leído y repetido veces y veces y ahora quería llevar a cabo la idea de darles representación carnal en aquel escenario.

"Cuando los pudo mover a solas en los fondos de la casa, en el aislamiento de la vieja cochera, tuvo alegría. No eran títeres, eran personajes con sustancia, seriedad y madurez de héroes visibles, tan reales como la de este mundo. Fue y llamó a Gustavo y repitió ante él la escena, dándole la animación máxima; y Gustavo quedó deslumbrado. ¿No era una lástima que Fernando no hubiera escrito ya un diálogo por su cuenta? (p. 65). /.../ Resolvió un día, convencido por Gustavo, ofrecer una especie de inauguración, y en el colegio, en su casa, personalmente y por teléfono convocó a los amigos para representar cierta tarde un entremés de Cervantes. La cochera había sido provista de una veintena de sillas, y aquel sábado a las seis, cuando el sol había empezado a ponerse y en la cochera se encendía el farol de luz, allí estuvieron todos sentados, en filas, en hileras, los muchachos y la madre y las amigas de la madre y hasta el capitán Fe y el teniente Rodera, y hasta la misma Flossie en persona... Y Gustavo, inmerso detrás del escenario, ayudó en la liturgia, alcanzando desde abajo al amigo los personajes sucesivos, según el crecer de la acción ¡Qué tarde admirable! ¡Cómo se rieron y disfrutaron! El Capitán, de pie, sonreía y el teniente se tapaba la boca con la mano y Flossie Lae se doblaba de risa y todos los muchachos reunidos parecían estar tocando con los dedos la arista en que el universo confina con el paraíso. Aquella noche se acostó lleno de felicidad (p. 66). /.../ Había pensado una obra. Era simple: la lucha por sobrevivir de dos amantes amenazados mortalmente por el

* Capítulos de un estudio sobre los varios aspectos de la producción del escritor platense aquí aludido.

marido de la belleza. Pero como intuía la belleza como una instancia estable, extática y estática, no sucesiva, le resultaba difícil dar a la obra la suficiente acción, impulsarla desde dentro en sus rodajes típicos e ineludibles. Se puso a luchar por que la pequeña pieza tuviera acción. Trabajó semanas y meses. Y al fin, fracasado, el niño abandonó la prueba. Fue su primera decepción en esas etapas ávidas" (p. 70).

Los pasajes que anteceden corresponden a *Simbad* (Buenos Aires, 1957), de Eduardo Mallea. En ellos el autor presenta las alegrías y desesperanzas de la pasión teatral, en germen en la infancia del protagonista Fernando Fe.[1] Su lectura evocó en mí una situación paralela que Lynch vincula, evidentemente con sus propios intentos teatrales y que puede tener elementos autobiográficos, cernidos por su invariable reserva al respecto.

El 27 de noviembre de 1935, apareció en *Leoplán*, uno de sus cuentos dialogados, si así se los puede llamar: *Eso es "triato"*. En él para consolar a una joven que acaba de palpar la frialdad del público ante su número de declamación, en contraste con el entusiasmo que ese mismo público ha demostrado por una cantante vulgar, un caballero se remonta a su iniciación teatral. Hay una fina ironía en esta evocación, que con su habitual poder de síntesis traza Lynch: también él, cuando niño, treinta y cinco años atrás, tuvo su veleidad teatral y escribió una obra "seria, moral, conmovedora y hasta con ciertos ribetes de intención didáctica", ya que "castigaba" la mala conducta de su padre al no llevarlo a presenciar ciertos trabajos camperos. En la obra había dos personajes: Carlos (el protagonista) y Cirilo ("el zanahoria") opuestos por su educación; ducho el primero en tareas viriles y totalmente inepto el otro. Carlos salvaba a una mujer que se estaba ahogando y el rey le concedía la corona.

El pequeño autor, de siete años, debe luchar con todas las dificultades de la representación y de la poca edad de su hermano Leo —seis años—, que tendría a su cargo el papel de Cirilo. Pero al fin "¡Qué emociones y qué fatigas las de esa tarde, Ella!... Y digo tarde porque la representación tuvo lugar a la hora de la siesta, la más favorable para la concurrencia de «mi público», que se componía por orden de importancia en el concepto de mi aprecio, de Sandalio Cuevas, el capataz de la estancia; de Gregoria, la vieja cocinera gaucha; de don Pedrín, un italiano también muy viejo, que trabajaba de albañil, y de Rosita, garrida moza de veinte años, que era sirvienta de mi madre".

Los cómicos despropósitos de Leo: "—Una mujer se está «augando» en el mar, y el rey, está en la «plalla»..., obtienen aplausos y risas. Para él terminada la representación serían los besos y los halagos. Pero el remate lapidario de la cuestión lo da el capataz Sandalio, que ante el requerimiento del autor: «¿Qué le pareció la comedia?», responde. «¿Y cómo quiere que me pareciera?... ¡Linda nomás, qué trabajo el que se ha dao y qué pico de oro que había tenido!... ¡Ah, ah!... —¿Le gustó entonces? —¡Ah, ah! ¡Pero el que estuvo machazo fue el chiquilín!... ¡Cuando se le caiban los bigotes y se los quería acomodar!... ¡Ja, ja, ja!... ¡Qué criatura más diabla!... ¡La panzada de risa que nos ha hecho agarrar!... ¡Eso es «Triato»!..."

---

[1] De ese mismo año, 1957, es la tragedia en tres actos de Mallea: *El gajo de enebro*.

¿Cuál fue la suerte concreta de Lynch en la tarea teatral? No tenemos noticia de una iniciación tan precoz como la del niño del cuento. Sí sabemos de dos incursiones juveniles: *El cronista social* (1911) y *Ex ungue leonem* (1912). Las dos fueron apareciendo en el diario *El Día*, de La Plata; la segunda, con la denominación de *ensayo dramático. El cronista social* se representó en el teatro Olimpo, de La Plata, por la compañía de zarzuelas de Rogelio Juárez, en septiembre de 1912. Es una obrita en tres actos en donde una serie de equívocos de corte humorístico, muestra un Lynch algo inseguro, pero no carente de habilidad para reflejar las costumbres de una sociedad con atisbos pueblerinos. Además se nota que los personajes han sido creados con conocimiento de causa: el autor se desempeñaba como cronista social en sus comienzos en el propio diario *El Día*. De todos modos lo que podía leerse como pasatiempo ameno, no tenía la fuerza ni la plasticidad necesaria para la representación.

Menos afortunada y convincente *Ex ungue leonem*, trata de recrear un ambiente renacentista, y resulta del todo olvidable.

Y sin embargo... en el trasfondo de la obra narrativa de Lynch se insinúan siempre situaciones y diálogos propios del hecho teatral. No parece casual que repetidas veces se hayan dado versiones teatrales de algunas de sus obras: *El inglés de los güesos*, de M. Bronemberg y M. Cerretani, 1933 y *El romance de un gaucho*, de J. A. Plaza, 1938 (conf. Juan Carlos Ghiano, *El mundo novelístico de Benito Lynch*, pp. 561-595 en "Universidad Nueva" y "Ámbitos culturales platenses", La Plata, 1963. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Se explica, pues, el desencanto, a la distancia, del caballero de su cuento que, como Lynch mismo, no pudo llevar a buen puerto, en eclosión total, su infantil impulso de dramaturgo.

VIII

Del embrión al fruto: Los guapos y La Virgen del Carmen
Un interesante caso de reelaboración literaria

El 7 de octubre de 1912 en el diario *El Día* de La Plata, Benito Lynch publicó uno de sus típicos cuentos de muy ceñido desarrollo, que recoge un episodio de la vida del hombre de campo: *Los guapos*. En él se contrapone el espíritu supersticioso con la necesidad de sobreponerse a las penurias de la vida cotidiana.

Patrón y peones, sorprendidos por la tormenta de una tarde estival, se acercan en busca de refugio a una tapera cuyo dueño ha muerto, pero un "gemido horrible" los hace retroceder. Las dudas, los temores de todos ellos, que no se animan a entrar y mientras tanto se empapan bajo una lluvia torrencial, se disipan cuando en un *ataque de coraje* el patrón enciende un poco de paja del alero y a su luz se ve que el motivo de tantos fantaseos sólo ha sido "un carnero abichado".

En un evidente aprovechamiento de ese núcleo narrativo, doce años más tarde, del 17 al 20 de febrero de 1924, aparece en *La Nación* de Buenos Aires, la novela corta *La Virgen del Carmen*. En uno de sus pasajes se reproduce de

manera próxima al desarrollo de *Los guapos,* hasta en expresiones que presentan leves variantes.

Con él se ilustra una idea central: hombres probados en mil peligros y faenas, no pueden evitar el temor hacia lo misterioso, lo aparentemente inexplicable. Por cierto que la elaboración es aquí más compleja desde el punto de vista argumental: tanto el patrón de los troperos como uno de los peones, viven un idilio con una muchacha y se identifican en la evolución de sus respectivos noviazgos. Pero, y esto es más importante para la demostración de la tesis, también se parecen en sus reacciones ante la eventualidad de una *luz mala* o de la *tapera abandonada,* a pesar de que el patrón "tenía linda letra, sabía de números y leiba muchos libros" y en otro sentido era hombre valiente y probado en situaciones difíciles.

Por el lado opuesto, la muchacha de ciudad que ha cautivado al patrón y que, circunstancialmente se halla en la estancia, no experimenta sino cierta sorna divertida frente a la luz mala, pero retrocede ante la posibilidad de toparse con un sapo o una culebra.

No hay elemento desperdiciado en el transcurso de la novela: diálogos entre peones, o entre patrón y peón de confianza; referencias a creencias y supersticiones en la charla de sobremesa junto al fogón común. Todo expresado —lo que es una peculiaridad de la novela respecto del cuento que sin duda le dio origen—, en lenguaje gauchesco, tal como años más tarde lo sería *El romance de un gaucho.*

En este juego de oposiciones que presenta la obra, Lynch logra a nuestro juicio una síntesis en el motivo que le da título: el culto a la Virgen del Carmen. Insinuado a lo largo de la novela en las invocaciones del cordobés Jesusito (no se debe olvidar que los personajes se hallan en tránsito por Córdoba de la que se nombran varias localidades), que a cada referencia a un hecho que infunde temor musita, *¡Virgen del Carmen!* y lo repite en el momento culminante del encuentro del carnero agusanado en la tapera, sirviendo de acicate al patrón que sólo así se sobrepone a su miedo supersticioso.

En el final y a título explicativo por boca del protagonista, se explica la importancia de la fe puesta en esa advocación de la Virgen:

"—¡Mirá! ¿A que no sabés lo que es esto? Y me enseñó una estampita con muchos adornos y firuletes...

—¡No he de saber! contesté yo. ¡Es un santo!

—¡No, no seas bagual! Es una Virgen...

—¡Ah, ah!

—...Es la Virgen del Carmen... ¿Qué te parece?

—¿Y? ¡Linda nomás!

—...Me la dio ella, ¿sabés? Me la dio la otra noche...

—¡Ah, ah!

—¿Te gusta? —y añadió en seguida impaciente: ¡Pero decí algo, bagual! ¡Parecés ido!...

Yo me rai entonces.

—¡Ah, patrón —dije—. Nosotros deberíamos de ver a la culandrera, los dos!...

—¿Por qué, che?

—¡Caray! ¡Porque andamos bastante mal!...

—¿Has visto? Y, serio ya, recostó a su caballo contra el mío y pasándome un brazo por sobre el lomo, como si hubiera sido su igual, me dijo, mientras me aprietaba muy juerte:

—Che ¡Qué cosa!... Mi madre se llama Carmen y ella Carmen también, y ahura llevo en el tirador, dada por ella, la imagen de la mesma Virgen que vide siempre en mi casa y que invoca siempre mi madre en sus momentos de apuro...".

Con ello se añade otro ingrediente de la personalidad de nuestro hombre de campo: una religiosidad que surgiendo de su naturaleza sensible se apoya en las raíces heredadas y se proyecta hacia el futuro como elemento civilizador.

Si alguna vez se le ha podido reprochar a Lynch su esquematismo y su predilección por "el desenlace apresurado y poco convincente" (cfr. A. Flores, *Historia y Antología del Cuento y la Novela en Hispanoamérica,* New York, 1959, p. 374), creemos que el presente caso reivindica su posibilidad de elaboraciones más complejas, insertando el nudo del relato en un tapiz más variado de rica matización.

María Luisa Montero
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

NOTA A UN CUENTO DE JORGE LUIS BORGES

Al maestro Ángel J. Battistessa, mezquino pago para larga deuda.

El encuentro de Jorge Luis Borges con *Martín Fierro* ocurrió cuando el poeta era todavía un muchacho. El encuentro habría de ser necesariamente furtivo: aunque descendiente de los Pueyrredón, por parte materna, José Hernández, pertenecía, por su padre y por su propia filiación, a una familia de tradición federal. No podía, pues, ser mirado con buenos ojos en una casa que, como la de los Borges, era de dilatada tradición unitaria. Borges ha recordado más de una vez que, siendo ya muy anciana y habiendo sido operada, trajeron a la madre a la habitación en una camilla:

> "Yo me incliné sobre ella, y para indicarme que ahí estaba ella, que ella conservaba su integridad, que ella era Leonor Acevedo Suárez, me dijo con un hilito de voz: «Salvaje unitaria»".[1]

Al registrar la particular integración de la biblioteca paterna, Borges registra asimismo su encuentro personal, a escondidas, con el poema hernandiano:

> "...Mi padre tenía una excelente biblioteca, francesa como todas las bibliotecas de esa época. Había unos pocos libros españoles. No se tenía el hábito de leer en español. Una biblioteca clásica francesa e inglesa y algunos libros argentinos que todo el mundo tenía... La *Historia* de Vicente López, *San Martín*, *Belgrano*, por Mitre, libros de Sarmiento, etc.
>
> "Y después, yo compré a escondidas el *Martín Fierro*. No se lo leía en mi casa, porque Hernández había estado del lado de los malos, porque él había sido del partido federal de Rosas"[2]

Encuentro furtivo y lectura a escondidas no impidieron —acaso, provocaron— que el texto de Hernández impresionara hondamente al futuro escritor. A través de su larga jornada de creador, Borges ha dedicado más de una veintena de trabajos de índole diversa al texto mayor de nuestra poesía gauchesca y a sus alrededores pertinentes: ora el ensayista, ora el narrador de ficciones han sido tentados una y otra vez por la posibilidad de un asedio inesperado, de una interpretación novedosa, de un enfoque heterodoxo. Páginas de *Evaristo Carriego* (1930), de *Discusión* (1932), de *El Aleph* (1949), de *Otras inquisicionees* (1952), de *El "Martín Fierro"* (1953), de la sección *Artificios* de *Ficciones* (2ª edición de 1956) y de *El Hacedor* (1960), entre otras, testimo-

---

[1] *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 152 (Colección Tierra Firme).

[2] *"Entretiens avec Napoleon Murat"* (en: *Jorge Luis Borges.* Paris, *L'Herne,* 1964, p. 373).

nian el extenso diálogo entre Borges, poeta y ensayista, y el poema de José Hernández.

En dos oportunidades, Borges elige como fuente de dos admirables ficciones suyas al *Martín Fierro* de Hernández: en el nº 122 de la revista *Sur* de Buenos Aires, correspondiente a diciembre de 1944, publica "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", luego recogido en *El Aleph*, de 1949; en el suplemento literario del diario *La Nación* de Buenos Aires, correspondiente al domingo 11 de octubre de 1953, publica "El fin", pieza incorporada a *"Ficciones*, en la segunda edición, de 1956.

En "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", el narrador propone una *biografía* (con la especial dimensión significativa que Borges da al vocablo y que el propio discurso se encarga de declarar) del Sargento Cruz, desde la noche de su gestación hasta el momento decisivo de su encuentro con Martín Fierro. Con datos extraídos del poema de Hernández, que Borges acepta o corrige, y con otros, inventados o inferidos por él mismo, el narrador traza una biografía de Cruz cuyos hitos interesan primordialmente para entender una noche: "una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre", es decir, la noche del encuentro con su destino, "su íntimo destino de lobo, no de perro gregario". [3]

"El fin", en cambio, algo así como una especie de canto 34 de *La vuelta de Martín Fierro*, propone un desenlace para la existencia del personaje hernandiano: hasta la misma pulpería donde fue vencedor del Moreno en una payada de contrapunto, llega ahora para "otra clase de contrapunto",[4] modo elusivo de referirse al duelo a cuchillo que enfrentará a los antiguos contrincantes del canto 30 y en el cual Martín Fierro encontrará la muerte a manos del derrotado Moreno de la payada, hermano de aquel otro moreno que Fierro mata en impuesto duelo, después de haber desertado de la frontera y haber regresado a sus pagos (*El gaucho Martín Fierro*, VII). En el desenlace, un motivo recurrente en las ficciones de Borges identifica al antiguo victimario (el Fierro del canto VII de *El gaucho*...) con el victimario actual (el Moreno de "El fin"): "Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre" (p. 521).

Nuestro propósito no es analizar las dos ficciones de Borges en las que se reconocen componentes ficcionales que se remontan al *Martín Fierro* hernandiano: el análisis ha sido ya lúcidamente resuelto por Pedro Luis Barcia en "Proyección de *Martín Fierro* en dos ficciones de Borges".[5] Nuestro propósito, más acotado y modesto, se limita a plantear un problema de recuento temporal en "El fin" y, consecuentemente, proponer una posible solución.

---

[3] BORGES, JORGE LUIS, "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)" (en: *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 562 y 563).

[4] BORGES, JORGE LUIS, "El fin" (en: *Obras completas*, ed. cit., p. 520). Todas las transcripciones del cuento se extraen de esta edición y sólo se consigna entre paréntesis el número de página.

[5] BARCIA, PEDRO LUIS, "Proyección de *Martín Fierro* en dos ficciones de Borges" (en: *José Hernández. Estudios reunidos en conmemoración del centenario de "El Gaucho Martín Fierro", 1872-1972*, La Plata, Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1973, pp. 209-232.

Los hitos del recuento temporal que nos interesa son tres:

(a) Duelo entre Martín Fierro y un moreno; muerte del moreno. (*El gaucho Martín Fierro,* VII).

(b) Desafío de un Moreno dirigido a Martín Fierro; payada de contrapunto entre Martín Fierro y el Moreno: derrota del Moreno; manifestación del Moreno de la existencia de "otro deber que cumplir"[6] y revelación de su identidad: hermano de un moreno que "murió por injustos modos, / a manos de un pendenciero" (vv. 4437-4438); intervención de los presentes: para "que no se armara pendencia, / se pusieron de por medio / y la cosa quedó quieta" (vv. 4526-4528). (*La vuelta de Martín Fierro,* 29, 30 y 31).

(c) Llegada de Martín Fierro a la pulpería donde lo espera el Moreno; diálogo, desafío y concreción del duelo; muerte de Martín Fierro. ("El fin").

El tiempo que transcurre entre la muerte del moreno (a) y la payada de contrapunto entre Martín Fierro y el Moreno hermano de aquél (b) es de siete años. Así nos lo deja saber el canto 11 de *La vuelta de Martín Fierro.* Después de haber cantado y mientras, por su parte, el Hijo Mayor templa el instrumento para iniciar su propio canto, Martín Fierro se dispone a contar cómo tuvo lugar el encuentro con sus hijos. Después de evocar su llegada desde las tolderías y el encuentro con un amigo viejo que lo entera de que el juez que lo había perseguido había muerto hace ya tiempo, Fierro hace el recuento de los "diez años de sufrimiento" (v. 1584) pasados por su culpa: "Y los he pasado ansí, / si en mi cuenta no me yerro: / tres años en la frontera, / dos como gaucho matrero, / y cinco allá entre los indios / hacen los diez que yo cuento" (vv. 1587-1592).

Enunciado el propósito de ser gaucho matrero (VI, v. 1100), el primer hecho particularizado que evoca el cantor de la primera parte es precisamente el de su asistencia a un baile, la intencionada ofensa a una morena, el incidente y enfrentamiento con el moreno, compañero suyo, y la muerte de éste. Si en el recuento del canto 11 de *La vuelta*... se habla de dos años "como gaucho matrero" y cinco "entre los indios", puede deducirse que entre la muerte del moreno (a) y la payada de contrapunto entre el hermano del moreno y Martín Fierro (b), payada que ocurre después que Fierro ha regresado de las tolderías, han transcurrido siete años.

Ahora bien: ¿qué tiempo transcurre entre la payada (b) y la llegada de Fierro a la pulpería donde el Moreno lo espera para "otra clase de contrapunto" (c)?

Responder esta pregunta pide primero determinar el nivel desde el cual se formula dicha respuesta:

---

[6] HERNÁNDEZ, JOSÉ, *Martín Fierro.* Introducción, notas y vocabulario de Eleuterio F. Tiscornia. Buenos Aires, Losada, 1971, 13ª ed., v. 4432, p. 209). Todas las transcripciones del poema se extraen de esta edición y sólo se consigna entre paréntesis el número de verso.

1) en un nivel que no trascienda las fronteras del texto ("El fin"), es decir, en un nivel inmanente en el que sólo se atienda a relaciones intratextuales;

2) en un nivel que trascienda las fronteras del texto, es decir, en un nivel trascendente, en tanto remite al texto-fuente, y en el que se atienda no sólo a relaciones intratextuales sino también a relaciones intertextuales ("El fin" / *Martín Fierro*).

Sin trasponer los límites textuales, se contabiliza un solo lapso: el que media entre la muerte del hermano de Moreno y el presente de la narración, con la llegada de Fierro para resolver el "otro contrapunto" pendiente. El Moreno, que ha vivido el lapso esperando cumplir con el deber de la venganza, contabiliza con precisión: "Me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años", dice cuando recibe a Fierro (p. 520); y luego, antes de entrar en lucha: "Una cosa quiero pedirle antes que nos trabemos. Que en este encuentro ponga todo su coraje y toda su maña, como en aquel otro de hace siete años, cuando mató a mi hermano" (pp. 520-521). En la contabilización borgiana de Fierro, los siete años se deslíen en una referencia vaga: "...Una porción de días te hice esperar, pero aquí he venido" (p. 520).

"Siete años" (para el Moreno) / "una porción de días" (para Fierro): tal el tiempo transcurrido entre la muerte del hermano del Moreno y el presente de la narración (en el nivel de las relaciones intratextuales).

El primer encuentro entre Fierro y el Moreno, el de la payada de contrapunto, está doblemente aludido en el cuento de Borges. Al hablar de los años que pasó sin ver a sus hijos, Fierro se refiere oblicuamente a "ese día": "Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas" (p. 520). La referencia es parcialmente fiel a la actitud del Fierro hernandiano: el personaje del poema acepta que "todos tienen que cumplir / con la ley de su destino" (vv. 4485-4486), aceptación que se reitera explícitamente en la ficción borgiana ("Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano", p. 520), pero si bien declara que "yo ya no busco peleas, / las contiendas no me gustan" (vv. 4513-4514), acepta implícitamente el desafío del Moreno: "pero ni sombras me asustan / ni bultos que se menean" (vv. 4515-4516). En el poema son los presentes los que se oponen "de por medio" y evitan la contienda. En el cuento de Borges, en cambio, el único testigo auditivo y visual (del desafío primero y del encuentro consecuente después) es el paralítico y mudo Recabarren, dueño de la pulpería. Como apunta Ana María Barrenechea:

> "... «El fin», continuación libre del *Martín Fierro*, relata la pelea mortal de Fierro con el moreno, vista desde el ángulo de un espectador inmovilizado por la parálisis y que parece ver las cosas (la infinita llanura, el atardecer) *sub specie aeternitatis*".[7]

A la intervención apaciguadora de los presentes en *Martín Fierro*, se opone, pues, la inmovilidad y la pasividad de Recabarren en "El fin", inmovili-

---

[7] BARRENECHEA, ANA MARÍA, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, México, El Colegio de México, 1957, p. 94.

dad y pasividad que llenan —según lo anota el propio Borges— una función contrastante:

> "...Fuera de un personaje —Recabarren— cuya inmovilidad y pasividad sirven de contraste, nada o casi nada es invención mía en el decurso breve del último [Borges se refiere a "El fin"]; todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo o, por lo menos, en declararlo".[8]

La otra referencia a la payada de contrapunto es doble. Aludiendo a su derrota en el primer contrapunto, el Moreno murmura cuando ya se encaminan a la contienda: "Tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero" (p. 520). Fierro, en su respuesta, parece identificar "payada" y "pelea" como *primera* y *segunda* parte de un mismo acontecer: "En el primero no te fue mal. Lo que pasó es que andabas ganoso de llegar al segundo" (p. 520).

Si, como el discurso dialógico del cuento deja entender, entre la muerte del moreno (a) y el presente narrativo (c) han transcurrido siete años, ¿en qué momento de ese lapso se inserta la payada de contrapunto? El narrador de "El fin" no lo precisa explícitamente, pero ciertas referencias —que luego puntualizaremos— dejan adivinar que entre la payada (b) y la actualidad del relato (c) ha transcurrido un lapso más o menos prolongado.

En conclusión, a partir exclusivamente de los datos que el cuento consigna, el recuento temporal que averiguamos puede proponerse así:

1) muerte del hermano del Moreno (a) / payada de contrapunto (b): × años.

2) payada de contrapunto (b) / duelo Fierro-Moreno (c): × años (lapso prolongado).

3) muerte del hermano del Moreno (a) / duelo Fierro-Moreno: siete años.

Este recuento resulta pertinente si no trasponemos los límites del texto borgiano, si permanecemos en el ámbito de las relaciones intratextuales. No resulta pertinente, en cambio, si trascendemos esos límites, si nos deslizamos al ámbito de las relaciones intertextuales y vinculamos —dentro del área específica que nos interesa— los componentes ficcionales del cuento de Borges con los del poema de Hernández.

Si, entonces, tenemos en cuenta los dos textos ("El fin" y *Martín Fierro*), el recuento temporal exige ineludiblemente una propuesta diferente:

1) muerte del hermano del Moreno (a) / payada de contrapunto (b): siete años.

2) payada de contrapunto (b) / duelo Fierro-Moreno (c): × años (lapso prolongado).

3) muerte del hermano del Moreno (a) / duelo Fierro-Moreno (c): *más* de siete años ("más" = lapso prolongado).

---

[8] BORGES, JORGE LUIS, "Prólogo". Posdata de 1956. *Artificios* (1944) de *Ficciones* (1944) (en: *Obras completas*, ed. cit., p. 483).

Nuestro esquema prevé que entre la payada de contrapunto (*primer* encuentro entre Fierro y el Moreno) y el duelo (*segundo* encuentro entre Fierro y el Moreno) transcurre un lapso prolongado.

A este último respecto, el discurso narrativo de "El fin" propone algunos indicios que podrían resultar significativos:

1. El pretérito pluscuamperfecto con que el narrador evoca la aparición del Moreno en la pulpería sugiere una cierta lejanía temporal: "El ejecutor era un negro que había aparecido una noche con pretensiones de cantor y que había desafiado a otro forastero a una larga payada de contrapunto" (p. 519).

2. La presencia del Moreno en la pulpería se ha convertido ya en una costumbre: "La gente ya se había acostumbrado a ese hombre inofensivo" (p. 519).

3. El narrador declara que Recabarren no olvidaría el contrapunto, porque al día siguiente "se le había muerto bruscamente el lado derecho y había perdido el habla". De haber sido el acontecimiento cercano en el tiempo, Recabarren no tendría quizá por qué vincularlo con su desgracia para recordarlo.

4. La aceptación de su desgracia por parte de Recabarren está referida meediante un término de comparación que sugiere un lapso prolongado: "A fuerza de apiadarnos de las desdichas de los héroes de las novelas concluimos apiadándonos con exceso de las desdichas propias; no así el sufrido Recabarren, que aceptó la parálisis como antes había aceptado el rigor y las soledades de América" (p. 519).

5. Cuando Recabarren le pregunta "con los ojos" al chico de rasgos aindiados si hay algún parroquiano en la pulpería, "el chico, taciturno, le dijo por señas que no" (p. 519). Recabarren pierde el habla al día siguiente de la payada; el chico ya se ha acostumbrado a la sustitución del lenguaje articulado por un lenguaje mímico-gestual, acostumbramiento que implica un proceso de duración algo prolongada. Adviértase que Recabarren no ha perdido el sentido de la audición y no se consignan datos de que el chico carezca de la facultad del habla: se comunican, pues, a través de miradas y señas.

6. Cuando el chico contesta por señas a Recabarren que no hay ningún parroquiano en la pulpería, el discurso narrativo declara: "el negro no contaba" (p. 519). En relación con lo que ya comentamos de la presencia del Moreno en la pulpería como una costumbre, este dato que ahora consignamos subraya el carácter consuetudinario que la presencia del Moreno ha ido adquiriendo, al punto de no contar, de ser una presencia que a fuerza de repetirse se computa prácticamente como una no-presencia. También en este caso el proceso implicado debe de haber sido necesariamente largo.

Ahora bien: si aceptamos que entre la muerte del hermano del Moreno (a) y el presente de la ficción borgiana (c) han transcurrido *más* de siete años, ¿por qué dos veces el Moreno insiste en hablar de siete años?

¿Se trata acaso de una distracción de Borges? ¿de un recuento un tanto desprolijo, poco minucioso? No nos inclinamos por esta solución: resulta poco probable una distracción "numérica" en un creador para quien los números (y, por descontado, el Número) suelen estar preñados de significación y hasta de simbolismo. Es cierto que alguna otra vez, respecto de otros números y de otro cuento, Borges se ha permitido "aclaraciones" un tanto huidizas y hasta despistadoras, pero eso corresponde a un nivel, el de la creación (el de la trastienda creadora), que el analista no está obligado a acatar reverenciosa y dogmáticamente.[9]

Nuestra lectura de los "siete años" declarados por el Moreno, incursiona por otro derrotero. Entendemos que desde la payada (su primer encuentro con Fierro) hasta el inminente duelo (el segundo encuentro), el Moreno está como sustraído del devenir temporal. La payada es el *primer momento* de una instancia que debe ser completada con el *segundo momento* del duelo a cuchillo. En el tiempo de todos, entre el primer momento y el segundo ha transcurrido ese "lapso prolongado" de que hemos hablado; en el tiempo del Moreno, entre uno y otro momento hay como una suspensión del fluir temporal. El Moreno está como inmovilizado en un gesto, en un ademán: el de la espera. La espera computable es la otra: la de los siete años que median entre la muerte del hermano y el duelo de contrapunto con Martín Fierro, el matador.

En *La vuelta...*, aceptada hasta con premura su derrota en la payada, el Moreno dirige sus intenciones en otra dirección: "Y suplico a cuantos me oigan / que me permitan decir / que al decidirme a venir / no sólo jue por cantar, / sinó porque tengo a más / otro deber que cumplir" (vv. 4427-4432). Evoca de inmediato la muerte del mayor de sus hermanos y la orfandad en que desde entonces quedaron los nueve hermanos restantes: "dende entonces lo lloramos / sin consuelo créanmenló, / y al hombre que lo mató / nunca jamás lo encontramos" (vv. 4441-4444). "Nunca jamás" hasta ese momento. Encontrado el hombre que ha sido, primero, vencedor de su hermano en un duelo a cuchillo y, ahora, su propio vencedor en un duelo de contrapunto, y a pesar de sus protestas de que no viene a mover "los güesos / de aquel hermano querido" (vv. 4445-4446), pronto acude a sus labios la verdadera, la profunda, la subyacente intención: "mas si el caso se presienta, / espero en Dios que esta cuenta / se arregle como es debido" (vv. 4448-4450). El

---

9 En *Encuentro con Borges* de James Irby, ante una pregunta referida a "La casa de Asterión" ("... ¿qué significan esos números enigmáticos: el catorce que vale por infinito, y aquello de que cada nueve años entran nueve hombres en la casa del Minotauro cuando la versión más conocida de la leyenda dice que son siete doncellas y siete jóvenes los que entran todos los años?"), Borges responde: "...Ahora no recuerdo muy bien por qué puse esos números. Desde luego, dan un efecto más vago y más amplio a la narración. El catorce que vale por infinito creo que sugiere también la estupidez del Minotauro. Éste es muy torpe y no sabe contar. Es un *halfwit*, está como *dazed*. Como los niños, repite un número sencillo cualquiera para significar muchos. Primero pensé en el número quince, que son tres veces cinco, es decir, tres manos, que es la manera de contar de algunos salvajes. En cuanto a los nueve años y los nueve hombres, no sé. Me parece que es la única versión del mito que conozco.Ese dato lo habré sacado del diccionario clásico de Lamprière, uno de los textos que tenía a mano entonces". Cfr. IRBY, JAMES y otros. *Encuentro con Borges*. Buenos Aires, Galerna, 1968. Respecto del uso intencionado del número nueve, repetido, en "La casa de Asterión", cfr. CARILLA, EMILIO, "Un cuento de Borges" (en: *Estudios de literatura argentina*. Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, 1961, pp. 21-32).

duelo verbal deberá completarse ("Y si otra ocasión payamos / para que esto se complete...", vv. 4451-4452), pero eso entra en el orbe misterioso de lo por venir, de "lo que decida el destino" (v. 4466).

Desde la perspectiva de Fierro, también se conoce "que empiesa / otra clase de junción" (vv. 4479-4480): se insiste, pues, en aparear y diferenciar el "duelo verbal" y el previsible "duelo a cuchillo". También Fierro ignora lo por venir y también acepta el mandato insoslayable del destino: "pero firme en mi camino / hasta el fin he de seguir: / todos tienen que cumplir / con la ley de su destino" (vv. 4483-4486). Aunque advierta que ya no busca peleas, alardeará: "pero ni sombras me asustan / ni bultos que se menean" (vv. 4515-4516).

Desde ese duelo inminente que frustra la intervención de los presentes, el Moreno reitera hasta el infinito la espera del reencuentro. El tiempo es necesariamente cambio y transfiguración: al repetirse en una actitud (la espera) y en una instancia que es como un símbolo de la eternidad ("un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...", p. 519),[10] el Moreno se margina del fluir temporal. El tiempo recomienza a correr para él en el exacto momento en que comienza a acceder al segundo momento de su enfrentamiento con Fierro. El pobrísimo laberinto infinito de los acordes que ha acompañado su marginación, cesa a instancias de Fierro ("—Dejá en paz la guitarra, que hoy te espera otra clase de contrapunto", p. 520). Cesa también la larga espera (la prolijamente computada de los siete años y la otra, numéricamente inasible en su repetición eternizada) y se encamina al acto que ha de dejarlo sin destino sobre la tierra.

EITHEL ORBIT NEGRI
Universidad Nacional de La Plata
Universidad de Buenos Aires

10 Cfr. BARRENECHEA, ANA MARÍA, ob. cit., pp. 20-25.

ARDIENTES HEBRAS, DO S'ILUSTRA EL ORO

La sintaxis significante en el soneto XXXIII de Fernando de Herrera

A don Ángel J. Battistessa maestro de la explicación de textos.

El retrato idealizado de la belleza femenina que forjó el Renacimiento y que en la plástica ejemplifica la Venus naciendo de las aguas que pintó Botticelli tuvo su correspondiente poético en la Italia del *quatrocento* tanto como en la poesía española del siglo XVI.

El soneto suele ser la composición preferida para la presentación de la belleza rubia, esquematizada en el cabello de oro que vuela en torno al gentil cuello, en la alta frente donde lucen los ojos luminosos, en las mejillas sonrosadas y en la boca donde brillan los dientes como perlas.

El modelo castellano está dado por el soneto XXIII del príncipe de los poetas de nuestra lengua. Garcilaso de la Vega adopta en el célebre *En tanto que de rosa y azucena*, el esquema sintáctico que la tradición italiana le ofrecía en *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia in torno* de Bernardo Tasso (*Gli amori*, Venecia, 1534).

La estructura armada por B. Tasso sobre las varias temporales dependientes de la principal, que expone el tema tomado de Ausonio *(Collige, virgo, rosas)*, eco del *carpe diem* horaciano (Libro I, XI, v. 8, *Ad Leuconoen*) y, más lejanamente de la *Oda ad Ligurinum* (Libro IV, X), era un hallazgo artístico que destacaba formalmente el tema de la fugacidad inexorable de la hermosura y del placer humano.

A Fernando de Herrera, que señaló tan eruditamente las fuentes de Garcilaso en sus famosas *Anotaciones* (1580), no escapó el acierto de la estructura sintáctica que relevaba lo semántico, puesto que señala el soneto de Bernardo Tasso como la principal fuente de Garcilaso.

En su poesía original, Fernando de Herrera retoma el retrato ideal de belleza femenina, a veces imitando los modelos italianos, pero en muchos casos, extremando la abstracción de los componentes de ese retrato artístico hasta lograr un estereotipo que le es propio e inconfundible.[1] Pero su fuente, en ge-

[1] Limitando esta breve introducción al ámbito poético de los sonetos, nos referimos para el tópico del retrato idealizado a los correspondientes del Ms. de 1578 (BNMadrid 10.159, edit. por J. M. Blecua, *Rimas inéditas*, Madrid, 1948): sonetos IX (*En esas trenças de oro*), XLI (*Quando miro el dorado velo al viento*), y a los de *Algunas obras de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1582), tomando los textos de la edición de J. M. Blecua (Madrid, Clásicos Castellanos, 1941): sonetos X (*Roxo sol, que con hacha luminosa*), XXXIII (*Ardientes hebras do s'ilustra el oro*), XXXVIII (*Serena Luz, en quien presente espira*), LXI (*Cual d'oro era el cabello ensortijado*), LXXX (*Trenças qu'en la serena i limpia frente*).

neral, no pasa a través del soneto XXIII de Garcilaso, ni adopta Herrera la línea ausoniana del *carpe diem* horaciano,[2] sino que recuerda a Petrarca en las *Rimas*, especialmente la XC y la CCXXVII.

Nos ha parecido oportuno en esta ocasión detenernos en el soneto XXXIII de la edición de 1582.[3]

Ardientes hebras, do s'ilustra el oro
de celestial ambrosia rociado,
tanto mi gloria sois i mi cuidado,
cuanto sois del Amor mayor tesoro.
Luzes, qu'al estrellado i alto coro
prestáis el bello resplandor sagrado,
cuanto es Amor por vos más estimado,
tanto umilmente os onro más i adoro.
Purpúreas rosas, perlas d'Orïente,
marfil terso i angélica armonía,
cuanto os contemplo, tanto en vos m'inflamo;
i cuanta pena l'alma por vos siente,
tanto es mayor valor i gloria mía;
i tanto os temo, cuanto más os amo.

El esquema sintáctico de la composición tiene evidente función estructuradora y enmarca el retrato idealizado con clara intencionalidad expresiva. Pero la arquitectura oracional no usa la hipotaxis de las temporales sino el juego equilibrado de las comparativas. El *carpe diem* requería las temporales; la contemplación amorosa escoge el juego simétrico, ponderativo y exaltador de la construcción comparativa *tanto* ... *cuanto*, que a su vez se ordena en una alternancia significativa.

En los cuartetos se reserva para esta función enmarcadora los 3os. y 4os. versos, dándose una disposición de "abrazamiento" (*tanto-cuanto-cuanto-tanto*), como son "abrazadas" las rimas en los cuartetos (*abba*). Observemos también que *tanto* va asociado al "yo poético" y *cuanto*, referido al Amor y a la amada (*sois del Amor - es Amor por vos*).

Los 1os. y 2os. versos de los cuartetos presentan elementos del retrato idealizado: *Ardientes hebras* (= 'cabellos') — *Luzes* (= 'ojos'), donde la transposición metafórica se exalta en el cotejo hiperbólico ('cabellos' como oro inmortal — 'ojos', que dan brillo a las estrellas).

Al pasar a los tercetos, continuando en el plano de la descripción de la estructura comparativa, advertimos que ésta nos los organiza, por la mecánica conceptual que se asocia a la estructura formal, en una sola estrofa de seis versos, donde los primeros dos versos continúan el retrato ideal, y los cuatro restantes desarrollan la estructura oracional, la que funciona con poder genético y dispone la mecánica conceptual en un juego de contrapunto.

---

[2] El soneto XIV del Ms. de 1578, *O soberbia y cruel en tu belleza*, inscribe el retrato ideal en la línea temática de la *Oda ad Ligurinum* (Libro IV, X).

[3] Seguimos la edición citada de J. M. Blecua en Clásicos Castellanos, 26.

Los dos elementos del retrato presentados en los cuartetos se duplican en los cuatro conjuntos frásticos yuxtapuestos en los dos primeros versos de los tercetos; esta multiplicación de elementos es aparente porque las sucesivas metáforas ('mejillas rosadas', 'dientes blancos', 'piel tersa', 'rostro armonioso') constituyen la cuádruple refracción de un solo conjunto expresado en sus atributos: 'el rostro'. En la disposición simétrica de los núcleos nominales (*rosas - perlas*), reunidos en el centro del 1er. verso y portadores de los acentos rítmicos (4ª y 6ª), y opuestos en los extremos del 2º verso (*marfil - armonía*), donde en cambio, el ictus destaca los calificativos (*terso - angélica*), advertimos nuevamente la disposición "abrazada" del conjunto nominal. Por otra parte, la disposición de los motivos del retrato se da con la siguiente proporción:

Cuartetos:	A/1 = 1		*Terceros*:	C/4 = 1	
	B/1 = 1				
	Total = 2			Total = 1	

En los tercetos, la extensión métrica de los motivos del retrato ha sido reducida a 2 versos y se ha reducido la imagen del rostro, aunque desglosándola en cuatro conjuntos frásticos metafóricos. Al mismo tiempo, la descripción esquemática pasa de los cuartetos a los tercetos siguiendo el tradicional vector descendente.

El proceso de abstracción cumplido en el plano metafórico ha deshumanizado el retrato hasta el nivel asombroso que caracteriza el mundo imaginativo-conceptual herreriano, donde predomina la imagen del foco luminoso:

Ardientes hebras — Luzes — rosas-perlas-marfil-armonía

La construcción comparativa ha sido reforzada en los tercetos, tanto en el número (3 construcciones) como en la extensión métrica (4 versos). A la vez que se reitera el orden *cuanto ... tanto* en los versos 11º, 12º y 13º de los tercetos, se invierte ese orden (*tanto ... cuanto*) en el último verso.

Reuniendo las construcciones comparativas del soneto, se configura también un esquema "abrazado":

t-c / c-t // c-t / c-t. t-c.

El análisis ha revelado el estatuto privilegiado de la construcción comparativa, que se destaca como factor genético esencial que condiciona como significable radical la literalidad significante de la composición.

El poeta invoca-evoca, selectiva y jerárquicamente, los motivos que configuran el ser amado en tres abstracciones metafóricas; plásticamente, éstas pueden reducirse a dos impresiones: LUZ (*cuartetos*) — COLOR (*tercetos*). Así se integra el mundo semántico-nominal (estático), que se opone con su lujo y abstracción al mundo semántico-verbal (dinámico) de la relación *YO - VOS*, que sabemos que es el significable radical del que parte la invocación-evocación de la Belleza y del Amor, y en el que se desarrolla la reacción del YO ante la belleza contemplada, como impulso amoroso y represión inhibitoria.

En los cuartetos el poeta ha mantenido un equilibrio entre el retrato abstracto centrado en la imagen LUZ-foco (nombre) y la relación YO-VOS (verbal), en donde se manifiesta nuevamente la distribución bimembre *Amor* (nombre) — *Yo-vos* (verbo), en una correlación "abrazada":

t. (*yo-vos*) — *c.* (*Amor*) / *c.* (*Amor*) — *t.* (*yo-vos*)
(v. 3º) (v. 4º) (v. 7º) (v. 8º)

En los tercetos, el equilibrio se rompe en la proporción temporal-métrica de las partes y desaparece el concepto *Amor* quedando sólo la Belleza abstracta (vv. 9º-10º), mientras el YO enamorado se retrae a su vez en la tensión de opuestos *yo-vos* (vv. 11º-14º): ansia-impulso / pena-temor, que se resuelve en la tensión dinámica de fuerzas, que se equilibra (*tanto ... cuanto*) y permanecen tensas y, por equilibradas, estáticas, ensimismadas, en la relación que expresa la disposición de "abrazo", que es el recurso significante propio de la sintaxis conceptual del soneto que analizamos.

Pero no queremos quedarnos en el disfrute hedónico de la literalidad significante, sino terminar con dos observaciones que trasciendan a la historia literaria y a la historia del texto.

El soneto XXXIII no pertenece conceptualmente a la tradición en que se inscribe el soneto XXIII de Garcilaso, sin embargo podemos conjeturar que, de algún modo, éste inspiró a Herrera la posibilidad de una estructura sintáctica como significable radical. Conceptualmente, es una herencia tardía del pensamiento de Petrarca lo que se expresa en el soneto XXXIII, eco de la concepción cortés, donde el impulso amoroso impone una ascesis exaltante, que proyecta la idea de amor en un plano abstracto, en el que se torna inaccesible y en conclusión, dolorosamente inhibitorio, llevando a la "cárcel interior", en que se debate el enamorado: ***assí estoi ante vos solo i ausente*** (Elegía II).

Conocemos otra forma del soneto XXXIII: es la que aparece en la edición hecha por Francisco Pacheco en Sevilla, 1619 (*Versos de Fernando de Herrera*).[4]

Hebras qu'Amor purpúra con el oro,
en immortal ambrosia rocïado,
tanto mi gloria sois i mi cuidado,
cuanto d'el solo sois mayor tesoro.
Vos, que los bellos astros i alto coro
ornáis, mis Luzes, d'esplendor sagrado;
cuanto el impio es por vos más estimado,
tanto vos onro umilde, i vos adoro.
Ardientes rosas, Perlas d'Oriënte,
Marfil vivo, i, angélica Armonía,
cuanto vos miro más, tanto m'inflamo.
I por vos cuanta pena l'alma siente,
tanto es mayor valor i gloria mía;
i tanto temo más, cuanto más amo.

[4] Tomamos el texto en la edición de Oreste Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959, p. 436, donde tiene el nº XXV.

Si como sostiene Pacheco en el título de su edición, los poemas fueron "emendados i divididos por él [Herrera] en tres libros", y es Herrera mismo quien introdujo las alteraciones manifiestas en el plan de la literalidad significante que hemos descripto, juzgamos que ello se cumplió en detrimento de la ostensible forma artística del poema, aunque quizás las importantes diferencias impliquen una mayor madurez y originalidad.[5]

GERMÁN ORDUNA
Universidad de Buenos Aires
Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas

[5] No tenemos aquí lugar para evaluar las diferencias que afectan el plano conceptual del soneto sin tocar la estructura sintáctica que es raíz significante del poema. Los resultados del cotejo serán diferentes según el punto de partida de su consideración: sea que partamos de que el soneto XXXIII es anterior al que se publica en 1619 o que éste es la forma primitiva, que Herrera luego transforma en el soneto XXXIII. Creemos difícil llegar a una conclusión válida sobre este aspecto fundamental para la historia del texto sin la consideración particular de otros casos semejantes entre las versiones publicadas en 1582, las del Ms. de 1578, y las que ofrece Pacheco en 1619.

LA ESCRITURA DE MANUEL GÁLVEZ

Discurso novelesco / Discurso de la historia

La escritura de Manuel Gálvez se desentiende en virtud de su propio dinamismo de las funciones que el autor procura tenazmente imponerle. Cuando busca con insistencia ofrecer explicaciones interpoladas o superpuestas a la marcha del propio discurso acaba por perderse en un espacio en el que ya no pueden reconocerse ni actores ni acciones. El superficial realismo arrasa con la realidad. Muchos de sus propósitos más evidentes (la óptica precisa frente al mundo, la negación metafórica, el sueño de la palabra justa, entre otros) no coinciden con su práctica de la escritura. Se advierte a través de contradicciones y negaciones la búsqueda de una perfección inconciliable con la sustancia del discurso. Las definiciones y desarrollos teóricos expuestos en *El novelista y las novelas*,[1] *En el mundo de los seres ficticios*,[2] *Entre la novela y la historia*[3] y muchos artículos y páginas polémicas, si alcanzan alguna conciliación con su escritura, ésta resulta excesivamente externa.

Prevalecen dos metalenguajes críticos en Gálvez: uno, el que él mismo construye, muy evidentemente invadido por la justificación y la exterioridad; otro, el que puede surgir del análisis de su discurso. En este último y como clave o adelanto para su reconstrucción por ahora hipotética habría que separar la escritura lírica, señalada por un fuerte influjo romántico, donde acude con excesiva frecuencia al emocionalismo folletinesco. El llanto aflora constantemente en sus personajes, débiles víctimas de una suerte de fatalidad biológica o social y aún brota en los pocos personajes fuertes. Tal recurso cuando es hiperbólico o insistente provoca en el lector reacciones distintas a las buscadas. Es difícil conmoverse frente a textos estereotipados: "hablaba como aturdida en un monólogo atropellado, frenético a veces, las lágrimas hacinábanse en sus ojos, una grande emoción la conmovía intensamente". Un poco más adelante la redundancia cede ante la exageración: "la pobre muchacha se puso a llorar con tal ansia que era como si su llanto hiciera temblar la casa".[4] Quizá en *La maestra normal* (1914), *El mal metafísico* (1916) —cuyo subtítulo ("Vida romántica") conviene retener— y en *Nacha Regules* (1919) es donde las emociones resultan expresadas con más insistencia a través del llanto o acatadas sin matizaciones psicológicas. Los distintos paisajes, las horas del día, los cambios emocionales suelen estar subjetivizados al extremo. En esos momentos Gálvez parece como atado a los modelos más pretéritos del romanticismo y no logra encontrar ningún signo imaginario que lo distancie del contexto narrativo. El predominio subjetivo en muchos momentos de su escri-

---

1 Buenos Aires, Emecé, 1959.
2 Buenos Aires, Hachette, 1961.
3 Buenos Aires, Hachette, 1962.
4 *Nacha Regules*, Buenos Aires, "Pax", 1922, p. 63.

tura parece canalizar una vocación lírica no cuajada que Gálvez expresó en los poemas de *El enigma interior* (1907) y *Sendero de humildad* (1909). En *Hombres en soledad* (1942), cuyas complejas líneas tienen como centro histórico el golpe militar de 1930, el lenguaje es más homogéneo y ya no mortifican esas marcas esclerosadas, pero el lector no deja de sentir la amenaza de los paréntesis subjetivistas.

Si aceptamos como orientaciones fundamentales las fuerzas de la literatura que Roland Barthes enuncia bajo tres conceptos griegos (*Máthesis, Mímesis* y *Semiosis*) [5] cabe reconocer que la prevalencia de una paradojal interioridad-exterior (esos actos de inocencia literaria que desvanecen al discurso de Gálvez) está fuertemente compensado por la *Máthesis*. El país en sus diversas expresiones geográficas y sociales no es sólo la escena novelesca sino un saber complejo. Todos los desplazamientos lingüísticos se reparten en los más diversificados entornos y la escritura remite sin dificultad a códigos sociales, históricos, económicos, psicológicos que acaban por dejar rezagado ese resplandor melancólico que caracteriza a tantos protagonistas. Gálvez no incorpora de manera inerte los distintos discursos a que lo enfrenta la práctica narrativa pero se ve inevitablemente empujado por la dinámica intrínseca de su obra a centrarla en el discurso histórico. La *Mímesis* ligada al naturalismo y al impresionismo lingüístico no sobrepasa ciertas representaciones de estructura teatral privadas de rotunda energía. Esto explica que el discurso histórico lleve a Gálvez a encontrarse más verídicamente con la novela y con la modernidad. Solamente después de sus extensas biografías de Yrigoyen, Sarmiento y Rosas, al asumir sin conformismo la extraña libertad de la interpretación, sus textos muestran audacia, concentración y cierta comodidad frente a la diacronía. Gálvez suele entonces resolver armoniosamente el equilibrio entre la enunciación y el enunciado.[6]

La prueba del discurso histórico va afirmando a Gálvez en su oficio de novelista. Rehúye los maquillajes, las simplificaciones, los inocentes determinismos biológicos, y esa implacable adulteración que surge de la excesiva presencia del narrador y sus demasiado evidentes representaciones. El propósito declarado por parte de Gálvez (construir una historia novelesca de la Argentina posterior al Centenario) facilita la inteligibilidad del relato y una posible separación entre actantes y actores según la terminología de A. J. Greimas. Por otro lado, estimula una caracterización de "funciones" de acuerdo al sistema de Vladimir Propp. Estos dos caminos permitirían mirar a la novelística de Gálvez sin demasiada separación con sus biografías y memorias literarias, considerando la dialéctica de la totalidad. Mas que una serie sintagmática prevalece en el conjunto un sistema de notación de la Argentina que da unidad a la estructura del discurso.

---

5 BARTHES, ROLAND, *Leçon*, París, Ed. Du Seuil, 1978, p. 17.

6 Cfr., por ejemplo: *Nacha Regules*, ed. cit., el tiempo histórico 1910-1914 señala la apertura del conflicto social en medio de las escenas contrapuestas de las celebraciones del Centenario de Mayo (la multitud jubilosa frente a las escenas violentas del cabaret y el enfrentamiento de Monsalvat a la represión policial contra una manifestación obrera y el epílogo con el anuncio quimérico de una era de justicia que sucedería después del "crimen monstruoso" que había comenzado en 1914).

En un clima literario donde convivían las expresiones poéticas modernistas, el influjo de Zola en la narrativa y las primeras experiencias del surrealismo, los libros de Gálvez parecieron a los más jóvenes fuera de moda, monótonos y sin estímulos estéticos. Su nacionalismo, tan semejante al de Joaquín V. González o al de Ricardo Rojas, no palpitaba al mismo ritmo que el "corazón cosmopolita" de precoces innovadores que veían "alejarse sin pena" ese pasado inmediato en el que se centraba lo más excitante de la literatura de Gálvez. Alberto Prebisch, con el seudónimo de "Horacio Linares", logró paradojalmente en su crítica a Gálvez describir con bastante aproximación su literatura: "Un paisaje de la patria, una costumbre típica, ciertas características pintorescas de los habitantes de una región, o bien un problema sociológico de interés circunstancial e inmediato —he aquí los temas que alimentaron la literatura pseudonacionalista de un discutible valor estético— de la generación del señor Gálvez".[7]

En sus primeras novelas Gálvez está muy lejos de ser el historiador - novelista de su tiempo a la manera de Balzac. Su notación de la realidad no se desliza al inventario; el sustento documental no abruma. Hoy podemos ver en algunos de sus procedimientos una analogía con el *bricolage*. En encuadres muy definidos, suerte de metafóricos bastidores, Gálvez logra integrar cuadros directos de la realidad, signos muy significativos de la época e historias en las que el elemento imaginativo y la trama parecen retraerse pálidamente. El fluir sintagmático del texto se quiebra y favorece, al cerrarse el relato, esa impresión de *bricolage* donde la duración se diluye en lo simultáneo. Los procedimientos narrativos en los que prepondera el ímpetu, el vértigo, la barahúnda y otros recursos impresionistas, no logran contagiar, aun con su pujanza, al ritmo total que es fatigoso.

El que cada novela de Gálvez tenga un marco histórico - geográfico definido hace más difícil todavía percibir la fluidez compleja que caracteriza a las crónicas noveladas más notorias del siglo XIX. Nunca está ausente el discurso histórico que concluirá por ser el recurso fundamental de su narrativa. Aún en las novelas donde total o parcialmente se advierte más la intención psicológica en el análisis de los personajes, éstos no pasan a primer lugar ni logran evadirse de los movimientos de la dicción histórica. Gálvez intenta la novela dentro de la novela, los recursos de la cinematografía de su época (cambios de plano y sobre todo el *flash back*) y se esfuerza en alterar inventivamente lo que en otros novelistas (Pérez Galdós, por ejemplo) es una sucesión de pausados registros. También prueba su lenguaje y trata, casi siempre sin éxito, de integrar la lengua del relato con la lengua de los personajes.[8]

Para una meditación de signo semántico que ahonde en el desplazamiento señalado por la presencia cada vez más notoria del discurso histórico en la obra de Gálvez no puede excluirse la cristalización formal de conflictos donde

---

7 PREBISCH, ALBERTO, "Manuel Gálvez y la nueva generación". En: *Martín Fierro*, Buenos Aires, segunda época, año II, nº 18, jun. 26 de 1925. El artículo de Prebisch motivó una réplica de Gálvez (cfr. *Martín Fierro*, Buenos Aires, segunda época, año II, nº 20, ago. 5 de 1925).

8 Un ejemplo puede serlo sus vacilaciones frente al voseo que a veces lo subraya en exceso y otras lo evita incomprensiblemente. No armoniza con el carácter de Marilen, en su réplica a los agravios de Adrián, que ésta use el tú (cfr.: *Cautiverio*, Buenos Aires-Montevideo, Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1935, p. 179).

los hechos no van por el mismo camino que recorren sus textos. Ludwig Wittgenstein recuerda las agudas observaciones de William James sobre los específicos sentimientos que se conectan aun a palabras que aparentemente tienen valores significativos menores y afirma lo siguiente: "A veces pensamos en el significado de los signos como en estados de la mente de la persona que los utiliza, a veces como en el papel que están jugando estos signos en un sistema de lenguaje. La conexión entre estas dos ideas está en que es indudable que las experiencias mentales que acompañan al uso de un signo están causadas por nuestro uso del signo en un sistema de lenguaje particular".[9] No sugiero desde luego que se reduzca el análisis de los libros de Gálvez a una prolongación del lenguaje sino que se atienda a un conflicto en el cual los dilemas verbales no son externos. Al analizar la estructura de un fragmento de *Nacha Regules,* Noé Jitrik investiga con clarividencia el conflicto aparentemente formal entre realismo y subjetivismo que en su esencia dinámica muestra la vacilación y la ambigüedad frente a los hechos. Los cambios, a veces abruptos, transfieren a la escritura aproximaciones o distanciamientos que soslayan el crudo enjuiciamiento más allá de lo sentimental.[10]

En sus tres novelas sobre la guerra del Paraguay se advierte el primer viraje decisivo en la escritura de Gálvez. A nivel del discurso, lo imaginario no desaparece pero está separado del referente total. Refiriéndose a *Humaitá,* Rafael Cansinos Asséns, en uno de los estudios más sagaces que conozco sobre Gálvez, advierte: "el novelista actúa como épico y tiende sobre los casos particulares una mirada de conjunto, enajenado por la intuición de la totalidad del destino.[11] También observa un rasgo que caracteriza la ruptura del narrador argentino con su voluntad de aproximar de alguna manera las historias de esas novelas: "ni siquiera piensa mantener la continuidad de la gesta de sus personajes anteriores para ligar con el vínculo del interés novelesco estos volúmenes".[12]

Cansinos Asséns analiza con precisión la funcionalidad de las historias románticas que Gálvez interpola en la serie de la guerra del Paraguay y en dos de sus novelas sobre la época de Rosas: *El gaucho de los cerrillos* y *El general Quiroga.* Esas figuras imaginarias sirven para expresar una suerte de *fatum* y también para advertir que aun entre el bárbaro desgarramiento de las guerras algo muy sutil y fuerte permanece sin quebrantarse".[13]

---

9 WITTGENSTEIN, LUDWIG, *Los cuadernos azul y marrón,* Madrid, Tecnos, 1968, pp. 112-13.

10 JITRIK, NOÉ, *Ensayos y estudios de literatura argentina,* Buenos Aires, Galerna, 1970.

11 CANSINOS ASSÉNS, RAFAEL, "Manuel Gálvez —Las novelas históricas de la guerra del Paraguay—". En su: *Verde y dorado en las letras americanas,* Madrid, Aguilar, 1947, p. 362.

12 Ibíd.

13 Para la ampliación del análisis de la interacción novela/historia en los ciclos de la guerra del Paraguay y de Rosas hay observaciones muy precisas y útiles en: DESINANO, NORMA B., *La novelística de Manuel Gálvez,* Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1965, *passim,* y en "Gálvez y la novela histórica. El ciclo rosista", *Duquesne Hispanic Review,* Pittsburgh, invierno 1963, año II, nº 3, pp. 179-90. De este último trabajo transcribo unas advertencias que destacan la menor intensidad y la separación de los persona-

Los pasajes novelescos aparecen desde el punto de vista técnico muy ingenuamente interpuestos en las novelas históricas. Aunque tengan una función específica no atenúan los caminos de muerte y holocausto brutalmente recorridos por Gálvez que evidencian su verdadera garra novelesca en los textos históricos. Parece ser aquí rotundamente infiel a algunos de sus patrones poéticos juveniles y despliega una salvaje veracidad próxima a algunas páginas de Sarmiento. Llega a sacudir su prosa y a volver más escueto y expresivo su discurso. No es que abjure de sus dotes de novelista; muy por el contrario: es más fiel a ellas. Su objetividad no se confunde con esas grises constataciones en las que parece voluntariamente confinarse en novelas como *La sombra del convento* (1917) o *Miércoles santo* (1930).

Cuando Manuel Gálvez pasa de los dos grandes ciclos sobre la guerra del Paraguay y sobre Rosas a las biografías históricas, se cierra por lo menos relativamente su carrera de novelista no por el viraje temático sino porque el contenido y sus significados integran ya sin segmentación un referente privilegiado. El discurso histórico, sin excluir totalmente las expresiones poéticas y novelescas, controla de manera privilegiada la estructura.

En un escritor de vocación tan pujante como Gálvez no es sorprendente que la tenacidad con que procuró cumplir el proyecto de novelizar la Argentina de su tiempo sea sustituido, sin haber conseguido cumplirlo enteramente, por una serie de biografías donde parece cobrar nueva vida un lenguaje agotado y expresarse con más veracidad y precisión que el escritor que se revela en *Hombres en soledad;*[14] de pronto este cambio parece corresponder a una decisión análoga a la que incidentalmente expresa Ludwig Wittgenstein en su *Cuadernos azul y marrón*: "Trataremos también de construir nuevas notaciones para romper el maleficio de aquellas a las que estamos acostumbrados".[15]

Un recorrido profundo de obras como *La maestra normal, Historia de arrabal* o *El mal metafísico* (obras que de alguna manera no están sometidas pero sí controladas por el discurso histórico), muestra que el poeta Gálvez (Riga, Monsalvat, Quiroga y otros sustitutos autobiográficos) da rienda suelta a su atormentada misantropía. Se escuchan demasiados discursos de raíz sociológica,

---

jes ficticios en los procedimientos narrativos de Gálvez: "Así como existen en las novelas de todo el ciclo una coincidencia de argumentos, basada en la similitud de situaciones, así también se encuentra un repetido elenco de personajes secundarios que asumen las mismas características ideológicas, de carácter y aun rasgos físicos parecidos. Pueden citarse varios ejemplos: El mayor Lanza y doña Zenona de *El general Quiroga,* que se corresponden estrechamente con el abuelo Bonifacio y la tía Ramona de *La ciudad pintada de rojo;* o bien Bartolo Orteño de *Tiempo de odio y de angustia,* con el padre de los Lain en *Han tocado a degüello,* etc. Parece como si el autor hubiera ideado el patrón para una serie de personajes que luego, con muy pocas variantes, los hiciera aparecer en todas sus novelas" (ob. cit., p. 186).

[14] El viraje de Gálvez parece adquirir más claridad a la luz de estas reflexiones de Philippe Schuwer sobre Celine: "Los caracteres de un hombre y los de sus escritos tienen una implacable simetría. La vida sí que conoce las asimetrías del azar, de las ocasiones fortuitas, de las fortunas: se esquiva, mientras que el escritor prende en las instantáneas de sus páginas, de sus investigaciones, una naturaleza ordenada, loca o inquieta. Como frente a un espejo de cuya imagen de nuestro rostro dudamos un poco, el escritor se desconoce". *El escritor maldito, Luis Ferdinand Celine,* Buenos Aires, Síntesis, 1976, p. 55.

[15] Madrid, Tecnos, 1968, p. 52.

algunas teatralizaciones ingenuas desarticulan el discurso, pero curiosamente no se debilita la pujanza estructurante del discurso histórico.

Muchas veces aclara Gálvez cuál es el propósito definido de su proyecto literario. Entre las diversas versiones de esos planes elijo una por su fecha (diciembre de 1921) y por su rotunda claridad:

> "Hace algunos años, después de aparecer *La maestra normal*, concreté el plan de esa obra que desde tiempo atrás estaba en mis proyectos. Mi intención era, y sigue siendo, reflejar en veinte o treinta novelas toda la vida argentina, quiero decir: lo esencial y característico de esa vida, ya en el orden material, ya en el orden espiritual. Me parece que hay pocos temas tan dignos de consagrarle una existencia, como éste de hacer la historia novelada de un pueblo joven, refiriendo su formación, describiendo las etapas de sus transformaciones, estudiando los elementos étnicos que lo componen, sus ideas, sus esperanzas, sus virtudes, sus vicios. Nada debe faltar en un plan de esta índole. La existencia provinciana y la porteña, la religión, la mala vida, la política, los negocios, el ejército, todo ha de ser tratado en una obra semejante. Así pues, yo espero que en adelante, al leer un libro mío nadie dirá que falta esto o sobra lo otro. Cuando la obra, que por razones personales ha debido ir lentamente, esté avanzada, entonces se verá la significación que cada una de mis novelas, y aun cada uno de sus detalles, adquieren dentro del conjunto".[16]

Hoy tenemos una visión de su obra "cerrada". Si bien no justifica el cumplimiento total de su ambicioso plan literario, la parte realizada corresponde a los trazos más evidentes de su práctica narrativa. Dentro de esta perspectiva también resulta posible señalar los pasos sucesivos de una paulatina imposición del modelo histórico. En la etapa que va de *La maestra normal* (1914) a *Hombres en soledad* (1942), su proyecto guarda semejanzas formales con los de Zola, Galdós y, entre los autores argentinos, con el de Roberto J. Payró (una vasta recreación novelesca de la Argentina que se llamaría *Nosotros*). Después de 1942 lo narrativo aparece disolviéndose en una combinatoria desplegada en torno a otros propósitos situados (como en el caso de las biografías) muy lejos de sus proyectos de juventud.

Aun en sus primeras novelas Gálvez se atuvo a su ambicioso plan de una manera muy libre y personal. En sus distintas novelas suelen aparecer los mismos personajes pero, aunque en algunos casos sirven de tenue nexo, no integran cuadros familiares marcados por la herencia. El determinismo no se manifiesta en seres dominados por la inflexibilidad de las leyes genéticas seguidas dogmáticamente por Zola en sus novelas experimentales. No es escasa la deuda de Gálvez con el naturalismo, pero su ambición novelesca es más compleja y el positivismo se ve cada vez más atenuado por la intelección espiritualista del existir.

La vocación lírica de Manuel Gálvez irrumpe en su discurso no sólo en la expresión del enunciado sino en niveles profundos que conviene considerar más allá de fáciles analogías cuando se penetra en la estructuración de su obra. Aun en interpolaciones descriptivas o documentales caracterizadas por su voluntad de distanciamiento, a Gálvez le resulta arduo romper la relación in-

---

[16] *Nacha Regules*, ed. cit., p. XIV.

mediata del discurso consigo mismo.[17] Su obra en prosa se inaugura con *El diario de Gabriel Quiroga* [18] y se cierra con sus memorias personales y literarias; [19] en ambos casos encontramos una proximidad tan libre como persistente con el "yo". La intensa diseminación novelesca de Quiroga-Gálvez, ya aparezca éste como personaje u otros expresen sus ideas,[20] ilustra la imperiosa recurrencia a sí mismo para ordenar por dentro el texto. Una posible lectura paradigmática permitiría separar los distintos *alter ego* del escritor de otras modalidades del discurso menos referidas a su persona que se reconocen como componentes narrativos suplementarios

El metalenguaje implícito en *Hombres en soledad,* donde Gálvez recurre a diversos constituyentes de la novela, parece señalar una renovada percepción crítica y el vuelco hacia la historia. El dramático giro reaccionario y antipopular del golpe militar de 1930 quebraba los proyectos novecentistas, el redentorismo social, la afirmación cultural y económica del espíritu argentino. Ya en plena desnudez el "régimen falaz y descreído", los cambios tajantes de la prosa de Gálvez conducen a una tachadura del "yo", por lo menos parcial. Es significativo que en 1930 parezcan tan lejanas y puramente documentales novelas como *Nacha Regules* o *La maestra normal* y que su funcionalidad se enmarque en una estética mucho más remota. Gálvez no maneja ese humor y esa ironía que vitalizan la escritura de Payró. La seriedad de sus obras fortalece esa sensación de distanciamiento semántico que proyecta aun en lo más estrictamente denotativo.

De pronto un torrente de frases estereotipadas consigue disipar la denuncia de la corrupción política, las represiones policiales, la colonización cultural, la desvergonzada explotación impuesta por Inglaterra, y aun el vigor de sus aguafuertes del frigorífico, las barriadas miserables, el conventillo. El discurso se vuelve así contrario a la sustancia del contenido. En ciertos rechazos cultistas y estetizantes, relativamente justificados en su crítica a los evasionistas, no se trata de subrayar la precariedad psicológica de los personajes ni las ingenuas duplicaciones del propio Gálvez o sus vacilaciones frente a la expresión, sino de borrar el malestar y la rebeldía que suscitan sus cuadros más acres y verídicos. Frente a la algarabía del Centenario Gálvez muestra la Argentina pobre, la explotación del vicio, las infamias de una falsa aristocracia, la hostilidad frente al espíritu y los signos de una violencia pragmática. A veces parece un socialista humanitario (no es casual que *Nacha Regules* apareciese en *La Vanguardia*), pero nunca su discurso llega a centrarse sólidamente en la visión de un orden ideológico estricto. Aun así la denuncia de la chatura de su

---

17 Para una profundización del tema, cfr.: ZUMTHOR, PAUL, "Le jeu du poète" en: *Langue, texte, enigme,* París, Ed. Du Seuil, 1975, pp. 165-85.

18 ***El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina,*** **Buenos Aires, Moen, 1910.**

19 Ver notas 1, 2 y 3.

20 GREEN, OTIS H., "Manuel Gálvez, ***Gabriel Quiroga*** **and** ***La maestra normal*****", *Hispanic Reviuw,* XI, nº 3, jul. 1943, 221-52; "Manuel Gálvez, *Gabriel Quiroga* and *El mal metafísico*", ***Hispanic Review,*** **XI, nº 4, oct. 1943, 314-27; "*La sombra del convento* and its relations to *El diario de Gabriel Quiroga*", *Hispanic Review,* XII, nº 3, jul. 1944, 196-210.**

prosa busca muchas veces disipar la presencia real de problemas dramáticos puestos crudamente al desnudo en sus novelas.

Hombres en soledad parece señalar la convicción de un fracaso que no trata de disimularse. El brote personal, la irrupción lírica, suenan ahora a simulacro. El novelista no puede seguir cediendo a la ambigüedad y deja así trunco el proyecto de testimoniar novelísticamente a la Argentina de su tiempo. Quien al componer sus novelas se documentaba "como para escribir libros de historia", al afrontar la historia no olvidará los recursos y la experiencia del novelista. La desesperanza, el nihilismo, el fracaso histórico de muchos de sus ideales quedaban relegados y podían surgir muy oblicuamente de sus relatos históricos. No es que al dejar hablar a los documentos y a los hechos se borre la subjetividad del novelista, pero por lo menos le permite desaparecer como centro del enunciado.[21]

El discurso de Gálvez, mirado como un itinerario o abarcado en su conjunto se define por su estructura intrincada. No es sencilla su identificación. A veces los actos, las obras de sus personajes aparecen como avasallados por una lucidez que no consigue plasmar formalmente. Como otros escritores de su generación no es indiferente a nada relativo al país. De ahí que hasta exagere su acritud frente a la gratuidad de los críticos estetizantes. La fuerza que alienta en muchos momentos de su discurso esconde esa voluntad de poder (*libido dominandi*) que dinamiza con mayor o menor fuerza las zonas más sensibles de su obra. En sus conflictos con la escritura, en su intolerancia y su entrega vital al trabajo de escribir debe reconocerse una afinidad entrañable con Rojas, Payró, Lugones y otros escritores de su tiempo que persisten en la actitud militante que marca desde sus orígenes a nuestra literatura. Advertir sus carencias o señalar sus fracasos no justifica que se olvide su mayor virtud: no haber apelado al silencio cómodo frente a los hechos y haber buscado sin alcanzarlo el fulgor de lo trascendente.

La relativa novedad de las innovaciones retóricas y la tendencia a proyectar en una escala de filiaciones muy arcaicas las innovaciones literarias más recientes, ha sido diáfanamente ilustrada por Gérard Genette.[22] Es significativo que Mikhail Bakhtine se remonte a Aristóteles para encontrar fundamentos inalterados de la teoría del relato.[23] Los cambios en la escritura (aparición reciente en la historia del hombre) son muchísimo más lentos que los ocurridos en otras manifestaciones culturales. Sólo por una ilusión pedagógica se señalan espacios demasiado distantes entre novela e historia. Roland Barthes señala,

---

21 Para quien enfrente los dilemas y conflictos de una lectura total de Gálvez que no es nunca un neutral, creo estimulantes y orientadoras unas reflexiones de Maurice Blanchot sobre el movimiento de la escritura: "Se presiente lo que aquí está en juego: ¿Cómo el movimiento de escribir (que exige la literatura), esa palabra que habla antes que toda otra, fría, sin intimidad, sin felicidad, que no dice quizá nada y en la que, sin embargo, parece que habla la profundidad, hablando siempre para uno solo, pero impersonal, hablando muy adentro, aunque es el exterior mismo, cómo esa palabra no hablante que ignora la verdad, cuyo flujo es extraño al poder dialéctico, puede nunca llegar a ser el lenguaje de la verdad, de la mediación feliz, del diálogo nuevamente posible? *La Risa de los Dioses*, Madrid, Taurus, 1976, p. 191.

22 *Introduction a l'architexte*, París, Ed. Du Seuil, 1979, pp. 7-8.

23 *The esthetique et théorie du roman*, cita de G. Genette, ob. cit., p. 11, nota 2.

entre los cometidos básicos de la semiología, evaluar "si el análisis estructural permite mantener la tipología tradicional de los discursos y si es legítimo contraponer al discurso poético el discurso novelesco".[24]

El discurso histórico no constituye para Gálvez una atadura ni un molde retórico inmóvil. Surge en las más diversas direcciones de su obra proyectando un sentido totalizante. La *praxis* de la escritura de Gálvez muestra —en contraste— la fragilidad de procedimientos operativos que se apoyan en rasgos demasiado externos. No suscita ninguna extrañeza comprobar que el referente de los textos de Gálvez se libere de la abstracción y el verbalismo al distanciar los momentos en que el discurso histórico se contagia de vívida retórica novelesca.[25] Ni los matices acumulados ni la confrontación de puntos de vista lo dejan caer en la trampa. Gálvez renuncia a esa coherencia vital e ideológica siempre derrotada por la sucesión. Sus últimos descubrimientos sólo pueden presionar retrospectivamente, en virtud de un proceso hermenéutico, sobre los conflictos, dilemas y cambios de su escritura aceptados sin cortes. Ese método favorece cierta homogeneidad que va surgiendo de la aprehensión de una Argentina que, en la encrucijada de conflictos nunca velados por el texto, no logra sorprender su identidad. ¿Llegó Manuel Gálvez a descubrirlo? ¿Apeló a los *shifters* más ostensibles del discurso de la historia para superar su extrañeza? Que la duda sea tan infrecuente en sus explicaciones teóricas no es suficiente para afirmar que haya logrado sofocarla.

Hay un lenguaje genérico que abarca todo lo escrito por Gálvez sin ser necesariamente su escritura o, más técnicamente, su idiolecto. Este trazo total no ofrece variaciones. Podrá vertirse con mayor o menor cuidado exterior pero la forma expresiva es la misma. Puede tratarse de un discurso histórico, de un discurso novelesco o de memorias, pero siempre, aunque técnicamente despliegue formas narrativas donde el "el" aparece como persona dominante, el centro del discurso es el narrador. Estas observaciones no se vinculan al problema objetividad - subjetividad o realismo - fantasía. Creo que todo discurso novelesco es realista si no se fragmenta la realidad en un lado físico y en un lado ideal o fantástico.

Me parece, que se hace evidente el *continuum* entre una novela como *Nacha Regules*, una biografía como la de Sarmiento, los libros de memorias o un discurso crítico como *La Argentina en nuestros libros* (1935). Hoy todos los textos de Gálvez son históricos. Los códigos estéticos, políticos, sociales, económicos pueden, de alguna manera, prolongarse pero estrictamente pertenecen a distintas etapas del pasado. Ninguno de sus libros posee esa contemporaneidad de las novelas de Marcel Proust, las que recuperan un mundo remoto y lo vivifican por la afinada profundización psicológica de motivos universales. Gálvez remite siempre a un tiempo que se presenta como en postales envejecidas, clausurado en formas caducas.

---

[24] "El discurso de la historia", en: Sarlo, Beatriz (Ed.), *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, CEAL, 1971, p. 9.

[25] El paso del discurso narrativo al discurso de la historia es un fenómeno universal a comienzos de este siglo. Vladimir Weidlé lo profundiza agudamente en *Les Abeilles d'Aristé*. (Ver la traducción con el título de *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes*, Buenos Aires, Emecé, 1943, esp. "El crepúsculo de los mundos imaginarios", pp. 9-48). Aun el *Ulises* de Joyce se retrae al sistema ya establecido en la *Odisea*.

En la vorágine de sus numerosos escritos se agita el anhelo de capturar y retener, entre seres ficticios y reales, la incertidumbre histórica del país. Y eso únicamente podía conseguirlo con un discurso a la vez próximo y distante de la ficción. La búsqueda, tantas vecs desorientada, contradice la aparente facilidad de su escritura y marca los instantes de mayor lucidez de su obra. A través de esos instantes se ven más claras las zonas conflictivas entre Gálvez y la novela contemporánea argentina. El discurso de la historia sobrepasó en su obra al discurso novelesco. Pero el discurso novelesco careció de la intensidad y el riesgo que convierten a la fábula en testimonios que imaginativamente dilaten o venzan a la historia.

ANTONIO PAGÉS LARRAYA
Director del Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" de la Universidad de Buenos Aires
Miembro de número de la Academia Argentina de Letras
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

ULISES DE JOYCE: EL LABERINTO Y EL SECRETO

Deceive more slily than Ulysses could *
(W. Shakespeare; *Henry VI*, parte III, III, ii)

James Joyce, al escribir a su amigo Frank Budgen en 1921, dice: "Penélope es la clave *(clou)* del libro... Gira como la enorme esfera de la tierra, en forma lenta, segura y regular, dando vueltas y vueltas como un huso".[1] En 1922, en otra carta, esta vez a Harriet Shaw Weaver, explica: "Conceptual y técnicamente traté de describir la tierra que es prehumana y presumiblemente poshumana".[2]

Tierra y *clave* son palabras clave (y valga la redundancia) en estos dos pasajes. Ambas señalan el laberinto y su entrada, o su salida. La última cosa que Joyce escribió en su novela *Ulises* es el gran punto al final del capítulo XVII ("Ithaca"), también imagen de esta nuestra "casa", la Tierra, tal como se la ve desde arriba, cuando uno vuela por sobre ella, como Icaro o Dédalo, tratando de ascender.

En el Libro VI de la *Eneida,* cuando Eneas se halla frente a las puertas del templo de Apolo en Cumas, la historia de Dédalo es recordada en un oscuro pasaje.[3] Debemos notar especialmente la referencia al Constructor del laberinto, quien apiadándose "guió las ciegas pisadas con su hilo" (*Daedalus ipse dolos tecti ambagesque resoluit, / caeca regens filo vestigia*). ¿Acaso hizo Joyce lo mismo con sus lectores? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué secreto ocultaba en su laberinto? ¿A qué misterio tendría acceso el "iniciado" lector? Tratemos de comenzar a contestar estos interrogantes.

Todo laberinto implica ritos de iniciación y la adquisición de un conocimiento oculto, escondido.[4] Como tratamos de explicar en un trabajo anterior,[5] el simbolismo que organiza *Ulises* está escondido y es astrológico. Sin embar-

---

* Para facilitar la lectura de las citas en inglés incluimos sus versiones al castellano. W. SHAKESPEARE. Engañar más astutamente que Ulises.

1 *Letters of James Joyce,* London, Stuart Gilbert, 1957, p. 170.

2 Ibíd., p. 180.

3 Ver W. F. JACKSON KNIGHT, *Cumaean Gates; a reference of the Sixth Aeneid to the initiation pattern,* Oxford, 1936, *passim.*

4 Ver W. F. JACKSON KNIGHT, ob. cit., y RENÉ GUÉNON, *Símbolos Fundamentales de la ciencia sagrada,* Buenos Aires, Eudeba, 1969, pp. 173-180 y 349.

5 *En la pista del Sol;* en colaboración con JOSÉ M. A. LEBRÓN, *La Nación,* Suplemento Literario, 7, 14 y 21 de octubre de 1979.

go Joyce ha dejado ciertas pistas que sus lectores pueden seguir, pistas que, como el delgado hilo de Ariadna, señalarán el camino hacia afuera. Así, en *Ulises* (p. 207),[6] Shakespeare, prototipo del escritor-creador aparece ocultando su nombre e inmediatamente después hay una referencia a las estrellas y a lo críptico "Lee las estrellas", conectado con *"Bous Stephanoumenos"* (Stephen Dedalus, el Artista).

El propósito de Joyce puede que incluya dos razones opuestas: una estética *(integritas)* y una satírica, al igual que Shakespeare que ha dado su nombre, William, a "un extra aquí, un payaso allá" *(U* p. 207). Dublin, tal como la describe Joyce, carece de muchas cosas, entre ellas, de orden: el simbolismo astrológico, que desde la antigüedad establece un cierto orden, provee un severo contraste a ese desorden de la ciudad moderna.[7]

Hay tres animales que se mencionan una y otra vez en *Ulises,* el perro (*dog*), el corzo (*roebuck, buck*) y el avefría (*lapwing*), que pueden estar conectados con el secreto. Hay un interesante comentario sobre los tres (rara coincidencia) en *The White Goddess* de Robert Graves [8]; interesante porque los tres aparecen juntos y relacionados con "el Secreto". El Secreto es el de Achren en la leyenda de *Câd Goddeu* "presumiblemente los árboles, o letras, que forman el nombre secreto de su propia deidad".[9] Graves se pregunta por qué se mencionan el perro, el corzo y el avefría. De sus respuestas surge que el significado del perro en esa leyenda y en todas las similares es "Custodia el Secreto" (*"Guard the Secret"*), el secreto primero del que depende la soberanía de un rey sagrado. El avefría (*lapwing*) es mucho más sugerente.[10] Dice Graves que según Cornelio Agripa, escritor ocultista, el avefría "parece tener algo de real y lleva una corona". (La rama-bastón de fresno que lleva Stephen durante su peregrinar por Dublin es como un cetro, y su nombre «Stephanos» es la corona). Los griegos llamaban al avefría *polyplagktos* (que hace descarriar, que atrae con engaños), tal vez a causa de la forma en que oculta sus huevos en campo abierto.[11] Luego Graves prosigue: "El significado

---

6 Todas las citas de *Ulises* de JAMES JOYCE siguen la paginación de la edición de New York, Modern Library, 1934.

7 La frase recurrente *Homerule sun rising in the west* puede dividirse en *Homer* + *ule* (Griego *hule,* materia, naturaleza) + *sun,* es decir la *Odisea* + Naturaleza (Dublin, el 16 de junio de 1904) + la estructura astrológica propuesta por nosotros. (Esto nos lo sugirió el profesor Guy Davenport de la Universidad de Kentucky).

Sol del *Homerule* que se levanta en el oeste. (Se denomina *Homerule* al gobierno de un país ejercido por sus habitantes nativos. Hay aquí una referencia al gobierno de Irlanda, país que en 1904 aún no era independiente).

8 Ver ROBERT GRAVES *The White Goddess; a historical grammar of poetic myth,* London, Faber, 1961, pp. 53-54.

9 Ibíd., pp. 50, 53.

10 MAURICE BEEBE en su artículo (*James Joyce: Bernacle Goose and Lapwing,* PMLA, vol. LXXXI, 1956, pp. 302-320), estudió el significado de *lapwing.* Menciona a Graves pero no conecta el secreto con Stephen ni con el simbolismo oculto por Joyce en *Ulises.* En la *Metamorfosis* de Ovidio (libro VIII) el avefría está también relacionada con Dédalo.

11 En el *Shorter Oxford Dictionary* se menciona que la palabra *lapwing* se usa como atributo de *stratagem* (estratagema) aludiendo al hábito del avefría de alejar a los extraños para que no descubran su nido.

poético del avefría es "Disfraza el Secreto" (*"Disguise the Secret"*). En tercer término menciona al corzo (*Roebuck*) y su significado poético: Esconde el Secreto (*Hide the Secret*).

Saquemos alguna conclusión de esto. Dos de estos nombres, *dog* y *lapwing* se aplican a Stephen (*U* p. 7, *Ah, poor dogsbody* [11 bis]; *U* p. 208, *Lapwing. Icarus. Pater, ait. Seabedabbled, fallen, weltering. Lapwing you are. Lapwing he* [11 ter]) y *Stately, plump Buck Mulligan* (*U* pp. 4-5) [11 quater] abre el libro. (Nótese el juego de palabras *Buck-book*).

El avefría (*lapwing*) se menciona en el capítulo IX (episodio "Escila y Caribdis") durante la discusión en la Biblioteca Nacional acerca de los nombres y la creación. Stephen Dedalus y su "hijo" Icaro son *lapwings*: ambos disfrazan el secreto. Esa es la tarea del "Padre"-Dédalo-Joyce y del "Hijo"-Icaro-Stephen Dedalus-(Joyce). "Padre" e "Hijo" son así *uno;* ambos simbolizan al Escritor-Artífice-Creador, que primero "custodiará" el secreto (perro) y luego lo "disfrazará" (avefría). El amigo, *Buck* Mulligan "esconderá" el secreto: a él le será entregada la llave de la Torre Martello. La llave es simbólica de la llave-clave del libro, la "casa de llaves" (*House of Keys*) astrológica. (Buck es *"tripping and sunny like the buck himself" U* p. 6) [11 quinter].

Veamos ahora el capítulo X de *Ulises,* el centro del libro, o "comienzo" de la segunda parte. Este capítulo es la imagen de todo el libro, lo espeja, lo duplica para el lector. La técnica es el *laberinto,* de acuerdo a lo dicho por el mismo Joyce (uno de los hilos que podemos seguir). ¿Por qué el laberinto? Porque todo el libro es un laberinto de entrada que conduce a Penélope-Tierra. Se ha dicho que el laberinto del VI libro de la *Eneida* retarda la acción del poema. Pero es "un símbolo poético efectivo que sugiere la dificultad y confusión implícitas en un viaje hacia dentro de la tierra".[12] El laberinto creado por Joyce, al igual que el laberinto de Cumas, es no sólo un retardo sino también una prueba, prueba que deben pasar todos aquellos que quieran ser "iniciados".

Hay más nexos. El nombre Ogygia (isla donde vivía Calipso) deriva de un adjetivo que significa "de la tierra". y se ha probado que Calipso era una antigua diosa de la muerte, cuyo nombre significa "la que esconde (los muertos en la tierra)".[13] Pues bien, Calipso es identificada con Molly Bloom en el capítulo IV de *Ulises,* y este capítulo está a la entrada de la porción del libro que le corresponde a Bloom. Es la *segunda entrada.* El hecho de que Joyce comenzara el día y el libro *dos veces* indudablemente está señalando *la entrada.* "Mirad la entrada", Joyce parece estar diciendo a sus lectores. Bloom-Ulises esta relacionado con Troya. Jackson Knight en su *Elysion*... [14] dice: "Laberinto

---

11 bis *U* p. 7. Ah, pobre cuerpo-de-perro.

11 ter *U* p. 208. Avefría. *Icarus. Pater, ait.* Salpicado-por-el-mar, caído, empapado. Avefría tú eres. Avefría él.

11 quater *U* pp. 4-5. El imponente, obeso Buck Mulligan.

11 quinter *U* p. 6. De andar airoso y lleno de sol como el mismo corzo.

12 KNIGHT, W. F. JACKSON, ob. cit., p. 21.

13 Ibíd., p. 34.

14 Ver KNIGHT, W. F. JACKSON, *Elysion; on ancient Greek and Roman beliefs concerning a life after death,* London, 1970, p. 103.

(*labyrinth*) es la antigua palabra para designar un laberinto (*maze*) y no hay otra, excepto, y esto es muy extraño realmente, «Troya» (*Troy*)". Aquí tenemos otra vez el nexo, ahora entre Bloom-Ulises y Troya-laberinto.

El nombre dado originalmente al capítulo X de *Ulises*, "Wandering Rocks" (Rocas erráticas) combina el simbolismo de las rocas [15] y del adjetivo *wandering* (tortuoso, errático). La palabra "iniciar" significa "permitir la entrada". y en sus orígenes connotaba "a la tierra". Para ser iniciado había que entrar en la tierra ceremonialmente. Luciano habla de la marcha ciega de aquellos que quieren ser inicidos en el camino de la visión en Eleusis, y dice que es un camino *tortuoso*. Jackson Knight también señala que el número nueve simboliza la muerte en la antigua Persia, Italia e Irlanda.[16] *Ulises* es una doble muerte, 9 + 9 (capítulos). En el capítulo X, que es el centro del libro [17] todo el libro vuelve a comenzar, y terminamos en el cuerpo de la Madre Tierra-Molly-Penélope, hecho que queda claro por el uso que hace Joyce, en el capítulo XVIII, del monólogo interior directo, llevándonos así hasta el interior del ser de Molly, la Tierra.[18] Maurice Beebe habla de Molly como diosa de la Tierra y de la Luna y comenta: "Si Bloom y Stephen están exiliados, están exiliados de aquello que Molly representa. Su fluir de conciencia es, en un sentido, el fluir de la vida en el que tiene lugar el día de Bloom y lo que anteriormente parecían ser dos líneas paralelas... ahora se ven como dos líneas que se mueven concéntricamente dentro de un círculo".[19] Molly Bloom representaría la vida que trasciende la muerte.

¿Qué es la vida? Para Stephen (¿también para Joyce?), y anotemos que estas palabras aparecen en el capítulo IX, es decir al *final* de la primera mitad del libro, "toda vida es muchos días, día tras día. Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, fantasmas, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, hermanos-en-el-amor. Pero siempre nos encontramos a nosotros mismos" (*U.* p. 210). *Ulises* es un camino tortuoso y errático (*wandering*) a través de Dublin a comienzos de siglo, pero es principalmente un caminar a través de un laberinto, un intento de abrirse paso hacia "Troya" (laberinto) y encontrar un camino hacia dentro de nosotros mismos, para encontrarnos y penetrar en el lugar de descanso de la Tierra y el Empíreo.

ROSA E. M. D. PENNA
Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires

---

15 KNIGHT, W. F. JACKSON, *Cumaean Gates*..., p. 37.

16 KNIGHT, W. F. JACKSON, *Elysion*..., p. 104.

17 En el centro del centro (sección 10 del capítulo X) Bloom hojea *libros* y finalmente elige uno y lo compra. Y la sección 9 había terminado con *"There's a touch of the artist about old Bloom"*. (Hay un toque del artista en el viejo Bloom).

18 Nótese que la correspondente sección 18 en el capítulo X de *Ulises* también finaliza con una muerte y entierro.

19 BEEBE, loc. cit., p. 312.

LA COMPOSICIÓN DE LAS "FIGURAS" EN *EL MUNDO POR DE DENTRO*

Uno de los aspectos de mayor significación en las obras satíricas de Quevedo lo constituye, sin duda alguna, la genial estilización con que están presentados los retratos de ciertos tipos característicos de la sociedad de comienzos del siglo XVII, que con palabra muy de moda en el habla de su tiempo se denominan *figuras.*

Al esclarecimiento del desarrollo semántico de este vocablo en España y Portugal, ha dedicado Eugenio Asensio valiosísimas páginas de su fundamental *Itinerario del entremés,*[1] mostrando su variada fortuna en la tradición dramática peninsular donde "*figura,* hacia 1600 pasa a significar sujeto ridículo o estrafalario, cargándose la palabra de un énfasis peyorativo que sugiere afectación ridícula".[2] Con esta específica significación se encuentra en Lope de Vega y otros escritores, para alcanzar su corporización teatral en el "entremés de figuras" al que se orienta, precisamente, el estudio de Asensio.[3] Sin embargo, le dedica importantes comentarios a la influencia ejercida por Quevedo en la evolución del género, no sólo como entremesista, sino en particular a través de las técnicas del retrato —heredadas de Teofrasto— que utiliza para describir la fauna urbana de sus cuadros satíricos y de su novela.

Como el tratamiento de las *figuras* ofrece en Quevedo variados y significativos matices, es que nos propusimos en un trabajo anterior ahondar en algunos de los aspectos tan inteligentemente planteados por Eugenio Asensio.[4] Nuestro objetivo fue delimitar el contenido semántico de la palabra *figura* tal como la emplea Quevedo en sus obras satíricas, para luego tratar de comprobar si de su significación surgían elementos válidos para interpretar los modos de representación con que traza los retratos de los diversos personajes del abigarrado ámbito social.

Muy brevemente vamos a sintetizar las conclusiones a que arribamos en esa oportunidad. En primer lugar, después de rastrear el vocablo en las principales obras satíricas de Quevedo, encontramos que, si bien el significado que equipara figura con 'sujeto ridículo o estrafalario', corriente en el siglo XVII, no es desestimado por Quevedo, su intento se orienta más hacia el

---

1 Madrid, Gredos, 1965, pp. 77-86.

2 Ibíd., p. 80.

3 Además del ejemplo de Lope de Vega citado por Asensio, ibíd., p. 80, en el *Vocabulario completo de Lope de Vega,* Madrid, RAE, 1971, de Carlos Fernández Gómez se encuentran otros casos interesantes en que la palabra tiene el sentido que nos ocupa ahora.

4 Se trata de la ponencia presentada al *VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, titulada: "Sobre la semántica de *figura* y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", véase: *Actas del...* publicadas por Giuseppe Bellini, vol. II, Roma, Bulzoni Editore, 1982, pp. 903-911.

comportamiento moral y social manifestado mediante rasgos externos como el atuendo, los ademanes, las acciones, los afeites. La *figura* muestra a través de signos visibles una apariencia de realidad que induce a engaño. Así, por ejemplo, la mujer que mediante afeites finge una hermosura que no es verdadera es una figura, al igual que los galanes sin hacienda que aparentan una opulencia falsa o los viejos que se tiñen. Por consiguiente, Quevedo llama *figuras* a quienes con actitudes hipócritas y fingimiento exterior aparentan ser lo que en realidad no son. El referente sobre el que se sustenta la significación es la antítesis APARIENCIA/REALIDAD.

En segundo lugar, debemos señalar que aun cuando la acepción de *figura*, permite un amplio espectro de posibilidades humanas, Quevedo la limita a unos pocos casos: los galanes o lindos sin hacienda, los hidalgos pobres, los valientes de mentira, los viejos que quieren parecer jóvenes, las mujeres que se pintan. Su diatriba parece dirigirse a toda la Humanidad, pero en el momento de discriminar y nombrar, vuelve con obsesiva intencionalidad sobre los personajes que fustiga de continuo.

Nuestra intención, ahora, es ver cómo funciona este sistema semántico de las *figuras* en uno de los *Sueños* de Quevedo, *El mundo por de dentro*, que por su concepción temática resulta de gran interés para nuestro propósito, pues presenta una estructura orgánica unitaria apoyada en una clara alegoría. En efecto, a través de la ficción del relato del encuentro del narrador con un anciano, que dice ser el Desengaño, y que le explica el reverso de lo visible de las cosas del mundo, se nos descubre una verdad moral: la realidad se halla enmascarada tras las apariencias que engañan al hombre. Es en este discurso, y conviene recordar el título completo de la primera edición de los *Sueños*, la de Barcelona de 1627: *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, donde vamos a encontrar una síntesis totalizadora que confirma nuestras interpretaciones anteriores, ya que la hipocresía de los seres humanos es la clave temática en la que se sustenta esta obra de Quevedo.

En relación con los problemas editoriales recordemos que *El mundo por de dentro* es el único de los cinco *Sueños* que conserva el mismo título en la edición de Madrid de 1631, que es la que contiene la versión renovada de los textos hecha por el autor como consecuencia de las observaciones del Tribunal del Santo Oficio. Entre las modificaciones introducidas es por cierto muy significativo el agregado del fragmento final con el que alcanza una mayor coherencia temática y expositiva este discurso, pues no se nos presenta la ficción de un sueño, sino una "vigilia fantástica".[5] De este modo, la versión definitiva se organiza estructuralmente en tres partes: 1) la introducción con la presentación del Yo-narrador, cuya actitud es aquí pasiva, y del Desengaño que le explica lo que se oculta tras las apariencias; 2) el núcleo central con las escenas en la calle mayor llamada Hipocresía, que consta de cinco cuadros o secuencias armadas sobre un mismo esquema: a) presentación del caso, b) discurso del Yo-narrador engañado por las apariencias, c) dis-

[5] Así lo califica Felipe C. R. Maldonado en la introducción a su edición anotada de los *Sueños y discursos*... De Quevedo, Madrid, Castalia, 1972, p. 28. Todas las citas del texto corresponden a esta edición que mencionaremos en adelante con la sigla *SD*.

curso del Desengaño que le descubre la realidad; 3) el epílogo, que es precisamente el fragmento agregado de 1631, con la descripción de los personajes que pasan por debajo de la cuerda, elemento mágico que corporiza alegóricamente la oposición APARIENCIA/REALIDAD resuelta antes en forma verbal.

Vamos ahora a detenernos en aspectos de la introducción relacionados tan sólo con nuestro deseo de aproximarnos a la visión de las *figuras* en *El mundo por de dentro*. En primer término, nos encontramos con lo que podríamos considerar una suerte de resumen o síntesis de lo que el vocablo significa para Quevedo, cuando el Desengaño le propone al Yo-narrador:

> "Si tú quieres, hijo, ver el mundo, ven conmigo, que yo te llevaré a la calle mayor, que es adonde salen todas las figuras, y allí verás juntos los que por aquí van divididos, sin cansarte. Yo te enseñaré el mundo como es: que tú no alcanzas a ver sino lo que parece".
>
> (*SD*, 165)

Y después de esta propuesta, comienza a mostrarle a los vecinos y paseantes hipócritas de la calle mayor del mundo, cuyo nombre es precisamente Hipocresía, presentándolos en un desfile estamental ordenado en forma ascendente, pues se inicia con un miembro del estado llano —el sastre—, para continuar luego a través de los subestamentos de la nobleza: hidalgos, caballeros, títulos y grandes. Lo que procura el Desengaño es poner en evidencia "que ninguno es lo que parece", ya que el sastre se viste como hidalgo para parecerlo, el hidalgo "se va metiendo a caballero", el caballero procura ser señoría, el señor se empeña "por tener acciones de grande", y "el grande remeda cosas del Rey" (*SD*, 165-6). Cn este encadenamiento en sucesión de actitudes y comportamientos falsos, Quevedo satiriza la tendencia a la movilidad social, tema que reiteradamente aparece en sus obras y que alcanza amplio desarrollo en el *Buscón*.

Tal como hemos propuesto inicialmente, nos interesa ahora estudiar una de estas *figuras* para determinar cómo funcionan sus mecanismos de composición dentro del sistema semántico al que pertenecen. La primera *figura* que menciona el Desengaño es el sastre, de quien señala:

> "¿Y ves aquel que gana de comer como sastre y se viste como hidalgo? Es hipócrita, y el día de fiesta, con el raso y el terciopelo y el cintillo y la cadena de oro, se desfigura de suerte que no le conocerán las tijeras y agujas y jabón, y parecerá tan poco a sastre, que aun parece que dice verdad".
>
> (*SD*, 165)

Es evidente que la elección de esta *figura* como representante del estado llano obedece fundamentalmente al hecho de que el sastre por su oficio puede con más facilidad vestirse de modo que *se desfigure*, o sea, cambiar su apariencia exterior para fingir ser lo que en verdad no es. La vestimenta juega siempre un papel muy significativo en la composición de las *figuras*, pues funciona como elemento encubridor, como disfraz tras el cual se oculta la realidad del ser. La relación PARECER/SER es otra instancia de la ecuación APARIENCIA/REALIDAD que, como ya hemos visto más arriba, surge como el trasfondo semántico sobre el que se sustenta la concepción de las *figuras*.

Pero observemos otro caso para poder así establecer relaciones más precisas. Siguiendo con la línea ascendente nos encontramos con el hidalgo:

> "¿Ves aquel hidalgo con aquel que es como caballero? Pues, debiendo medirse con su hacienda e ir solo, por ser hipócrita y parecer lo que no es, se va metiendo a caballero, y, por sustentar un lacayo, ni sustenta lo que dice ni lo que hace, pues ni lo cumple ni lo paga..."
>
> (*SD*, 165-6)

Del mismo modo que en la presentación anterior, el Desengaño comienza por llamar la atención del Yo-narrador sobre una *figura*, mostrándola y nombrándola con la palabra que la define socialmente: "¿Ves aquel hidalgo...?", para iniciar luego con la conjunción adversativa *pues* el movimiento desenmascarador al denunciar la hipocresía de su comportamiento en la medida en que adopta actitudes que no se corresponden con su condición de hidalgo, ya que aspira a parecer caballero. Se trata, por consiguiente, del mismo procedimiento que se reitera para cada una de las *figuras* de esta cadena de posiciones sociales fingidas.

A propósito de esta reiteración señala Carlos Serrano en su estudio: "Signe et allégorie: le *Mundo por de dentro* de Quevedo",[6] que el monólogo del Desengaño es doble y se organiza sobre un modelo común. Se designa primero al personaje con el nombre que lo coloca en una determinada jerarquía social (*hidalgo*), lo que en cierto modo significa fijarlo en un *status* y por lo tanto conocerlo como tal; viene luego lo que C. Serrano denomina la inversión del movimiento (*pues*), condensada en una categoría gramatical, que contradice precisamente este conocimiento, revelando una cosa distinta de lo que /hidalgo/ definía, y que aquí es la pretensión vana de ser más. El modelo sería entonces: Nombre + inversión + atributos.[7] Este esquema expresivo se repite con variantes, como ya veremos, a lo largo de *El mundo por de dentro*, pues lo que le interesa a Quevedo en este desfile estamental, no es en modo alguno la caracterización de cada personaje sino el denominador común que los une, su coincidencia en lo que hemos definido como *figuras*: seres que con actitudes hipócritas y fingimiento exterior aparentan ser lo que en realidad no son.

Vamos ahora a observar el tratamiento de las *figuras* en el núcleo central del discurso. Una vez que los dos personajes llegan a la calle mayor, se desarrollan ante ellos cinco cuadros o secuencias narrativas: un cortejo fúnebre que acompaña el entierro de una mujer, el viudo y sus amigos; una escena de tono entremesil en la que unas mujeres acompañan en su lamentación a una viuda llorosa; gente de justicia que corre tras un ladrón; un rico en su carroza rodeado de criados, acreedores y un bufón; finalmente, una mujer hermosa y coqueta que despierta la admiración y el deseo de quienes la ven pasar.

El procedimiento, como ya dijimos, es coincidente, pues luego de la presentación del caso las *figuras* se componen bajo una dualidad de visiones, la del Yo-narrador y la del Desengaño, confrontados en la ficción de un diálogo

---

[6] *Les langues néo-latines*, nº 218 (1976), 5-30. Se trata de un artículo muy valioso para el estudio y la comprensión de esta obra de Quevedo.

[7] Cfr. art. cit., p. 24.

en que cada uno encarna diferente actitud frente al mundo. Para nuestro análisis hemos elegido como ejemplo el último de los cuadros, el de la mujer hermosa, por cuanto resulta ser aquí un símbolo de gran riqueza. El Yo-narrador la presenta en estos términos:

> "Venía una mujer hermosa trayéndose de paso los ojos que la miraban y dejando los corazones llenos de deseos. Iba ella con artificioso descuido escondiendo el rostro a los que ya le habían visto y descubriéndole a los que estaban divertidos. (...) Ya daba un relámpago de cara con un bamboleo de manto, ya se hacía brújula mostrando un ojo solo, ya tapada de medio lado, descubría un tarazón de mejilla. Los cabellos martirizados hacían sortijas a las sienes. El rostro era nieve y grana y rosas que se conservaban en amistad, esparcidas por labios, cuello y mejillas. Los dientes transparentes y las manos, que de rato en rato nevaban el manto, abrasaban los corazones. El talle y paso ocasionando pensamientos lascivos..."
>
> (*SD*, 178)

La admiración que despierta en el Yo-narrador se manifiesta a través de un discurso en el que se deja llevar por la credibilidad de las apariencias:

> "—Quien no ama con todos sus cinco sentidos una mujer hermosa, no estima a la naturaleza su mayor cuidado y su mayor obra. (...) ¡Qué ojos tan hermosos honestamente! ¡Qué mirar tan cauteloso y prevenido en los descuidos de un alma libre! ¡Qué cejas tan negras, esforzando recíprocamente la blancura de la frente! ¡Qué mejillas, donde la sangre mezclada con la leche engendra lo rosado que admira! ¡Qué labios encarnados, guardando perlas, que la risa muestra con recato! ¡Qué cuello! ¡Qué manos! ¡Qué talle! Todos son causa de perdición, y juntamente disculpa del que se pierde por ella".
>
> (*SD*, 178-79)

Obsérvese, a propósito de estos fragmentos, cómo en ambos, Quevedo utiliza idéntica técnica descriptiva: la figura se conforma mediante pequeñas imágenes en las que cobra gran relieve la expresividad de los gestos, la enumeración de las partes del rostro y el cuerpo, la vestimenta. Por otra parte en el discurso admirativo se reiteran los mismos elementos enunciados en la presentación (cara, ojos, mejillas, cabellos, labios, cuello, dientes, manos, talle), viéndose aún más acentuada la duplicación por la función referencial de la exclamación que no nos dice más del objeto que lo que su nombre dice. Es, como señala C. Serrano, un discurso denominativo,[8] que intenta mostrar cómo el Yo-narrador se pierde en ver tan sólo el parecer. En efecto, esa enumeración de rasgos físicos, gestos, vestimenta de las *figuras*, que se yuxtaponen paratácticamente, cobran su verdadera intencionalidad en el contexto de la oposición APARIENCIA/REALIDAD.

Pero, pasemos ahora a la visión del Desengaño que descubre lo que está oculto: la fealdad de lo real y el engaño de las apariencias, con lo que nos encontramos otra vez con el modelo propuesto por C. Serrano más arriba (Nombre + inversión + Atributos), pues el Yo-narrador con su particular discurso exclamativo sólo nos dice el nombre de las cosas (N), mientras que

---

[8] Sobre la doble función de la exclamación véase art. cit., pp. 18-20.

el Desengaño lo desmentirá (i) revelándonos los atributos reales del personaje (A). Veamos, pues, lo que dice:

> "¿Viste esa visión, que, acostándose fea, se hizo esta mañana hermosa ella misma y hace extremos grandes? Pues sábete que las mujeres lo primero que se visten, en despertándose, es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras; y si como se hacen cejas se hicieran narices, no las tuvieran. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintero, y a puros polvos se ha hecho salvadera. (...) ¿Las manos? Pues lo que parece blanco es untado (...) Si se lavasen las caras, no las conocerías".
>
> (*SD*, 179)

Los elementos nombrados en la doble secuencia de la presentación y del discurso del Yo-narrador se reiteran nuevamente, pero adquieren aquí total autonomía actuando como las piezas sueltas de un rompecabezas que se acomodan caprichosamente. Ello se debe a que han dejado de ser propios de la mujer para convertirse en externos, por lo que ella los acomoda y compone, los compra o se los pinta. Así es como puede *vestirse* de cara, garganta y manos como lo hace con sus sayas, porque la desarticulación de la *figura* construida desde un principio por una yuxtaposición de rasgos, gestos y atuendos, llega en el discurso del Desengaño a una fragmentación disolvente, a su *desfiguración*, con lo que se pone de manifiesto la materialidad de sus componentes. Los efectos a que tal procedimiento conduce son los característicos de la exageración, de la hiperbolización con que se conciben las caricaturas.[9]

En este sentido es por demás significativo en *El mundo por de dentro*, el fragmento agregado por Quevedo en la edición corregida de 1631, donde a modo de epílogo, para cerrar estructuralmente la composición, recurre a la tramoya de las escenas jugadas debajo de la cuerda que es sostenida por dos seres fantasmales, y mediante la cual se corporizó lo que antes era oposición verbal. Este objeto mágico descubre por sí solo lo que estaba encubierto y la mujer se vuelve, ante los ojos del Yo-narrador, grotesta caricatura, sus gestos son movimientos de marionetas:

> "—Aquella mujer allí fuera estaba más compuesta que copla, más serena que la del mar, con una honestidad en los huesos, anublada de manto, y, en entrando aquí, ha desatado las coyunturas, mira de par en par, y por los ojos está disparando las entrañas a aquellos mancebos, y no deja descansar la lengua en ceceos, los ojos en guiñaduras, las manos en tecleados de moño".
>
> (*SD*, 181)

La intención desenmascaradora con que Quevedo se aproxima a las *figuras* alcanza en el fragmento agregado un carácter marcadamente guiñolesco, en particular, en el caso de la mujer hermosa, personaje que con tanta insistencia reaparece en sus obras satíricas y que como ya dijimos adquiere

---

[9] En relación con esto señala muy acertadamente C. Serrano: "*En réduisant ainsi la femme «à ce que compose la femme», Quevedo veut nous conduire à cette découverte: les apparences nous trompent non seulement en ce qu'elles parent d'une beauté factice la laideur, mais surtout en ce que cette beauté ne repose sur rien: les apparences du monde conduisent au néant*", art. cit., p. 7.

en *El mundo por de dentro* el valor de un símbolo. Ello se debe a que la composición y descomposición de esta *figura* cobra el sentido de una alegoría del mundo aparencial, en la medida en que los afeites y las vestimentas conforman una máscara y un disfraz tras los que se oculta el verdadero ser.

De este modo, resulta evidente que cada aproximación a las *figuras* de esta obra nos ha llevado a la coincidencia total con las ideas propuestas en nuestro trabajo anterior, ya que en el desfile estamental cuyos integrantes procuran simular una posición superior a la que les corresponde, como en el más ricamente desarrollado de la mujer hermosa nos encontramos en los mismos cauces de pensamiento. En primer lugar, al denominar *figuras* a todos los que transitan por la calle mayor llamada Hipocresía confirmamos una vez más que Quevedo tiene siempre presente, a modo de referente sobre el que se sustenta su significado, la antítesis APARIENCIA/REALIDAD. Referente sobre el que también se sustenta la alegoría de *El mundo por de dentro,* con lo que se aúna así una concepción latente en muchas obras en un todo significativo, expresado a través de la ficción narrativa de este discurso.

En segundo lugar, en cuanto a los modos de composición de los retratos de las *figuras* hemos visto que Quevedo utiliza una técnica descriptiva con tendencia a la fragmentación, poniendo atención especial en la expresividad de los gestos y de las actitudes, así como en la vestimenta, y procediendo por la acumulación de rasgos que se yuxtaponen. Esta visión parcializada y acumulativa más que integradora lo conduce a mostrar el por de dentro, las desfiguraciones que de sí mismas hacen, con lo cual al aislar cada rasgo subraya su materialidad y las convierte en grotescas caricaturas. La posición adoptada por Quevedo es la de una visión distanciadora en la que el creador, seguro de sus convicciones sociales y éticas, juzga a sus criaturas desde una perspectiva superior, o como dice Valle-Inclán, "levantado en el aire".[10]

Su intención es quitarles la máscara a los hipócritas que ocultan la realidad del ser social o moral, por lo que el doble sistema de mistificación carnavalesca y desmistificación social que Edmond Cros propone para la interpretación del *Buscón,*[11] alcanzaría también a la concepción de las *figuras* en sus obras satíricas, entre las que *El mundo por de dentro* con su alegoría sobre la falsedad del hombre logra inscribirse como uno de los ejemplos más logrados del género.

MELCHORA ROMANOS
Instituto de Filología y
Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
Facultad de Filosofía y Letras - UBA

---

10 Sobre la visión guiñolesca véanse las inteligentes observaciones de Fernando Lázaro Carreter, "La originalidad del *Buscón*", en *Estilo barroco y personalidad creadora,* Salamanca, Anaya, 1966, pp. 109-141, pero especialmente 136-140. Sobre la coincidente estética de Valle Inclán, véanse sus propias opiniones en Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, 2, Siglo XX,* Madrid, Alianza editorial, 1971, pp. 129-130.

11 *L'aristocrate et le carnaval des gueux,* Montpellier, Etudes sociocritiques, 1975, fundamentalmente los capítulos II y III y también el VII.

CELOS, AUN DEL AIRE, MATAN (DE JUAN HIDALGO Y PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA) EN VERSIÓN DE NUESTRO TIEMPO [1]

El caso de *Celos, aun del aire, matan* es bastante raro en la historia del teatro lírico. Hay muchas óperas basadas en textos de grandes dramaturgos; pero Shakespeare no escribió los libretos para Verdi, ni Sófocles colaboró directamente con Richard Strauss. Calderón y Juan Hidalgo trabajaron juntos en la elaboración de esto que se llamó en su momento "fiesta cantada",[2] la más antigua de las óperas españolas que se conservan.

Es curioso observar que, mientras los libretistas de las primeras óperas italianas, francesas o inglesas no significan nada en la historia de las respectivas literaturas, los textos de las primeras óperas españolas de que se tenga noticia fueron escritos por las figuras más altas de la dramaturgia de su tiempo. Así, debemos citar *La selva sin amor* (1629), de Lope de Vega;[3] y en enero de 1660 —casi un año antes de *Celos*...— otra ópera con texto de Calderón: *La púrpura de la rosa*, también con música de Juan Hidalgo.[4]

El estreno de *Celos, aun del aire, matan*, previsto para el 28 de noviembre de 1660 ("a los años del Príncipe, Nuestro Señor"[5]) debió aplazarse hasta el 5 de diciembre: era una obra extensa y difícil —más difícil aún por su novedad—.

Se realizó en un ámbito muy apropiado: el teatro del palacio del Buen Retiro. Ese teatro (inaugurado veinte años antes) había sido proyectado por el escenógrafo italiano Cosimo Lotti, para que pudieran realizarse en él los complicados efectos escénicos que le gustaba incluir en sus montajes. *Celos*... no estaba entre las obras más abundantes en recursos de este tipo, pero tampo-

---

[1] El contenido de estas páginas corresponde, en parte, al de una comunicación que Pedro Sáenz y yo presentamos en Madrid, el 12 de junio de 1981, ante el Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, reunido para conmemorar el tercer centenario de la muerte del dramaturgo (en prensa, en las *Actas* del congreso). Dejo constancia de mi agradecimiento a los profesores Ana Lucía Frega y Juan Pedro Franze —por cuya gentileza pude ponerme en contacto con Sáenz—, y muy en particular al propio compositor, que, con inmensa generosidad, puso a mi disposición todo el material, y que, si bien acabó por convencerse de que no estaba fuera de lugar en un congreso sobre Calderón, se negó de plano a admitir lo que yo consideraba más justo: presentar él solo la comunicación.

[2] ..."una fiesta, que era toda cantada"; ..."la fiesta grande cantada"; ..."la fiesta cantada" ("Certificaciones de Matías de Santos sobre la asistencia de D. Pedro Calderón de la Barca a los ensayos de una comedia toda cantada"; documentos fechados entre el 23 de noviembre y el 5 de diciembre de 1660, conservados en el Archivo Municipal de Madrid. Publicados por CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR en sus *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905, t. I, pp. 277-279.

[3] No se conserva la partitura, ni se sabe quién la compuso.

[4] Hoy no se conoce la partitura. La que conservamos es posterior, obra de Tomás de Torrejón y Velasco, estrenada en Lima en 1701 (es la primera ópera americana).

[5] Documento citado en la nota 2 de este trabajo (p. 277). Se trataba del príncipe Felipe Próspero, nacido el 20 de noviembre de 1657, y que había de morir el 1º de noviembre de 1661.

co faltaban; y, además, tratándose de una obra que transcurría casi por entero en jardines o bosques, ese teatro resultaba perfecto: el foro se podía correr a un lado, y dejaba así un fondo de vegetación natural.

Situados lugar y fecha del estreno de *Celos, aun del aire, matan,* conviene hacer una referencia muy escueta a los autores. No se trata, por supuesto, de explicar aquí quién era Pedro Calderón de la Barca. Digamos solamente que no puede sorprender que se haya interesado en escribir libretos de ópera un dramaturgo en cuya obra la música tiene una importancia tal que se destaca aun en un teatro musicalmente tan rico como fue el de España en el siglo de oro.[6]

Si es superfluo referirse extensamente a la figura de Calderón, quizás no lo sea detenerse un momento en la del compositor Juan Hidalgo. Había nacido en Madrid en una fecha que no se conoce con exactitud (entre 1612 y 1616); murió, en la misma ciudad, en 1685. En la época en que colaboraba con Calderón era arpista de la Real Capilla de Felipe IV. Se sabe que inventó un instrumento musical, llamado clavi-harpa. Un cronista de entonces dice que era "eminente músico y compositor, de lindo gusto, de tonos divinos y humanos"[7] (o sea, de obras sagradas y profanas). Su trabajo con Calderón lo llevó a crear la parte más importante de su obra. Colaboró con él por lo menos desde 1660, con *La púrpura de la rosa* y *Celos*... Compuso la música para muchas comedias y autos sacramentales de Calderón: *Siquis y Cupido, Hado y divisa de Leonido y Marfisa, La estatua de Prometeo, El hijo del Sol, Ni amor se libra de amor*... Escribió también la música para *Los celos hacen estrellas,* de Juan Vélez de Guevara; para obras de Solís, de Juan Bautista Diamante, y de otros dramaturgos.[8]

Celos, aun del aire, matan se estrenó, como queda dicho, el 5 de diciembre de 1660. No tenemos constancia de otras representaciones europeas.[9] Lo que sí nos consta es que despertó interés; el emperador Leopoldo I escribió por lo menos seis veces a su embajador en Madrid, entre enero y julio de 1667, pidiendo la partitura.[10] De todas maneras, *Celos*..., como ópera, cayó en el olvido. El texto de Calderón se siguió imprimiendo con el resto de su teatro;[11] pero se perdió toda huella de la partitura.

---

6 En estos últimos años se está descubriendo y editando mucha de la música compuesta para las comedias de Calderón. Debe mencionarse especialmente la labor de don Miguel Querol Gavaldá, y de la joven musicóloga estadounidense Louise K. Stein.

7 Díez del Valle y de la Puerta, Lázaro, citado por José Subirá, *La música en la casa de Alba. Estudios históricos y biográficos,* Madrid, 1927, p. 70.

8 Véase *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* t. 8, *s. v.* Hidalgo; London, Macmillan, 1980 (incluye una extensa bibliografía).

9 Sí las hubo, al parecer, en América: tenemos las fechas de 1708 y 1728 para posibles representaciones en Lima y México, respectivamente (Hesse, Everett W., "Calderón's popularity in the Spanish Indies", en *Hispanic Review,* Philadelphia, 1955, 23, pp. 12-27. Las citas que nos interesan corresponden a pp. 21 y 23). Pero es necesario proceder con cautela, pues se trata solamente de la mención del título, y nada se dice respecto de la partitura.

10 Stevenson, Robert, "Espectáculos musicales en la España del siglo XVII" (en *Revista Musical Chilena,* XXVII, nos. 121-122, pp. 3-44; Santiago de Chile, enero-junio de 1973; cfr. pp. 20, y 39, n. 94).

11 Redactado ya este trabajo, llega a mi conocimiento la existencia de una nueva edición: Calderón de la Barca, Pedro, *Celos aun del aire matan.* An edition with introduction, traslation and notes by Matthew D. Stroud, Foreword by Jack Sage. San Antonio, Trinity University Press, 1981.

En 1927, José Subirá [12] dio a conocer la existencia de un manuscrito de la jornada primera en la biblioteca del palacio de Liria, en Madrid. Este descubrimiento tenía "importancia capitalísima".[13] Con él quedaba zanjada la polémica sobre la existencia de ópera española en el siglo XVII: Pedrell y Mitjana, que la negaban, aducían "razones de gran peso, que sólo podrían ser esterilizadas mediante una prueba concluyente en contrario" (ibíd); esa prueba fue, precisamente, el manuscrito de la casa de Alba. En 1933, Subirá publicó la transcripción de aquella primera jornada.[14]

En 1942, Luis de Freitas Branco descubrió, en la Biblioteca Pública de Évora, un manuscrito de la obra completa. Sin embargo, pasaron los años sin que se hiciera (por lo menos, que se sepa) ningún intento de representar otra vez *Celos, aun del aire, matan*. Hay que admitir que no era tarea sencilla; a los problemas de realización escénica y de interpretación musical se agregaba —como en toda obra de su tiempo— la necesidad de una minuciosa elaboración previa.

En 1975, de una conversación entre José Guillermo García Valdecasas [15] y Pedro Sáenz,[16] surgió la idea de poner esta ópera en condiciones de ser ejecutada. Lograrlo exigió varios años de trabajo.[17] Gran parte de la obra se escuchó por primera vez en la ciudad alemana de Colonia, el 9 de octubre de 1981, en un concierto organizado por la Radio de Alemania Occidental.[18] El estreno mundial, en versión escénica, se realizó en el teatro Colón, de Buenos Aires, el 8 de junio de 1982.[19]

* * *

---

12 SUBIRÁ, JOSÉ, ob. cit. en la nota 7 de este trabajo, pp. 57-82.

13 SUBIRÁ, ídem, p. 57.

14 SUBIRÁ, JOSÉ, *Celos aun del aire matan. Ópera del siglo XVII. Texto de Calderón y música de Juan Hidalgo;* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1933.

15 José Guillermo García Valdecasas (Madrid, 1940) es profesor en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, y rector del Real Colegio de España en Bolonia.

16 Pedro Sáenz (profesor, ejecutante de piano y clave, y compositor) nació en Buenos Aires en 1915. Se graduó en el Conservatorio Nacional de Música; continuó sus estudios de composición en París, con Arthur Honegger, Darius Milhaud y Jean Rivier, y los de piano en Viena, con Richard Hauser. Fue director del Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", de Buenos Aires, y decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Muchas de sus obras han obtenido premios nacionales e internacionales. Entre ellas, mencionaremos la Sonata para violín y piano (1952), el Trío para cuerdas (1956), *Movimientos sinfónicos* (1963), *Seis piezas para clave* (1972), *Variaciones y fuga sobre un tema de Beethoven* (1975).

17 La tarea contó con el apoyo de la sociedad *Hispaniae Musica*.

18 Integraban el reparto Enriqueta Tarrés, Victoria de los Ángeles, Eva Csapò, María Rosa del Campo, Clarissa Wimmer, Martina Lins, Johanna Koslowsky, Francisco Lázaro, Alejandro Vázquez, Alfonso Echeverría y Francisco Valls, e intervinieron la orquesta de la radio de Colonia y la Joven Cantoría de Dormagen. Dirigió Salvador Mas.

19 Fueron intérpretes Marta Blanco, María Rosa Farré, Mabel Veleris, Marta Millán (las dos últimas, reemplazadas en algunas representaciones por Elisa Brex e Ilca Paizy, respectivamente), Susana Coppola, Nuritza Kassapian, Lucía Boero, Raúl Giménez, Ricardo Cassinelli, Ricardo Yost y Luis Gaeta. Intervinieron la orquesta estable y el coro de niños del Colón, y el coro del Instituto Superior de Arte del mismo teatro. Dirigió Antonio Russo, y Ariel Bianco se encargó de *régie*, escenografía, iluminación y vestuario.

Sáenz y García Valdecasas tomaron como punto de partida, naturalmente, el manuscrito de Évora —el único completo—. Desde luego, esto no excluyó la consulta del de la casa de Alba (así como, en lo referente al texto, se tuvieron en cuenta las ediciones). Del manuscrito del palacio de Liria procede el coro final de la primera jornada, que falta en el de Évora.

En los manuscritos solamente aparecen la línea melódica de la voz (o las de las voces, cuando se trata de partes corales o interviene más de un personaje), y la del bajo de la armonía. Esto no es una falla de las copias, ni una excepción: era lo normal entonces, y lo fue hasta bien entrado el siglo XVIII. Se escribían solamente el canto y el bajo; lo demás corría por cuenta de los intérpretes.[20] Ya no se trabaja de esa manera; desde los tiempos de Juan Sebastián Bach, lo normal es que se escriban todas y cada una de las notas que deben tocarse. Éste fue uno de los aspectos de la tarea de Pedro Sáenz: la realización armónica. Debió componer las partes intermedias entre la línea del canto y la del bajo (en este caso, no cifrado). Unas veces adoptó una escritura de extrema sencillez; otras, moderadamente contrapuntística. Las partes reales de la armonía nunca pasan de cinco ni se reducen a menos de tres.

Los manuscritos no contienen ningún trozo puramente instrumental: desde la primera hasta la última nota, siempre hay canto, sin la menor pausa. Por diversas razones —estéticas, e inclusive prácticas— era conveniente que hubiera fragmentos instrumentales. A veces, para facilitar el movimiento escénico; en otras ocasiones, para interrumpir brevemente la excesiva regularidad en la repetición de melodías (este es uno de los escollos que puede presentar la obra para el oyente de hoy); o bien para introducir pausas en monólogos demasiado largos. Podrían citarse otros motivos —a veces, se superponen—.

En total, hay ciento cuarenta y tres pasajes orquestales agregados.[21] Algunos son brevísimos (uno o dos compases); otros alcanzan una relativa extensión. Sumados, duran alrededor de dieciocho minutos.

A veces, Sáenz utilizó fragmentos de otras partes de la ópera (en algunos casos, con pequeños cambios). Por ejemplo, versiones instrumentales de los coros con que concluyen las jornadas primera y tercera (en otra tonalidad) sirven como introducción a la obra. Los últimos compases de la ópera reproducen —con ligeras diferencias— los que canta el coro inmediatamente antes. Casi siempre, sin embargo, los pasajes instrumentales tuvieron que ser compuestos especialmente. En unos pocos casos, Sáenz tomó como punto de partida pequeñas células melódicas de la misma ópera, o de otras composiciones de Hidalgo.[22]

* * *

---

20 Ottavio Rinuccini, al prologar el libreto de su *Euridice* (que, con música de Jacopo Peri, se representó en la boda de María de Médici), advierte que el acompañamiento queda "al giudizio e nell'arte di chi suona" (*L'Euridice* d'Ottavio Rinuccini [...] Fiorenza, 1600; citado por FEDERICO GHISI, en *Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Band 10, 1067; Kassel, Baerenreiter, 1962). Debo esta información al profesor Juan Pedro Franze.

21 Esta cifra y las de la nota siguiente me fueron proporcionadas por el profesor Sáenz.

22 Manuscritos conservados en la sección de Música de la Biblioteca Nacional de Madrid (caja 3881, nos. 12 y 13). De los ciento cuarenta y tres fragmentos agregados, diecisiete son totalmente de Hidalgo, dieciséis se basan en motivo suyos, y ciento diez son absolutamente originales.

Estos fragmentos orquestales tienen carácter muy variado. Por ejemplo, algunos son fugados; otros, monódicos (con monodia acompañada, desde luego). En más de una ocasión, sus proporciones formales observan la relación áurea. La conexión de estos trozos con la música que los precede y la que los sigue se efectúa con toda fluidez, sin que se perciban fisuras entre lo escrito por Hidalgo y el aporte de Sáenz.

A quien no esté muy al tanto de los problemas que presenta la música de este período puede parecerle que se ha procedido con excesiva libertad. Debo insistir en lo que dije al referirme a la realización armónica: las partituras eran solamente esquemas. "Sólo cuando les da cuerpo un paleontólogo musical avezado pueden esas partituras [...] hacer otra cosa que engañar a un público lego no familiarizado con las complejidades de las prácticas musicales en la España del siglo XVII".[23]

Hay aún otra faceta: la instrumentación. No sabemos cómo se componía la orquesta que interpretó *Celos*... en su estreno. Ni siquiera sabemos con exactitud de qué instrumentos disponía la Capilla Real en aquel momento (los datos que poseemos son anteriores en unos veinte años). Sáenz optó por una orquesta relativamente pequeña, formada por instrumentos actuales, pero solamente por aquellos que procedieran de instrumentos de la época (quedó excluido el clarinete, por ejemplo). Incluyó la cuerda completa; flautas, oboes, fagotes, trompas, trompetas y trombones, por pares; además, flauta dulce, corno inglés, arpa, clave, órgano, timbales; y, en ciertos pasajes, guitarra, castañuelas y pandereta. Para mantenerse fiel a las prácticas de orquestación del siglo XVII, empleó con frecuencia las familias instrumentales separadas.

Tanto en la elaboración de la música de Hidalgo como en la creación de los fragmentos orquestales, Sáenz procuró adaptarse al estilo de la época y del lugar. Ello se advierte claramente en los ritmos (por ejemplo, en el frecuente uso de ritmos sincopados). El deseo de no emplear recursos que no hubieran podido usarse en España en aquel tiempo lo llevó a imponerse limitaciones en la armonía. Por ejemplo, ha evitado la segunda inversión de todos los acordes de séptima, incluso el de séptima de dominante. La séptima de las cuatríadas —salvo en los acordes de séptima de dominante— está casi siempre preparada directa o indirectamente (y, desde luego, resuelta).

En los manuscritos, las partes de todos los personajes están escritas en claves que parecen indicar que se las destinaba a voces femeninas (Do en primera o Sol en segunda). En el estreno, todos los personajes —con excepción de Rústico— fueron encarnados por mujeres.[24] En esta versión se resolvió seguir la práctica más corriente hoy, haciendo que los personajes femeninos fueran cantados por mujeres, y los masculinos por hombres. No siempre se podía conseguir esto bajando las notas una o dos octavas: a veces hubo que recurrir a otros intervalos. Sáenz prefirió la cuarta justa, porque, al recuperar la música su altura normal, el oído no sufría violencia, ya que se trataba de una tonalidad vecina. En algunos casos, esto obligó a pequeños cambios melódicos.

* * *

---

[23] STEVENSON, ROBERT, art. cit. en la nota 10 de este trabajo, p. 16.

[24] SUBIRÁ, ed. cit. en nota 14, p. XVI.

Los autores de esta versión debieron enfrentar un problema difícil: la necesidad de hacer cortes. Si se respeta íntegramente el manuscrito, la ópera puede durar unas cinco horas y media, acaso seis. Se sacrificaron, ante todo, pasajes de calidad estética relativamente menor; por ejemplo, trozos de fatigosa insistencia rítmica —largos fragmentos de ritmo invariablemente ternario—.

Otros cortes permitieron, a la vez que abreviar la obra, atenuar un rasgo difícilmente aceptable para el oyente de hoy: la excesiva repetición de melodías. Al emplear este recurso, Hidalgo no había hecho nada excepcional: repetir diez, veinte o más veces una misma melodía con diferentes textos fue un procedimiento usado por los músicos españoles durante siglos, y ahí están para ejemplificarlo las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, textos del *Cancionero de Palacio*, los villancicos y romances de Juan del Encina.[25] Pero para un oyente actual esas largas series de repeticiones resultan intolerables.

En *Celos*... el problema se presentaba muchas veces, y con intensidad: hay un ejemplo de treinta y seis repeticiones seguidas. Sáenz fijó un límite máximo de doce exposiciones. Además, procuró atenuar la posible monotonía mediante variaciones en la instrumentación y en las partes internas de la armonía, e intercalando breves fragmentos instrumentales.

* * *

Los cortes en la música implicaban cortes en el texto. De ello se encargó García Valdecasas. No se suprimió ninguna escena, ni se produjeron modificaciones en el argumento. Hubo que eliminar, en total, alrededor de quinientos versos. "Para no perder el sentido tras los cortes —explica García Valdecasas— he recompuesto algunos (una veintena en total) con palabras entresacadas de los suprimidos. Sólo siete versos no pueden considerarse refundición, sino reforma. Pero, incluso en éstos, las rimas son siempre originales de Calderón".[26] Algunas dificultades se pudieron superar mediante cambios en el orden de los versos.

La tarea de García Valdecasas no se limitó a introducir cortes. Realizó correcciones gramaticales (por ejemplo, suprimió el leísmo y el laísmo), y tuvo que solucionar problemas causados por la deficiente transmisión del texto (acotemos que los manuscritos musicales permiten corregir algunos casos de corrupción en el texto que conocíamos a través de las ediciones). Además, Sáenz destacó la importancia del asesoramiento de García Valdecasas para decidir dónde convenía introducir fragmentos instrumentales, y cuál era la duración adecuada.[27]

* * *

---

[25] Lo mismo pasa con las baladas tradicionales (hay ejemplos ingleses con treinta, cuarenta, hasta setenta estrofas, todas con la misma melodía); hoy, en conciertos o en discos, no se suelen cantar más de dos o tres estrofas. Hace notar Stevenson que la crítica, en esto (como en otros aspectos) ha procedido injustamente con Hidalgo. Al analizar el arte de Juan del Encina, por ejemplo, se lo elogia por su concisión, por su brevedad. "Si se hubieran enumerado todas las repeticiones como se ha hecho con la ópera de Hidalgo, ¡cuán distinta habría sido quizá la impresión de los críticos musicales!" (art. cit. en nota 10, p. 22).

[26] "Justificación" (en: *Celos, aun del aire, matan* [...] de PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA; transcripción y reestructuración de JOSÉ GUILLERMO GARCÍA VALDECASAS y ANDRADA VANDERWILDE, Madrid, 1977).

[27] ENTENZA DE SOLARE, BEATRIZ, y SÁENZ, PEDRO, "*Celos, aun del aire, matan:* la versión de Pedro Sáenz y José Guillermo García Valdecasas" (en prensa, en las *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*).

Antes de concluir, considero indispensable hacer una observación respecto de la actitud con que Sáenz y García Valdecasas encararon su trabajo. No quisieron actuar como quien desentierra un fósil o una pieza arqueológica. Entendían que estaban ante una obra de arte válida, a la que había que tratar con criterio de artistas. En la ya mencionada comunicación ante el congreso de calderonistas,[28] el compositor se refirió a la alegría con que realizó el intenso trabajo que significó la elaboración de *Celos*... "En todo momento —agregó— me esforcé por conciliar dos cosas que, sin ser incompatibles, tienden a limitarse recíprocamente: el rigor musicológico y la libertad creadora". La clave de esta doble fidelidad —a Hidalgo y a sí mismo— está para Sáenz en el amor a la obra.[29] Ello explica ese encuentro de dos creadores a una distancia de más de tres siglos; esa indudable afinidad, que permitió una colaboración a través del tiempo.

BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
(Facultad de Filosofía y Letras - UBA)

[28] Cfr. nota 27 de este trabajo.

[29] En el coloquio que siguió a nuestra exposición, y ante un comentario de un congresista, el compositor respondió citando a San Agustín: *Dilige, et fac quod vis.*

DOCTRINA METAFÍSICA TRADICIONAL DEL ROMANCE DE LA INFANTINA ENCANTADA

Al profesor don Ángel J. Battistessa
por quien primero conocimos
las enseñanzas del Romancero,
dedicado con gratitud.

I. *Clasificación del Romance*

Es este romance del género de la canción novelesca, dentro de una clasificación que distingue en el Romancero tres géneros básicos: el de la canción heroica con arraigo en la epopeya; el de la canción histórica, y el de la canción novelesca.[1] Forma parte de la tradición antigua de la canción épico-lírica de los países románicos; y sostiene por su lado R. Menéndez Pidal la mayor antigüedad de la clase de los romances de asunto épico-nacional, directamente derivados de las gestas.[2]

Como ocurre con otros romances novelescos, el del Infante Arnaldos por ejemplo, la tradición nos lo muestra en variantes de un proceso de poetización, embellecimiento y enriquecimiento, contrario a uno degenerante o a un *Zersingungsprocess*.[3]

Contradice el natural estilo y tendencia del Romancero a la escasez de lo maravilloso, más en la versión española primitiva que en las posteriores amplificadas y en la portuguesa.[4]

II. *Orígenes del Romance*

Dos teorías se oponen en la asignación de orígenes inmediatos formales (no doctrinales) a los romances novelescos, ambas con matices. Lo general de la primera es afirmar que "casi todos los romances de aventuras que corrieron por Castilla son de origen extranjero",[5] vista la preferencia castellana por los asuntos históricos (uno de los modos de formular el presunto "realismo" hispánico).

---

1 MENÉNDEZ PIDAL, R., *El Romancero*, en *Estudios sobre el Romancero*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 11-84 (primera publicación, New York, 1910), p. 84.

2 MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía popular y Romancero*, ibíd., pp. 85-216 (Primera publicación entre 1914-16), pp. 181-182.

3 MENÉNDEZ PIDAL, R., *Poesía Tradicional en el Romancero hispano-portugués*, ibídem; pp. 379-401, esp. 394, donde ofrece un fragmento de la primera versión conocida (siglo XIV), y otra con la amplificación de las figuras de la Infantina y del roble.

4 MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero Hispánico* (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia. Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1968 (2 tomos), t. I, p. 77 (del capítulo III sobre "El estilo tradicional").

5 Ip., ibíd, t. I, p. 335 (del capítulo X sobre "Romances novelescos de propia invención").

Según Constantino Nigra (en 1888) "sólo los países celtorrománicos... tienen una canción popular de temas comunes, y cuando alguno de esos temas se halla también en la España Castellana, seguramente fue importado de Cataluña o del Languedoc. Por el contrario, los romances castellanos no ejercieron influjo alguno sobre la poesía popular celtorrománica; los pocos romances españoles que se hallan más o menos completamente reproducidos en otras regiones fueron antes introducidos en España desde los limítrofes países celtorománicos".[6] Gastón París en 1889 limita el territorio celtorrománico originario de la poesía baladística, de Nigra, a Francia del Norte, cuna del género de la canción épico-lírica. Las canciones de otros orígenes no emigraron, por lo general.[7]

La segunda teoría contradice la anterior afirmando la autonomía peninsular de los pretendidos extranjeros importados. "Un italiano ilustre, Pío Rajna (1915), sugiere de pasada contra la teoría de Nigra, que el origen y la historia de los romances no deben ser considerados tan aparte de la poesía épico-latina neolatina en general; varios romances castellanos que cuentan con producciones análogas en esa poesía de otras naciones, por ejemplo, *La Infantina*, *El Conde Arnaldos* o *El Conde Alarcos* nos ofrecerán siempre las versiones más arcaicas que de esos temas poseemos y parece lo más probable que tuvieron su origen en el dominio castellano".[8] Otros autores, y en especial Menéndez Pidal, verifican definitivamente esta teoría.[9]

Por su parte, M. Menéndez y Pelayo suponía un origen francés.[10]

Pero el origen mediato del romance está en su raíz céltica. A ella nos remiten algunos de los elementos que lo caracterizan, incluso como único en España. Las *hadas* constituyen el sobresaliente.

III. *Ediciones y versiones*

Las versiones que utilizaremos son las del *Cancionero de Romances* (primera edición sin año —c. 1548— y siguientes desde 1550),[11] la del *Romanceiro*

---

[6] MENÉNDEZ PIDAL, R., ibíd., pp. 354-55. Cita Menéndez Pidal la obra de Nigra *Canti popolari del Piemonti*. Además de la inaceptable identificación de las lenguas de sustrato céltico (lenguas celto-románicas), observada por el mismo Menéndez Pidal, también es criticable el consiguiente error de apreciación de las relaciones y extensión del romancero "castellano".

[7] MENÉNDEZ PIDAL, R., ibíd., p. 355.

[8] MENÉNDEZ PIDAL, R., ibíd., p. 355. Cita Menéndez Pidal la obra de Pío Rajna *Osservazioni e dubbi*, publicada en la *Romanic Review*, VI, 1915, pp. 37 y 39 y 22 con la nota 74.

[9] MENÉNDEZ PIDAL, R., ibíd., pp. 350 y ss.

[10] MENÉNDEZ PELAYO, M., edición de la *Primavera y Flor de Romances*, de Wolf-Hofmann, en *Antología de Poetas Líricos Castellanos* (tomos VIII y IX). Madrid, CSIC, 1945; VIII, p. 305.

[11] Utilizamos también: *Cancionero de Romances* (Anvers, 1550). Edición, estudio, bibliografía e índices por Antonio Rodríguez-Moñino. Madrid, Castalia, 1967, pp. 254-5. Es ésta una edición digna de todo elogio por el cuidado y esmero con que ha sido dispuesta y realizada.

de Almeida Garret,[12] y la de R. Menéndez Pidal en *Flor Nueva de Romances Viejos* [13]:

ROMANCE DE LA INFANTINA

A cazar va el caballero, a cazar como solía;
los perros lleva cansados, el falcón perdido había,
arrimárase a un roble, alto es a maravilla.
En una rama más alta, viera estar una infantina;
cabellos de su cabeza todo el roble cobrían.
—No te espantes, caballero, ni tengas tamaña grima.
Fija soy yo del buen rey y de la reina de Castilla:
siete fadas me fadaron en brazos de una ama mía,
que andase los siete años sola en esta montiña.
Hoy se cumplían los siete años, o mañana en aquel día:
por Dios te ruego, caballero llévesme en tu compañía,
si quisieres por mujer, si no, sea por amiga.
—Esperéisme vos, señora, fasta mañana, aquel día,
iré yo tomar consejo de una madre que tenía.
La niña le respondiera y estas palabras decía:
—¡Oh mal haya el caballero que sola deja la niña!
El se va a tomar consejo, y ella queda en la montiña.[14]
Aconsejóle su madre que la tomase por amiga.
Cuando volvió el caballero no la hallara en la montiña: [15]
vídola que la llevaban con muy gran caballería.
El caballero desque la vido en el suelo se caía:
desque en sí hubo tornado estas palabras decía:
—Caballero que tal pierde, muy gran pena merecía:
yo mesmo seré el alcalde, yo me seré la justicia:
que le [16] corten pies y manos y lo [16] arrastren por la villa.[17]

Dos cosas son de observar en estas dos versiones reunidas: la primera, que la del *Cancionero* sin año sigue la moda de abreviar la materia del ro-

---

12 Tanto la del *Cancionero de Romances* sin año, como las de las ediciones siguientes, y también la del *Romanceiro*, de Almeida Garret, están recogidas en la edición que de *Primavera y Flor de Romances* hizo M. Menéndez Pelayo en su *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, ob. cit., t. VIII, pp. 305-6 (nº 151).

13 MENÉNDEZ PIDAL, R., *Flor Nueva de Romances Viejos*. Madrid, Espasa-Calpe, 20ª ed., 1965; pp. 249-50.

14 Con este verso concluye el romance en el *Cancionero de Romances*, sin año (folio 192).

15 En todas las ediciones del *Cancionero de Romances*, este verso está impreso así: "No hallara la montiña". Menéndez Pelayo suple lo necesario para reintegrar la frase. Sin embargo, desde el punto de vista doctrinal, "No hallara la montiña" no es incoherente, por cuanto en el símbolo se integra según tradición a la figura del árbol y aun de la Infantina, formando, cuando están juntos, un todo inseparable. No encontrar la montiña implica no encontrar tampoco el roble, ni a la Infantina. Menéndez Pelayo respeta en lo que le es posible los textos que las ediciones del *Cancionero de Romances* le presentan, pero ante otras muestras antiguas seguramente la frase se reintegraría añadiendo un verso más a continuación del anotado, como muestran las versiones modernas.

16 "Me" en las ediciones del *Cancionero de Romances* posteriores a la de 1550.

17 Con este verso concluye el romance de la edición del *Cancionero de Romances*, de 1550 y post. (folio 203, ed. 1550). Es ésta, además, con las variantes señaladas en las notas 10 y 11, la versión del *Romancero General*, de Durán (cfr. *Romancero General* o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por D. Agustín Durán. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles (2 tomos: t. 1, vol. X, de la BAE; t. 2, vol. XVI, de la BAE); t. I, pp. 295-6, nº 295 (reimpresión de 1930).

mance, como ocurre, por ejemplo, con el de Infante Arnaldos; pero contra lo que en éste tiene lugar simultáneo con el acortamiento, el alargamiento de la parte de referencia maravillosa no acontece; ni en las ediciones siguientes lo hará, que es lo segundo de observar.

En cambio sí hay expansión del elemento maravilloso en cuanto al roble y la Infantina en la versión portuguesa del *Romanceiro* de Almeida Garret, que por importar directamente a nuestro estudio, ofrecemos tomada, como queda dicho, de la *Antología* de Menéndez Pelayo, quien la considera como "la más antigua versión de este romance".[18]

O CAÇADOR

O caçador foi a caça a caça, como sohia;
os cães ja leva cançados, o falção perdido havia.
Andando se lhe fez noite por ũa mata sombria,
arrimou-se a una azinheira, a mais alta que alli via,
Foi a levantar os olhos, viu coisa de maravilha:
no mais alto da ramada una donzella tan linda!
Dos cabellos da cabeça a mesma arvore vestia,
da luz dos olhos tam viva todo o bosque se allumia.
Alli fallou a donzella, ja vereis o que dizia:
—Não te assustes, cavalleiro, não tenhas tam manha frima.
Sou filha de um rei c'roado, de una benditta rainha.
Sette fadas me fadaron, nos braços de mi' madrinha,
que estivessé aqui sette annos, sette annos e mais um dia:
hoje se acabam n'os annos, ámanhan se conta o dia.
Leva-me, por Deus t'o peço, leva em tua companhia.
—Espera-me aqui, donzella, té ámanhan, que e o dia:
que eu vou a tomar conselho, conselho con minha tia—
Responde agora a donzella, que bem que lhe respondia!
¡Oh, mal haja o cavalleiro que não teve cortezia:
deixa a menina no souto sem lhe fazer companhia!—
Ella ficou no seu ramo, elle foi-se a ter co'a tia...
Ja voltava o cavalleiro apenas que rompe o dia;
corre por toda essa mata, a enzinha não descubria.
Vai correndo e vai chamando, doncella não respondia;
deitou os olhos ao longe, viu tanta cavalleria,
de senhores e fidalgos muito grande tropelia.
Levavam n'a linda infanta, que era ja contado o dia.
O triste do cavalleiro por morto no chão cahia:
mais ja tornara aos sentidos e a mão a espada mettia:
¡Oh, quem perdeu o que eu perca grande penar merecia!
Justiça faço em mim mesmo e aqui me acabo co' a vida.[19]

Pero la versión más significativa para el tipo de estudio doctrinal que realizamos es la de R. Menéndez Pidal. En ella recoge la amplificación de las figuras del roble y de la Infantina que confirman el carácter central de esos elementos en el símbolo del romance.

---

18 MENÉNDEZ PELAYO, M., ob. cit., t. VIII, p. 305, nº 5.

19 ALMEIDA GARRET, *Romanceiro*, Lisboa, 1851, t. II, pp. 21-24; cit. por M. Menéndez Pelayo, ob. cit., t. VIII, pp. 306. Reordenamos en línea de 16 sílabas.

A cazar va el caballero, a cazar como solía,
los perros lleva cansados, el halcón perdido había;
andando, se le hizo noche en una oscura montiña.
Sentárase al pie de un roble, el más alto que allí había:
el troncón tenía de oro, las ramas de plata fina;
levantando más los ojos vio cosa de maravilla:
en la más altita rama viera estar una infantina;
cabellos de su cabeza con peine de oro partía,
y del lado que los parte, toda la rama cubrían;
la luz de sus claros ojos todo el monte esclarecía.[20]
—No te espantes, caballero, ni tengas tamaña grima;
hija soy yo del gran rey y de la reina de Hungría;
hadáronme siete hadas en brazos de mi madrina,
que quedase por siete años hadada en esta montiña.
Hoy hace los siete años, mañana se cumple el día;
espéresme, caballero, llévesme en tu compañía.
—Espereísme vos, señora, hasta mañana ese día;
madre vieja tengo en casa, buen consejo me daría.
La niña le despidiera de enojo y malenconía:
—¡Oh, mal haya el caballero que al encanto no servía;
vase a tomar buen consejo, y deja sola la niña!
Ya volvía el caballero, muy buen consejo traía;
busca la montiña toda, ni halló roble, ni halló niña;
va corriendo, va llamando, la niña no respondía.

---

[20] Un fragmento de este romance recogido de la tradición judía de Tánger y de Bosnia ofrece Menéndez Pidal (cfr. *Romancero Judío-Español*, en *Los Romances de América y otros estudios*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 5ª ed., 1948; pp. 121-188. P. 178 —nº 114 de los romances de burlas y astucias) que tiene las virtudes de extender en el tiempo y el espacio la vida de este romance, pero sobre todo de testimoniar en esa historia y geografía los caracteres que nos interesan en especial: el cazador caballero, el hábito de cazar, la noche, la montina, el roble de maravillosa altura, la Infantina sobre la cima del roble, los cabellos que cubren todo el roble, los ojos que esclarecen el monte. Añade otras circunstancias notables, algunas incongruentes o difíciles de explicar, por lo menos desde el punto de vista filológico-literario: haber perdido el barco (¡!) (explicación llana: *barco* por *falcon*); el canto de la leona y respuesta del león (explicación llana: ¿contaminación con diálogos musicales entre aves, como las del romance del Prisionero?). Otras son pertinentes: nieve y agua fría en la montina; raíces de oro del roble y hojas de plata. Interesante es la denominación *pimpollo* en vez de rama o cima del roble donde se asienta la Infantina (¿pimpollo = vástago o rama nueva, o simplemente rama?). Este es el fragmento:

A cazar va el caballero, a cazar como solía,
los perros le iban cazando y el barco perdido había.
¿Dónde le cogió la noche? En una oscura montina.
donde cae la nieve a copos y allí se apaña la agua fría,
donde canta la leona y el león la respondía.
Arrimárase él a un roble, alto es a maravilla,
las raíces tiene de oro, las hojas de plata fina;
en el pimpollo más alto vido estar una infantina:
cabellos de su cabeza todo aquel roble cubrían,
los ojos de la su cara todo el monte esclarecían...

(Hay en *Martín Fierro* una interesante definición sobre el canto de las fieras:

"La fiera ama en su guarida
de la que es rey y señor —
allí lanza con furor
esos bramidos que espantan —
porque las fieras no cantan:
Las fieras braman de amor.")

Tendió los ojos al lejos, vio tan gran caballería;
duques, condes y señores por aquellos campos iban;
llevaban la linda infanta, que era ya cumplido el día.
El triste del caballero por muerto en tierra caía,
y desque en sí hubo tornado, mano a la espada metía:
"Quien pierde lo que yo pierdo, ¿qué pena no merecía?
¡Yo haré justicia en mí mismo, aquí acabará mi vida!"

IV. *Relaciones*

Ya Durán establece o sugiere un parentesco de este romance (la versión de las ediciones del *Cancionero de Romances* posteriores a la de 1550) con el de *La Infantina* (Nº 284).[21] La relación puede extenderse no sólo a los del tipo de *La Infantina*, sino a todos aquellos en que aparece la figura del caballero cazador, ya en una semejanza general de argumento, aunque no de estilo, ya en la coincidencia de circunstancias o detalles más o menos amplios. Sin embargo, como no es nuestro propósito establecer ni una filiación ni una tipología de este romance, sino su doctrina implícita, no consideraremos esta cuestión.

V. *Análisis de la forma poética*

La historia de la Infantina y del caballero. En este romance se narra el encuentro maravilloso de un caballero cazador con una infantina encantada. Hay dos historias personales que coinciden en un punto y vuelven a separarse. Aunque la de la Infantina no se refiere cronológicamente, podemos ordenarla de acuerdo con las noticias que da ella de sí misma y con las del narrador. La resumimos del modo siguiente: la Infantina, hija de reyes, es encantada (hadada) por siete hadas en la más tierna infancia, no sabemos por qué causa. Por ese encantamiento debe permanecer en un monte durante siete años, al cabo de los cuales ha de retornar a su realidad natural y a su lugar y estado originales. El encantamiento consiste en una metamorfosis maravillosa: sobre el roble más alto de un monte, roble de oro y plata, está sentada la Infantina en la más alta rama; su apariencia es sobrehumana: tiene una larga cabellera de oro que cubre toda la fronda del árbol y unos ojos con cuya luz ilumina todo el monte. Entretanto, la historia del caballero nos dice que, habituado a la caza, actividad propia de su estado, después de haber cansado sus perros y perdido el halcón durante el día, se sienta a descansar al pie de un roble, cerrada ya la noche. En un primer momento, nada de extraordinario ve en él, pero apenas sentado a su pie, advierte el prodigio del tronco de oro, las ramas de plata y, más arriba, la maravillosa Infantina. Es en este punto donde coinciden las hasta aquí historias independientes de Infantina y caballero. Por qué no había advertido antes el prodigio no puede explicarse lógicamente, a menos que se considere, como en verdad debe considerarse, que la manifestación maravillosa ocurre en el instante en que el hombre se instala al pie del roble, debajo de su copa. Espantado primero por la visión, lo serenan luego las palabras de la Infantina, quien le refiere su origen y estado, su encantamiento y próxima liberación; ruégale después que la aguarde hasta el día siguiente para llevarla consigo. Pero la desconfianza, cobardía e indecisión prevalecen en él, y la deja sola en el monte, mientras va a pedir buen consejo. Aquí se

[21] Cfr. *Romancero General*, ob. cit., t. I, p. 276, nota al romance de *La Infantina encantada.*

apartan de nuevo sus historias. Cuando el caballero vuelve, ya no encuentra ni roble, ni Infantina. La ve lejos, yéndose rodeada de un noble cortejo, y medita su propio castigo.

El *Cancionero de Romances sin año*, como se ha visto, siguiendo la costumbre de editar versiones abreviadas de los romances, suprime la parte final del regreso del caballero anticipando que "no encontrará la montiña", con lo cual expresa dos cosas: primera, que hay una intrínseca relación entre *montiña, roble e Infantina*, de modo tal que, quitado uno de los tres miembros, desaparecen también los dos restantes. No deja de ser correcto el corte, no desde el punto de vista estético, sólo secundario para la doctrina, pero sí desde el punto de vista de ésta, porque en efecto, vamos al segundo punto, frente a la versión breve las más largas presentan el desenlace de la historia como un resultado previsible y natural de la "cobardía" del caballero. El proceso de abreviación coincide en todo con el realizado en el romance del Infante Arnaldos,[22] donde todo el canto del marinero es concentrado en la palabra "cantar" que lo nombra. Aquí parece cumplir una función similar a "cantar" en aquel romance la palabra "montiña". Sin embargo, el hecho que nos impulsa a elegir otra versión, no la abreviada, es que en ésta no se ha cumplido el proceso paralelo de expansión de la parte maravillosa del núcleo poético, como sí había ocurrido en el del Infante Arnaldos. Aunque nuestra interpretación doctrinal, incluso la de los elementos simbólicos lingüísticos, podría hacerse perfectamente bien considerando sólo la abreviada, por razones didácticas, fundamentalmente por la explicitud de ciertos componentes del símbolo del árbol y la Infantina, preferimos una analítica a la sintética.

Elementos susceptibles de análisis simbólico y doctrinal.

En primer lugar es susceptible de interpretación doctrinal el simbolismo de la historia del caballero y la infantina referida anteriormente. La enumeración simple de los restantes elementos simbólicos es la siguiente: el caballero y la caza; los perros y el halcón; la noche; la montiña oscura (discerniendo si con "montiña" se designa un *bosque* o una *montaña* propiamente dicha, o, sin hacerlo, entendiendo ambas cosas como simultáneamente designadas, el cual creemos ser el punto de vista correcto); andar y sentarse (como equivalentes de *movimiento y reposo*[23]) del caballero cazador; el roble (encuadrado en el simbolismo general del árbol y en el particular de la encima); la Infantina (como doncella, como hija de reyes, como mujer, como niña, por su apariencia de oro en sus cabellos y luz en los ojos, también como encantada); el oro y la plata; la luz de los ojos; el encantamiento (y el de siete hadas en particular); las hadas; el número siete (de los años y de las hadas); la ubicación de la infantina (sentada) en la cima de un roble; la madre (vieja); el cortejo de la linda Infanta. Cada parte tomada independientemente de las demás posee una determinada significación simbólica. Pero en la composición del poema cada una se integra en una sintaxis de símbolos de la cual resulta una significación determinada y circunstancial para cada una, ordenadas to-

---

22 Cfr. nuestro *Romance del Conde Arnaldos. Interpretación de sus formas simbólicas*, en *Románica*, VIII (1975), pp. 135-180 (La Plata, Instituto de Filología Románica, 1976).

23 Cfr. al respecto nuestro estudio sobre el *Romance del Conde Arnaldos*, ob. cit.

das de acuerdo con una jerarquía que les confiere ya la función de principal o central, ya alguna secundaria o subordinada. De ninguna manera hay contradicción con lo expuesto si se piensa la relación jerárquica de los componentes arrancando de uno, que por su valor intrínseco subordina y ordena los restantes, los que de tal modo resultan una expansión, limitación, determinación y condicionamiento suyo en un nivel inferior. La sintaxis lingüística (del poema y de toda poesía) está en función de una sintaxis simbólica que la trasciende, y de la cual es forma.

Expresada así la relación jerárquica de partes, la principal debe caracterizarse, pues, por sus posibilidades de expansión, si la tomamos aisladamente, de modo tal que las restantes se presentan como paulatinas concretizaciones suyas. Son símbolo tanto la parte medular aislada, cuanto la historia resultante de su despliegue en circunstancias. Historia y seres que la realizan están contenidos *en potencia* en el símbolo medular.

Ordenamiento jerárquico de las partes. La sintaxis de las partes de un poema no es de símbolos entendidos como meras formas, con lo cual caeríamos en un simple ordenamiento lingüístico de signos, sino de lo significado, o por decir mejor simbolizado, esto es del contenido del símbolo exterior. Es necesario advertirlo, porque el símbolo poético toma su sustancia de una lengua humana y su forma sustancial de la articulación o sistema (o estructura) de esa lengua. Así pues, el símbolo poético, sin dejar de ser lengua, y por tanto, participando de los componentes de la misma, es algo más que lengua, porque la trasciende; a menos que, según una definición muy especial y poco frecuente, entendamos que la lengua es mito, y en consecuencia, símbolo. Pero la forma esencial del símbolo es como una composición o sistema (o estructura) de significaciones o valores o jerarquías, y la esencia simbólica resume y recapitula todos los niveles inferiores a ella ordenados. Es como si dijéramos que el Verbo contiene en sí los arquetipos de toda la creación, y así como las cosas increadas estuvieron en El en sus arquetipos, El está en ellas creadas por esencia.

Claro está que hablamos, en consecuencia, de un cosmos doctrinal como esencia del mencionado ordenamiento de símbolos.

Sobre el despliegue de instancias y circunstancias inferiores del símbolo medular, ejemplificado más arriba mediante una comparación con el Verbo, hay que insistir en que por simple que sea la forma de ese símbolo, siempre subsiste en él un proceso íntimo, no manifestado. Nada más simple que un triángulo, la forma de un monte; sin embargo el vértice en contraposición con la base (la cima y el pie), son símbolo de un proceso por el cual la unidad del punto más alto se despliega en la multiplicidad de los puntos de la base mediante un descenso. Hemos visto que hay una importante cantidad de partes del poema susceptibles de un análisis simbólico y doctrinal. Hay que preguntarse entonces cómo esas partes se integran en una unidad y cuál es el punto de contacto que les permite hacerlo, si en el nivel meramente lingüístico observamos que, en efecto, las palabras constituyen unidades cada vez mayores hasta agotarse todas en una unidad total. Resulta evidente que así como en una sintaxis lingüística, las partes relegan en el ordenamiento las propiedades innecesarias y sobrantes, y sólo conservan las necesarias para su acople armonioso, del mismo modo las partes simbólicas de un poema ceden

de su acervo potencial las inconvenientes y sólo conservan las que sirven por afinidad para soldar una unidad mayor con todas las demás alrededor de la fundamental. De tal modo, si bien la lengua (en todos sus niveles, desde el fónico al semántico) no es nada más que la forma sustancial del símbolo poético, puede sin embargo facilitar el acceso a la forma esencial del mismo. Siempre sin confundir ambos niveles: la lengua (en todos sus niveles) es forma (o sustancia); el símbolo, por el contrario es nombre (o esencia). Formal (o sustancialmente) el símbolo depende de la lengua; en cuanto al nombre (o a la esencia) la lengua depende del símbolo. Esta indivisible unidad de forma y nombre (sustancia y esencia) constituye el Símbolo, o el Mito, en cuanto que el nombre es denominación de la Realidad. Más allá de la oposición contingente de forma y nombre en unidad, es decir, más allá del Símbolo y del Mito, está la inefabilidad de la doctrina, esto es la Realidad misma. El símbolo medular se descubre, pues, en la unanimidad con que los símbolos subordinados lo señalan, así como el núcleo de una construcción sintáctica se descubre en la unanimidad con que las partes inferiores se encadenan entre sí y se aúnan con él. Considerada la perspectiva inversa, el símbolo nuclear o medular es causa de los restantes símbolos, cuando están en él en potencia y también cuando se han manifestado; pero fundamentalmente es *clave* de la interpretación y del sentido suyo. Un árbol, como símbolo, puede dar lugar a una serie de diversas interpretaciones, porque el símbolo es por naturaleza polivalente; pero dentro de un esquema de símbolos coherente (y en el caso del poema la coherencia está garantizada por una forma tradicional auténtica y por la sustancia lingüística, que, volvemos a reiterar, contiene todos los niveles de lengua) ocurre una restricción de la multiplicidad polivalente latente en un único determinado valor, dependiente y concorde con el que su clave, el símbolo medular, le otorga. Sin embargo como ese mismo símbolo nuclear o medular se caracteriza, a su vez, por ser polivalente y, en consecuencia, por la multiplicidad de aplicaciones de que es susceptible (aunque en el plano doctrinal no pueda hablarse de diversidad, sino de unidad de doctrina), según se modifique el punto de vista de la doctrina (o la forma tradicional que lo contiene), se adaptará convenientemente. Así pues, a medida que se determine cada uno de los múltiples valores (o cada uno de los múltiples planos de referencia de la doctrina), simultáneamente, como por simpatía, toda la constelación de los símbolos subordinados al fundamental irá modificando sus valores parciales para conservar la consonancia con él. De tal modo a la aludida multiplicidad y polivalencia del símbolo melular, corresponderá simultáneamente otra polivalencia y multiplicidad concordante (de contenidos doctrinales y niveles de aplicación) en el poema. De donde volvemos a deducir la unidad simbólica (o simbolizante) del sistema de partes simbólicas que es el poema.

Describiremos a continuación dos métodos de determinación del símbolo medular, por supuesto innecesarios para quien ya posee un conocimiento doctrinal de los símbolos. Resultan ambos de la aplicación de los principios antedichos. Por el primero, procedemos reduciendo partes, eliminando tentativamente las no esenciales y observando si el resultado es coherente o no (en el plano de la sustancia o forma del símbolo, esto es, de la lengua). Ya algunas versiones, como la del *Cancionero de Romances* sin año, muestran que todo el desarrollo de la acción a partir de la despedida del caballero es una expansión lógica de un desenlace no expresado, pero sí implícito en la separación

misma de la Infantina por parte del caballero. Advertimos, pues, que los actos del caballero tienen un carácter positivo o negativo según acepte o no la invitación de la Infantina. Hay, en consecuencia, subordinación de caballero a Infantina. El encuentro también podría suprimirse, con lo cual quedarían sólo el roble y la Infantina. Queda, pues, reducida a una pura potencialidad, pero no por ello menos real que en el acto, la posibilidad de un encuentro del caballero con la Infantina y más aún de una respuesta positiva o negativa. Hemos suprimido todo el plano *natural* de los seres y acontecimientos del romance. Sólo quedan los seres y acontecimientos maravillosos. Sin embargo, aún en este nivel hay un cierto encadenamiento causal: sin hadas y sin encantamiento la imagen de la Infantina, con sus atributos extraordinarios, de una parte, y la del roble maravilloso sobre el cual se sienta, de la otra, quedaría reducida a la común de seres normales. Y, en efecto, los romances de la Infantina, emparentados con éste ya por Durán, no presentan la imagen maravillosa, sino la de una Infantina junto (no sentada encima, por supuesto) a un roble. No es buscando lo más mediato en un directo encadenamiento causal como encontramos el símbolo medular, que no debe confundirse con el núcleo poético, aunque a veces coincida con él, porque de este modo serían las hadas y el encantamiento el buscado meollo, o lo serían el hábito cinegético y el impulso a cazar tenido por el caballero. Salvando las distancias y el hiato discursivo, sería como afirmar que la encarnación o la procesión de los seres son la causa del Verbo. Por el contrario, es la Infantina la causa de la operación de las hadas y del encantamiento; no existe para las hadas la Infantina del romance, sino las hadas para (el encantamiento de) la Infantina. Ceñimos aún más el símbolo hasta llegar a su máxima simplicidad. Suprimimos pues oro y plata del roble y el roble mismo. Queda nada más que la Infantina. Y la relación anticipada con las hadas confirma esta prioridad. El centro mismo del núcleo simbólico es esta Infantina, y lo sigue siendo aunque la despojemos de su exterioridad maravillosa. Sin embargo, quedándonos con sólo la Infantina, ¿no habremos traspasado ya la finalidad simbólica y la doctrina misma propuesta en el romance? Todos los romances de este tipo, aunque difieran en lo maravilloso, en las circunstancias de la Infantina y del caballero, en el final, etc., coinciden, sin embargo, en la unión en una sola imagen de Infantina y roble. Esto sólo puede sigificar una cosa: que se limita y determina la amplitud (y significación) del símbolo de la infantina y su doctrina, para alcanzar una perspectiva, o aplicación más concreta o más específica de ese mismo símbolo. El símbolo medular del romance está constituido, pues, por la unión de roble con Infantina. Subyace una doctrina amplia en el símbolo de la Infantina, pero en el romance tenemos esa doctrina refractada en un espectro particular, presentada desde una determinada y precisa perspectiva.

El segundo método consiste en la observación de la presentación de las partes en las distintas variantes. Inmediatamente advertimos un proceso típico en algunas de ellas. Este proceso consiste en la amplificación de ciertas partes, que siempre resultan ser las simbólicamente primordiales. Lo habíamos visto ya en nuestro análisis del romance del Conde Arnaldos.[24] En efecto, las partes amplificadas en la versión que estudiamos son la Infantina y el roble. De éste se nos informa en principio que "alto es a maravilla" (*Canc. de*

[24] Cfr. *Romance del Conde Arnaldos*, ob. cit.

Rom.); pero luego se añaden el "tronco de oro" y las "ramas de plata fina" (damos por supuesto que no tiene ninguna relevancia la relación cronológica de las versiones, aunque lo normal es que la amplificación se produzca en las más recientes). De la Infantina se nos informa al principio, en cuanto a su aspecto, que es lo que ahora nos interesa, que sus cabellos cubren toda la fronda del roble. Pero luego se agrega el detalle de los ojos que iluminan todo el monte. La amplificación se reduce a estas dos partes. Las restantes sólo sufren modificaciones circunstanciales. Y en cuanto a esto hay que notar que la amplificación siempre es de atributos implícitos del ser nombrados en la parte amplificada (mientras que las amplificaciones secundarias suelen ser de acontecimientos) y que, desde el punto de vista que adoptamos, nada tiene que ver con este proceso la estética, por lo menos una estética *voluptatis*. Con claridad plena se advierte por este método la relación íntima en el símbolo de "roble con Infantina", inseparables incluso en el proceso de amplificación. Además podría decirse que los atributos que se hacen explícitos (puesto que la amplificación es una expresión, una explicación que surge desde el interior del símbolo, del de la Infantina, cuanto del roble; es un agregado desde dentro, aunque en la sustancia poética —es decir en el plano de la sustancia simbólica que es la lengua poética— parezca todo lo contrario: que se agrega desde afuera), coinciden para el roble y para la Infantina: oro y plata para el primero; oro y luz para la segunda, pero no plata, lo que constituye un detalle de suma importancia.

En conclusión: hay tres órdenes del símbolo (y tres consecuentes niveles o partes de su doctrina):

primero: la (doncella) Infantina,

segundo: la Infantina y el roble, y

tercero: la Infantina con el roble, y el cabellero, o la Infantina y el roble con el caballero.

Es de importancia fundamental tener en cuenta que Infantina es Infantina y roble simultáneamente, desde una cierta perspectiva, y es simultáneamente también Infantina, roble y caballero.

En cuanto al sentido de esta unidad y distinción de partes, advertimos de antemano que sólo aludiendo a una formulación y explicación teológica como la de la Santísima Trinidad, por ejemplo, es posible entender la realidad de cada una de las personas, así como su unidad y sus relaciones, apelando necesariamente para ello al concepto de hipóstasis o subsistencia. Y en esencia, aunque la doctrina de forma cristiana que acabamos de expresar parece ser un ejemplo de procedimiento de explicación de la subsistencia en la Infantina de las otras realidades, en verdad no se trata más que de una de las formas doctrinales implícitas en la hondura simbólica del Romance.

VI. *El símbolo del roble y la Infantina*

Hemos visto que el símbolo de la Infantina supera la perspectiva, más especial y delimitada, de la doctrina específica del Romance. Núcleo simbólico de éste es la síntesis Infantina-roble. Mientras que el símbolo total del poema se integra en una tríada Infantina-Roble-Caballero.

Como característica formal del núcleo simbólico observamos, comparando versiones, la amplificación de sus partes con la expresión de atributos simbólicos implícitos.

Caballero cazador y roble-Infantina

Un hecho singular, por otra parte, viene a caracterizar primero la dualidad Infantina-roble, y luego la tríada Infantina-roble-caballero. Se trata de la ubicación de la Infantina y del caballero con respecto al árbol. En efecto, en el momento de producirse la manifestación (o revelación o cratofanía o, en esencia, teofanía) de la Infantina al caballero, ambos se encuentran sobre el eje, vertical, del árbol: el uno al pie del mismo, la otra sobre su copa, sentada en la más alta rama. Acerca del problema del momento de ubicación de la Infantina sobre el roble ya dijimos algo en el análisis de las partes del romance. Es necesario reiterar y ampliar para ahondar más en la naturaleza de la relación de los elementos de la tríada. Nos habíamos preguntado si la Infantina estaba sobre el roble antes de llegar el caballero. Explícitamente no se dice nada al respecto. Pero de la historia narrada se deduce que cuando aquél llega no advierte nada extraordinario: no ve ni el tronco de oro, ni las ramas de plata, ni a la Infantina. Sólo después de haber detenido el paso, y, he aquí lo fundamental, después de haberse sentado a su pie, advierte su naturaleza; y también después de ver la maravilla del roble acontece que, levantando los ojos, contempla, con el terror propio de toda presencia sobrenatural, el prodigio de la Infantina. En consecuencia, *es el hecho de detenerse y situarse el hombre junto y al pie del roble lo que le hace posible la contemplación de una realidad de orden sobrenatural, que sólo entonces se manifiesta.*

Por supuesto, la base de esta imagen de reposo y contemplación está constituida por la oposición entre *movimiento* y *reposo,* de la cual podemos dar dos ejemplos. Tomamos el primero del romancero viejo. En el romance del Conde Arnaldos, ya estudiado por nosotros,[25] el cantar del marinero obra sobre distintos seres, los cuales, después de modificar el curso errático de sus trayectorias, se encaminan hacia la nave, donde finalmente reposan. Se produce, pues, una *recapitulación* en el centro (del cosmos) que representan la nave y el marinero. Allí cesa todo movimiento particular. Con este reposo se pretende simbolizar una unión e identificación con el principio del cual los seres son consubstanciales: el éter (sonoro) o quintaesencia, desde el punto de vista cosmológico; el Logos, desde el de la Creación o cosmogónico.

Tomamos el segundo ejemplo del Nuevo Testamento, especialmente del Evangelio según San Juan.[26] Una fórmula propia del NT para referir la fe es la que se construye con *pistéuein* más nombre en caso acusativo. Para la conciencia lingüística de un hablante griego esta fórmula representa un movimiento desde el exterior concluido con el ingreso en el interior de un "recinto". En el caso del Evangelio según San Juan, el "recinto" virtual en que se "ingresa" es el mismo Cristo, el Logos encarnado. Pero San Juan añade al "movimiento"

---

25 *Romance del Conde Arnaldos,* ob. cit.

26 En realidad, la teología de la *fe* y del *reposo* tanto en San Juan, cuanto en San Pablo, constituye, junto con otras antinomias correspondientes y correlativas que no podemos considerar aquí, el substrato doctrinal (cristiano) del romance del Conde Arnaldos. Queda éste como tema de un próximo estudio.

que es la Fe, la "permanencia" en el objeto de fe, esto es en Cristo, con lo cual alcanza el hombre el conocimiento del Hijo, y por El, el del Padre. La perfección de esta permanencia es la identificación con el Hijo y con el Padre, en simultaneidad de Conocimiento. Y esta Identificación y Conocimiento, fin de todo movimiento y de toda Fe, es equivalente a un sobrenatural Reposo. Citamos un célebre pasaje: Jo: 3,14-16 (del discurso a Nicodemo):

Et sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto;
ita exaltari oportet Filium hominis:
ut omnis, qui credit in ipsum, non pereat,
sed habeat vitam aeternam.
Sic enim Deus dilexit mundum,
ut Filium suum unigenitum daret:
ut omnis, qui credit in eum non pereat,
sed habeat vitam aeternam [27]

Sobre el texto precitado hacemos un breve comentario. En primer lugar analizamos en él tres partes bien definidas sintáctica y doctrinalmente: dos partes principales totalmente paralelas entre sí en construcción, encabezadas ambas por *hoútos* (*sicut, sic*), y una tercera comparativa referida inmediatamente (exteriormente) a la primera principal, y mediatamente (interiormente) a la segunda. En la comparación se introduce la imagen de Moisés levantando la serpiente en el desierto, símbolo equivalente del árbol en cuyo tronco se enrosca y trepa, arriba la cabeza, la serpiente benéfica. En efecto, la serpiente ascendente representa la vida sobrenatural que se recoge ascendiendo a través los múltiples órdenes del ser, como se recapitula la Existencia universal en Dios. Así es como, en el mundo natural y en la historia del pueblo de Israel (el éxodo simbólico de la historia misma del hombre y de la humanidad hacia su reposo en la Tierra Prometida que es Dios mismo) los israelitas picados de serpientes venenosas (el mundo, el demonio) sanaban y no perdían la vida (la vida eterna), si miraban (visión y fe) la de bronce colocada en un asta por Moisés. La serpiente en el asta no es sino figura de Cristo, elevado sobre el árbol de la cruz. A esta elevación se refiere, en primera instancia, San Juan Evangelista. En este caso, *ho pistéuon en autó* (en el Hijo del hombre), quiere significar la fe del que crucificado y muerto con Cristo en la cruz, árbol de la vida, también ha resucitado con Él a la vida eterna, según aquello de San Pablo (Rom. 6, 5-11):

Si enim complantati facti sumus similitudini mortis eius:
simul et resurrectionis erimus.
Hoc scientes, quia vetus homo noster simul crucifixus est,
ut destruatur corpus peccati,
et ultra non serviamus peccato.
Qui enim mortuus est, iustificatus est a peccato.

---

[27] En la traducción de Nácar-Colunga:

"A la manera que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del hombre, para que todo el que *creyere en El* tenga la vida eterna.

"Porque tanto amó Dios al mundo, que le dio su unigénito Hijo, para que todo el que *crea en El* no perezca, sino que tenga la vida eterna...".

Donde es de observar, en las partes subrayadas, la imperfección con que el castellano traduce dos expresiones griegas bien diferenciadas en sintaxis, que traducen dos perspectivas teológicas distintas. Pero no es mejor que la castellana, en este sentido, la versión latina. En consecuencia, un comentario que se ajuste con precisión a la intención de San Juan Evangelista sólo puede hacerse sobre el original griego del Cuarto Evangelio.

Si autem mortui sumus cum Christo:
credimus quia simul etiam vivemos cum Christo:
scientes quòd Christus resurgens ex mortuis iam non moritur,
mors illi ultra non dominabitur.
Quod enim mortuus est peccato, mortuus est semel:
quod autem vivit, vivit Deo.
Ita et vos existimate, vos mortuos quidem esse peccato,
viventes autem Deo, in Christo Iesu Domino nostro.[28]

Texto en el que hay que señalar especialmente *symphytoi* de la primera línea, que la versión latina traduce con *complantati,* y la castellana con *injertados.* Es evidente la imagen del árbol (también como figura de la cruz) en el cual el hombre, mediante la fe, está incorporado. Esta participación de la simbólica vida vegetal del árbol (de Vida) se ve reforzada poco más adelante cuando se habla del viejo hombre que *synestauróthe, simul crucifixus est,* en la versión latina, *ha sido crucificado,* en la pobre castellana, verbo que en realidad, permitida la expresión, habría que trasladar mediante *concrucificado.* Así como *symphytoi* es más que *injertados, synestauróthe* también es más que *concrucificado*: porque no se injerta ni crucifica a un ser muerto, sino aquello vivo que por naturaleza pertenece al árbol (y a la cruz), consubstancial con él, con el cual ha de crecer en ramas y frutos que son la vida eterna. Resurrección y participación de la vida (en el árbol del Reino de los Cielos) que San Pablo expresa con *syzésomen,* donde apela nuevamente a *syn-* para traducir esa unidad de vida sobrenatural (o eternidad) divino-humana.[29]

---

[28] En la traducción de Nácar-Colunga:

"Porque si hemos sido injertados en El por la semejanza de su muerte, también lo seremos por la de su resurrección. Pues sabemos que nuestro hombre viejo ha sido crucificado para que fuera destruido el cuerpo del pecado y ya no sirvamos al pecado. En efecto, el que muere queda absuelto de su pecado. Si hemos muerto con Cristo, también viviremos con El; pues sabemos que Cristo, resucitado de entre los muertos, ya no muere, la muerte no tiene ya dominio sobre El. Porque muriendo, murió al pecado una vez para siempre; pero viviendo, vive para Dios. Así, pues, haced cuenta de que estáis muertos al pecado, pero vivos para Dios en Cristo Jesús".

[29] Podemos afirmar ya que a esta altura de nuestra exposición los textos evangélicos aluden y manifiestan evidentemente cuál es el sentido y doctrina del Romance. No hay más que trasladar la doctrina evangélica al Romance, utilizando como puente los elementos simbólicos comunes.

En su obra *Spiritual Authority and Temporal Power in the Indian Theory of Government* (New York, Kraus Reprint Corporation, 1967; reimpresión de la edición de la American Oriental Society, New Haven, Connecticut, 1942) Ananda K. Coomaraswamy, tratando incidentalmente el problema de la interpretación del simbolismo universal de la mala hermandad (= bhrātrvya; siendo bhrātrtva la buena o armoniosa hermandad), en la cual el hermano mayor oprime injustamente al menor, simbolismo equivalente al de los "dos Agnis", al de Varuna (hermano mayor = enemigo) y Mitra (hermano menor = amigo), o, invertidos los términos de su orden normal, al de Indra y Agni, Sacerdotium y Regnum, Autoridad Espiritual y Poder Temporal, Contemplación y Acción, o al del Hombre Nuevo y Hombre Viejo u Hombre Interior y Hombre Exterior, o, en fin, al de Infantina-Roble y Caballero en el Romance, expone sobre el sentido de la palabra *symphytoi* lo siguiente, que además de constituir una notable aproximación entre la doctrina cristiana y la hindú, conviene perfectamente al tema que tratamos:

"Soma is not destroyed by this «death», but «made to go alive to the world of heavenly-light», and in the same way the Sacrificer by his death with Soma goes alive to the world of heavenly-light (*Taittirīya Samhitā,* 6.9.2.). Furthermore, «he gains through him

En consecuencia, el *pistéuein en autó* de San Juan es un modo concordante de decir que en Cristo vivimos, obramos y nos movemos, no según las apariencias de nuestra naturaleza física, sino en la comunión que es la participación de vida eterna, donde todo movimiento no es sino un descenso para un ascenso, que es el verdadero y prístino sacrificio, porque

> Et nemo ascendit in caelum,
> nisi qui descendit de caelo, Filius hominis, qui est in caelo. (Jo, 3, 13 [30]

(Soma) this All, and there is no slayer, no deadly shaft for him by whom this All has been gained» (*Satapatha Brāhmana,* III, 3.4.9.), that is to say he wins the «human inmortality» here and «incorruptible inmortality hereafter» (...) (El Sacrificador correspondería en el Romance al Caballero).

"Although our inmediate problem has been that of the identification of the «evil brotherhood», we cannot refrain from ponting out here that there are the clossest possible parallels between the Indian and the Christian sacrifices, and that the Indian doctrine is not merely like, but, with only the substitution of the «Agni» for «Christ» (a merely nominal difference), identical with that of Rom. VI 5-9: «For if we have been planted together (*symphytoi,* for which Liddell and Scott's first meaning is: 'born with one', i. e. (coborn, *sajāta, sayoni* [esto es: *con-nati, co-uterini*], and of. the same parentage) (with him) in the likeness of his death, we shall be also in the likeness of his resurrection: knowing this, that our old man is crucified (sacrificed) with him, that the body of sin might be destroyed, that henceforth we migth no serve sin. For he that is dead is freed from sin. Nov if we be dead with Christ, we belive that we shall also live with him: Knowing that Christ being raised from the dead dieth no more (*jam non moritur = na punar mriyate*), death hath no more dominion over him». «Planted together» is of particular interest here, and might better have been rendered by «sown together»; we recognize the usual symbol of agriculture, in which womb is the field into which the man, whether in natural or in supernatural generation, sows himself, and from which he springs up again (John XII. 24, «Except a corn of wheat fall into the ground *and die,* it abideth alone: but if it die, it bringeth forth much fruit». Now just as the natural insemination is a death and regeneration (*Jaiminiya Upanishad Brāhmana,* III, 8.10. and 9.1., etc.), so is the supernatural, where the sacrificial fire is the womb and it is inasmuch as the Sacrificer «Inseminates himself» (*ātmānam siñcati*) there in that he cornes to birth in yonder Sun and is possessed of two selves (*dvyāiman, Jaiminiya Brāhmana,* I. 17,6, cfr. *Aitareya Brāhmana,* VI. 29 *and Satapatha Brāhmana,* VII, 2.1.6.), of which the second is, of course, the «new man», the *anyám ātmānam* of *Sátapatha Brāhmana,* IV. 3.4.5. And just as in natural generation the newborn son is a rebirth of the father, so here that «other self» of the «new man» is a regeneration of the «old man» that was sacrificed («made holy») together with the deity, who is the sacrifice. It is the «old man's» evil, not himself that is slain; the «death of the soul» is not a destruction of anything but its evil, nothing but the annihilation of what is already negative; in the agricultural symbolism it is only the husk of the grain that is left behind, not the germ that springs up again. The new man that thus springs up is at once the son of the old man and a son of God; and it is with reference to the first of these affiliations (both implied by St. Paul's *symphytoi*) that Eckhart, distinguishing the accidental features of the natural man from the essence of the other and new man, says that «He who *sees me,* sees *my child*» (Evans, I. 408; Pfeiffer, p. 593). But to see *that* Self requires other eyes than those of the flesh (cfr. Hermes, *Lib.* XIII, 3 and S. I. 23)" (pp. 27-8, n. 22).

[30] En la traducción de Nácar-Colunga:

> "Nadie sube al Cielo sino el que bajó del Cielo,
> el Hijo del Hombre, que está en el Cielo".

Texto que, en consonancia con lo que venimos diciendo, merece algunas consideraciones especiales acerca del tema que nos ocupa, pero que no podemos desarrollar por el momento. Baste por ahora observar la (externa) contradicción entre el que bajó del Cielo y que, sin embargo, está en el cielo. Se refiere a la subsistencia del Hijo en el Padre, del Verbo en el Principio. De tal modo la identificación en la tierra con el Hijo del hombre, con Cristo, el Verbo encarnado, es identificación con el Verbo eterno y deificación en Dios.

con el cual, como Hombre Universal, debemos antes identificarnos. Lo que asciende al cielo es lo divino en nosotros.

El camino (el movimiento) que lleva al conocimiento e identificación es la fe originada en la visión del Hijo, pues es voluntad del Padre.

> ut omnis, qui videt Filium, et credit in eum,
> habeat vitam aeternam. (Jo. 6, 40) [31]

Visión y fe son condiciones para alcanzar la vida eterna (como en el romance de la Infantina encantada). No es suficiente la visión sola. Se requiere también la fe, esto es aquel movimiento interior que culmina en el Conocimiento e Identificación.[32] Ese es el "ingreso" en Cristo: *pístis eis autón.* Tal el sentido de las fórmulas contrapuestas en el paralelismo del texto propuesto (Jo. 3, 14-16) como ejemplo teológico cristiano de similar figura en el romance de la Infantina encantada. Según San Pablo, el término de la fe es la Justicia, que en el universo del Nuevo Testamento corresponde a la Vida eterna, y no se logra más que siendo *synestauróthe,* concrucificados y convivientes en Cristo para Dios, en quien finalmente reposamos si creímos, porque dice el Espíritu Santo:

> Hodie si vocem eius audieritis,
> nolite obdurare corda vestra, sicut in exacerbatione
> secundum diem tentationis in deserto,
> ubi tentaverunt me patres vestri:
> probaverunt, et viderunt, opera mea quadraginta annis:
> Propter quod infensus fui generationi huic,
> et dixi: Semper errant corde.
> Ipsi autem non cognoverunt vias meas,
> sicut iuravi in ira mea:
> si introibunt in requiem meam. (Hebr. 3, 7-11) [33]

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

---

[31] En la traducción de Nácar-Colunga:

> "Todo el que ve al Hijo y cree en El
> tenga la vida eterna".

No podemos desarrollar aquí, ni desde el punto de vista del Evangelio, ni desde el punto de vista del romance de la Infantina, la distinción entre *pistis* y *metánoia,* Fe y Conversión. Queda para un próximo estudio en el que habremos de desarrollar este tema considerado no sólo en el Romance de la Infantina, sino especialmente en el del Conde Arnaldos.

[32] Para nuestro caso puede reemplazarse sin inconvenientes el oído por la vista. Para el romance del Conde Arnaldos, en el cual subsiste un simbolismo y doctrina en parte equivalentes, el símbolo sonoro de este texto del Ps. 95, 7-11, referente a Ex. 17,7 y Nu. 20, 2-5, responde exactamente a su forma poética. Sin embargo el signo visual está también expreso, pero como resultado negativo de la desobediencia e incredulidad.

[33] En traducción de Nácar-Colunga:

> "Si oyereis su voz hoy, no endurezcáis vuestros corazones como en la rebelión, como el día de la tentación en el desierto, donde vuestros padres me tentaron y me pusieron a prueba, y vieron mis obras durante cuarenta años; por lo cual me irrité contra esta generación y dije: Andan siempre extraviados en su corazón y no conocen mis caminos, y así juré en mi cólera que no entrarían en mi descanso".

LA SAGRADA ESCRITURA EN "MORADA DEL CIELO" DE FRAY LUIS DE LEÓN

"Morada del cielo" es uno de los más hermosos poemas de Fray Luis de León. Quizá es también el que más intensamente contempla la cima inalcanzada y serena a la que toda su obra tiende. Sólo "A Salinas" puede compararsele en este aspecto; pero en "A Salinas", esa meta es avistada desde el movimiento interior que a ella conduce, y desde los sentimientos que su cercanía provoca. Aquí, en cambio, es contemplada por y para sí, aunque las dos últimas estrofas la enmarcan en el anhelo y la nostalgia.

El poema está, pues, centrado en la contemplación de aquella "alma región luciente", y sobre todo del Pastor que la recorre. El propio Fr. Luis, en *Los Nombres de Cristo* ("Pastor"), aclara de qué se trata: "Porque así como lo que se comprende en el campo es lo más puro de lo visible y es lo sencillo y como el original de todo lo que de ello se compone y mezcla, así aquella región de vida adonde vive aqueste nuestro glorioso bien, es la pura verdad y la sencillez de la luz de Dios, y el original expreso de todo lo que tiene ser... Y si lo habemos de decir así, aquellos son los elementos puros, y los campos de flor eterna vestidos, y los mineros de las aguas vivas, y los montes verdaderamente preñados de mil bienes altísimos..." Contrariamente a lo que sucede en otros poemas, apenas dedica uno o dos versos a cuanto separa de la dicha y la serenidad. La primera estrofa evoca la bienaventurada "región de vida"; el centro del poema, al Buen Pastor, su causa y objeto —"pastor y pasto él solo y suerte buena"— las dos últimas introducen el sentimiento de nostalgia del poeta —quizá no sólo la suya—.

Ciertamente, el poema tiene dónde arraigar profundamente en la experiencia y la subjetividad de Fr. Luis. El conocimiento de su vida y temperamento proporciona un contexto agitado y dolorosamente revelador a este texto admirable. La representación de la máxima dicha posible se intensifica al encuadrarse en la nostalgia del que la concibe y no la posee, patente en las dos últimas estrofas; la nostalgia se aguza al infinito iluminada por la belleza translúcida de las estrofas anteriores. De algún modo, esa polaridad dicha-nostalgia se destaca más aún sobre el trasfondo de las luchas exteriores e interiores del poeta.

Pero este poema tan íntimamente luisiano está entretejido de temas escriturísticos. Ello no es de extrañar, ni lo vuelve menos personal: sabemos lo que significa la Sagrada Escritura en la vida de Fr. Luis. *Los Nombres de Cristo,* por ejemplo, constituyen un impresionante testimonio de la impregnación de una inteligencia, una sensibilidad y aun una afectividad por la múltiple corriente de la Sagrada Escritura.

Veamos ante todo los textos.

Alma región luciente.
prado de bienandanza, que ni al hielo
ni con el rayo ardiente
fallece: fértil suelo,
producidor eterno de consuelo.

De púrpura y de nieve
florida, la cabeza coronado,
a dulces pastos mueve
sin honda ni cayado
el Buen Pastor en ti su hato amado.

El va, y en pos dichosas
le siguen sus ovejas, do las pace
con inmortales rosas,
con flor que siempre nace,
y cuanto más se goza más renace.

Ya dentro a la montaña
del alto bien las guía; ya en la vena
del gozo fiel las baña,
y les da mesa llena,
pastor y pasto él solo y suerte buena.

Y de su esfera cuando
la cumbre toca altísimo subido
el sol, él sesteando
de su hato ceñido
con dulce son deleita el santo oído.

Toca el rabel sonoro
y el inmortal dulzor al alma pasa
con que envilece el oro,
y ardiendo se traspasa,
y lanza en aquel bien libre de tasa.

¡Oh son! ¡Oh voz! Siquiera
pequeña parte alguna descendiese
en mi sentido, y fuera
de sí el alma pusiese,
y toda en ti, ¡oh Amor!, la convirtiese.

Conocería dónde
sesteas, dulce Esposo; y desatada
de esta prisión, a donde
padece, a tu manada
junta, no ya andará perdida, errada.

Ps. 23 (22)

Yahvéh es mi pastor
nada me falta

Por prados de gresca hierba me apacienta;
hacia las aguas de resposo me conduce
y conforta mi alma.

Me guía por senderos de justicia
por amor de su nombre.

Aunque pase por valle tenebroso
ningún mal temeré;
pues junto a mí tu vara y tu cayado
ellos me consuelan.

Tú preparas ante mí una mesa
frente a mis adversarios
unges con óleo mi cabeza
rebosante está mi copa.

Sí, dicha y gracia me acompañarán
todos los días de mi vida;
mi morada será la casa de Jahvéh.
a lo largo de los días.

Cant. 5,11 * Él mi amado, blanco y colorado...

3,11 ** Salid y ved, hijas de Sión, al rey Salomón con la corona con que le coronó su madre en el día de su desposorio...

2,16 ** El amado mío es mío, y yo soy suya del que apacienta entre los lirios (el comentario de Fr. Luis asimila lirios a rosas en este pasaje).

1,6 ** Enséñame, Oh amado de mi alma, dónde apacientas, dónde sesteas a mediodía; porque andaré yo descarriada entre los rebaños de tus compañeros.

Jn. 10,14. Yo soy el buen pastor.

16,27 Mis ovejas escuchan mi voz.
Yo las conozco y ellas me siguen.
Yo les doy vida eterna
y no perecerán jamás.

10,4 ** Las sus ovejas reconocen su voz, y le siguen.

Como puede verse, el salmo 23 (ó 22 si se sigue la numeración de la Vulgata) fundido a los pasajes del Cantar y a la imagen joánica del Buen Pastor, proporciona una estructura descriptiva, una sucesión de imágenes: el Señor es un pastor coronado, blanco y rojo; es el Buen Pastor; guía su rebaño por prados abundantes, apartados de temor, cerca de las aguas; las guía y le siguen, las apacienta entre lirios (rosas); les da vida eterna; les prepara una mesa; junto a él se permanece; escuchan su voz; su lugar de descanso meridiano es buscado y deseable, quien no lo ha hallado vaga perdido.

---

* Trad. de Fr. Luis de León en la Exposición del *Cantar de los Cantares.*

** Trad. de Fr. Luis de León en *Los Nombres de Cristo* ("Pastor").

Sobre ésta como estructura vienen a entrelazarse otros temas bíblicos afines, y alguno clásico (la música pastoril).

Estos temas se reflejan en varios pasajes bíblicos, por lo general. Citaré preferentemente aquellos que el propio Fr. Luis aduce en *Los Nombres de Cristo;* no serán, sin embargo, los únicos.

Alma región luciente,
prado de bienandanza, que ni al hielo
ni con el rayo ardiente
fallece: fértil suelo
producidor eterno de consuelo.

Ap. 21,23. La ciudad (la Jerusalén celeste) no necesita de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la gloria de Dios, y su lámpara es el Cordero.

Ez. 34,11 ss. *** Yo mismo buscaré mis ovejas y las rebuscaré; como revee el pastor su rebaño... Sacaré mis ovejas de todos los lugares a donde se esparcieron en el día de la nube y la oscuridad,... y tornarélas a meter en su patria y las apacentaré en los montes de Israel. En los arroyos y en todas las moradas de suelo las apacentaré con pastos muy buenos, y serán sus pastos en los montes de Israel más erguidos. Allí reposarán en pastos sabrosos, y pacerán en los montes de Israel pastos gruesos...

Gen. 31,40 *** Gravemente laceré (sufrí) de noche y de día, unas veces al calor y otras veces al hielo.

Ps. 121 (120) No, no duerme ni dormita / el guardián de Israel. / Yahvéh tu guardián, / tu sombra, Yahvéh a tu diestra. / De día el sol no te hará daño ni la luna de noche.

Is. 49,9 *** Sobre los caminos serán apacentados, y en todos los llanos pastos para ellos; no tendrán hambre ni sed, ni los fatigará el bochorno del sol. Porque el piadoso de ellos los rige y los lleva a las fuentes del agua.

De púrpura y de nieve
florida, la cabeza coronado
a dulces pastos mueve
sin honda ni cayado
al Buen Pastor en ti su hato amado.

(Ver más arriba: Cant. 5,11; 3,11; Ps. 23,2; Jn, 10,14.)

El va, y en pos dichosas
le siguen sus ovejas, do las pace
con inmortales rosas
con flor que siempre nace
y cuanto más se goza más renace

(Ver más arriba: Jn. 10,27; Cant. 2,16.)

Ya dentro a la montaña
del alto bien las guía; ya en la vena
del gozo fiel las baña
y les da mesa buena
pastor y pasto él solo y suerte buena.

Is. 2,2 *** Y en los postreros días será establecido el monte de la casa del Señor sobre la cumbre de todos los montes...

Ps. 68 (67) 16 *** El monte de Dios, monte enriscado y lleno de grosura

Ps. 23,2 (ver más arriba)

Jer. 2,6 *** Dejáronme a Mí, fuente de agua viva, y caváronse cisternas quebradas.

Jn. 7,38 De su seno correrán ríos de agua viva

*** Cit. por Fr. Luis en *Los Nombres de Cristo,* "Pastor", "Monte" y "Esposo".

Jn. 6,51 Yo soy el pan vivo bajado del cielo.

Si uno come de este pan vivirá para siempre.
Y de su esfera cuando
la cumbre toca altísimo subido
el sol, él sesteando
de su hato ceñido
con dulce son deleita el santo oído.

(Ver más arriba: Cant. 1.6; Jn. 10,4; 10,27)

(.....)
¡Oh son! ¡Oh voz! Siquiera
pequeña parte alguna descendiese
en mi sentido, y fuera
de sí el alma pusiese
y toda en ti, ¡oh Amor!, la convirtiese

Jn. 10,27 (ver más arriba)

1 Jn. 3,2 Queridos
ahora somos hijos de Dios
y aún no se ha manifestado lo que seremos.
Sabemos que cuando se manifieste
seremos semejantes a Él
porque le veremos tal cual es.

Rom. 8,15 Vivo yo, mas no yo, sino vive en mí Jesucristo.

Conocería donde
sesteas, dulce Esposo, y desatada
de esta prisión, adonde
padece, a tu manada
junta, no ya andara perdida, errada.

Cant. 1,6 (ver más arriba)

Pr. 5,22 El malvado será presa de sus propias maldades
Con los lazos de su pecado se le capturará

Rom. 7,14b Mas yo soy de carne, vendido al poder del pecado
7,24 ¿Quién me librará de este cuerpo que me lleva a la muerte?

Sobre los temas vistos en primer término, y que podríamos llamar estructurales, se insertan, pues, otros. A veces, sencillamente intensifican a alguno de los primeros. Otras, les agregan rasgos enriquecedores. La luminosidad del mundo redimido; la armonía con Dios, expresada a través de la tierra fecunda, de la protección de intemperies extremas; la montaña santa, lugar de encuentro entre creatura y Creador; el agua viva, tomada en un claro sentido litúrgico, bautismal, así como la mesa escatológica en su simbolismo eucarístico; la asimilación a Cristo del alma fiel, en fin, la imagen de la prisión, cautiverio o esclavitud convertida en símbolo del peso del pecado: tales serían esos otros temas.

Para ejemplificarlos, podrían citarse muchos textos bíblicos. He preferido en lo posible los que el propio Fr. Luis utiliza en *Los Nombres de Cristo* ("Pastor", "Monte"). Sin embargo, quizá no sea necesario limitarse a ellos. En efecto, Fr. Luis conocía el original hebreo o griego, más numerosas traducciones, y percibía claramente la fluidez del margen entre el original y las posibles traducciones: la introducción a la Exposición del *Cantar de los Cantares* lo muestra claramente. Además, se percibe en muchos casos la imagen común a multitud de pasajes saboreados, releídos y comparados. No olvidemos que esta relectura y profundización de grandes textos fontales es característica de la Sagrada Escritura misma.

Notemos, sin embargo, que hay una estrofa a la que no se le encuentra resonancia bíblica directa —la antepenúltima, que describe el ímpetu trascendente del "inmortal dulzor", tácitamente confundido con el alma—. La penúltima, que expresa directamente la nostalgia de ésta ante tal evocación, no carece en cambio de ellas, aunque quizá no muy intensas. La estrofa final, que expresa en forma de petición ese deseo, es, por el contrario, una traducción de Cant. 1,6, unida al tema de la prisión, de reminiscencias paulinas.

Todos estos temas —estructurales o no— se entrecruzan y enriquecen mutuamente, creando un juego de resonancias, amplificando el sentido hasta tejer un nivel de significación más.

Así, la primera estrofa entrelaza el tema de la fecundidad —"alma"—, con el de la luminosidad —"luciente"—, característica de la Jerusalén celestial en Ap. 21,23, del Día del Señor en Za. 14,6; es decir, un símbolo de armonía y paz con Dios (fecundidad del suelo) con otro de esplendor y triunfo escatológico, (luz-Día del Señor). Esta conjunción se acentúa en los versos siguientes, donde el tema del suelo fértil anuncia ya, a través de la referencia a Ez. 34, al Pastor divino. Pero la protección contra intemperies simétricas —"hielo", "rayo ardiente"—, alude a través del Ps. 120 y de Is. 49 a la columna de nube o fuego del Éxodo, deslumbrante manifestación de la omnipotencia divina mil veces aludida y citada a lo largo de las Escrituras.

A través del juego de alusiones bíblicas, descubrimos, pues, en esta primera estrofa, una imagen de paz, armonía y seguridad y, a la vez, como fundándola, una discreta alusión al inmedible esplendor de la potencia divina.

La fusión de la imagen de Pastor con la del Esposo del Cantar acentúa a la vez la referencia mística —intensificada por las dos estrofas, antepenúltima y penúltima, de menor contenido bíblico—, y la eclesial. En cuanto al tema del Pastor, el sentido eclesial es obvio: la imagen de la Iglesia, rebaño del Señor se remonta al Evangelio (cfr. p. ej. Jn. 12, 55ss). El simbolismo a la vez bíblico, litúrgico y sacramental de la "vena del gozo fiel" y de la mesa llena" la intensifica. Pero la imagen de Esposo no es menos, para Fr. Luis, un símbolo eclesial a la vez que místico[1]: "debajo de amorosos requiebros explica el Espíritu Santo la Encarnación de Cristo y el entrañable amor que siempre tuvo a su Iglesia..." (Pról. a la Exposición del *Cantar de los Cantares*): "...Cristo es esposo de toda la Iglesia y de cada una de las almas justas..." (*Los Nombres de Cristo*, "Esposo"). Los dos simbolismos, el eclesial y el místico, se completan y profundizan, dando al gemido nostálgico de la penúltima estrofa una dimensión supraindividual —que no tiene por qué excluir la intimidad personal—; el yo-poeta es también el de todo cristiano en cuanto tal. Esto ilumina la "prisión donde padece" —sin excluir tampoco necesariamente la externa, autobiográfica y concreta—, con un sentido paulino de cautiverio de la carne y el pecado (Rom. 7).

Este Pastor-Esposo "de toda Iglesia y de cada una de las almas justas" conduce a su dócil rebaño, dándole alimento eterno (Jn. 10, 27) hacia la "montaña / del alto bien".

---

[1] Al hablar de simbolismo místico no me estoy refiriendo al problema de si Fr. Luis tuvo o no experiencia mísitca, sino sencillamente al significado de este texto: ¿encuentro del alma fiel con Dios, de Cristo con la Iglesia, o ambas cosas?

La montaña es lugar predilecto de solemnes teofanías en el Antiguo como en el Nuevo Testamento, desde el monte del sacrificio de Abraham hasta el "monte grande y alto" de la Jerusalén celesta (Ap. 21,10, cita a su vez de Ez. 40, 2); en sí, evoca una vez más la majestad divina, el *misterium tremendum*. Pero ese monte evoca también, para Fr. Luis, dos prodigios del Éxodo: el agua surgida de la roca y el maná, prefiguraciones, a su vez, del "agua viva" y el "Pan vivo bajado del cielo" (Jn. 7, 38; 6, 51). Tanto más, que el orden del Éxodo está invertido para seguir el que tienen en la vida cristiana: Bautismo-Eucaristía.

Se diría que en estas cuatro primeras estrofas, Fr. Luis describe el itinerario que el Pastor hace recorrer a su "hato amado" hasta el monte donde se les ofrece "pastor y pasto él solo y suerte buena".

Las dos estrofas siguientes parecen apuntar a la dicha definitiva. Veamos, en *Los Nombres de Cristo* ("Pastor") lo que parece un comentario a la 5ª estrofa, moldeada sobre una combinación de Cant. 1,6 y Jn. 10,4. "Bien y con razón le conjura a este Pastor la Esposa pastora, que le demuestre aqueste lugar de su pasto. «Demuéstrame», dice, «oh querido de mi alma, adónde apacientas y adónde reposas en el medio día». Que es con razón medio día aquel lugar que pregunta, adónde está la luz no contaminada en su colmo, y adónde en sumo silencio de todo lo bullicioso, sólo se oye la voz dulce de Cristo, que, cercado de su glorioso rebaño, suena en sus oídos de Él sin ruido y con incomparable deleite, en que, traspasadas las almas santas y como enajenadas de sí, sólo viven en su Pastor".

Es evidente que el "medio día" es interpretado por Fr. Luis en relación con la luminosidad escatológica que ya estudiamos en la primera estrofa.

Las dos últimas estrofas, que ya analizamos, nos vuelven a la tierra, al estado viador y pecador. Desde este punto de vista, "A la ascensión", que en una de las tradiciones textuales sigue inmediatamente a "Morada del cielo", parece casi su continuación. Llama la atención en todo caso el principio, que parece enlazar con un antecedente, y sobre todo la alusión al Ps. 23, invertida:

Y dejas, Pastor santo	Aunque pase por valle tenebroso
Tu grey en este valle hondo, escuro...	Ningún mal temeré...

De más está decir que esta mutua intensificación de pasajes bíblicos debía ser más que consciente, aunque no necesariamente premeditada, para Fr. Luis, y parte natural del contexto espiritual en que vivía, sentía y escribía. Esta multiplicación de resonancias que se evocan unas a otras a través de los siglos y de los diferentes libros sagrados era cauce habitual de su pensamiento y sensibilidad: *Los Nombres de Cristo* son prueba de ello. Lo que aquí se vuelca es una familiaridad de la mente y el corazón; el texto sagrado vuelto cauce y revelador de las propias vivencias.

Es evidente que las referencias bíblicas no explican ni menos agotan al poema. Pero enriquecen su comprensión con densa red de sentidos, casi un nivel de significación, del que sabemos, por otras obras suyas, que estaba vivamente presente en la conciencia y la sensibilidad de Fr. Luis.

TERESA HERRÁIZ DE TRESCA
Universidad Católica Argentina

EXPRESIONES DE AGASAJO Y DE RECUERDO

OFRECIMIENTO *

Muy pocas palabras bastan para explicar, en esta Casa, un homenaje a Battistessa; todos los aquí presentes lo conocemos desde hace tiempo; todos somos o hemos sido testigos de su actividad intelectual y docente y todos también nos hemos beneficiado y enriquecido con los tesoros de su erudición y los dones de su sensibilidad.

Esto no impide que nos reunamos una vez más para repetir ese rito de reconocimiento a quien fue maestro, amigo y consejero.

Celebramos pues los ochenta años de Battistessa, porque sin ser muchos están bien cumplidos y, además, porque los cumple con una lozanía poco común.

Al desearle muchos años más, recordamos aquella respuesta de León XIII en ocasión similar; un sacerdote amigo, al felicitarlo por sus ochenta años le comunicaba que había ofrecido la Misa, esa mañana, pidiendo a Dios que le prolongara la vida hasta los cien. A lo cual respondió León XIII: "Me parece muy bien, pero ¿por qué le pone usted límites a la misericordia divina?".

Tampoco se los pondremos nosotros; deseamos que el poder divino sea muy misericordioso con él.

Esta reunión tiene también un carácter especial que la distingue de las anteriores. Siempre nos hemos referido a los aspectos intelectuales y literarios, olvidando, tal vez, que si la prosa tiene su estilo, lo tienen también la vida y la conducta.

La celebración de este aniversario nos trae a la memoria la imagen de Battistessa, en los primeros años de esta Facultad: dando clases, haciendo una intensa obra de extensión, dictando conferencias, organizando pequeñas pero valiosas exposiciones, con un entusiasmo ya entonces admirable en un hombre maduro, y que aún conserva como si la edad no le hubiera quitado fuerzas.

Cualidad común a su trato y a su prosa es la sencillez. Siempre cordial, sin afectación, dispuesto a crear un ambiente agradable con una frase amable o ingeniosa. Su prosa es de una sencillez clásica: una sintaxis dúctil, un vocabulario limpio y rico.

Estas son las cualidades que hacen agradable su trato. Cuando le deseamos larga vida lo hacemos en primer lugar por él, pero un poco también por nosotros.

FRANCISCO NOVOA

---

* Palabras pronunciadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, en el almuerzo del 3 de septiembre de 1982. —*N. de la R.*

ÁNGEL J. BATTISTESSA *

Cuando se habla de la crisis de las humanidades emplazadas por una civilización técnica por momentos más refinada y arrolladora, la reunión que nos convoca esta noche adquiere singular relevancia porque no se trata solamente de festejar los ochenta lúcidos años de un maestro sino de saludar, en este aniversario, a un humanista en el más completo sentido de esta palabra, quien ha dedicado su vida, desvelos y afanes a las letras, a la poesía, y a formar centenares de discípulos en la noble disciplina.

La sólida educación clásica de Battistessa le ha permitido incursionar con notable solvencia y aguda penetración en casi todos los campos de la creación literaria occidental. Desde su cátedra magistral en nuestra Facultad de Filosofía y Letras esclareció textos de la literatura española y enseñó a gustarla por su fina sensibilidad desde los primitivos a los modernos; quien como el que habla tuvo el inmerecido honor de ser su adjunto en esa cátedra ejemplar puede dar fehaciente testimonio de su alto significado.

Hace unos instantes hemos oído todo lo que Battistessa ha aportado como estudioso de la literatura francesa así en traducciones como en ensayos, pero quiero, una vez más, por su alteza y el valor trascendente de los mismos, recorrer los trabajos sobre el teatro de Racine y sus penetrantes investigaciones en torno a la poesía y la dramaturgia claudelianas.

No podía faltar, y no falta, en la bibliografía de nuestro agasajado la cuna del humanismo moderno: Italia, y cumplió la deuda con esa magnífica traducción en verso libre de la *Divina Comedia* escrupulosamente anotada, verdadera hazaña de artista y erudito cumplidamente elogiada por los dantistas más conspicuos de la crítica actual.

Se acercó a Shakespeare en su ensayo *Oír con los ojos,* y aún podemos anotar sus múltiples trabajos sobre la literatura alemana.

Y si llegamos a nuestra tierra, tan necesitada de estudios serios y esclarecedores, ahí rescatamos sus ensayos sobre los románticos y los muy importantes sobre nuestra poesía gaucha.

Sabio y maestro de varias generaciones, cabría preguntar quién, de una u otra forma, no ha sido discípulo de Battistessa; en esta mesa se sientan esta noche cientos que lo fueron y todavía siguen siéndolo porque, gracias a Dios, su magisterio perdura intacto en la palabra y en el libro. Me ha tocado el honor de hablar en nombre de todos, y lo hago con la alegría de quien mucho aprendió de su saber y su bondad.

---

* Palabras pronunciadas en la cena-homenaje, en "Los Dos Chinos", el 9 de septiembre de 1982.

Bondad porque su humanismo no está sólo en su fecunda erudición sino que trasciende a su actuar como hombre y como maestro. Yo le oí decir una vez que de las tres virtudes teologales le faltaba la caridad; creo era exceso de modestia: en su múltiple andar por entre estudiantes ¡en cuántas ocasiones habrá tenido que perdonar, caritativamente, torpezas, falencias y desganas!

Al levantar pues la copa de los brindis no lo hagamos esta noche únicamente por los años que cumple el maestro, hagámoslo también por ver en él la encarnación viva de un humanismo que acaso el mundo necesite hoy más que nunca.

ARTURO BERENGUER CARISOMO

* * *

ÁNGEL J. BATTISTESSA EN LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS *

Cuando amigos y colegas organizadores de este acto me invitaron a ofrecer al doctor Ángel J. Battistessa el homenaje de la Facultad de Filosofía y Letras que aunara la circunstancia de su octogésimo aniversario y el agradecimiento por la larga y proficua trayectoria cumplida por el maestro en nuestra casa, acepté de inmediato la invitación, honrado y complacido. Pensé que el largo trecho recorrido junto a él, el conocimiento que tengo de sus afanes y quehaceres, los intereses comunes que nos acercan, allanarían la grata misión encomendada. Pero ya puesto a ordenar ideas para dar coherencia a mi exposición y acercarla a la altura del homenaje requerido, la tarea empezó a mostrarse difícil, ardua y compleja.

He dicho tarea difícil, porque costaba encontrar tono adecuado —entre familiar, protocolar y amical— que acompañara a la insoslayable enumeración de merecimientos, teniendo en cuenta que la Facultad de Filosofía y Letras y sus gentes integran una gran familia —a veces algo etiquetada, como es corriente en toda familia que se respete— y Battistessa es miembro prominente de ella: decano del cuerpo docente de Letras, profesor emérito, doctor *honoris causa,* director honorario del Instituto de Filología. Y muchas cosas más en nada omitibles.

Dije tarea ardua, porque Battistessa es diestro y sutil escritor, poeta recoleto, imposible de perfilar en cuatro trazos. A su lado muchos hemos aprendido cuanto balbuceamos en el oficio y con sus enseñanzas recibimos el impulso que nos introdujo en los afanes de la pluma.

---

* Texto leído por su autor el 21 de octubre de 1982 en el curso de la ceremonia efectuada en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El acto se cumplió con la presencia de las autoridades de la Casa y la adhesión personal, postal y telegráfica de las principales entidades académicas, literarias y artísticas. Estuvieron asimismo presentes los representantes de varias generaciones de graduados. —*N. de la R.*

Dije tarea compleja, porque Battistessa, miembro de esta familia, maestro y colega en prístinos sentidos, es un amigo de todos. Un compañero junto al cual compartimos tertulias inolvidables, la buena mesa y la mejor sobremesa y, también, en más de una ocasión, arteros golpes asestados a castigadas profesiones como la de docente y la de crítico; profesiones que, en nuestro medio, exigen rendir examen de suficiencia ante cada promoción recién llegada y en las que, a diario, hay que sobrevivir injustos parricidios.

Tarea difícil, ardua y compleja, en fin, porque Battistessa es hombre universal, auténtico hombre del Renacimiento. Y, a la vez, acabado intérprete de nuestras esencias criollistas, lo que equivale a decir: humanista integral e íntegro.

A tal punto este aserto es verdad admitida y confirmada en los más importantes medios culturales de Occidente que, en un número especial del 9 de junio de 1963, el *Boletín del Congreso de Investigaciones Hispánicas*, subrayaba: "Por su saber humanista, por sus inquietudes artísticas, por su riqueza espiritual, el doctor Battistessa habría descollado entre los grandes personajes renacentistas o hubiera alternado con los esclarecidos escritores del Siglo de Oro español".

Acerca de todo esto debería hablar en esta ocasión; pero, aunque me iluminara un don propicio de síntesis, que no poseo, inevitablemente consumiría varias sesiones como la presente o crecería una crónica paralela a la abundancia vital y laboral de nuestro homenajeado.

Maestro universitario, filólogo, lingüista, crítico literario, académico, embajador cultural, frecuentador de las bellas artes, ensayista, poeta, traductor, bibliófilo: éstos y muchos otros rasgos intelectuales debería consignar y registrar con pausa, ahondadamente, para perfilar apenas los trazos más visibles de la polifacética personalidad de Battistessa.

Descontado que, para ello, no bastan los pocos y limitados minutos de una ceremonia, me limitaré a acotar algunos datos provenidos de mi particular frecuentación del maestro y de mi adhesión hacia su obra y persona.

Allá por la década del treinta, un grupo de estudiantes de ciencias, algunos de ellos en puertas de un doctorado en química, pero con recatadas y paralelas aficiones a las letras, habíamos oído hablar de dos maestros de Filosofía y Letras: de la elocuencia de Ricardo Rojas y de las lecciones sugestivas de Battistessa. De éste habíamos leído sus páginas de *Nosotros* y de *Verbum*. Nos decidimos entonces a asistir como oyentes a los ejercicios de lectura y comentario de textos que, como Jefe de Trabajos Prácticos, dictaba en la cátedra de Introducción a la Literatura. No sabría decir si fue factor decisivo para la generalidad; sí puedo afirmar que en mi caso lo fue, y allá por 1935, decidí cortar los estudios de Ciencias y me inscribí en los de Humanidades de nuestra Facultad.

¡Qué delicia la de aquellos cursos de la calle Viamonte! ¡Qué maestros los que oíamos! Entre ellos, en primer plano, Battistessa. ¡Cuántos recuerdos inolvidables! El grupo de bisoños universitarios era numeroso y requería el aula magna para alojarlo. Sin embargo, Battistessa lograba la comunicación, atendía a nuestros ejercicios críticos pretenciosos y, además, estimulaba los que evidenciaban alguna posibilidad futura.

Recuerdo en particular un caso que fue para nosotros motivo de admiración. La protagonista, después distinguida catedrática y colaboradora de Battistessa, también está hoy aquí. ¿Te acuerdas, María Victoria,* aquella mañana de un lejano octubre del 36, cuando Battistessa escogió tu monografía sobre Unamuno, la elogió públicamente, la analizó y comentó? ¡Cuánto te admiramos y cómo te envidiamos!

En todos los niveles en que ejerció la docencia, Battistessa ha tenido y tiene el don del estímulo noble, de clarificar vocaciones; siempre con gracia y saber de maestro, nunca con torpezas de dómine, sino con levedad de oficiante de un apostolado.

Hace ya bastantes años, aquel diplomático de larga actuación en Argentina que fue sir Eugen Millington Drake, al presentar a Battistessa al auditorio de Eton, dio esta síntesis cabal de la personalidad de nuestro colega: "el *scholar* argentino más completo". Reunía en el prácticamente intraducible término inglés *scholar* los naturales atributos de Battistessa humanista, de su tan particular consagración a los estudios literarios.

Ese humanismo está enraizado en la mejor tradición clásica y enriquecido en los múltiples manantiales de la cultura cristiana: ciencia y conciencia, sensibilidad ética y estética, pasión y compasión, simpatía y compenetración. A un tiempo, fe y saber, bondad y firmeza.

Rasgos infrecuentes, sin duda; pero en Battistessa, por naturaleza, se dan las magnitudes de excepción. Desde moceriles horas de estudiante fue amigo y corresponsal intelectual de figuras de relieve universal. En los días de la primera posguerra escuchó las lecciones de Fougères, el gran helenista que nos visitó en 1922; de Ernest Martinenche, el hispanista francés que lo inició en los secretos del análisis textual; de Américo Castro, Manuel de Montoliú y Eugenio d'Ors, los españoles que fueron nuestros huéspedes; de Ortega y Gasset, el filósofo con quien viajó a España, en un crucero de inolvidable diálogo; del antropólogo Paul Rivet; del conde de Kayserling; del psicólogo George Dumas; de Jacques Maritain y de Albert Einstein.

Con Maritain, Battistessa fue guía para visitas a centros estudiantiles y obreros. Con Einstein, Diego Pró recuerda el siguiente episodio: "cuando el gran físico desarrollaba en francés sus explicaciones, si de pronto no encontraba un vocablo, lo decía en alemán o en italiano, luego se volvía al alumno Battistessa para que la 'alcanzase' el término adecuado". (Cfr.: Diego Pró, *Ángel J. Battistessa,* Buenos Aires, E. C. A., 1968; p. 25).

También corresponsal y amigo de Arturo Farinelli, el hispanista italiano, Battistessa fue, en una de sus periódicas estancias europeas, huésped en la villa del maestro, junto al Lago Maggiore. El propio Farinelli escribía en Turín, en 1929: "La erudición de Ángel J. Battistessa pasma, pero no agobia. Su intuición es además inconfundible, y en materia de crítica sabe ser tan exigente como generoso. Este joven maestro es más que un profesor erudito: es un claro humanista moderno".

---

* Alusión a la profesora señora María Victoria Prati de Fernández, presente en el Aula Magna en el transcurso del homenaje. —*N. de la R.*

Battistessa investigador ganó el privilegio de la amistad de Benedetto Croce, cuya hija Alda, a la muerte del filósofo, reabrió para nuestro amigo las puertas de la biblioteca paterna.

Dije periódicas estancias europeas. Puntualizarlas significaría entrar en otro largo e interminable capítulo, para lo que apenas alcanzaría a ser desdibujada referencia a la gravitación del nombre de Battistessa en el universo intelectual. Pero para, al menos, insinuar cómo se inaugura esa representatividad universal, daré sólo este dato.

Antes de 1928, nuestro amigo había hecho particulares viajes de estudio. En dicho año, siendo rector de la Universidad de Buenos Aires Ricardo Rojas —a pedido, entre otros, de algunos de los maestros que mencioné en esta exposición— se concedió a Ángel J. Battistessa una beca de perfeccionamiento en el extranjero.

Fue, así, el primer egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires becado en Europa para perfeccionar estudios humanísticos. ¡Y cómo y cuánto honró a la institución que lo patrocinaba!

En usufructo de esa beca, frecuentó las enseñanzas de Brunot, de Baldensperger, de Paul Hazard, de Vossler y de Mayer, filólogos, lingüistas y críticos de arte ilustres. Luego, en el Centro de Estudios Históricos de Madrid, trabajó junto a Ramón Menéndez Pidal y mereció que el maestro le saludara públicamente como "pleno valor de erudición sobria, nutrida y útil". Como resultado del trabajo en tales fuentes y de la excepcional formación recibida en las mismas, Battistessa produjo en aquellos días valiosos estudios, parte de los cuales se hallan aún dispersos en selectas publicaciones de Europa y América.

Aquellos fueron días sólo del comienzo de una trascendencia. Hoy este argentino es figura universal de la cultura. Su trayectoria comenzó hace más de medio siglo en el recién nacido Instituto de Filología. En su carrera —por medios propios y sin buscarlos— alcanzó todos los grados jerárquicos universitarios. Ilustró, con galanura y *savoir-faire,* cátedras centenarias de las universidades de Heildelberg, Oxford, Cambridge, la Sorbona, Florencia, Roma, Génova, Madrid, Salamanca, Deusto, Damasco. Fue fundador y *alma mater* de la hoy floreciente Facultad de Letras de la Universidad Católica de Buenos Aires. Dirigió las revistas *Verbum, Logos* y *Cuadernos del Idioma.* Las más ilustres corporaciones y academias lo han incorporado como miembro activo. Durante varios períodos presidió y dio lustre a nuestra Academia Argentina de Letras, que por su acción ganó un sitio significativo entre sus hermanas de América.

Repito: Battistessa, sin juego de palabras, es figura universitaria universal. Su nombre resulta familiar en claustros de aquende y allende el océano. Puedo afirmar, por propia experiencia, que sólo mencionarlo lejos de la patria es sentir que un puente cordial se extiende ante uno; que el paso se le franquea aun en el más exclusivo círculo. Tuve oportunidad de verificarlo ante hispanistas de Sidney y de Ottawa, de Estocolmo y de Estambul, por no apuntar sino aquellos provenidos de los confines del mundo.

Y qué no decir de inolvidables experiencias de horas compartidas durante los Congresos de las Academias de la Lengua, en todos los cuales Battistessa fue la personalidad brillante y mimada. ¡Cuánto lustre para la cultura

argentina del que los argentinos no tienen debida noticia, porque la labor de Battistessa es callada, no entra dentro de las máquinas publicitarias de la sociedad de consumo!

La familiaridad de técnicas eruditas y clásicas en la adustez de los claustros universitarios no impidieron a Battistessa la compenetración con poesía y letras modernas. No es magnificar un ápice la verdad ni caer en panegírico de circunstancia el sostener que, a través de él, a través de sus versiones y escolios, de sus sagaces y coruscantes disertaciones, muchos argentinos descubrimos avanzados renovadores de la poesía de Occidente y ancestrales fuentes de la lírica universal.

Griegos y latinos, medievales y modernos: Dante, Goethe, Tennyson, Carducci, Leopardi, Mallarmé, Rimbaud, Vielé-Griffin, Claudel, Valéry, Eliot Coventry-Patmore, entre otros, llegaron a nuestras manos por su intermediación y aprendimos a regustarlos de modo diferente. ¡Qué decir de ese impar trabajo que fue su traducción de la *Divina Comedia*, verdadero dechado de percepción poética en pautas de una lengua diferente!

Las traducciones poéticas de Battistessa son mucho más que meros traslados. Resultan auténticas recreaciones y ello es consecuencia, tanto de su dominio de lenguas como de una auténtica condición de poeta creador; de esa recoleta vocación que sólo en contadas ocasiones ha admitido hacer pública en los burilados sonetos que va consiguiendo sustraerle *La Nación*.

Paralelamente, la obra en prosa de Battistessa aparece varia y abundante. sus libros: *Juan del Encina, Itinerario y estilo de Rainer María Rilke, José Hernández, Poetas y prosistas españoles, El poeta en su poema, El prosista en su prosa, Oír con los ojos*, etc. constituyen inapreciables instrumentos de formación e invitación permanente al regusto estético. Otro tanto ocurre con cada uno de los innumerables artículos y ensayos que lleva sembrados en revistas y suplementos literarios.

Sus ediciones de la *Biblia medieval romanceada, La chanson de Roland, La Cautiva* y *El Matadero* son modelos de metodología y ajuste filológico, lo mismo que su labor sobre el texto de *Martín Fierro*.

Hacia 1937, ya en una faz intermedia de tan proficua producción escrita y oral, expresaba el maestro belga Lucien-Paul Thomas: "Admiro profundamente sus hermosos y sutiles estudios sobre temas de poética y sus traducciones tan artísticas y penetrantes. Ángel J. Battistessa es un traductor dotado por sí mismo de una alta calidad lírica. Es también un crítico excepcional: uno de los intérpretes más completos de que tengo noticia en asuntos de poesía antigua y moderna".

Amigos: éstas son apenas mínimas referencias que aproximan una pálida idea de la personalidad que esta tarde homenajeamos. Referencias recortadas desde el ángulo que nos concierne: "Battistessa en la Facultad de Filosofía". Pero queda un sesgo marginal que no debo pasar por alto: el de los lauros conquistados. Sesgo que sienta un rasgo singular de la modestia de nuestro colega: Battistessa no ha tenido ni tiene la veleidad de los premios.

Nunca los ha buscado; sin embargo, naciones hermanas, tempranamente, le han dispensado toda clase de honores: sociales, literarios, académicos y ofi-

ciales. Argentina, su patria, ha sido algo tardía al respecto. Pero ya ha reparado en parte esa mora y el nombre de Battistessa está inscripto en los fundamentales galardones nacionales: el Premio Kennedy, el Gran Premio Consagración, el Gran Premio de Honor de la SADE. Curiosamente son lauros a los cuales no hay que postularse como aspirante. Al Premio Ricardo Rojas, que también lo honra, hubo que inscribirlo un poco a sus espaldas.

Querido maestro Battistessa, amigo Ángel: pese a todos los hiatos de los que ha sido testigo o víctima en el proceso de la vida universitaria argentina, su presencia rectora a lo largo de sesenta años sostiene y alienta el más alto y depurado criterio académico en la enseñanza de las Letras; fija niveles de excelencia para el destino ulterior de las Humanidades. Porque así lo reconocemos colegas y alumnos, discípulos todos, hemos querido testimoniarlo en esta manifestación pública y con estas palabras sin intención panegirista, sino plenas de personal y general gratitud por lo que usted nos da y por lo que esperamos seguir recibiendo de su pródiga y señera espiritualidad.

En nombre de todos: ¡gracias, maestro!

RAÚL H. CASTAGNINO
Presidente de la Academia Argentina de Letras

HOMENAJE UNIVERSITARIO
Y ACADEMICO

LA CEREMONIA

Al tiempo de otras reuniones en honor del doctor Battistessa, la ceremonia que en cierto modo cerró los actos oficiales de conjunto fue la celebrada el 16 de septiembre de 1982, en el Salón Rojo de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. El acto tuvo extensa y amplia difusión periodística. * No cabe pues una crónica detallada. Total o parcialmente, para constancia recordativa, incluimos aquí algunos textos.

El doctor PEDRO A. PERISSÉ, decano de la Facultad, destacó en su discurso:

En nombre de la Universidad de Buenos Aires y de su Rector, doctor Alberto Rodríguez Varela, representación con que he sido distinguido para este acto, vengo a expresar la adhesión dispuesta por aquella Institución al homenaje, por cierto merecido y justificado, que se tributa hoy en esta Casa al profesor Ángel J. Battistessa, con motivo de cumplir ochenta años de vida y sesenta de docencia superior.

Si nuestros estudios universitarios persiguen como fines esenciales la formación plena del hombre a través de la universalidad del saber, la preservación, difusión y transmisión de la cultura, y no sólo la mera enseñanza de conocimientos científicos y métodos de investigación, se comprende fácilmente la razón determinante de aquella ineludible adhesión.

Porque nuestro ilustre homenajeado encarna, sin duda alguna, la figura del varón estudioso, sensible y distinguido, que consagra su vida al resguardo, promoción y enaltecimiento de los valores culturales que llevan a una formación humanística del hombre para su perfección interior, como reflejo de su origen divino.

Mientras unos corren hacia la búsqueda de conquistas pragmáticas, acrecentamientos económicos y meras satisfacciones de necesidades banales, bueno es que otros se afanen en la búsqueda de los bienes espirituales que, a la larga, sirven de sostén a la humanidad.

De esas rutas opuestas, la segunda ha sido elegida por el profesor Battistessa por vocación y con un entusiasmo que provoca nuestro elogio. Ha seleccionado el camino sublime de inculcar con su vida y sus obras el deleite y gozo que procura el difícil arte de las letras, armonizando la belleza de las formas con la profundidad del contenido.

En el mundo de la lengua hispana el profesor Battistessa brilla con nitidez propia, irradiando intensa claridad que ilumina a sus colegas, discípulos y lectores, sin herir sus pupilas. Literato, filólogo, historiador, crítico, miembro

---

* Singularmente en *La Razón* del 17 de septiembre y en *La Nación* y *La Prensa* del día 18 del mismo mes. Luego, en otras publicaciones de la Capital y del interior.

de número y honorario de varias academias nacionales y extranjeras, decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y de la Facultad de Letras de la Universidad Católica Argentina, ostenta una larga lista de monografías, artículos, reseñas y otras obras, no menos que los más variados títulos, premios y distinciones dentro y fuera del país. Todos son signos inequívocos de su labor infatigable y de su amor al trabajo constructivo y enaltecedor, que no conoce límites y merece el reconocimiento de sus semejantes.

Al ensalzar las cualidades de este tipo de hombres, de tanto valor científico, cultural y humanístico, debemos al mismo tiempo agradecerles la generosidad con que se nos brindan a través de toda una vida consagrada al estudio y a la meditación.

Profesor Battistessa: en éste su glorioso día en que recibe el testimonio de alto aprecio, estima y cariño de instituciones, amigos, colegas, discípulos y admiradores, la Universidad le presenta su saludo reverente y emocionado con el mismo e intenso afecto con que la madre abraza a un hijo dilecto. Que Dios le conceda aún muchos años de vida para que la Patria pueda recoger el fruto siempre sazonado y jugoso de su experiencia, su saber y su talento.

Habló seguidamente Monseñor Octavio N. Derisi, en su carácter de Presidente de la Comisión Ejecutiva del Homenaje. Sus conceptos coincidieron con los ya expuestos en la alocución pronunciada en la Misa de acción de gracias en el templo de la Inmaculada Concepción, el 9 de septiembre, y luego en la comida —"multitudinaria", según el epíteto de los periódicos—, efectuada esa misma noche. Equivalentes términos de esos discursos constan en este volumen de *Letras* (pp. 9-10).

El doctor Guillermo Gallo, Presidente del Consejo de Rectores de Universidades Nacionales, se expresó como sigue:

A los ochenta años este hombre de letras llega en la plenitud de una vida creadora. No puedo dejar de pensar en esta instancia en el *Fausto* de Goethe. El doctor Ángel J. Battistessa los festeja alegremente. Ha cumplido con satisfacción con todos nosotros. No menos amable resulta para mí participar en este homenaje, que mezcla sutilmente la plenitud del acto académico con la candorosa situación del cumpleaños.

Trataré de expresar con mis palabras la vastísima tarea de cuidado expresivo y de creación idiomática realizada por el doctor Battistessa. En la puerta de estas objetivas formalidades no puedo dejar de disfrutar la oportunidad de agradecerle el haber dedicado su vida al estudio y al cultivo de las letras.

Omitir lo bueno es tan reprobable como hacer lo malo. Los claustros universitarios se han enriquecido con la obra y la palabra de este incansable viajero. Nadie mejor que él representa la vida universitaria. Su nombre no ha dejado de manifestarse en las aulas desde 1923. Parece imposible que una vida albergue tanta tarea, y el asombro crece si pensamos que no es frecuente esta síntesis de un profesor y de un humanista, ávido también de investigación solitaria. El que dedica sus mejores horas a la compañía de los alumnos parece condenado de antemano a no alcanzar la paz del recinto estudioso. Sin embargo, el doctor Battistessa ha sabido salvar esas dificultades gracias a su vocación por la lectura. Si no fuera por la estrecha relación que la palabra homenaje

mantiene con el término hombre, se podría señalar que este homenaje al doctor Battistessa quedaría inconcluso si no mencionáramos al compañero de todos sus años: el libro. Por momentos, libro y vida han sido un todo para el doctor Battistessa.

Su gran pasión por la lectura y el análisis de los textos ha encontrado en él al introductor apto para superar las falencias de quienes caen en la desesperanza o el desgano, pues aun sus ochenta años se encargan de devolvernos a la fantasía, a la belleza del idioma, a la insondable verdad de la poesía, a Dios mismo. Y para completar tanta gozosa faena bibliográfica, con sus profundos estudios idiomáticos ha sabido además unir nuestra literatura —Hernández y Echeverría— con el continente de Shakespeare y la renovada presencia de Dante. Sólo un poeta es capaz de recrear con tanta finura la creación ajena; sólo un buceador infatigable conoce las profundidades de la lengua hasta esos confines; sólo un amante de la belleza puede reconocerla en todos los términos. Sus investigaciones, sus ensayos no han tenido otra meta que la de mostrar a nuestros ojos, no siempre sensibles, la belleza infatigable del mundo que tenemos delante. Pero tanta abundancia de dones no son el regalo espontáneo de un instante. Los más de esos dones son difíciles de alcanzar según advirtieron los griegos.

En nuestros días, cargados de apuros e impaciencias, de desgano y hastío intelectual, es necesario homenajear a quien tuvo la paciencia de aguardar esos dones, a quien se dio todo el tiempo necesario para lograrlos. Sólo así se alcanza la ciencia, y sin ella cualquier esfuerzo es vano.

Hoy, en nombre de todo lo que significa representar a los claustros universitarios como formadores de hombres, en nombre de las universidades nacionales, quiero agradecerle, doctor Battistessa, porque ha tenido paciencia y ha madurado estos ochenta años, en el momento justo en que más la necesitamos, esa lección casi olvidada en la búsqueda de la verdad. Sé que ello será para usted un premio, porque a Dios —como escribía el poeta— no le es grata la maduración fuera de tiempo. ¡Ojalá pudiéramos todos merecer ese premio trascendente! Ello significaría que a nuestra vez hemos podido desasirnos de los materialismos y logrado proveernos de paciencia para esperarlos.

En su carácter de Decano de esa Casa, el doctor José Santos Gollán destacó por su parte:

En nombre de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires venimos a sumar nuestra presencia en este tan merecido homenaje a don Ángel J. Battistessa.

Decimos don Ángel porque en los claustros universitarios los calificativos de "doctor" y "profesor" son tan generales que, instintivamente, y casi "por si acaso", los aplicamos a toda persona que hallemos en los ámbitos de las facultades y que vistan saco y corbata, y no pantalón vaquero y camisa con vocación de camiseta, sin que importe el sexo. Aparte, pues, de la indumentaria y del aspecto relativamente severo del docente, guardamos el "don" para aquellos cuya personalidad se destaca por sobre la de sus pares.

¿Y quién mejor merecedor del castizo "don Ángel" que nuestro doctor y profesor Battistessa?

Él tiene el porte del señor que sabe serlo, pero que no se vanagloria de ello. Un señorío que emana de su serena visión de la vida, tránsito fugaz; de su profunda fe, de su formación filosófica, de su equilibrada concepción de la armonía.

Dijimos hace pocos días, durante la comida ofrecida en su honor, que toda su vida estaba conjugada en un continuo y profundo amor a la belleza.

Ese amor a la belleza y la armonía irradia de toda la obra del doctor Battistessa: de sus escritos literarios —ensayos, críticas, prosa, poesía—, de sus comentarios sobre artes plásticas y música, de su extensa labor en la cátedra, de sus estudios filológicos, de su actuación como académico —como miembro de número y como presidente de la Academia Argentina de Letras—, de su fluida capacidad como orador y conferenciante, de sus hermosas y cuidadas traducciones del italiano, del francés, del inglés y del alemán, de su obra de paleógrafo y fonetista.

En esta enumeración hemos dejado para el final, como quien atesora la última moneda de oro de arcaico cofre, la calificación que nos es más cara: la de "maestro".

A pocos se les puede adjudicar tan justamente el calificativo de "maestro" como a don Ángel Battistessa. En sesenta años de ejercicio de la cátedra, ha sido el maestro cabal.

Es maestro aquel al que se escucha con deleite, el que guía al auditorio de alumnos como por un hilo invisible que hilvana palabra tras palabra, idea tras idea, y que finalmente concluye siempre con una lección: una lección de vida, respetuosa, amable, austera.

Ningún alumno de don Ángel Battistessa podrá olvidar sus clases: la palabra correcta, la expresión galana, la acotación risueña, la conclusión acertada.

En la Facultad de Filosofía y Letras son ya legión sus discípulos, los que siguen sus huellas en las cátedras, los que lo han tenido como consejero de sus trabajos y tesis, los que se han formado en su escuela, y han tenido la fortuna de seguir a un maestro de maestros.

Suena aún en mis oídos la sensación de lejana juventud, cuando escuchábamos atentos sus clases de literatura, y reteníamos la característica entonación de su voz. Nos bastaba oirle decir con suavidad "Lope de Vega..." para que nos miráramos gozosamente y nos aprestáramos a deleitarnos con una de sus lecciones inolvidables.

Y no sólo eran la voz y la frase. Su palabra ha estado siempre acompañada de una muy medida gesticulación.

"Lope de Vega..." y su brazo derecho se levantaba lentamente, la palma hacia arriba, en actitud armoniosa que acompañaba el decir. Así, hacia un lado y hacia otro, su lección era completada con aquellos movimientos mesurados que retenían nuestra atención y nos llevaban de la mano a lo largo del discurrir.

Maestro Battistessa: no deseo prolongar, con citas eruditas, esta exposición. Pero sé que una de tus obras más queridas, que te ha tomado mucho trabajo y afán, es la traducción de la *Divina Comedia*. Al revés de Dante,

nunca has perdido tu camino recto en umbrosa selva. La *diritta via* que has recorrido y nos has mostrado ha tenido siempre por meta la de un auténtico humanismo. El hombre, creado, es asimismo creador. Creador de amor, de justicia, de bondad, de armoniosa belleza. Así has visto, maestro Battistessa, a la humanidad, y así nos la has mostrado.

Maestro Battistessa: maestro de la belleza, la armonía y el humanismo, gracias por tantas lecciones.

El Rector del Colegio Nacional de Buenos Aires, doctor ALFREDO M. DE LAS CARRERAS, aportó al homenaje sus recuerdos personales y la adhesión del histórico Colegio. Así dijo:

Fortalece el espíritu y retempla el ánimo el hecho de que en momentos difíciles para la República y la democracia argentina nos reunamos aquí en este magnífico Salón Rojo de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires para reverenciar a la cultura. Celebrar —como diría Cárcano— los primeros ochenta años del profesor Ángel Battistessa es acercarse precisamente a quien personifica la cultura en el campo de las letras, de la poesía, de la crítica literaria, del ensayo y de la enseñanza del idioma castellano. Cultura, noble palabra de raigambre latina, cuyo significado según el Diccionario de la Real Academia Española es el resultado o efecto de *cultivar* los conocimientos humanos y de afinar por medio del ejercicio las facultades intelectuales. Eso es precisamente lo que ha hecho el profesor Battistessa en todos sus años, cultivar su espíritu e inteligencia. Por eso a nosotros nos place, a despecho de su natural modestia, calificarlo con orgullo como representante singular de la cultura argentina.

Pero estamos aquí reunidos porque el profesor Battistessa no se limitó a enriquecerse de conocimientos en beneficio propio, sino que, por el contrario, los dispensó y los dispensa con generosidad en todos los ámbitos donde actuó y continúa actuando. Como Rector del Colegio Nacional de Buenos Aires, en donde también fui alumno de nuestro homenajeado, vengo a agradecerle los treinta años ininterrumpidos que prodigó al histórico colegio de la patria, desde 1930 en que se incorporó como profesor de castellano a poco de haberse graduado en la Universidad, hasta 1960 en que se retiró cuando se desempeñaba como titular de dieciocho horas de cátedra. Quiero destacar en este sentido el prestigio que significó y continúa significando para el Colegio Nacional de Buenos Aires haberlo contado entre sus profesores. Señalo también su sencillez y modestia porque, a pesar de la destacadísima posición alcanzada y de los brillantes lauros que le fueron otorgados por sus merecimientos, siempre continuó dictando clase a quienes recién nos iniciábamos como alumnos secundarios, en el camino de la gramática primero y en el de la literatura española después. Ello demuestra, una vez más, su genuina vocación por la enseñanza y su verdadera y auténtica sabiduría. El colegio de la Universidad contó, en consecuencia, durante todos estos años, con quien interpretó cabalmente el espíritu y el sentido humanista de la enseñanza que aquí se imparte. Rindo, por esa razón, homenaje en la persona del doctor Ángel Battistessa a todos aquellos profesores que dedicaron su tiempo a enseñar y a educar a la juventud que pasó por nuestras aulas. Como ex-alumno puedo decir que todos conocíamos por tradición oral que Battistessa —así le decíamos nosotros— solía poner buenas notas, por lo que iniciábamos el curso con la presunción de tener como

profesor a un hombre comprensivo y bueno, presunción que se convertía en certeza no bien transcurrían las primeras clases. Pero lo que no nos decíamos —porque nos fuimos dando cuenta de ello con el paso de los años— es que nos íbamos a encontrar con alguien que dejaría en nosotros huellas indelebles.

Sus clases, haciendo caso omiso del programa, más que lecciones eran meditaciones sobre el tema que elegía. Buscaba, como al pasar, que sin esfuerzo para nosotros nos interesara la lectura de los grandes escritores de la lengua. Sabía —hoy estoy seguro de ello— que en algún momento se iba a despertar en cada uno de nosotros el interés por leer seriamente. Confiaba, con la seguridad de quien conoce a fondo la naturaleza humana, que nadie le iba a defraudar, y ya al final del año todos sentíamos la curiosidad, el hábito y hasta la necesidad, para calmar nuestro espíritu, de leer y releer las buenas obras de nuestro idioma.

Dije alumnos, y ahora me doy cuenta de que para él éramos más que eso. Nos consideraba, con generosidad, sus discípulos. Porque alumno es, en definitiva, quien obligatoriamente concurre a las clases, a quien hay que tomarle lección y calificarlo; en cambio, discípulo es aquel que sigue voluntariamente a su maestro y recibe sus enseñanzas sin que éste le exija lección y calificación.

Por ese trato, por su amenidad y por la variedad con que adornaba sus temas, por la espontaneidad de sus clases, por la continuidad de sus lecciones, por habernos enseñado a disfrutar de las buenas lecturas y del buen decir de nuestro idioma, querido maestro, le estamos todos, el Rector y sus alumnos del Colegio Nacional de Buenos Aires, muy agradecidos.

Como Miembro de número de la Academia Argentina de Letras, y en representación de la misma, el doctor FEDERICO PELTZER habló en los siguientes términos:

La Academia Argentina de Letras me ha honrado al designarme para que, en mi carácter de miembro de número de la Corporación, la represente en este homenaje al doctor Ángel J. Battistessa y traiga su adhesión más fervorosa al acto en que le rendimos los honores que merece, con motivo de cumplir sus ochenta años. Sin duda, al recaer esta representación en mí, mis colegas han soslayado con indulgencia mis escasos títulos, y han preferido subrayar la honda admiración que le profeso. Sólo así me atrevo a sumar mi voz a otras, tanto más autorizadas, en esta ocasión, para la cual la suma de los años del doctor Battistessa es apenas el impulso que nos congrega; porque, más allá de la referencia cronológica, lo que aquí estamos celebrando es la evidencia de un maestro, que ante sus colegas, sus discípulos y la multitud de sus amigos, recibe el público reconocimiento por lo mucho que ha creado, enseñado, iluminado y ensalzado en una larga vida dedicada a practicar el bien y a sustentar con nobles palabras la rectitud que nuestro emblema exige.

No voy a hablar de las múltiples actividades que, en esa empresa, ha desempeñado nuestro homenajeado de hoy; pienso que, en esta ocasión, otros podrán exaltarlas con mayor autoridad. Quiero, sí, hablar brevemente del maestro de maestros que ha sido el doctor Battistessa, a partir de su tarea en la Academia Argentina de Letras.

A ella se incorporó en 1959. La propuesta, fechada el 9 de abril de ese año, lleva cinco firmas ilustres: Rafael Alberto Arrieta, Enrique Banchs, Arturo Capdevila, Juan P. Ramos y Ricardo Sáenz Hayes. Poetas, críticos y eruditos coincidieron de tal modo en la justicia de esa designación. Poco después, el 23 de abril, fue aprobada su candidatura, y lo acompañaron en la ocasión Atilio Dell'Oro Maini, Jorge Max Rohde, Francisco Romero y Leónidas de Vedia. Sus antecedentes eran, ya entonces, sobradamente conocidos. Desde su egreso de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, en 1926, con especialidad en Literatura y Filología, su labor en nuestro país y en el extranjero, al frente de institutos de investigación, cátedras, revistas y múltiples publicaciones, lo hicieron una figura indispensable para continuar su magisterio en una Academia que es joven por su trayectoria (acabamos de cumplir nuestros cincuenta años), pero honorable y fecunda por su actividad, tan silenciosa como rica en el campo destinado a exaltar la noble lengua que nos hermana, y en el estudio de sus matices y peculiaridades en nuestro medio y el de Hispanoamérica.

Desde allí, como miembro de número, y durante largos años como Presidente de la Corporación, el doctor Battistessa ejerció, como dije, su magisterio con humildad y, al par, con brillo; una dualilad difícil de conciliar, salvo para quienes, por la pureza de su espíritu, saben y pueden aunar como él la generosidad de enseñar lo mucho que saben con el don de iluminar las palabras de los hombres, merced a su penetración de poetas y de críticos. El doctor Battistessa, como miembro de nuestra Academia, o como su representante en primer término, ha sido y es el más fiel y honroso embajador de un país y una cultura que nos arraiga en España, nuestra madre, nos hermana con Latinoamérica, nuestro suelo —no pocas veces herido, ignorado y hasta vejado por los soberbios—, y nos proyecta a lo universal, con esa impar sutileza, tan felizmente nuestra, que nos permite movernos con soltura entre las más preclaras obras del espíritu humano e incorporarnos —como él lo ha hecho— a Cervantes con Shakespeare, a Dante con Teresa de Ávila, a Goethe con Valéry, a Rilke con Claudel. Con él como vocero, nuestra Corporación ha podido considerarse bien representada; allí donde él fuera, podíamos sentirnos seguros de que su palabra habría de dejar huellas, abrir rumbos, despertar los espíritus, con frecuencia distraídos por solicitudes más terrenas, y estimularlos a buscar más allá de la letra, donde sólo el poeta, y el verdadero crítico, pueden iluminar nuevas zonas, ampliar horizontes, proclamar que en el principio es el verbo, y que esta advertencia no alude a una limitación temporal, sino a la fundación que toda palabra importa.

El más grande ingenio de nuestra lengua, puso en boca de su peregrina criatura esta sentencia irrefutable: "La pluma es lengua del alma". Afinar esa pluma, para que trasunte la nobleza de un alma dedicada a un alto oficio, es la primera obligación, y también la más alta responsabilidad de un escritor. Si así lo entendemos, bien podemos hoy celebrar esta conmemoración de una vida orientada por ese rumbo, como lo es sin duda la del doctor Battistessa. En su magisterio, su creación, su tarea de estudioso, él ha dicho y escrito palabras de las que pueden satisfacer al maestro de verdad y a cualquier hombre honrado por el privilegio del don que se traduce en un limpio y noble lenguaje. Así lo ha reconocido nuestro país, al otorgarle las más altas distinciones que reserva a sus poetas y a sus intelectuales; así lo han confirmado

los gobiernos y las instituciones que en el extranjero han consagrado sus méritos.

Pero, si algo puede confirmar esta certeza, quizá deba buscárselo en la propia voz del autor, con esa adecuación entre vida y verdad, o verdad vivida, que traduce su obra. Hoy, como al ser escritos, sentimos la sinceridad hecha virtud de estos versos suyos:

"Inesperado airón de primavera
veo arder en lo alto de una rama
de mi huerto invernal, y alza su llama,
y tremola, y ondula, y es cimera." *

La Academia Argentina de Letras, por mi intermedio, adhiere con alegría y orgullo a este homenaje. Queden esos versos, que son su verdad, como la mejor ofrenda de respeto, afecto y gratitud, con ocasión de celebrar a nuestro amigo, en la fraterna calidez con que, entre amigos y discípulos, aquí lo saludamos.

En su carácter de Presidente de la Asociación Dante Alighieri, entre otros conceptos, el doctor DIONISIO PETRIELLA destacó, con oportunidad, lo siguiente:

Hablo en nombre de los innumerables discípulos y admiradores que Ángel J. Battistessa tiene en nuestra Casa, y de acuerdo con el homenaje que hoy aquí se celebra.

Me hace feliz poderme acercar a la élite cultural reunida en este recinto para recordar los ochenta años del insigne maestro. Me hace asimismo feliz el poder hablar nuevamente en esta Facultad, que fue mi morada preferida durante seis años en mi lejana juventud.

He tenido la dicha de poder evocar la tradición de esta Casa de estudios en países del extranjero. Recordaré ahora solamente la última ocasión en que pude cumplirlo, pues ello tiene un significado muy especial para los argentinos. A mitad de mayo último la colectividad italiana residente en el país decidió enviar una delegación a la Península para pedir que Italia se apartara de las sanciones económicas votadas contra la República Argentina por la Comunidad Europea.

Yo estuve en la delegación y allá entrevistamos a numerosas personalidades y periodistas de nota. Naturalmente nuestras explicaciones empezaron por corroborar la legitimidad jurídica que nos asiste en el caso de las Malvinas, pero además destacamos que presentábamos el pedido en razón de la hermandad de sangre que existe entre Argentina e Italia, y por fin, asimismo, de la hermandad cultural de ambos países. En Argentina, esta hermandad cultural está sobre todo fundada en el culto de Dante y por ende, y principalmente, en mérito a la labor durante años ininterrumpidamente desarrollada por el doctor Battistessa.

El Ministro de Educación de la Nación, Contador CAYETANO LICCIARDO, cerró la serie de exposiciones con los siguientes párrafos:

---

*Cuarteto inicial del soneto "Yo saludo el milagro", aparecido en *La Nación* el 26 de septiembre de 1976. —*N. de la R.*

¿Qué puedo agregar yo a lo que ya se ha dicho? Sí, quiero manifestar mi orgullo y mi satisfacción por la relevancia que se ha dado al carácter de "maestro" del doctor Battistessa.

Porque el profesor Battistessa ha dedicado muchas horas de su vida a la gente joven, en la enseñanza secundaria y en la enseñanza universitaria. En cuanto tal, ha sido testigo y mediador: testigo de valores esenciales por obra de la revelación de la belleza, pero de la belleza integral: la que se manifiesta en el resplandor de la verdad. Él opera el milagro cuando delante de sus alumnos, al abrir un libro clásico se propone conquistarlos con la juventud del libro y con la del profesor que lo "descubre" a sus jóvenes amigos. Mediador, entre el autor clásico y el joven moderno, transmitió así a la juventud ansiosa de principios los valores de siempre, los que alumbran el camino y lo enriquecen de esencias. La lección del maestro debe quedar en el recuerdo de todos. "Sé que lo que se agosta, como tú reflorece, y que todo retoña, divino, tras lo humano..." * Este fragmento de un poema suyo, seguramente lo tendrán presente los alumnos como lección viva.

Yo, que no he tenido el privilegio de ser su alumno y que en este momento siento sobre mí la responsabilidad del Ministro al expresar en qué consiste este homenaje, déjeme usted que le diga que usted puede estar seguro de que si alguien me pregunta alguna vez quién es Battistessa mi respuesta será ésta: es un hombre que ama a Dante, conversa con quienes han sido sus alumnos, bebe en el elixir de sus libros y en la sabiduría de sus poesías.

En nombre de la docencia argentina yo invito a todos los que hemos venido a participar, a testificar y a rendirle este homenaje, para que me acompañen en esta simple invocación, en esta oración brevísima: "¡Gracias, Dios mío, por habernos dado a este maestro!".

Conclusivamente, el doctor BATTISTESSA pronunció estas palabras de reconocimiento:

Aunque socorrido pero de mucha pertinencia en estos trances, me urge emplear el frecuentado vocablo "gracias". Por suerte, la circunstancia y la solemnidad del sitio y del momento lo colman de la más acendrada carga emotiva; le confieren, creo, un alcance que trasciende en mucho, reales o supuestos, los merecimientos de la persona que aquí emplea esa palabra.

Estas "gracias" no son sólo mis gracias; en primer término, y de consuno, si ellas asumen alguna resonancia atendible ésta les viene del aventajado desvelo de todos aquellos, estudiosos y docentes, que con grande o mediano acierto se han dedicado, se dedican, y mientras no se les quiebre el ánimo habrán de dedicarse al noble afán de los saberes y al magisterio de su difusión no tasada.

Según anda el mundo —¡y cómo anda!—, no parece que lo más del quehacer cultural y cívico deba seguir confiado a los pedagogos sin brío, a los políticos de pertinaz ineficacia, o a los triunfadores momentáneos que hoy tanto comercializan hasta el lúdico desinterés del deporte y aun pretenden, con

* Alusión al "Soneto de la quinta", de Ángel J. Battistessa, publicado en *La Nación* el 19 de diciembre de 1971. —*N. de la R.*

irritativo y no justificado desplante, asumir la emblemática si no la efectiva representación de la Patria.

En este tiempo poco risueño y angostamente promisorio, no nos olvidemos de los muchos, pues todavía son muchos, que a pesar de la prepotencia, la demagogia y el desorden, tanto laboran con buen empeño y saludable rendimiento. Sin complacencia gregaria ni corporativa, me refiero a los que estudian y educan, a los que con recato, y con aplauso o sin él, orientan espiritualmente, en la medida de lo que pueden, a las generaciones jóvenes. Me refiero, además, de particular pero no de exclusiva manera, a quienes, según su capacidad y según su temple, han acatado —*libremente* acatado, *republicanamente* acatado, *constitucionalmente* acatado y *evangélicamente* acatado, si cabe— el apacible, el fraterno mandato del Maestro por antonomasia: "Id y enseñad a las gentes".

EN LA PERSPECTIVA DEL TIEMPO

Duce tempus eget

M. ANNAEUS LUCANUS, *Phars*, VII, 88

FLORILEGIO

Abreviado complemento de las páginas incluidas *ad hoc* en este volumen de homenaje, insertamos aquí algunos de los poemas ofrecidos en distintas fechas con referencia a la persona y a las preocupaciones estudiosas de Ángel J. Battistessa.

En atención al espacio, la muestra se limita a seis composiciones debidas a plumas hispanoamericanas.

De un poemario de B. Fernández Moreno, el tan argentino evocador de nuestra capital y del campo bonaerense (1886-1950), al cabo de unas líneas de la composición mayor en que va inserta se transcribe una sintética silueta lírica en doce versos:

Mientras la enorme ciudad
por calles y plazas mueve
sus rebaños de automóviles
de balidos diferentes,
y las ventanas despiertan,
y los jardines se duermen
y el centro es un torbellino
de azules, rojos y verdes,
y un blanco y negro de cines
y un turbio de cabaretes,
enciende su luz tranquila
la Tertulia de los Viernes.
Y que no la enciende en vano
dan señales bien patentes
porcelanas y cristales
en generosos manteles.
. . . . . .
. . . Mas ya camina la noche
y el tumulto exterior cede.
Se hace una calma de focos
y avenidas con aceite,
y el silbo de un vigilante
lento arabesco distiende.
Bajan sedas perezosas
de las discretas paredes,
lámparas de pergamino
bloques de oro parecen,
hay un vuelo de abanicos
muy pausado en el ambiente,

en el rincón de los libros
brilla dorado filete,
se nota el caer de un pétalo
sobre el hombro de algún mueble,
hacia el techo flota alguna
nubecilla azul celeste
y en oasis de silencio,
el alma, palmera, crece.
. . . . . .

. . . Ángel J. Battistessa,
para mí un adolescente,
tiene la voz de susurros,
las manos casi celestes.
Yo ya las veo asomadas
a un hábito penitente,
dando vueltas a un infolio
que un facistol florece.
Cuando apunta con el índice,
y el apuntar es frecuente,
es dedo sobre la llaga,
y ésta y aquél se merecen.

("La Tertulia de los Viernes", en *Dos poemas,* Buenos Aires, El Ateneo, 1935).

A Rafael Alberto Arrieta (1889-1968), el depurado poeta y selecto prosista, en sus días destacado universitario y presidente de la Academia Argentina de Letras, pertenece el soneto que sigue, compuesto en 1945 y así titulado:

A ÁNGEL J. BATTISTESSA

Elogio de sus versiones poéticas de Ana de Noailles, Valéry y Claudel

Aquí manan los jugos —la miel, la savia, el olio—
el huerto bajo soles distantes indiviso:
Condesa, aquí gustamos de nuevo el paraíso
en que selló tu boca sensual su monopolio.

Y aquí, aguas profundas que represa un infolio,
nos dais en otro espejo, con resplandor preciso,
la imagen transferida de vuestro impar Narciso.
(Orla los bordes flúidos la gracia del escolio).

Ahora es la liturgia catedralicia, el manto
purpúreo del versículo. Fuego común del canto,
arden la fe y el arte en una misma llama.

¡Lucha sagaz, humilde fervor, dúctil paciencia!
La sometida lengua florece en la obediencia
y abre diversos frutos en una misma rama.

(*Tiempo cautivo,* Buenos Aires, "El Ateneo", 1947).

MARIO BINETTI (1916-1980) en una de sus bellas composiciones, "Bibliófilo", con clásico ajuste supo significar el amor de Battistessa por los libros:

Luce intelletual piena d'amore
DANTE

El tiempo ha trabajado como un marfil severo
su rostro. De profundo, su mirar es sincero.
A veces sueña; a veces, se demora en su estancia.
La vida entre sus libros es perdida fragancia
que se torna leticia con palabras eternas.
Si el viento agita un poco sus dormidas cisternas,
su ojo lúcido busca la lámpara que arde,
hermana de la estrella, corazón de la tarde.
Rozan el pergamino sus manos amorosas,
y las miniadas páginas y las rimadas cosas.
Humanista y humano, conversa sin premura,
distraído; apacible, su gracia es su dulzura.
Sobre sus claros cedros reposan sus *Virgilios*,
sus *Giuntas y Elzevires* —otros dulces concilios—
o la miel deliciosa de un bíblico incunable,
todo gótico y leve, perfecto, inenarrable.
Bien que algún *Canzoniere* color de perla fina
tornasole en sonetos una pasión divina;
y muy junto algún *Kempis* de sayal y maitines,
previene una paz blanca de blancos serafines.
Boccaccio, Castiglione, Ronsard y los latinos,
elegíacos siempre, sabrosos como vinos;
y epístolas y diálogos y los suaves *minores*
de elegancia exquisita, de fugaces amores.
Él ya estuvo en Venecia con Erasmo; ha sentido
la imprenta de los Aldos rumorosa en su oído,
y percibió el celeste Platón en un cristiano
latín de cardenales, algo ciceroniano.
Y en manuscritos rancios, donde entre el polvo viejo
aún desliza la pura Belleza algún reflejo,
siente zumbar la vida como rica colmena;
suyos son cielo, agua, juventud, azucena.
El hombre en sus dolores se tranquiliza, es bueno.
Él los tuvo, los tiene; ya está solo, sereno.
Y perdona a la dicha sus traiciones secretas,
sólo por un hastío dorado de poetas...

(*La paz adorable*, Buenos Aires, Talleres Colombo, 1950).

FERNANDO MAGLIA, lírico y estudioso animador cultural bahiense, en uno de sus poemas evoca algunas de las actividades universitarias de Battistessa en el interior del país, y también, de paso, una de sus muchas alternativas de viajero:

Y bien: henos aquí, don Ángel,
del tiempo nuevo; en el fin
del año viejo,
que se fue, nostálgico,
preñado de oscura y subterránea poesía.

Intuída, tal vez, en la serena clase de un día invernal,
alborotada por el bullicio de los ángeles rubios;
o graves, indoctos adolescentes; señoritos,
llenos de ásperas púas de orgullo, y hosco ser selvático,
que apenas disimula el unto de la civilización, hollín y
páginas mordidas,
rápidamente; mozos
con frío ojo de duelo, y melenas guerreras, y bigotillos políticos.
. . . . . .

Luego del maremoto del inmemorial ferrocarril gauchesco,
sobre las despavoridas llanuras, caballos y poblados chatos,
de provincia.
El pito aullador con su colmillo de hiena chillona,
el ciempiés de mil ruedas locas y soplos pulmónicos,
y el negro oboe de su vientre comedor de truenos:
¡Desde Buenos Aires,
Cosmópolis,
hasta la Universidad del Sur!

Don Ángel lee lúcidamente a sus autores predilectos.
Goethe, Rilke, Péguy, Proust, Claudel...
Mucho Dante, Baudelaire...
¡Entre tantos!
El trac-trac de los rieles hace como íntimo al tren...
Un trozo de pampa cruda muestra su vientre verde;
sus ojos comparan las bellas tierras de Provenza,
las villas de Metz,
las haciendas de Orthez,
los desiertos de Arabia o Arizona, y qutzá diga:
¡Esta es la Tierra Prometida!
Un trozo de pampa muestra su vientre verde,
y en él,
tórrido de fecundidad, brotan las gloriosas espigas como
chaparrón verde de una lluvia de la tierra.
. . . . . .

¡Oh! Tened fe en esta tierra del Futuro!
Semilla, en ti está el Árbol.
Piedra, en ti duerme la Pirámide, la Torre, el Rascacielos.
Niño ignorado, tú serás algún día: El hombre...
¡Oh! ¡Tened fe!
¡Tierra áspera, viento salvaje!
Campesinos sencillos y rotundos como una égloga ruborizada;
como la redondez roja de una manzana,
en medio de la sabia sobriedad de la rústica mesa provinciana.
. . . . . .

¡Ah, sí!
El año ha sido bueno.
Si bien, un poco de dolores hubo.
"Seul le grain dont le coeur souffre porte un épi".
Y vuestra cosecha ha sido simple y grande.

Luego los chicos que envían poemas...
Algún acierto feliz, el adjetivo acoplado con gusto.
El ritmo de un verso gracioso o personal,
o variaciones inéditas en el oleaje de la sintaxis,
alegran el corazón, y eso basta;
ahí van las líneas alentadoras,
el conato de castigo muy veladamente irónico y paternal...

Y el año se fue.
Y se nos lleva al gran Amigo al país del hierro y la ola,
al país de las marinas y los leones...
A la Isla de las Nieblas, ceñida de truenos y de siglos...
.....

Os voy diciendo este canto del Adiós.
Pasará un tiempo, y silencio, y muchas ondas verde-azul.
Trabajaré, meditaré, escribiré un poco.
Paciente, cultivaré la pesada mies amarilla, en los campos,
y en mi jardín, flores rojas, blancas, moradas,
para ofrecer a mis amigos, en la delicada chinería de un jarrón,
junto a la chimenea, donde brillan huesos de caza, y armas,
fumaré mi buena pipa inglesa, con el té del Oriente.
Y hebras tórridas de sabroso gusto mediterráneo,
ancho y formidable como un ídolo, sentado,
en el umbral de mis antecesores, mirando hacia el Porvenir.
¡Luego serán los viajes hacia los mares desconocidos!
¡Hacia todos los puertos de la buena Esperanza!
¡Buen viaje, marino!...

(Excerpta del poema "La Isla de las Brumas", en *Flor y Piedra,* Buenos Aires, Francisco Colombo, 1959).

El indeclinable y ubicuo entusiasmo de Battistessa para difundir los valores espirituales a través de su propia sensibilidad y de su personal elocución creadora aparece sintetizado en el siguiente soneto de CARLOS ALBERTO MERLINO:

A ÁNGEL J. BATTISTESSA

A buscar el fulgor —cristiano oficio—
ajeno, fue ofrendada tu existencia.
Junco y roble tu voz se hizo fluencia,
buscó no ser sino un puntual resquicio.

Así creció el idioma su edificio,
tuvo a Rilke y Claudel en su querencia,
tuvo... nuevo vigor y refulgencia.
Irguió su corazón sentir y juicio,

supo que el corazón se ensancha o dobla
tomando en su latido el más profundo
existir de los otros, su paisaje

secreto, laberíntico. ¡Redobla
sugerencia, color, música, mundo
—artista tú también—! ¡Sigue tu viaje!

(Fechado en 1968 para el *Libro de los acrósticos,* homenaje a los escritores argentinos).

Destinado a integrar el conjunto de las *Obras completas* de CARLOS SABAT ERCASTY (1887-1982), el poema que sigue, "A Ángel J. Battistessa", es página que aún puede estimarse inédita. Grato parece presentar aquí, en primicia, el facsímile del folio original autógrafo. Con sus contrastadas imágenes y el balanceado brío rítmico que le fue propio, hace ya tres lustros que el patriarca de los grandes líricos uruguayos posmodernistas trazó este muy personal soneto-semblanza:

A ÁNGEL J. BATTISTESSA

No sé con qué fervores tú mismo te iluminas,
cual si un rodar de estrellas fuese tu interno cielo,
y en la palabra hubieras las palomas del vuelo,
y en la idea el demiurgo de las profundas minas.

Sabes desde que el hombre creó formas divinas
y hubo el alma en belleza y en mágico desvelo.
Sabes el santo en éxtasis y la bacante en celo,
la caverna platónica y el sabor de las ruinas.

Ojos en donde, eterno de Dios, trasciende el arte,
frente donde se acuestan en rosas los poemas,
espirituales filtros que acendran el sentido...

Eres madura gracia al espigarte y darte.
¡Voz azul redimida por esencias supremas,
única vencedora del tiempo y del olvido!

C. Sabat Ercasty

Montevideo, 8 de noviembre de 1968.

Aparte las limitaciones del espacio, incluir algunas composiciones europeas, también alusivas a Battistessa, supondría la transcripción de textos en varios idiomas. Muchos son los poemas de tema vario que le han sido dedicados y que se le dedican. Véase p. 25 en este númro de *Letras*. —*N. de la R.*

A Angel F. Battistessa

—

No se con qué fervores tú mismo te iluminas
cual si un rodar de estrellas fuese tu interno cielo,
y en la palabra hubieras las palomas del vuelo,
y en la idea, el demiurgo de las profundas minas.

Sabes desde que el hombre crea formas divinas
y hubo el alma en belleza y en mágico desvelo.
Sabes el santo en éxtasis y la bacante en celo,
la caverna platónica y el sabor de las ruinas

Ojos en donde, eterno de Dios, trasciende el arte,
frente donde se acuestan en rosas los poemas,
espirituales filtros que acendran el sentido...

Eres madura gracia al espigarte y darte.
¡Voz azul, redimida por esencias supremas,
única vencedora del tiempo y del olvido!

C. Babat Ercasty

Montevideo, 8 de Noviembre de 1968

CORRESPONDENCIA Y ENCUENTROS

"La obra y la actividad cultural de Ángel J. Battistessa ha sido elogiosamente juzgada en la Argentina y fuera de ella, en libros y artículos, o en cartas, cuyos términos —a no ser los de los periódicos— sólo parcialmente han trascendido al público. Como aquí estarían demás las precisiones notariales, entresacamos algunos juicios, la mayoría de ellos transcriptos en forma fragmentaria".

En difundido y ya agotado encuadre biográfico, Diego F. Pró, el destacado estudioso del saber filosófico clásico y del pensamiento argentino, con las palabras arriba mencionadas antecede un coincidente conjunto de opiniones referidas a la persona y los trabajos del doctor Battistessa. Por los nombres de quienes las suscriben, y también por su procedencia, a varios de nosotros no dejó de parecernos ilustrativo reproducir aquí, a continuación del precedente FLORILEGIO de textos versificados, un cierto número de esos juicios en prosa y extenderlos de 1968 en adelante: casi tres lustros de tarea proseguida sin pausa después de la publicación de la mencionada biografía. ¿Por qué no reunir, también esta vez, los nombres de esos opinantes y algunas de sus líneas con indicación de fechas y lugares de origen?

En respuesta a una carta en la que le solicitábamos visitar su biblioteca para acercarnos entre sus papeles a otros previsibles "materiales informativos", el profesor Battistessa nos respondió con las líneas que en parte seguidamente se transcriben. — *N. de la R.*

"...Si se descuenta que la semblanza editada en 1968 por la Dirección General de Difusión Cultural puede reaparecer puesta al día por el propio profesor Pró, cuando menos de momento —sin que ello signifique interferir en la espontánea labor de ustedes— les encarezco obvien la transcripción de esos textos y otras manifestaciones estimativas recientes. * Dos motivaciones tie-

---

* En la p. 18 de este volumen queda asentada una referencia a ese libro del académico Pró. Atentos a lo arriba observado por el doctor Battistessa nos hemos remitido a la agotada biografía de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación (p. 181 y ss.). A cambio de una lista mayor recogemos e intercalamos algunos nombres indicativos, varios figuran ya en estos pliegos: "Alain" Coriolano Alberini, Rafael Altamira, Rafael Alberto Arrieta, Abad Andrés Azcárate O.S.B., "Azorín", Enrique Banchs, Marcel Bataillon, Jan Bathori, Rachel Bérendt, R. Caillois, Arturo Capdevila, Miguel Ángel Cárcano, J. M. Carré, Jean Cassou, Américo Castro, Paul Claudel, Gustave Cohen, Gianfranco Contini, Alda Croce, E.R. Curtius, G. Devoto, H. Driesch, G. Dumas, Arturo Farinelli, H. Focillon, Paul Fort, Paul Groussac, Ricardo Güiraldes, Paul Hazard, Pierre Janet, S. S. Juan Pablo II, Valery Larbaud, duquesa de La Rochefoucauld, Enrique Larreta, Eduardo Mallea, Jacques Maritain, Ernest Martinenche, Augusto Mayer, Ramón Menéndez Pidal, F. de Miomandre, Rodolfo Mondolfo, Adrienne Monnier, condesa de Noailles, Victoria Ocampo, Wladimir d'Ormesson, José Ortega y Gasset, G. Papini, S. S. Paulo VI, R. Pérez de Ayala, S. S. Pío XII, Jean Prévost, M. Puccini, Alfonso Reyes, M. F. Sciacca, L. Sédar Senghor, Leo Spitzer, Jules Supervielle, Benvenuto Terracini, Lucien-Paul Thomas, G. Ungaretti, Miguel de Unamuno, Paul Valéry, Ninon Vallin, Karl Vossler, etc.

ne mi ruego. Aparte la justa limitación del espacio, me permito insinuar un escrúpulo: entiendo que según se pueda los libros deben hacerse públicos. Para esto —si vale la perogrullada— se los *publica;* en cambio, y a salvo las excepciones forzosas, conviene que los archivos particulares, no menos los copiosos que los menores, se mantengan en reserva y sin trascender en mucho el ámbito familiar y el de los amigos. Las muestras al menudeo de los documentos que personalmente nos atañen, cual por más, cual por menos, nunca consiguen parecernos completas. ¿Cuántas veces quienes en verdad nos conocen y mejor nos quieren, y aun los maestros que desde temprano acertaron a consolidar nuestro mundo interior, apenas si aparecen mencionados, o siquiera aludidos, entre los pocos o los muchos testimonios o simpáticos o laudatorios que por azar o por deliberada manera ponemos a resguardo. En lo que va de un renglón a otro, intuímos, sí, las compensadoras voces tácitas. Su "lectura" no es siempre fácil pero cuando el corazón tiene buen oído —y me ilusiono que en la actual circunstancia este es el caso— las escuchamos y las reconocemos sin las esquiveces y sin los encogimientos de la seudo modestia.

El oír que repican en nuestro obsequio es cortesía que halaga, mas sin embargo la prevención del escrúpulo antedicho persiste. En materia de juicios con algún toque halagüeño pienso que no debe olvidarse este aserto del discreto Baltasar Gracián: *Toda escasez en moneda de aplauso es hidalga.* Por nuestro lado, de los encomios que el prójimo atento a lo que hacemos guste ofrecernos con palabra llana o párrafo levantado sólo debemos estimar lícito extraer un estímulo; un estímulo, no un desplante de orgullo, menos un conato de vanagloria. Presupuesto que mi ya largo derrotero docente y tal vez el asueto literario que ha solido jalonarme la marcha merezcan y puedan ser continuados advierto que esta es la no postergable ocasión de reiterar mis gracias precisamente por el nuevo, variado y tan oportuno estímulo: el que se ha querido brindarme en ese doble y muy generoso cuaderno de *Letras.* Expreso, pues, mi vivo reconocimiento al Honorable Consejo Directivo de la Facultad, al señor Director de la revista, don Francisco Novoa, y a los amistosos colegas, unos cercanos y otros sólo geográficamente distantes".

A. J. B.

CRÓNICA

Nos limitamos a reseñar algunos de los actos de recordación cumplidos en 1982 en honor del doctor Battistessa por los motivos conocidos y señalados en otras páginas de este volumen. La organización quedó diferida por las preocupaciones del país en los primeros meses del año, a causa del conflicto en el extremo austral insular de nuestro territorio. Luego de dicha pausa la idea de esa recordación pudo concretarse y tomar proyecciones aquí y en otros sitios.

En este número, aparte los saludos y las congratulaciones venidas de fuera, *Letras* ha reunido un conjunto de colaboraciones de índole variada remitidas por conocidos autores, docentes universitarios y miembros y becarios del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, en obsequio del escritor y estudioso argentino. No todas han podido llegar en los plazos de la periodicidad de esta revista, pero seguramente encontrarán espacio en publicaciones afines nacionales y extranjeras.

La indicada iniciativa del Honorable Consejo de nuestra Facultad (p. 7) pudo coincidir con la de otras personas e instituciones. Transcribimos los términos de la invitación conjunta, pues la celebración no tardó en asumir amplia correspondencia en distintos ámbitos atentos al pensamiento y a las letras: *Homenajes al eminente humanista y educador argentino profesor doctor Angel J. Battistessa en su 80º aniversario de nacimiento y 60º de docencia universitaria. Buenos Aires 1902 —17 de agosto— 1982.*

La Comisión Honoraria estuvo constituida como sigue: el Ministro de Cultura y Educación, contador Cayetano Licciardo; el Secretario de Cultura, doctor Julio César Gancedo; el Decano del Cuerpo Diplomático acreditado ante nuestro Gobierno, S. E. R. el Nuncio Apostólico Mons. Ubaldo Calabresi; el Director del Servicio Exterior de la Nación, Embajador Julio C. Carasales; el Rector de la Universidad de Buenos Aires, Alberto Rodríguez Varela; el Presidente del Consejo de Rectores de Universidades Nacionales, doctor Guillermo Gallo; el Presidente del Consejo de Universidades Privadas Argentinas, Mons. Guillermo Blanco; el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, doctor José Santos Gollán; el Rector del Colegio Nacional de Buenos Aires, doctor Alfredo de las Carreras; el Secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, doctor Raúl Ricardo Colombres; el Presidente de la Academia Argentina de Letras, doctor Bernardo Canal Feijóo; el Presidente del Fondo Nacional de las Artes, don Oscar Magdalena. La misma lista —aquí muy resumida en atención a la brevedad— incluía a los señores Presidentes de estas y otras instituciones: Pen Club, Sociedad Argentina de Escritores, Argentores, Confederación de Profesionales Universitarios, etc. Con sus titulares, o en ausencia de éstos por intermedio de sus representantes, expresaron su adhesión las principales embajadas, entre ellas las de la República Federal de Alemania, España, Francia, Grecia e Italia. Lo propio hicieron entidades culturales locales y de los países amigos, actores teatrales, artistas plásticos, músicos; la Asociación Dante Alighieri, el Mozarteum Argentino, la Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, casas editoras de la plaza y del exterior, escuelas, bibliotecas populares, emisoras radiales y televisivas.

La Comisión Ejecutiva actuó presidida por Mons. Octavio Nicolás Derisi, con la colaboración de instituciones académicas y docentes: la nómina figuró en el cuadernillo de invitación. Total o parcialmente, los diarios reprodujeron las listas congratulatorias. En las tareas de coordinación intervinieron desde un principio doña Isabel Padilla y de Borbón de Berreta Moreno, el doctor Eugenio E. Navarret y las señoras Betty Colombo Pereyra de Navarret, Isabel Biedma Martel de Ungaro y María Esther Zemborain de Torres. Los amigos, colegas, antiguos alumnos y los muchos oyentes vocacionales del doctor Battistessa conformaron otras diversas listas. *La Nación, La Prensa, Clarín, La Razón* y *Esquiú* y diarios y semanarios del interior acogieron adhesiones, comentarios, fotos.

Los actos centrales se iniciaron el 9 de septiembre con misa vespertina de acción de gracias en la iglesia de la Inmaculada Concepción, en el tradicional

barrio sur. La Sociedad civil "Fiesta de la Flor", de Escobar, por gentileza de su Presidente, don Luis Juan Brusi, tomó a su cargo, graciosamente, la ornamentación floral de las tres naves del recinto. Actuaron en el oficio prelados y sacerdotes, algunos de ellos —Mons. Derisi y el Rdo. P. Eugenio Guasta— antiguos alumnos universitarios del profesor Battistessa. La plática estuvo a cargo de Mons. Derisi, quien se refirió a la misión de la palabra en la docencia y en la literatura. El Nuncio Apostólico siguió el oficio junto al altar mayor y fue portador de un telegrama de congratulación enviado por S.S. Juan Pablo II, con fecha 17 de agosto. Al tiempo en que, con espontánea intervención, el Coro Polifónico Nacional, dirigido por el maestro Roberto Saccente, entonaba el "Aleluya", de Händel, el párroco, Pbro. Dionisio Díaz, entregó al doctor Battistessa una copia especial de la fe de bautismo. Lo hizo en recuerdo de la ceremonia celebrada en los primeros años del siglo en el mismo templo, donde Battistessa fue bautizado. Poco más tarde, en los varios salones de la confitería "Los Dos Chinos", colmados todos ellos por la concurrencia, se celebró una comida de amistad y reencuentro.

Alrededor del agasajado se ubicaron el Nuncio Apostólico Mons. Ubaldo Calabresi; el Embajador de España, doctor Manuel Alabart Miranda; Mons. Octavio N. Derisi; el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, doctor José Santos Gollán; arq. Isabel Padilla y de Borbón, Directora del Museo Municipal de Arte Español "Enrique Larreta", y representantes de otros centros universitarios y culturales. Ofreció la comida el Presidente de la Comisión Ejecutiva, Mons. Derisi. Habló el Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad oficial, doctor Santos Gollán y el Presidente de la Alianza Francesa, M. Jean-Pierre Ingrand. En nombre de los colegas universitarios lo hizo el doctor Arturo Berenguer Carisomo.

El jueves 16 de septiembre, en el Salón Rojo de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires tuvo lugar el solemne acto académico cuya reseña aparece aquí en otras páginas. Después de los actos indicados, nuevas manifestaciones de adhesión prolongaron los homenajes en la capital y en distintas provincias. El 21 de octubre, con la exposición bibliográfica e iconográfica antes reseñada (p. 37) y un acto literario musical la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad cumplió su homenaje.

Hacia esas fechas la Universidad del Salvador designó al doctor Battistessa Profesor honorario de su claustro. La recepción se efectuó en el auditorio de esa casa de estudios. La Rectora, profesora María de las Mercedes M. Terrén destacó el alcance del nombramiento y el doctor Battistessa desarrolló una clase pública en celebración del cuarto centenario de Santa Teresa de Jesús, maestra del idioma y doctora de la Iglesia.

Sin referencia a otros actos que se realizaron hasta los días finales de 1982, en el Instituto del Idioma, que desde hace veinte años el doctor Battistessa dirige en el recinto de la casa que fue de Enrique Larreta, en Belgrano, los alumnos de varias promociones, en su mayoría profesores e investigadores, se reunieron en un almuerzo. Éste fue ofrecido por la señora Lidia Goyanes en nombre de esas sucesivas promociones de estudiosos.

Como detalle ilustrativo de la adhesión en algunas provincias transcribimos la resolución de una de ellas:

MINISTERIO DE CULTURA Y EDUCACIÓN
Universidad Nacional de San Juan
RECTORADO

San Juan, 1º de septiembre de 1982

VISTO:

El homenaje que diversas instituciones del país ofrecerán al Doctor Ángel José BATTISTESSA y la invitación que el presidente de la Comisión de Homenaje ha hecho llegar al Rectorado; y

CONSIDERANDO:

Que el doctor Ángel José Battistessa ha merecido el título de Profesor Honorario de la Universidad Nacional de San Juan;

Que su larga actuación docente ha sido un continuo tributo y enriquecimiento para la vida intelectual del país;

Que su amor a los libros y su tarea de crítico —"estudiar y difundir lo mejor que se ha escrito"— han dado toda una contribución a la filología y formado numerosos discípulos;

Que su obra literaria original por su profundidad y belleza ha dado toda una categoría estética a ciertos rubros de la literatura argentina;

Que la sabiduría del humanista ha sido volcada sin retaceos en las Universidades del país y del mundo;

Que como un brillante caballero de las letras, por su vida de estudio, es un paradigma para la juventud;

Por ello y en uso de sus atribuciones

EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN

RESUELVE:

ARTÍCULO 1º — Adherir al homenaje nacional que se tributará al Doctor Ángel José BATTISTESSA.

ARTÍCULO 2º — Invitar a los profesores a difundir en los establecimientos secundarios de la Universidad Nacional de San Juan, algunas páginas del Doctor BATTISTESSA.

ARTÍCULO 3º —Pedir a la Biblioteca de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes que dentro de sus posibilidades inicie la reunión del "corpus" de la obra del Doctor BATTISTESSA.

ARTÍCULO 4º — Sugerir a las cátedras universitarias de Literatura Argentina la inclusión de la obra del Doctor BATTISTESSA como tópico de programas o motivo monográfico.

ARTÍCULO 5º — Enviar copia de la presente Resolución al Doctor Ángel José BATTISTESSA.

ARTÍCULO 6º — Comuníquese e insértese en el libro de Resoluciones.

RESOLUCIÓN Nº 1289.

(Siguen las firmas del Rector, arquitecto Eduardo Mario Caputo Videla, las de los Secretarios y la de la Directora de Despacho).

Como otros institutos del interior, la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de esa misma Provincia, por intermedio de su Decano, doctor Leovino Eduardo Brizuela, ha invitado al profesor Battistessa para intervenir en tareas de seminario.

En localidad cercana a la capital, partido de Lanús, en Villa Sarmiento, población de la que don César José Juan Battistessa, padre de don Ángel, fue uno de los fundadores, en el nuevo edificio de la antigua Escuela Nº 33, se efectuó una ceremonia evocativa. Primeras docentes de aquella Escuela, las "señoritas" Locria, de La Plata, ya en sus altos años gustaron hacerse presentes en algunos de esos homenajes al alumno de lejanos días. Recordaron que en muy pocos meses el hoy profesor Battistessa alcanzó a cumplir en sus aulas todo el ciclo primario, cuya iniciación había quedado diferida por un temprano accidente, a los siete años, en la quinta paterna. Uno de los pinos del parque ha sido declarado árbol histórico de la Villa. Detalle pintoresco y simpático.

Por lo que se refiere a ecos en el exterior, los periódicos anuncian las invitaciones recibidas en estas fechas para que nuestro compatriota exponga nuevos temas filológicos y literarios en centros hispanoamericanos y europeos. Sabemos que varias publicaciones suyas están prontas para la imprenta. Conforta observar cómo el infatigable magisterio prosigue. Así empezó por pronosticarlo el propio doctor Battistessa, a quienes en su día, luego de referirse a la actividad ya cumplida, le preguntaron acerca de sus tareas próximas. Nos limitamos a transcribir, a manera de ejemplo, el siguiente comentario del diario *La Nación* (17 de agosto de 1982, p. 9, con un retrato):

LOS OCHENTA AÑOS DE UN HOMBRE DE LETRAS

"Ochenta años son muchos contemplados desde una perspectiva meramente humana. Son, también, una hermosa edad para quienes, lejos de acogerse al descanso que holgadamente han ganado con su actividad de toda la vida, la alcanzan con el entusiasmo, la energía — y aun la pasión— de siempre; ¿qué siente y cómo siente alguien que puede ejemplificar todo esto a la perfección?

Para averiguarlo nos trasladamos a esa parte de la ciudad en la que Buenos Aires se empeña por conservar, pese a las avenidas y a las nuevas construcciones, su rostro de principios de siglo: el barrio de Constitución. Allí, en un vasto piso de innúmeras habitaciones repletas de objetos —libros, cuadros, muebles, recuerdos de toda clase, algunos muy bellos y antiguos— vive el doctor Ángel J. Battistessa, escritor y poeta, académico, filólogo, fonetista y paleógrafo, catedrático y bibliófilo y, entre sus habilidades menores, si así cabe llamarlas, encuadernador, pintor, jardinero y cocinero aficionado. Pero, sobre todo y como él mismo se define: un hombre de letras.

Amor al libro

Penetrar en esa casa señorial es como contemplar retrospectivamente el desarrollo de una vida, pues cada cosa en ella marca un hecho, una etapa, un momento. Y a tal sensación ayuda la gentileza de su dueño que, con agilidad que parece desmentir el aniversario que hoy celebra (la fecha le inspira una broma: "Es feriado, pero no por causa mía"), oficia de cicerone a lo largo de sus vastas salas y trae, para mostrárnoslo con íntimo placer, un libro de horas francés escrito en latín y miniado preciosamente, o un Corán en papiro o aun, los "Soneti e canzoni de Messer Francesco Petrarca in vita de Madonna Laura" impreso en la letra llamada aldina, en 1533.

—Son cosas —dice, refiriéndose a los tesoros de su biblioteca (muchos miles de volúmenes en diversas lenguas), a los cristales y porcelanas dispuestos en numerosas vitrinas, a las tallas que coronan esos muebles— que he ido reuniendo desde muy joven, cuando todavía alguien como yo, que siempre ha vivido de su trabajo, podía conseguirlas aquí y allá, en Europa principalmente.

Y agrega, con cierta melancolía:

—Hoy, sería ya imposible hacerlo. Esas cosas y el trabajo constante han alegrado mi vida, que no ha sido fácil a pesar de las apariencias.

Mucho optimismo

Ante esta declaración insistimos en sus sensaciones del presente, de este día particular: ¿qué siente y cómo siente al llegar a sus 80 años este estudioso infatigable, este erudito, este hombre de cultura que quince años después de jubilado como profesor tras cuarenta y cinco de actividad ininterrumpida, todavía ejerce la cátedra de literaturas hispánicas en el Instituto de Filología, al que pertenece como docente desde que se fundó en 1923; que en la Asociación Dante Alighieri dicta la cátedra "Lectura Dante" y que contra lo que desearía no puede responder por falta de tiempo a las solicitudes que en el mismo sentido le llegan desde otras casas de estudio, de aquí y del extranjero?

—Nada especial —responde—. Sólo puedo decir que me siento satisfecho con lo realizado y con mucho optimismo. ¿Mis proyectos? Por lo pronto, recoger mis cosas dispersas aquí y allá y ordenarlas.

—¿Para reunirlas en volumen?

—Sí, eventualmente. Y seguir dictando clases, seguir participando de las reuniones de la Academia Argentina de Letras, seguir escribiendo en *La Nación*, donde colaboró desde hace cuarenta años.

La visita concluye, inevitablemente: es ya de noche y al profesor Battistessa lo esperan sus alumnos, a quienes ha de hablar, una vez más, de alguna de las lecturas posibles de la *Divina Comedia*".

Impreso en los Talleres Gráficos de
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 — Buenos Aires