



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

15 | 2016

Un año. Literatura argentina 1969

---

## Los poemacidios

Sergio Delgado

---



### Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Edición electrónica

URL: <http://lirico.revues.org/2725>

DOI: 10.4000/lirico.2725

ISSN: 2262-8339

### Referencia electrónica

Sergio Delgado, « Los poemacidios », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 15 | 2016, Puesto en línea el 02 octubre 2016, consultado el 19 octubre 2016. URL : <http://lirico.revues.org/2725> ; DOI : 10.4000/lirico.2725

---

Este documento fue generado automáticamente el 19 octubre 2016.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

---

# Los poemacidios

Sergio Delgado

---

a Guillermo Mondejar

## 1

- 1 Es un lugar común de la historiografía literaria considerar que lo que se escribe en un momento dado refleja, directa o indirectamente, ese momento de la escritura. Como si el «tiempo presente» en el que vive la persona que escribe existiera de manera independiente o paralela al «tiempo» en el que el autor postula su obra imaginaria. Esta determinación se mantiene con aquellas escrituras, fantásticas, mágicas o simbólicas, que tienden a desviarse de la realidad e incluso rechazarla, o con aquellas modalidades, como la novela histórica, que desestiman el presente sugiriendo, probablemente con razón, que toda vida pasada fue mejor. Por algo el género de la «novela histórica» encuentra sus lectores más fervientes entre aquellos individuos que llevan una vida rutinaria, como los funcionarios, los empleados de banco, las amas de casa y los mismos escritores. La ilusión literaria se sirve, hasta el agotamiento, de esas «vidas paralelas» para escapar de la rutina, y la paradoja parece acomodarse sin conflictos en los parámetros de una geometría invariable. Para hacer estallar el «lugar común», porque no hay otra manera de resolverlo, convendría quizás sugerir que las rectas paralelas que pueden pasar por un punto exterior a una recta dada, recordando la refutación de Nikolai Lobachevsky al de por sí controvertido quinto postulado de Euclides, pueden ser, por qué no, infinitas.
- 2 Cuando el editor de este volumen de los *Cuadernos LIRICO* me propuso escribir sobre el año 1969, mis pensamientos se dirigieron en primer lugar hacia los sucesos, imágenes o textos importantes de ese año, aquellos que mejor podrían representarlo. Con no pocas reservas, indudablemente, porque no soy la persona más indicada para las cronologías y desde que tengo uso de razón historiográfica, al menos desde la escuela primaria, vengo olvidando escandalosamente fechas fundamentales de batallas y aniversarios. Me excusé varias veces de participar en este volumen, por esta dificultad pero también por la sobre carga de proyectos de escritura o de edición irresponsablemente acumulada en este año que

escribo, y el editor, con paciencia oriental y sabia seducción, supo solicitarme y esperarme, lo que agradezco, porque sin esa confianza no me hubiera puesto a pensar y escribir estas líneas. Desde fines del año pasado vengo haciendo anotaciones, escritas o mentales, sobre el tema pero recién ahora, aprovechando una pausa que me brindan estos últimos días cálidos de agosto, me puedo poner a escribir. Comencé a hacerlo en Arles, donde suelo pasar las vacaciones y termino ahora en París. La ola de calor que asola en estos días París, modificando las costumbres, las vestimentas e incluso la manera de pensar de sus habitantes, al punto de darme la impresión, por momentos al menos, de encontrarme en una ciudad sudamericana, completa mi desubique espacial y temporal. Esta digresión, que no tiene otro sentido que la constatación de una perplejidad, viene a cuenta de nuestro tema: hablaremos del problema del «tiempo presente» en un escrito y es precisamente el «presente» de nuestra propia escritura el que se encuentra comprometido.

- 3 Acabo de confesar mi incapacidad casi genética para retener fechas pero eso no me impide reconocer, de todos modos, que el «año» es uno de los grandes descubrimientos de la humanidad, una herramienta que armoniza el ritmo natural del planeta, nos viene de una ciencia que desde hace milenios perfecciona su técnica mediante sofisticados cálculos astronómico-matemáticos pero también a fuerza de prueba y error y finalmente se incorpora con la mayor naturalidad del mundo a la vida social de las naciones y de los individuos. Considero, además, que es una propuesta muy seductora detenernos en un año cualquiera, más aun si ese año es, precisamente, 1969, fines de una década cargada de vientos revolucionarios y de utopías de todo signo, punto de inflexión por otra parte de otra década muy particular, por venir, donde aquellas ilusiones entraron en crisis, en el transcurso de conflictos armados o de pactos no pocas veces mal concertados o mal ejecutados, en la clandestinidad o participando de proyectos electorales, pero que sin solución de continuidad resultaron aniquiladas por la dictadura militar más cruel de la historia argentina del siglo XX. No estudiaremos, indudablemente, ese contexto político y social, que escapa a nuestra competencia, pero de todas maneras nuestro análisis no podrá dejar de tener en ningún momento una dimensión política o social. Por acción u omisión.
- 4 La elección de un año cualquiera como horizonte y como límite coloca en un terreno delicado nuestros presupuestos respecto a la manera como la «historia» (literaria, cultural, política y social) determina el presente. El «año» nos brinda así un mirador privilegiado para reconsiderar, precisamente, la naturaleza y los límites de ese «presente» que, vivido o estudiado, damos por sobreentendido pero que, como sucede con la célebre y eterna carrera de Aquiles y la tortuga, nunca logramos alcanzar. Cuando creemos haberlo cercado y estar a punto de atraparlo, la persecución recomienza. Llevando la paradoja al dominio literario, la carrera podría postularse en la brecha que se instala entre escritura y lectura, entre una tortuga-escritor, que la interpretación euclidiana y lineal supone corriendo adelante, a pesar de su lentitud, y un Aquiles-lector, necesariamente más ágil, pero que por la misma lógica viene a resultar subsidiario del reptil y que, a punto de lograr su cometido, llega siempre después; segundos, minutos, días o años después. Entre ilusión y desencanto, ¿qué es en definitiva el presente de una escritura sino ese horizonte en fuga que se desplaza a medida que nos acercamos, más para distinguir una distancia que una proximidad, más para adivinar lo oculto que para descubrir lo visible, trazo caprichoso pero artificial entre el espectador y su objeto, entre un lector y un autor, entre, en definitiva, lo dicho y lo no dicho, lo leído y lo legible?

- 5 En «Der Familienroman der Neurotiker», publicado en 1909, Freud propone la noción de «novela familiar» para dar cuenta del deseo o la necesidad del niño de explicarse su propio origen a través de un relato, pulsión que se agudiza indudablemente en un estado neurótico pero que en la vida común parecería actuar más bien en secreto. El niño recurre a la «ficción» puesto que necesita ser «otro», un personaje de su propia novela, hijo desconocido de reyes. Si olvidamos por un momento las interpretaciones canónicas del mito de Edipo y su aplicación a la dinámica de la psicología infantil, podríamos pensar que en la base del relato del mito reside, como en tantos otros similares, esta necesidad del niño de sentirse hijo de reyes, ignorado por el padre (al que asesina por accidente) y por la madre (quien tampoco lo reconoce). El niño en el territorio de la ficción es, por un instante al menos, invisible a sus padres. Puede pasearse por el reino siendo «otro», lo que no quita, porque forma parte también del mismo mecanismo, que la historia de su origen termine por atraparlo, tarde o temprano.
- 6 Marthe Robert retoma esta postulación freudiana de la «novela familiar» o «novela del origen», que se aplica indudablemente al caso clínico individual, y la propone, en una hipótesis que hay que seguir discutiendo, como explicación del «origen de la novela» y por ende de toda inclinación ficcional<sup>1</sup>. Es decir, si aceptamos esta hipótesis, que en toda novela y probablemente en toda obra literaria, el autor no hace otra cosa que hablarnos de su pasado, del origen del relato. Y los lectores, por su parte, al parecer no han encontrado mejor forma de resolver o al menos escapar de los problemas de la vida cotidiana que volviendo a ese pasado del origen. Es muy sugestivo pensar que todos nosotros, adultos que creemos haber dejado atrás la infancia, cada uno desde su circunstancia pero movidos todos por una misma pulsión, nos sumergimos en el ensueño que nos proponen novelas, películas, series televisivas, poemas o pinturas, para repetir ese mecanismo infantil que tan eficiente resultó al comienzo de nuestras vidas. El niño, es cierto, se las arregla como puede para superar traumas demasiado complejos para su percepción inicial del mundo. Recurre al ensueño y a la imaginación, porque es este tipo de pensamiento, no lógico, la única herramienta que tiene a su alcance.
- 7 La literatura en general, y la novela en particular, vuelven con su trabajo imaginario permanentemente a ese pasado, a ese origen en el que, aunque fuera de manera provisoria y breve, la imaginación resultó un remedio eficaz para el malestar. Esta fórmula, según Robert, es aplicable incluso a las novelas de anticipación. Es obvio decirlo, pero el 1984 de Orwell y el 2666 de Bolaño, son menos una explicación de esos años improbables que se lanzan como dados hacia el futuro, que de ese pasado inmediato traumatizante que es la experiencia totalitaria, que desborda las posibilidades de comprensión del escritor y de su lector y que mantiene su acechanza. Sin embargo, nos empeñamos en afirmar que se escribe en el presente<sup>2</sup> y esta inclinación hacia lo actual se transforma muchas veces en una suerte de mito. La *actualidad* es reconocida por todos en la medida en que, como ya lo planteaba la inagotable fórmula agustiniana, nadie se ponga en la dificultad de definirla. ¿Por qué contaríamos historias o escribiríamos poemas, por más figurativos o abstractos que sean, si de todos modos, hagamos lo que hagamos, no podremos escapar nunca de lo contemporáneo?
- 8 La respuesta, indudablemente, debe completarla el lector, entidad generalmente virtual que le agrega al problema una proyección hacia el «futuro». La hipotética percepción del presente o de lo actual de todo escrito tiene su continuidad en la lectura, que el escritor avizora pero no puede comprobar y que es siempre anacrónica, sea pequeño o grande el intervalo de tiempo que separe lo escrito de lo leído. Es probable que sea Borges quien

mejor haya explorado esta otra dimensión del lugar común. «Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil»<sup>3</sup>. Esta afirmación, pensada y escrita «sobre-hacia» la literatura del escritor irlandés Bernard Shaw, puede ser leída en el contexto de la literatura argentina (en muchos relatos de Borges, Irlanda funciona como metáfora de Argentina) y es probablemente Adolfo Prieto quien mejor pensó (si no, el único) el problema, muy particular, de su lector. Evoco su memoria, además, este año de 2016 en que apenas comenzamos a comprender su partida.

- 9 En 1956 Prieto publica *Sociología del público argentino*, estableciendo una primera estimación del problema del lector en nuestra literatura en función del análisis de documentos pero también de cifras, estadísticas y encuestas. En 1957 Prieto revisa y resume las conclusiones de su estudio en «La literatura argentina y su público», ponencia presentada en el primer Encuentro de Arte contemporáneo organizado por Francisco Urondo en Santa Fe, en la universidad Nacional del Litoral. Según Prieto (resumo rápidamente), la emergencia de un lector argentino, una vez consolidado el proceso inmigratorio, tiene un período de apogeo a principios del siglo XX, más precisamente entre 1916 y 1930. Coincide con la consolidación de una clase social que, como todas las clases ascendentes, confundió «los destinos del país con los propios y exaltó a aquellos de sus hijos que mejor la presentaban: al maestro, al universitario, al escritor». En estos años aparecieron editoriales, diarios y revistas en los que había una fuerte presencia de la literatura argentina. Un simple dato: una revista como *Martín Fierro* logró alcanzar una tirada de dieciocho mil ejemplares. Esto indudablemente cambió hacia fines de la tercera década del siglo y la divisoria de aguas es el golpe del 30. La causas no deben buscarse en el poder real de los militares argentinos ni en sus dotes para la crítica literaria, sino en la incapacidad de esa clase social que los dejó hacer para seguir reconociéndose en los valores que antes había exaltado (los del voto universal y el verso libre, por ejemplo). El público de la literatura argentina se fue volviendo de pronto «fantasmal», lo que apenas preocupó a los escritores del llamado grupo Florida, puesto que aspiraban a una literatura de elite, pero sí desestructuró a los escritores de la «izquierda social», que necesitaban de un gran público y complicó, sobre todo, la emergencia del escritor profesional<sup>4</sup>. A fines de la década del 50, cuando Prieto realiza su estudio, difícilmente una edición de literatura argentina, en una comunidad de más de 10 millones de personas habilitadas a descifrar el alfabeto, sobrepasaba una tirada de mil ejemplares. Prieto concluye que el escritor argentino trabaja en un «presente anestesiado». Se había abierto, indudablemente, un abismo entre el escritor y su público, entre el escritor y su «lector real».
- 10 Es difícil postular este lector «real» como entidad, salvo en los momentos de crisis, en los que brilla por su ausencia. Nunca deja de ser un tanto «imaginario». Pero, ¿qué sentido y, sobre todo, qué importancia tenía para Prieto? ¿Símbolo o metáfora? Me permito citar su definición *in extenso*:

Un lector real es un cómplice, el término obligado de un diálogo, la respuesta necesaria al llamado del autor. En una definición extrema, el lector modifica su estructura espiritual al contacto de un libro, cambia de alguna manera, no es, no puede ser el mismo antes y después de la experiencia literaria. El libro crea una necesidad de diálogo que puede ser satisfecha fundamentalmente con el libro, y el lector real, el que padece la urgencia de ese diálogo, busca el libro, lo localiza, lo lee, se funde en él. Un conjunto de lectores semejantes constituye el público real, la caja de resonancia indispensable de toda literatura.<sup>5</sup>

- 11 A esta noción, que cito *in extenso* (es decir, también, con lujo de detalles) antes que nada porque me resulta emocionante, es indudable que Prieto la propone casi como una provocación, como una suerte de programa de trabajo o, en todo caso, de utopía, a la que los lectores y escritores, sobre todo los presentes en ese momento en el paraninfo de la universidad, en Santa Fe (Francisco Urondo su organizador, pero también Juan L. Ortiz, quien leyera poemas y un joven Juan José Saer, más bien espectador, entre los que, como se verá a continuación, volveremos en este ensayo), debían aspirar. Cobra además el valor de un signo porque los años siguientes y a lo largo de toda la década del 60 la tendencia que venía dándose desde el 30 se revertirá por primera y única vez en el siglo. Y sin duda Prieto será uno de los actores principales de este proceso, dirigiendo por ejemplo *Capítulo*, la Historia de la literatura argentina que publicó, entre 1967 y 1968, el Centro Editor de América Latina, propuesta editorial que sacó 59 fascículos semanales, cada uno acompañado de un libro, que se vendían en los kioscos y que llegaron a tiradas de 150.000 ejemplares; o participando activamente en proyectos como el de la Editorial Biblioteca de Rosario. La emergencia de un «lector real» de literatura argentina o en todo caso el vislumbre de su necesidad, se verá perturbado con el golpe de 1966 y será finalmente destruida con el de 1976. Tampoco hay que atribuirles aquí a los militares la capacidad intelectual para invertir una tendencia cultural; esos «golpes» representan, si se quiere, los puntos de inflexión en los que de manera más nítida se muestra, entre los aspectos que nos interesa destacar, la desconfianza de una sociedad y en particular de su clase dominante en sus propios intelectuales y escritores. En 1997, cuarenta años después, en el mismo escenario, pero ahora en el triste y desesperanzador contexto del último menemismo, Prieto revisa los juicios de su ponencia anterior, que juzgó en muchos puntos un tanto categóricos e incluso «autoritarios», pero sin embargo mantuvo su definición del «lector real»<sup>6</sup>.
- 12 El escritor argentino, desde Sarmiento hasta la fecha, habla en el desierto y para el desierto, y generalmente debe hacer un esfuerzo colosal para imaginar e incluso inventar ese lector virtual-real. Esto no es nada raro en cualquier literatura pero en Argentina adquiere rasgos muy particulares. Quien mejor resume el problema, en esos años, es probablemente Carlos Mastronardi. Podríamos citar aquí cualquiera de los ensayos de su libro *Formas de la realidad nacional*, publicado en 1961. Pero quisiera referirme a un ensayo auto-reflexivo, donde Mastronardi se refiere a su experiencia de escritor. Allí dice, concretamente: «nuestro lector o auditor ideal es siempre un joven, vale decir, un espíritu que busca su forma y que se arroja oscuramente al porvenir»<sup>7</sup>.
- 13 Propongo, concretamente, para definir este año de 1969 que vamos a estudiar, rastrear no tanto lo que en su transcurso se dice, se escribe o se publica, sino sus entresijos; leer más lo que se postula que lo que se concreta; más lo que se desea que lo que se alcanza; y mucho menos entonces lo que se consagra (¿quién lo hace y cuándo?), que lo marginal y casi invisible. Es decir rastrear aquellos gestos en los que un escritor busca sin descanso su lector virtual-real, lo vislumbra o se desencanta de su posibilidad. Pienso que es en esa permanente tensión que podremos al menos vislumbrar el color o el sabor del «presente». El presente que nos interesa, el de ese 1969, es entonces una suerte de eje de proyección en el cual la historia, antes que definirse o consolidarse, estalla en todas las direcciones posibles de su onda de expansión. Esta última metáfora, quizás un tanto violenta, considerando la época, lamentablemente es apropiada.
- 14 Nuestro cometido es menos una *recherche* que una persecución. Mencioné anteriormente la imagen de la carrera de Aquiles y la tortuga que reside en la paradoja de Zenón. Pienso

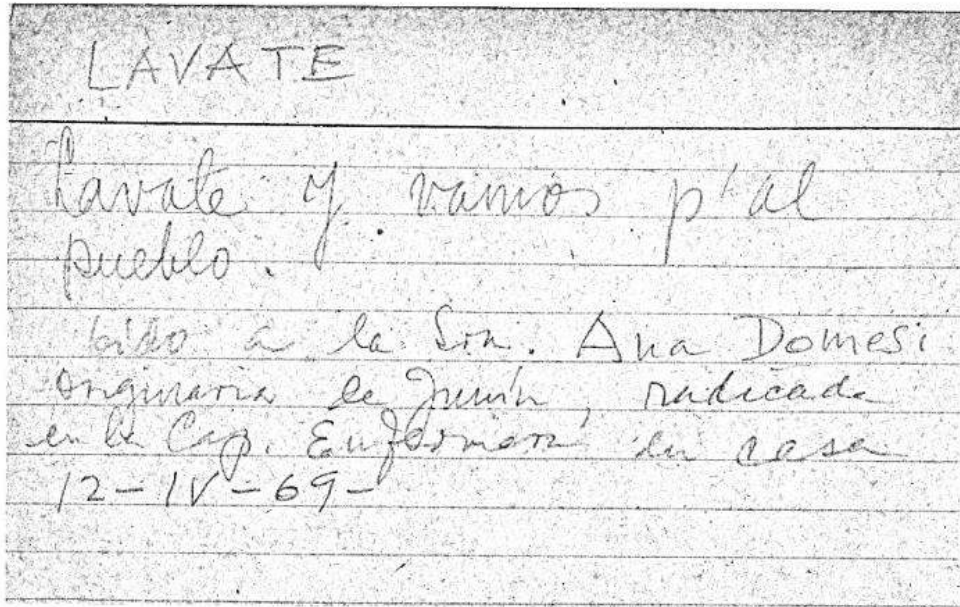
ahora en la imagen del perro que persigue su propia cola. Conviene aclarar que un perro no tiene ningún problema en morder su propia cola. Salvo que se la hayan cortado. Basta con que esté inmóvil, echado sobre un costado y apenas necesita hacer una ligera torsión para morderla, cosa que no hará porque en ese caso sentiría el dolor de sus colmillos y todo lo viviente, como nos enseñó Freud, está regido por el principio del placer. El perro persigue su propia cola sólo cuando se encuentra en movimiento, jugando y disfrutando del placer cinético de buscarla, y es entonces que emprende ese ritual, girando sobre sí mismo, en un movimiento que permanentemente lo aleja y lo acerca de su propio centro. En no alcanzar la cola reside esencialmente el juego. En este sentido rondaremos, entonces, los autores en los cuales vamos a interesarnos y así pondremos en circulación, entre los muchos sucesos de este 1969, algunos que de otra manera podrían haber pasado desapercibidos. Nos referiremos, en este orden, a los escritores Amaro Villanueva y Juan L. Ortiz.

## 2

- 15 El 5 de agosto de este año de 1969 murió en Buenos Aires, ciudad en la que vivía desde 1955, el incansable Amaro Villanueva. En el entierro, en el cementerio de la Chacarita, lo despidieron Carlos Mastronardi y José Barcia en representación, respectivamente, de la Sociedad Argentina de Escritores y de la Academia Porteña del Lunfardo<sup>8</sup>. En sus discursos, con modalidades distintas, el escritor y el crítico trazaron figuras que convergen, curiosamente, hacia un mismo vacío. Y no se trata, simplemente, es lo que trataremos de explicar y de explicarnos, del vacío que suele dejar, entre los seres queridos, la muerte de cualquier persona. Hay algo más que vibraba en el ambiente con un signo de particular inconclusión.
- 16 En su discurso, Mastronardi se define como amigo *antiguo*, remontándose enseguida y con facilidad a los años de la infancia común, en Gualleaguay, puesto que conoce a Villanueva, «en vecindad que duró toda la vida», desde la escuela primaria. Concluye señalando que «su hermosa historia personal no acaba con su vida, puesto que habrá de reflejarse en el espíritu de las generaciones futuras». Es cierto que estas palabras de Mastronardi, además de pertenecer a la retórica de los discursos que suelen pronunciarse, como decíamos, en ocasión de la muerte de cualquier individuo, en este caso están nutridas por las fórmulas que repite, en un entierro, todo representante gremial; pero también es cierto que leídas hoy, retrospectivamente, formando parte nosotros de esas generaciones futuras, las palabras de Mastronardi siguen teniendo, de manera particular, lo que entraña su misterio (en el que vamos a abundar, naturalmente), el peso de algo incumplido. Más explícito, Barcia eleva el significado de la muerte de Villanueva al de «símbolo del escritor argentino», un símbolo que está marcado al mismo tiempo por el esfuerzo que un medio generalmente hostil le exige a un artista y por el silencio en el que se mantiene su obra: «Nada le impidió avanzar, con tenacidad admirable, por esa senda erizada de obstáculos. Sin embargo, al cabo de su existencia no pudo ver publicados sino ocho o nueve libros. Han quedado cinco inéditos, terminados hasta la última línea, y otros cuatro ya avanzados en el texto, pero sin concluir». El inventario, otro elemento común en este tipo de actos, resulta aquí particularmente perturbador: lo no hecho desborda lo hecho, los libros inéditos duplican los éditos. Y es también particularmente simbólico puesto que por lo menos siete y en todo caso seis de esos libros inéditos evocados permanecen todavía desaparecidos. ¿Qué pasó con este archivo?

- 17 Amaro Villanueva dejó todos sus bienes a su compañera Blanca Gerchunoff en un testamento firmado el 1º de agosto de 1969, cuatro días antes de su fallecimiento. Los años que siguieron a la muerte de Villanueva fueron muy difíciles para Blanca. La desaparición de su hijo Máximo en 1975, en manos de la tripe A, su búsqueda los años siguientes y su militancia en asociaciones de derechos humanos, la forzaron en 1979 al exilio en España. Antes de partir, donó la mayor parte del archivo de Villanueva por lo menos a tres instituciones: a la Academia Porteña del Lunfardo (donde se encuentra el fichero de términos lunfardos que debía servir de base a la preparación de un *Diccionario*, las comunicaciones a dicha Academia y los proyectos de los poemarios *Lunfardópolis* y *Versachos*); al Museo Histórico de la provincia de Entre Ríos «Martiniano Leguizamón» (el dactilograma de *Mate. Exposición de la técnica de cebar* de 1938 y su colección de mates) y al Museo de la Ciudad de Buenos Aires (algunos mates y otros objetos cuyas fotografías ilustran *El arte de cebar*). Algunos papeles quedaron en poder de Lily Franco, quien fue secretaria de Villanueva los últimos años de su vida. Entre los más importantes, debemos señalar el dactilograma de *Chafalonía*, libro que permaneció inédito hasta 2010, y también carpetas con archivos de manuscritos, dactilogramas, recortes y dos ficheros sobre el mate. Estos ficheros, con un total de 1375 entradas, reúnen el material básico para la preparación de un *Vocabulario* del mate (o diccionario) y en segundo lugar de un *Refranero*.
- 18 El proyecto de Villanueva en torno del mate, de ambiciones modestas en un principio, va ampliándose progresivamente y termina definiéndose como «monumental» en 1960. Este año, el de la segunda edición de *El arte de cebar*, el proyecto se consolida, pero parcialmente. Enseguida se definen nuevas ramificaciones de un trabajo todavía inconcluso. Retomemos el prólogo de esta segunda edición donde en la presentación de la obra *presente* se despliega el trabajo futuro:
- el presente volumen es parte de un trabajo más vasto –que muy bien podría calificarse de monumental, si se atiende a la materia que lo informa, tan mezquina en la falsa apreciación corriente, como generosa de hechos y sugerencias para quien sepa ahondarla en todas sus perspectivas culturales– como que comprende, además de esta exposición del *Arte de cebar*, el *Vocabulario*, el *Refranero*, las *Supersticiones y leyendas* y la *Iconografía del mate*, la *Historia de la yerba*, la *Psicología del matero* y las correspondientes series antológicas de las fuentes escritas, rigurosamente clasificadas y reunidas en otros tantos volúmenes consagrados a las crónicas, los ensayos, el cuento y la anécdota, los poemas y las coplas, precedidos del estudio especial pertinente.<sup>9</sup>
- 19 Apenas si se tiene noticias de la mayor parte de estos proyectos. Los dos primeros, el *Vocabulario* y el *Refranero*, están íntimamente relacionados y comparten un mismo método lexicológico. Cada uno de ellos implica la elaboración de un Fichero, que es la base del trabajo, con miles de entradas ordenadas alfabéticamente. Allí Villanueva fue acumulando durante años un volumen enorme de información. Los primeros registros se remontan a la década del 20 (Villanueva nació en 1900), aunque anota expresiones de su infancia y juventud, clasificados bajo la forma de la ficha y el régimen del diccionario. La última ficha, probablemente el último texto de Villanueva, fechada el 12 de abril de 1969, completando la extensa entrada a la expresión «mate lavado», brinda un testimonio emocionante de la fidelidad a un tema: «Lavate y vamos p'al pueblo. Oído a la señora Ana Domesi, originaria de Junío, radicada en Capital. Enfermera en casa».





- 20 Dicho esto, de ninguna manera hay que considerar que el proyecto de Villanueva en relación con el mate queda trunco. Todo lo contrario: el conjunto que configuran los dos libros publicados, *El arte de cebar* y *El lenguaje del mate* (1967) que lo completa, obras de la madurez, constituye una matriz central absolutamente autónoma. Los proyectos inconclusos poco de nuevo hubieran aportado a este sistema. No más de lo que ya aportaron en su concreción parcial, dado que funcionaban como el plasma que rodea al núcleo de una célula, orbitando a su alrededor y colaborando con su desarrollo. Principalmente el *Vocabulario* y el *Refranero*, que con el dispositivo clásico del fichero alfabético permitían una acumulación de información que inmediatamente estaba disponible para el trabajo de escritura. Los proyectos de libros que no fueron encontrados o que quedaron a medio camino (al menos hasta donde hemos podido verificarlo), no ensombrecen para nada la madurez de estos dos libros editados. Es posible pensar que la centralidad que fueron adquiriendo *El arte de cebar* y *El lenguaje del mate*, decidió la suerte de los otros proyectos.
- 21 *El arte de cebar* y *El lenguaje del mate* pueden ser leídos, al mismo tiempo, como un simple manual para aprender a tomar mate y como un ensayo de interpretación de la cultura rioplatense. De sus lectores eventuales, tanto los que optan por una u otra de estas posibilidades extremas, como los que intentan ambas a un mismo tiempo, tienen razón, como sucede con el lector del *Arte poética* de Horacio o *El libro del té* de Okakura Kakuzo. *El arte de cebar*, que es la conclusión entonces de muchos años de trabajo, fue estructurándose en función de tres propósitos, que se definieron de manera sucesiva entre la primera y la segunda edición: a) el conocimiento de los «pormenores» para cebar un mate, para pensar una *técnica* y luego un *arte* de cebar; b) la necesidad de «comprobar [...] la amplitud del aporte popular a la particularización de nuestro lenguaje»<sup>10</sup>; de aquí que el estudio lingüístico, básicamente lexicográfico, estructure *El arte de cebar* y posteriormente *El lenguaje del mate*, o proyectos inconclusos como el de un *Vocabulario* o un *Refranero*; y, finalmente, c) «la restauración de un verdadero monumento de la cultura americana»<sup>11</sup>: es decir, el estudio propiamente antropológico del mundo que se organiza en torno del mate.

22 En 1960 Villanueva incorpora, o en todo caso profundiza, una dimensión genética en el estudio sobre el mate que pone de relieve y además conjuga los dos últimos aspectos, el lingüístico y el antropológico. En relación con el primero, intenta demostrar, a través del estudio de las palabras, que los nombres de los objetos principales de esta práctica tienen su fuente en la lengua guaraní. Como lo aclara en varias oportunidades, no hace otra cosa que retomar la conocida «prueba» de Mansilla. Recordemos el episodio de *Una excursión a los indios ranqueles*. El diplomático antepone a los indios un argumento lingüístico para explicar el sentido de la propiedad que éstos reclaman respecto al territorio y sus ganados. Si los indios llaman a las cosas con palabras españolas o derivadas de esta lengua, como es el caso por ejemplo de *yerba*, esto se debe a que «no las conocían hasta que las trajeron los gringos. Si las hubieran conocido les habrían dado otro nombre»<sup>12</sup>. Villanueva, al retomar dicho argumento, al mismo tiempo lo desmantela y lo proyecta sobre una comprensión más profunda de la historia y la cultura de esos objetos: descubrir por ejemplo los nombres guaraníes que permanecen en la costumbre del mate, pese a que la historia los ha olvidado, permite armar las bases de una arqueología cultural. Es decir que la misma pregunta o prueba de Mansilla, puesta en perspectiva respecto al origen del mate, se prolonga, en un segundo movimiento, en una interpretación y Villanueva se pregunta entonces, por ejemplo: «¿Quién le inventó la boca al mate?». Esta segunda pregunta –que se repite luego en relación con la bombilla–, lejos de ser retórica o de alentar un discurso de reivindicación indianista o indigenista, funciona como una suerte de complejo originario insuperable:

La pregunta queda siempre sin respuesta, por cierto, pues se trata de uno de esos pequeños secretos, definitivamente enterrados con tantas otras referencias propias de las primitivas civilizaciones americanas. Pero lo indudable es que el inventor fue un indígena de la raza guaraní, en cuya dilatada zona de influencia primaba la costumbre de tomar mate, que los españoles y los portugueses encontraron implantada –con todas sus modalidades típicas– en la vasta región de la *yerba* o *caá*, al extenderse la conquista por América Meridional.<sup>13</sup>

23 Este estudio sobre el mate, que tiene su centro en el lenguaje, Villanueva lo ubica entonces en el marco del conocimiento del origen de nuestra cultura, principalmente de nuestra expresión nacional, que puede remontarse al pasado guaraní. Una reflexión que no reniega de la complejidad de su materia, en todos sus estratos, desde el aporte de las lenguas indígenas pre-colombinas, el del español, hasta llegar a las lenguas que proveen las distintas corrientes inmigratorias de mediados del siglo XIX y principios del XX, para conformar el magma del que surge nuestra expresión actual. Ni la lengua española puede seguir actuando como coartada de una negociación, ni tampoco las lenguas indígenas –ni los pueblos que las animan–, sino que ambas fuentes, entre otras, deben pensarse como la materia prima de una misma aventura. Como diría Henríquez Ureña: «No hemos renunciado a escribir en español, y nuestro problema de la expresión original y propia comienza ahí. Cada idioma es una cristalización de modos de pensar y de sentir, y cuanto en él se escribe se baña en el color de su cristal»<sup>14</sup>. Villanueva acomete una empresa ardua, casi imposible para un esfuerzo individual (él lo sabe), pero por esos mismos años, en otro rincón del continente, José Lezama Lima ya estaba escribiendo o comenzando a escribir: «Sólo lo difícil es estimulante»<sup>15</sup>. El objetivo inicial de Villanueva es entonces el estudio del lenguaje, de las palabras, por ejemplo el caso de verbos que, en expresiones como *cebar mate* o *ajustar la yerba*, aunque tienen un origen castellano, en compañía de una práctica como el mate, evolucionaron de manera autónoma en América. Estas palabras, descubre Villanueva, deberían componer un vocabulario paralelo, un

diccionario del mate. Pero su trabajo implica también un estudio de aquellos objetos de la vida cotidiana con los cuales los hombres establecen una comunicación y que, al margen de las palabras o en el margen de las palabras, compone por su parte un rico repertorio de gestos y actitudes que puede y merece también una interpretación. A cuenta precisamente de la historia, el momento «presente» en el que cada argentino prepara y toma un mate, repite y renueva un mismo repertorio. Esta inclinación por las palabras y los objetos puede relacionarse con la de Fernando Ortiz hacia los dos productos (y producciones) decisivos de su tierra: «El tabaco y el azúcar son los personajes más importantes de la historia de Cuba». Se puede establecer un paralelo en la escritura de Villanueva y Ortiz. La primera edición de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* es de 1940; la segunda edición es de 1963.

- 24 Por eso, en parte, la muerte de Villanueva, en ese año 1969 que estamos evocando, volviendo sobre las palabras de José Barcia en el cementerio de la Chacarita, adquiere el carácter de «símbolo» de muchas cosas que van más allá de su propia persona. Es evidente que para que el símbolo se realice, la palabra debe encontrar un mero eco colectivo. Dos o tres cosas podrían agregarse a la reflexión sobre este problema. Digamos dos. En primer lugar, el símbolo recubre un problema que se volverá cada vez más urgente en la década por venir, que es el problema de la preservación de la memoria. En un país que se desgarró en una guerra versiva y subversiva sin precedentes, que condujo, aunque nada puede justificarlo, al «terrorismo de estado» más demencial y racional de la historia argentina, es comprensible que ciertas cosas pasen a un segundo plano. Pero es difícil, al mismo tiempo, separar las aguas. Una sociedad y su estado (no todos sus miembros, indudablemente, pero sí una parte importante de sus clases dominantes: militares, religiosos, industriales, empresarios, etc.), que encarcela ilegalmente a sus ciudadanos, los encierra en centros clandestinos de detención, los tortura con las técnicas más sofisticadas, los sube al fin y al cabo, todavía vivos, a un avión y los arroja, luego de desventrarlos, al Río de la Plata; un estado que muestra semejante desconsideración por la identidad y la memoria más elemental de un individuo,<sup>16</sup> ¿puede acaso ser sensible a la preservación de los archivos de un escritor y de un intelectual, sobre todo en un contexto donde todo escritor y todo intelectual es sospechoso de atentar contra la patria? Si Villanueva, tal como fue evocado aquella mañana de agosto de 1969 en el cementerio de la Chacarita, es un símbolo, lo será por compartir, con Juan L. Ortiz, Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Francisco Urondo y Carlos Mastronardi, entre otros, las desgracias de una sociedad de escritores e intelectuales muertos entre los 60 y los 70, es decir en décadas dominadas por el olvido o, mejor dicho, por la desmemoria.
- 25 En segundo lugar, Villanueva es probablemente «símbolo» de las posibilidades de desarrollo, en un país como Argentina, de un pensamiento de izquierda que atento a la cultura popular, la de los eternos desposeídos o sin voz, no reniegue de las exigencias de una construcción democrática. Una encrucijada que Villanueva definía en la fórmula «las cosas nuestras» y que mantiene, hoy más que nunca, su vigencia. Pocos años antes de su muerte, cuando la enfermedad pulmonar que lo aquejaba todavía no le quitaba el aliento, reunido con un amigo en un bar cerca de Constitución luego de una jornada de trabajo, en un momento, si se quiere, de debilidad, lamentó la falta de éxito de su tarea. Este sentimiento, de no haber obtenido, en edad avanzada, el reconocimiento que creía merecer, Villanueva lo manifestó, según el amigo, «sin asomo de queja ni dándole importancia, sencillamente como corroboración de una realidad que había de admitir así, objetivamente»<sup>17</sup>. Muchos años después, en 1988, habiendo pasado en Argentina las cosas

que pasaron, José Aricó evoca ese episodio en *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*: «Amaro Villanueva es, quizás, un caso emblemático de esa marginalidad o ‘falta de éxito’, como en confianza le decía a algún amigo, de una franja de intelectuales democráticos y socialistas más bien excéntricos a una forma determinada de organización de la cultura»<sup>18</sup>. Al hablar de «marginalidad», Aricó pensaba en el conflicto central para los intelectuales del PC argentino, el de hacer compatible una herencia democrática y republicana local, que puede remontarse a la generación del 37, aunque de base liberal, con los postulados internacionalistas del materialismo dialéctico. Villanueva siguió pensando el problema hasta pocos meses antes de su muerte, como puede verse en su artículo: «Lo progresista y lo no progresista en la historia argentina»<sup>19</sup>. Hoy más que nunca sigue siendo problemático para un intelectual de izquierda plantearse el problema de una tradición democrática nacional; hoy más que nunca sigue siendo problemático resolver la ecuación (tan maltratada en boca de tantos malos políticos últimamente) de una «cultura popular»; hoy más que nunca sigue siendo problemático resolver siquiera (dadas la acumulación de hectáreas de los políticos corruptos y sus amigos) el problema llamado «de la tierra» (tema central, por otra parte, del artículo de Villanueva que mencionamos anteriormente).

- 26 Pidiendo disculpas por estas digresiones, a las que el carácter particularmente «simbólico» que alcanza la muerte de Villanueva, aquella mañana de agosto de 1969, nos fue llevando, desviándonos de nuestro propósito, quisiera en realidad detenerme en la obra poética de Villanueva. Hay que decir, en particular, para tranquilidad de nuestro lector, que de los nueve libros mencionados por Barcia, aquella mañana en el cementerio de la Chacarita, no todos se perdieron. Se conservaron inéditos y fueron publicados de manera póstuma tres poemarios: *Lunfardópolis* (publicado por la Academia del Lunfardo en 1983), *Gauchipolíticos* y *Chafalonía* (publicados en 2010 por EDUNER en el marco de la edición de las *Obras completas*). Es difícil saber, a ciencia cierta, si estos libros forman parte de los que inventariaba Barcia; de todos modos estas ediciones póstumas tienen el carácter siempre provisorio de una restauración o reparación. Hay que señalar también que estos tres libros forman un sistema y registran un trabajo poético muy particular de Villanueva, que se encuentran en el centro de sus preocupaciones intelectuales, en el que se confunden felizmente, por momentos, apropiación y creación en torno de la cultura popular en sus vertientes urbana y rural. Y es probablemente el último poemario, *Chafalonía*, el que refleja de manera más nítida esta búsqueda.
- 27 Las «chafalonías» son aquellos objetos inservibles, de plata y de oro, que se destinan a la fundición. De la misma manera opera el trabajo poético de Villanueva, hecho de recolección de materiales diversos, pero nobles, que van buscando su forma y entrando en su molde. Los poemas de *Chafalonía*, escritos en 1937 y que permanecieron inéditos a lo largo de todo el siglo XX, son una adaptación criolla del haikú japonés. Villanueva conserva el molde de tres versos, de 5, 7 y 5 (el último, en algunos casos, tiene 4 o 3) sílabas, respectivamente, que enlazado además con rimas asonantes, mima la copla u otras formas populares del poema breve castellano. El libro se organiza en secciones de carácter antológico (lo que es frecuente con las ediciones del haikú japonés, cuyo modelo canónico de clasificación es el de las estaciones del año) y una de estas secciones, cuyo tema en cierto modo son los animales, lleva como título «Hai-cuises»<sup>20</sup>. Villanueva juega, en estos haikús crillos, como el *Martín Fierro* en los conocidos versos «Va-ca-yendo gente al baile...», con la confusión de los límites entre las palabras. Un juego que vuelve sobre la

materia misma del lenguaje, poniendo en evidencia su sonoridad, con un método no desprovisto de gracia, parodia, ironía e incluso humor negro.

- 28 Dado que «para muestra basta un botón», veamos uno de los poemas de este grupo:
- Arreando estrellas  
viene la madrugada,  
azuleja.
- 29 En este poema Villanueva asume el desafío de representar la primera fase del alba, esa hora en la que el cielo, todavía negro, recién comienza a dejar de ser noche y apenas «clarear» en el borde que lo divide de la tierra, revelando o descubriendo con las primeras luces del día la línea del horizonte; esa hora que los meteorólogos llaman «alba astronómica» en la que el sol, para ser científicamente precisos, se encuentra 18° por debajo del horizonte; esa hora que en el oficio de la liturgia católica corresponde al rezo de la Prima y que el francés llama «les petites heures». El amanecer o la «madrugada», centro del poema, se representa mediante la metáfora del caballo, sometida, además, como solía hacerlo por ejemplo la mitología griega, al procedimiento de la personificación. En esta evocación cobra de pronto un relieve y si se quiere una fuerza singular el adjetivo y sustantivo «azulejo» con que Villanueva cierra admirablemente el haikú.
- 30 Me detengo un momento en este punto. Este adjetivo-sustantivo, en sus acepciones americanistas, llamó la atención de Juan José Saer y el cuarto y último capítulo de su libro *El río sin orillas*, donde analiza el problema del color del río, al que dedicará varias páginas, comienza prácticamente con este color. En primer lugar cita los conocidos versos de Borges: «supondremos que el río/ era azulejo entonces como oriundo del cielo» y enseguida hace un hábil rodeo: considerando que Borges en el mismo poema, anteriormente, había hablado de la «corriente zaina»<sup>21</sup>, deduce que aquí también vuelve a hacer «un curiosísimo juego de palabras» aludiendo al término con que en América se nombra este otro pelo de caballo. A diferencia de *zaino* (de origen árabe), *azulejo*, como descripción del pelaje, es un término propiamente americano. La lectura de Saer es un tanto caprichosa porque Borges en realidad, que ya incurrió en la metáfora equina, en los versos citados podría sencillamente estar pensando en el color «azulejo» (azulado o azulino), acepción del adjetivo, por cierto americana, que no necesariamente está ligado al caballo. Si nos inclinamos por la metáfora animal, quizás sería más lógico pensar que «oriundo del cielo» evoca alguna variedad del pájaro americano llamado «azulejo» (*Sialia currucoides* o *Passerina cyanea*, por ejemplo) cuyas plumas lucen un vivo azul. Pero en realidad, esto no es más que un detalle. Nada nos impide, tampoco, aceptar la lectura de Saer. En este sentido, si seguimos su divagación, en el próximo recodo de su análisis del color del pelaje del caballo, Saer menciona la dificultad, incluso para los gauchos, para suministrar su descripción. Y recurre entonces, de manera magistral, a una anécdota narrada por el historiador, poeta y artista plástico santafesino Agustín Zapata Gollán. El desvío de Saer es magistral porque de este modo introduce, entre sus palabras, a través de la anécdota, una muestra «felicísima» del habla coloquial del campo santafesino. Concretamente, Zapata Gollán cuenta que encontrándose en el campo, cerca de San Javier (localidad situada unos ciento cincuenta kilómetros al norte de Santa Fe) y conversando en su rancho con un domador de caballos, le pidió al trabajador rural que «le defina el azulejo». El hombre se tomó su tiempo para responder, buscando las palabras justas, y terminó sentenciando «El azulejo es un cuerpo sobresaliente a claridá».

- 31 La transcripción de las palabras del domador, Saer no lo aclara, aunque es cierto que ya había mencionado esta obra al comienzo del libro, pertenece a *El caballo en la vida de Santa Fe*,<sup>22</sup> más precisamente al décimo capítulo, que trata el tema «El pelo de los caballos». Me parece pertinente aclarar dos cosas respecto a la ubicación de la anécdota en este capítulo. La primera es que antes de transcribir las palabras del domador, Zapata Gollán, recurriendo por su parte a la autoridad de Guillermo Enrique Hudson (*Allá lejos y hace tiempo*) y de Pedro Inchauspe (*Voces y costumbres del campo argentino*), señala que el gaucho, en lo que los autores mencionados coinciden, aspiraba o «tenía la fantasía» de que todos los caballos de su tropilla tuvieran el mismo pelo. Luego Zapata Gollán cita a Emilio Solanet (*El caballo criollo*), quien completa el cuadro diciendo que los argentinos nunca le dan un nombre a un caballo, sino que lo nombran por el color del pelaje. Es comprensible y si se quiere necesario, dicho esto, y vale ponerlo de relieve, el sentido de la complejidad y diversidad del vocabulario relativo a las tonalidades de los pelos del animal; es comprensible, sobre todo, en este vocabulario, que cada variante se diferencie con «claridad» de las otras. Vale la pena decir también, que de los 37 pelajes que Zapata Gollán distingue, desde el *alazán* (color rojizo, tostado) hasta el *zaino* (entre el rojizo y el negro), el azulejo es prácticamente el único que queda sin definir o que es definido con las palabras, tan particulares, del domador. Al decir «El azulejo es un cuerpo sobresaliente a claridá», el hombre no describe directamente el color, no logra encontrar un sinónimo («azulado» o «celestes», por ejemplo) para nombrarlo y zafa la pregunta sin necesariamente eludirla con esa curiosa perífrasis, lo que no quiere decir que, para su propio uso, no sepa distinguirlo ni diferenciarlo.
- 32 Saer concluye, y es el último movimiento de su divagación, que el pelo del caballo llamado azulejo no es azul, sino que «tira al azul». Y escribe este último concepto así, entre comillas. Siempre me llamó la atención el hecho de que Saer terminara una de las páginas más bellas y si se quiere más emocionantes de *El río sin orillas* con una definición tan categórica. Cuando leí por primera vez el pasaje, hace unos quince años, marqué las palabras entrecomilladas, en el margen de la página, con un signo de interrogación. Parece que el término le llega a Saer de algo que viene diciendo o pensando, o como de una suerte de revelación. No parece provenir, por ejemplo, de un diccionario, salvo que se trate de un diccionario muy particular, con una lucidez o sensibilidad muy especial hacia las palabras usuales. Pero, ¿de dónde viene, en definitiva, esta definición?
- 33 La respuesta no es fácil y en estos días, releendo el libro, volví a plantearme el problema. Lo primero que se me ocurrió hacer, indudablemente, aunque ya lo había intentado, fue buscar la expresión en los diccionarios más frecuentes. No aparecía por ningún lado. De pronto se me ocurrió pensar en los diccionarios que tenía Saer, en su escritorio, en su departamento de París, en el barrio de Montparnasse y busqué la siguiente foto.



- 34 Saqué esta foto hacia fines de 2006 o principios de 2007, poco tiempo después de la muerte del escritor y poco tiempo antes de que ese departamento fuera desalojado. Ese lugar, ahora que escribo, ya no existe. Pero en el momento en el que saqué la foto, la disposición de todos los elementos del escritorio y de la biblioteca se mantenían intactos, tal cual los dejó Saer cuando, luchando con la enfermedad y azuzado por la muerte, trataba de terminar la escritura de su novela *La grande*. La foto recorta, precisamente, el tramo de la biblioteca que se encontraba encima de su mesa de trabajo y nos permite ver el paisaje que el escritor contemplaba al levantar la vista de uno de los cuadernos en los que solía escribir, en una pausa del trabajo, o para buscar una palabra. Allí está en la fotografía, tal cual estuvieron siempre, los diccionarios que Saer utilizaba, alineados o, mejor dichos, apretados, en un mismo estante. Junto al *Dictionnaire de la Langue française* de Littré (allí puede leerse, en el tercer tomo, contando de izquierda a derecha, el «defghi» atribuido, en *El entonado*, a la lengua de los indígenas americanos), el *Bouquet des expressions imagées* de Duneton, el *The Oxford Dictionary of Saints*, el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Corominas y el *Diccionario de Filosofía* de Ferrater Mora, entre esos volúmenes se encontraba, el primero de la fila, en su decimonovena edición, la de 1970, el *Diccionario de la Real Academia Española*. Estaban al alcance de su vista pero también de su mano. Es muy probable (no puedo verificarlo ahora) que ni siquiera necesitara levantarse de la silla para alcanzar cualquiera de esos volúmenes.
- 35 Vuelvo a mirar la foto en estos días y entonces me doy cuenta de que la definición de «azulejo, americanismo, que tira al azul», se encuentra precisamente en la edición de 1970 del diccionario Real, que es la que Saer tenía en su poder, el único diccionario castellano del conjunto. A la luz del estado en que se encontraba el ejemplar, casi descabalado por el trato frecuente, debe haber sido muy consultado durante los treinta y tantos años que lo acompañó en la experiencia del exilio. De pronto, si se quiere por búsqueda casualidad, volvemos al linde del año 1969 que nos ocupa.

- 36 Resulta «curiosísimo» que a pesar de tantas vueltas, entre Borges y Zapata Gollán, en búsqueda de la expresión coloquial americana, Saer termine obteniendo la definición argentina del color del caballo «azulejo» a través del diccionario Real. Era natural que yo no la encontrara en las ediciones recientes del diccionario porque ha ido cambiando al filo de los años. Hoy podemos seguir esta deriva por internet, sin movernos siquiera de nuestro escritorio, consultando el sitio de la Academia y accediendo a esa casi milagrosa herramienta que es el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Es lo que hice, obviamente y la propongo al lector como ejercicio. La Real Academia de la Lengua Española, por una vez debemos destacar su labor, en diálogo con las distintas Academias americanas, ha ido actualizando estos últimos treinta años la entrada «azulejo». En la edición de 1970, que era la que tenía Saer, no había mención alguna al pelaje del caballo y sólo figura la definición del color, que es exactamente la que cita Saer entre comillas. La ausencia de referencias al pelaje del animal en el diccionario Real explica, quizás, que Saer tuviera que dirigirse hacia el libro del historiador santafesino, a quien por otra parte conoció personalmente en su juventud y que seguramente inspiró algunos de sus personajes; no es improbable que la parte de Washington Noriega que se interesa en la historia colonial y pre-colonial le sea deudora. Recién en la edición de 1989, señalada como expresión del Río de la Plata (Argentina y Uruguay), aparece la mención al animal: «Dicho de las caballerías, de color blanco azulado»; esta definición se corrige, a su vez, en la edición de 1992 (señalándose el término en este caso como un argentinismo): «Dícese del caballo con manchas blancas y negras, con reflejos azulados»; y en la última edición, la vigésimo tercera, la reconstrucción impresionista se corrige, se amplía y, si bien pierde vuelo poético, debemos reconocer que gana en precisión: «Dicho de un caballo: Entrepelado de blanco y negro que en ocasiones, particularmente cuando está mojado, presenta reflejos azules». El término sigue asignándose al Río de la Plata, aunque ahora se incorpora, curiosamente y por primera vez, Panamá. Algún caballo de ese país lucirá este mismo color y recibirá el mismo nombre, aunque espero que no se trate de un efecto colateral y seguramente efímero de los *Panama Papers*. Habrá que seguir el asunto en las próximas actualizaciones del diccionario.
- 37 Dado que es imposible que el pelaje de un caballo sea de color azul o presente variaciones azuladas más o menos nítidas (salvo en alguna pintura o película fantasista), el *azulejo* es un caballo con un suave batido de pelos blancos y negros. El color del pelaje del caballo llamado «azulejo» puede definirse, entonces, aunque no sin dificultad, a través de la impresión que producen, en una situación particular, la vibración del negro y el blanco. No quisiera ponerme en el lugar de los tradicionalistas, que perseguían con la vaina a los escritores gauchescos, por lo general hombres de la ciudad relativamente ignorantes de la realidad del campo y mucho menos de estos pormenores, pero no puedo dejar de señalar que esta descripción coincide con mis recuerdos cuando, en mi infancia, solía pasar los veranos en los campos de la familia de mi madre, cerca de San Javier. Es más: fue en el decurso de este seguimiento de la definición que, de pronto (y la experiencia del recuerdo no está exenta, quizás, de ilusión), me vino a la mente, nítida, la memoria del caballo de uno de los puesteros del campo de mi tío Amable. Relumbra de pronto, esta mañana de verano en París que escribo estas líneas, ese magnífico azulejo del orgulloso puestero al que mi tío llamaba «Gringo». Me pregunto, honestamente, si Saer y Borges pudieron ver, acaso, alguna vez en su vida, un verdadero caballo azulejo. No puedo dejar de pensar, de todos modos, no sin que la melancolía empañe la felicidad de mi recuerdo, en la tensión incesante que implicó para Saer la escritura de *El río sin orillas*. En el origen del libro está



un viaje a Argentina en búsqueda de material, en el que Saer no sólo volvió a visitar los paisajes de su infancia y juventud sino que, a medida que miraba y escuchaba las imágenes y las voces del país recuperado, hacía anotaciones en una libreta negra<sup>23</sup>, acarrea a Francia los libros más diversos y terminaba luego de resolver los inevitables vacíos, de regreso a su departamento de Montparnasse, gracias al diccionario Real. Estos esfuerzos, sus desgarros y sus fatalidades, hoy recuperables sólo de manera hipotética, forman parte de una medida del exilio que sólo el exiliado conoce. De su lenguaje del exilio avizoramos, groseramente por cierto, estos puntos marginales de su gramática.

- 38 Volvamos ahora al haikú de Villanueva, uno de esos tantos textos ausentes u olvidados que se mencionaran en los discursos de despedida, aquella mañana de agosto de 1969, en el cementerio de la Chacarita; volvamos a este pequeño poema que, no lo dudo, le hubiera gustado mucho leer a Saer, lector entusiasta del haikú japonés (al que dedicó un ensayo y sobre el que ensayó traducciones) y de *El arte de cebar* de Villanueva; volvamos a este poema, cuyo carácter breve otorga mucho más dramatismo a las palabras de Barcia y que, al fin y al cabo de nuestro rodeo, brilla de pronto como con una nueva luz:

Arreando estrellas  
viene la madrugada,  
azuleja.

- 39 La madrugada es representada aquí, como decíamos, mediante la metáfora equina y personificada en femenino, como las divinidades griegas, como *Eos*, la diosa de la aurora que Homero define como «la de los dedos de rosa». La yegua azuleja de Villanueva marca ese tránsito entre la noche y el día que es el alba, ese paso de la sombra a la luz, del negro al blanco. De alguna manera, lo que está en el centro de la empresa del poeta pero también del estudioso de la expresión popular, es brindarnos al menos el reflejo de la mirada del gaucho, enseñarnos a mirar con sus ojos; el poeta recurre al artificio, indudablemente, lo que de ningún modo está disimulado (es muy evidente el sofisticado diálogo inter-cultural con que se retoma el haikú japonés), pero logra situarnos, aunque más no sea de manera fugaz, en el centro del imaginario de gaucho iletrado y nos muestra, con sus ojos, al menos por un relumbrón, la manera como, entre blancos y negros, la noche se hace lentamente mañana, que es por otra parte la hora en que todo gaucho se despierta: la madrugada azuleja. La mirada del gaucho, formada particularmente en la distinción del pelaje de los caballos de su tropilla, con la misma habilidad con que un habitante de una ciudad como París se orienta en el laberinto de su metro, no ve lo que quiere sino lo que puede ver, en este caso con el agregado de que en la distinción se va para el gaucho, probablemente, su vida entera, la sobrevivencia en un medio hostil, la necesidad de proteger esa única propiedad que es el caballo y de conservar esa identidad que le procura su nombre.
- 40 Se me ocurre en este momento, como para ir cerrando este párrafo, que tampoco es ajeno a la intención del poeta el juego de palabras. Azulejo es azul-lejos. Es un azul que surge en la distancia, visto desde lejos, ilusión.

### 3

- 41 No podría asegurar, no es improbable pero de todos modos no hay ningún testimonio que lo confirme, que Juan L. Ortiz estuvo aquella mañana de agosto, en el cementerio de la Chacarita, despidiendo al amigo. Para haber estado ahí, hubiera debido realizar el viaje desde Paraná, donde vivía, hasta Buenos Aires, viaje que, en esa época, sin ningún puente

ni túnel para poder sortear el ancho río y romper así el aislamiento casi legendario de la provincia de Entre Ríos, hubiera demandado, con suerte, un día entero. De todos modos, en una forma de la presencia muy distinta y probablemente más intensa, Ortiz emprende en esos días un largo camino a través de la memoria. El 15 de agosto aparece en la página cultural de *El Diario* de Paraná, en el marco de un proyecto que llevaba por título «Amaro Villanueva, en el recuerdo de...», la primera entrega firmada por Ortiz y titulada «Alrededor de 1920» de una insólita rememoración. Se trata, en cierto modo, de un reportaje realizado por un periodista y amigo, transcrito y revisado por el autor, que promete continuarse pero del que se publica solamente esta primera parte<sup>24</sup>. Ortiz vuelve a los años en que conoció a Villanueva, en Gualaguay, y evoca el primer contacto personal que tuvo con el escritor, cuatro años más joven que él, en la Biblioteca Pública de la ciudad. El «encuentro decisivo», sin embargo, tuvo lugar hacia 1920, año en el que, ahora como lector, Ortiz descubre a Villanueva en un poema en prosa publicado en una revista local (se trata, probablemente, de su primera publicación, hoy inhallable), del que Ortiz en ese momento no conservó una copia pero que intenta reconstruir de memoria, de la cabeza hasta los pies, como se hace con una persona: «El título del trabajo se relacionaba con el humo del cigarrillo que se consume, y que permite identificaciones de la imaginación con otras cosas. Y entre todo eso: el juego de la luna y las hojas de las palmeras en la Plaza Constitución». Inmediatamente, en su relato, Ortiz cita su propio poema «Gualaguay»<sup>25</sup>, un poema autobiográfico en el que aparecen, generalmente en claves misteriosas, y aquí en todo caso se nos revela una de ellas, los amigos de la infancia y juventud:

Amaro, que apareció por ahí en una fantasía lenta y azul de cigarrillo que se quema,  
y en una tibia luna árabe sobre las palmeras de la plaza...

- 42 La evocación que realiza Ortiz del poema juvenil de Villanueva, en estos versos de «Gualaguay» publicados en 1954, como puede comprobarse, es alusiva y sin la explicación posterior del autor resulta prácticamente incomprensible. Tanto en el poema de Villanueva de 1920, como en el poema de Ortiz de 1954 y como en el relato que emprende Ortiz en 1969, pocos días después de la muerte de Villanueva, la memoria se construye o se reconstruye en un espejo de lecturas cruzadas, en donde quien recuerda mira (y lee) al amigo mientras se mira y se re-lee a sí mismo. La desaparición de Villanueva, arrebatado por la muerte, pone en peligro, en cierto modo, la explicación del origen de la poesía de Ortiz. Fue uno de los primeros «amigos literarios» que tuvo el poeta pero, sobre todo, fue uno de sus primeros defensores. Para dar cuenta de esto, y con distintos recaudos retóricos, Ortiz evoca un «brulotito» escrito por Villanueva hacia 1922 o 1923 en el que, nuestro fino poeta y antropólogo se ríe a carcajadas de un poeta de la zona, un tal Dr. F.E.E., al que califica de «poeta chirle», que acababa en ese momento de recibir un premio en Francia. La noticia había salido en un diario de Buenos Aires, que daba cuenta del «triunfo en el extranjero» del poeta local. Villanueva desconfía de esa nueva confabulación del cosmopolitismo nacional: «Estos triunfos argentinos en el extranjero nos huelen mal» y en contrapartida, como retruque, propone la figura de otro poeta local, uno que es todo lo contrario, un verdadero poeta que no necesita de ninguna confirmación exterior:

En cambio entre nosotros, en nuestra ciudad misma, pasa a nuestro lado un hombre delgado y sombrerudo, de lentes gruesos y fino bigote, y rico de talento y rico de modestia: y quizás muchos se sonrían de él y otros ríen desdentándose de él. Y ese muchacho es poeta sin lauros (del extranjero), sin Doctorado, empleado en el

Registro Civil, con el parque y el río aledaño de su casa y se llama Juan L. Ortiz (Perdónenos su modestia).

- 43 Este texto del joven Villanueva (tenía 23 o 24 años en ese momento), publicado en una revista local, del que Ortiz conserva al parecer una copia, presenta todos los elementos del «mito» del poeta que se consolidará años después, modelado por su figura un tanto estafalaria, por su carácter modesto y encarando una vida de poeta al margen de los sistemas oficiales de consagración. Es interesante observar que en ese momento Ortiz no había publicado todavía ningún libro (el primero, *El agua y la noche*, aparecerá en 1933) y este es un último elemento en la composición del mito: la ausencia u olvido del texto poético, que dificulta el acceso a la obra e impide una mínima mirada panorámica sobre su desarrollo.
- 44 Hay que integrar este hecho, al que Ortiz vuelve a través de la memoria común, ahora escindida por la muerte, en el recuerdo del amigo desaparecido, hay que integrarlo a la explicación del origen de la obra poética y del mito del poeta, para comprender de manera más fiel este año de 1969 en que la evocación tiene lugar. Hay que tratar de comprender al mismo tiempo la historia del texto y la historia del mito. Detengámonos un momento.
- 45 Ortiz generó un sistema poético, único en la poesía argentina, que en búsqueda de una unidad o identidad incuestionable se propone además en expansión o extensión permanente; pero también generó una figura de poeta, totalmente inédita hasta ese momento en Argentina (o, en todo caso, sólo comparable a la de Macedonio Fernández)<sup>26</sup>, en la que una reposada y casi sabia marginalidad, con sus rasgos orientales, finos y estilizados, parece mimar los del texto<sup>27</sup>. Este crecimiento o estiramiento, lejos de ser superficial, se percibe en el interior mismo de este sistema poético, en la extensión de los versos, de los poemas y de los libros.
- 46 A lo largo de su vida Ortiz publicó diez libros en pequeñas «ediciones de autor», en tiradas de cien o doscientos ejemplares que realizaba él mismo y que repartía entre sus amigos, corrigiendo a mano las erratas en cada ejemplar. Un primer momento de inflexión de este sistema puede encontrarse en *El álamo y el viento* (1947), marcado por el trasplante de Gualaguay a Paraná, donde aparece el primer poema extenso de la obra, «La casa de los pájaros», que habla de una quinta donde el poeta vivió, en los alrededores de Gualaguay, primera medida, por cierto melancólica, del desarraigo. Los libros sucesivos serán escritos en Paraná, en un proceso de madurez de una poética reconcentrada sobre el propio silencio, en poemas que van confirmando un estilo y un repertorio temático definidos: *El aire conmovido* (1949), *La mano infinita* (1951), *La brisa profunda* (1954), *El alma y las colinas* (1956) y *De las raíces y del cielo* (1958). Los poemas extensos, «Gualaguay» del que hablamos anteriormente y «Las colinas», se encuentran en cierto modo en el vértice de este período de madurez.
- 47 Entre 1957 y 1958 Ortiz viaja a China y otros países socialistas acompañando una delegación del PC organizada en conmemoración de los cuarenta años de la revolución de octubre. Se trata, prácticamente, del único alejamiento importante del poeta de su provincia natal. A su regreso, Ortiz profundizó su silencio y dejó de publicar sus propios libros. Es decir que, cuando recibe la noticia de la muerte del amigo, en agosto de 1969, habían pasado diez años desde que había tomado la decisión (o sencillamente se había resignado) de dejar de publicar sus libros.

- 48 Un poeta normal, incluso un gran poeta normal, se hubiera detenido en esta etapa (en Argentina, por lo general, los poetas se jubilan incluso mucho antes). Pero Ortiz, próximo a los setenta, inicia en cambio en estos años un último movimiento decisivo en su obra. A lo largo de los 60, de manera solitaria y silenciosa, acumula un vasto material inédito, tan vasto que duplicará la extensión de todo lo publicado hasta entonces. Se trata de poemas que crecen en cuanto a su extensión, pero también en su complejidad e intensidad poética. Para decirlo rápida pero gráficamente: en diez años escribe más y mejor de lo que había escrito en los cincuenta años anteriores. Es difícil reconstruir este vacío de diez años en los que Ortiz no sólo no publica ningún libro sino en el que sus libros anteriores prácticamente no están a disposición del público o que, en todo caso, circulan entre las manos de algunos pocos amigos. Para compensar, en cierto modo, ese doble silencio, el de su autor y el de sus textos, Alfredo Veiravé prepara una antología que hubiera debido aparecer en la colección del «Sesquicentenario» de Ediciones Culturales Argentina, la misma donde aparecieron antologías de otros poetas amigos<sup>28</sup>, pero que por razones que ignoramos no pudo concretarse. En 1965, Veiravé publica en una revista universitaria el largo «Estudio preliminar» destinado a presentar esa antología.<sup>29</sup>
- 49 Poco sabemos de estos diez años de silencio, aunque algunos datos pueden obtenerse consultando la correspondencia que Ortiz mantuvo con Veiravé, que trabajando en la preparación de la antología le escribía para pedirle información. En una carta de 1962, Ortiz le cuenta que en ese momento ya estaban definidos los núcleos de dos libros: *El junco y la corriente* (que contiene los poemas escritos durante su viaje a China o que dan cuenta de la experiencia del viaje) y *La orilla que se abisma*. Y menciona como en proceso de trabajo la escritura de *El Gualaguay*, uno de sus poemas centrales, por cierto el más extenso de la obra. Este poema cuenta la historia del río natal, desde su origen, en el Mesozoico, cuando los mismos movimientos de placas tectónicas que alzaron la cordillera de los Andes formaron la cuenca del Plata, y sigue las distintas etapas importantes de su vida: la del poblamiento indígena, la de la conquista española y las consecuentes masacres, la del diseño colonial de «villas», la de las luchas civiles que produjeron la revolución, la independencia y luego el enfrentamiento entre unitarios y federales, entre Buenos Aires y las provincias, para entrar finalmente en el siglo XX. Esta «historia» del río, cuya materia no es necesariamente cronológica puesto que está contada desde la perspectiva del agua que repite sus ciclos incesantes pero nunca es la misma y que tiene además la orientación del autor, que es la que le aporta el materialismo dialéctico, avanza, a su manera, como avanza todo curso fluvial. En este avance, de la historia del río pero también de su escritura, *El Gualaguay* debía alcanzar la actualidad, este año de 1969 en que el poeta termina su primera parte. Es decir que a lo largo de estos años Ortiz da forma a los tres libros inéditos que se integrarán, en 1970, a *En el aura del sauce*, pero al mismo tiempo promete una continuación de su libro central dedicado al río, en un cuarto tomo.
- 50 En paralelo con la escritura secreta de estos libros, que Ortiz demora en publicar o que no encuentra posibilidad de hacerlo, se va cristalizando, de manera más o menos pública, en esa figura o mito del poeta que hemos mencionado. En diciembre de 1963, el segundo número de la revista *Zona de la Poesía Americana*, en la que figuran como editores Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casasbellas, César Fernández Moreno, Julio E. Lareu, Noé Jitrik, Jorge Souza, Paco Urondo y Alberto Vanasco, lleva en la tapa una foto de Ortiz. Este grupo de poetas, a los que habría que incorporar por ejemplo los nombres de Juan

José Saer y Hugo Gola, que encarnan en ese momento el rumbo de la «nueva» poesía argentina, asume a Juan L. Ortiz como maestro.



- 51 Es una foto de estudio, con una iluminación en claro-oscuro cuidadosamente preparada en la que, a pesar de encontrarse al poeta entre sombras, en contrastes curiosamente antiguos, como sacados de una estampa romántica o modernista, su rostro meditativo no deja de estar bien iluminado. Debe haber por lo menos dos fuentes de luz, fuera de cuadro, una a la izquierda y otra a la derecha. Estas luces diagonales agudizan las aristas del rostro del poeta, acentuando sus rasgos, pero al mismo tiempo destacan la extensión de sus manos finas y la del fino cigarrillo encendido que se encuentra en primer plano (aunque casi fuera de foco, marcando el límite de la visión), en la punta de una de esas largas boquillas que ya le son tan características. El poeta, como suele suceder con los bufones de los cuadros de Velázquez, posa flotando en una suerte de limbo al que se ha sustraído toda referencia real, en particular el paisaje tan propio de su poesía: su casa, su ciudad, su provincia, su río, y tiene la mirada perdida en un punto incalculable, más allá de la brasa del cigarrillo y más acá del espectador. Una rara sonrisa despunta sin embargo entre sus labios.
- 52 Ramiro de Casabellas se pregunta, en la nota editorial que presenta ese número de la revista, por qué decidieron dedicar la tapa a este poeta desconocido; y se contesta: «porque Ortiz es uno de los mayores poetas argentinos y, por eso mismo, uno de los más olvidados»<sup>30</sup>. Hay varios episodios más, igualmente importantes para la instalación del mito, entre los que puede señalarse el que tuvo lugar en 1964, en Paraná, en ocasión del V Congreso de de la Sociedad Argentina de Escritores. La figura de Ortiz ocupó un plano destacado en el evento para algunos poetas jóvenes, pero fue rechazado y ridiculizado al parecer por gran parte de los escritores de Buenos Aires. En esa oportunidad salió en su defensa un irreverente escritor santafesino, Juan José Saer, que entonces apenas había publicado un par de libros y que obtuvo en ese momento una tan notoria como fugaz celebridad. En diciembre de ese año aparece un artículo en Buenos Aires con el título:

«Juan L. Ortiz, El Magnífico».<sup>31</sup> En esos días hubo varias notas de la prensa escrita, radial e incluso televisiva, que dieron cuenta en Buenos Aires del episodio paranaense.

53 Esta exaltación, en el plano nacional, de la figura del poeta lleva en cierto modo a Carlos Mastronardi, amigo de Ortiz desde la infancia (y a quien dedica un retrato totalmente diferente al que pregona la prensa en sus *Memorias de un provinciano*, publicado en 1967), a emprender su defensa o desagravio. En junio de 1969 publica un artículo en el que advierte que «el mito-Ortiz tapa o desaloja al poeta Ortiz»<sup>32</sup>. Para Mastronardi, muchos de los que hablan y celebran al poeta en realidad no lo han leído o no han sabido leerlo, por desdén, frivolidad, o simplemente porque el texto del poeta, falto de ediciones, es el gran ausente. El efecto mediático del mito «desaloja» el texto del poeta del medio editorial.

54 En este contexto se publicó, en 1969, una antología que llevaba el título *Juanele* (Carlos Pérez Editor, Buenos Aires). Fue preparada por Juana Bignozzi y culmina en un extenso reportaje suyo al poeta. Casi inmediatamente aparece, en varios medios del país, una solicitada auspiciada por la Biblioteca Popular «Constancio C. Vigil» de Rosario, en la que Ortiz reniega de la edición. En el texto de la solicitada, firmado en Paraná, el 22 de noviembre de 1969, Ortiz dice concretamente:

Habiendo aparecido con el título de *Juanele, poemas* y bajo el sello de Carlos Pérez Editor, una selección de poemas y prosa de los que se me hace responsable, no me toca sino declarar que me resulta casi imposible reconocerme allí tras lo que ha quedado de las mutilaciones, de las trasposiciones de línea, de las sustituciones de palabras, de las alteraciones en la ortografía y en los espacios interlineados. Si ello configura ya una serie de «poemacidios» evidentes, sujetos, presumiblemente a sanciones, éstas no podrían dejar de considerar, como elementos importantísimos de juicio, los aspectos que hacen a la relación autor-lector al desconcertar a éste, en el presente caso, con un juego en cuyo secreto no podía estar, y al transferir a aquel el peso de la confusión y del abuso de confianza en su condición de único reo identificable de los mismos.

55 A continuación, para dar una idea de la dimensión del daño, Ortiz detalla, a modo de muestra, dos o tres ejemplos: hay palabras alteradas, versos entremezclados, torcidos o retorcidos; pero hay sobre todo poemas despedazados, con sus partes repartidas de manera caprichosa, de modo que la cabeza de uno se corresponde a los pies de otro y a su vez la cabeza de éste terminan con los pies de un tercero. Para el reconocimiento de los poemas en definitiva sería necesario, antes que un trabajo filológico, la intervención de un forense. El objetivo de Ortiz, además de la denuncia, es el de obtener una errata de la editorial. Se ubica en la perspectiva del lector, único “reo” del asunto hasta ese momento: en definitiva, siempre pagan los más pobres. Al pie de la solicitada la Editorial Biblioteca de Rosario informa, por su parte, que ha iniciado acciones legales contra Carlos Pérez Editor y aprovecha para informar que se encuentra en proceso de impresión la obra poética de Ortiz, de la cual posee los derechos, y que reunida en tres volúmenes, bajo el título *En el aura del sauce*, aparecerá en 1970.

56 Entre el momento en que Ortiz se entera de la muerte de Amaro Villanueva, en agosto de 1969 y encara, algunos días después, la recuperación a través de la memoria común de la presencia del amigo, y el momento en que lee con pavor la antología que lleva su «firma», haciendo el inventario de la catástrofe y redactando el texto de la solicitada que acabamos de citar, entre uno y otro momento, corrige las últimas pruebas o sencillamente espera el primer ejemplar de la edición de su obra reunida que promete la editorial de Rosario y que no debe tardar en salir de imprenta. Quizás Ortiz exagera un poco, para reconfortar a sus amigos de Rosario, al evaluar la magnitud del daño que sufrieron sus

poemas en la edición de la antología porteña<sup>33</sup>. Con toda la fuerza que ya le brinda la notoriedad del mito debe apoyar la empresa de la Editorial Biblioteca. La vida argentina le enseñó que nada es seguro, sobre todo luego del golpe de estado de 1966, en particular para una editorial provincial y además de izquierda. Juan L. Ortiz utiliza, sin embargo, una palabra muy fuerte contra la irresponsabilidad editorial, la de «poemacidio», puesta así, entre comillas. Es fuerte pero sobre todo inusual en una persona caracterizada por el trato afable, que destacan todos los que en esa época lo visitan en su casa de Paraná, sean editores, escritores, periodistas o simples curiosos. Para con todos, sin distinciones, tenía el mismo recibimiento cordial. No pocas veces he escuchado a alguno de sus amigos escritores reprocharle precisamente el hecho de no hacer la más mínima distinción.

- 57 Para tratar de comprender, si se quiere, el exabrupto, deberíamos intentar ubicarnos en la situación de este poeta que lleva más de diez años sin publicar, que seguramente desconfía del mito que se ha ido construyendo a su alrededor, a pesar de haberlo en cierto modo alentado con sus «excentricidades», aunque no sin cierto humor, porque podría servirle para alcanzar algún «lector real». Es difícil para nosotros ubicarnos en la época y en el mundo del poeta y evaluar la magnitud del daño, cuya percepción por otra parte es subjetiva y sólo el autor puede vivirla «en carne propia». La palabra *poemacidio* permanece ahora, entre nosotros, como emblema de este año 1969 o quizás como un presagio de los años por venir.
- 58 No voy a cometer aquí el error de comparar la suerte de estos poemas de Juan L. Ortiz con la que sufrieron tantos actores de la vida cultural y política argentina en la década siguiente. No puedo permitirme decir, ni siquiera de manera metafórica, que el trato si se quiere brutal que sufre un poema en manos irresponsables pueda compararse con el que sufrieron tantas personas asesinadas. Pero no estoy tampoco convencido, a cuenta y riesgo de contradecirme, de que la manera como respetamos y protegemos la vida de un individuo y la manera como custodiamos sus creaciones y pensamientos, es decir aquello que le permite tener un nombre, una identidad y distinguirse en la marea de los demás individuos, logrando un «estilo» para lanzar así su voz, con mayor o menor tono, hacia el porvenir, sean cosas totalmente distintas; no estoy del todo convencido, finalmente, que lo uno y lo otro deba escribirse en historias paralelas.
- 59 Arles-París, 31 de agosto de 2016

---

## NOTAS

1. Según Marthe Robert, este relato ficcional e incluso fabuloso que Freud llama *Familienroman*, situándolo en el origen de la actividad psíquica del niño, trasciende las fronteras de la infancia y permanece, aunque oculto, el resto de la vida de cada individuo: «ignoré de l'adulte normal et n'ayant par conséquence ni signification ni place parmi les choses ordinaires de la vie, il ne réapparaît régulièrement que dans les conditions spéciales de la cure analytique, sous forme de vestiges plus ou moins bien conservés qui, une fois complétés et rassemblés au moyen d'une interprétation appropriée, se recomposent enfin en un tout cohérent. Conscient et normal à ses lointaines origines, il est donc inconscient et pathologique pour tout le reste de la vie, mais s'il

est vrai qu'il ne subsiste dans la psyché de l'homme fait que comme un archaïsme symptomatique, il s'en faut qu'il témoigne seulement d'un âge révolu ou de sa survivance malsaine, il peut même revendiquer une espèce d'éternité puisque chaque enfant le refait dans le silence de son rêve, comme s'il était toujours inédit». *Romans des origines et origines du roman* (1972), París: Gallimard, 2006, p. 44.

2. Debo decir que en estas páginas me contradigo particularmente a mí mismo. Hace un par de años afirmé: «Cuando escribo, cuando escribimos, lo hacemos en presente». El lector que quiera regodearse en mi bochorno no necesita ir muy lejos para comprobarlo. Podrá leer, en esta misma revista, el artículo: «Cuando escribimos», en Cecilia González y Graciela Villanueva (ed.), *El XIX en el XX, Cuadernos LIRICO*, n° 10. En línea: <http://lirico.revues.org>. Consulta: 26/08/2016.

3. Jorge Luis Borges, «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw», *Otras inquisiciones* (1952), *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 747.

4. Paradójicamente en este periodo, en particular a partir de 1936, con la llegada de contingentes de exiliados republicanos españoles, se crean nuevas editoriales y se multiplican las ediciones. Es lo que se denomina «la época de oro», con un notable desarrollo de las traducciones y de las exportaciones de libros a América Latina y España. Cf. José Luis de Diego, *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*, Buenos Aires: Ampersand, 2015.

5. Adolfo Prieto, «El lector y su público», *Conocimiento de la Argentina. Estudios literarios reunidos*, Rosario: Editorial Municipal de Rosario, 2015, p. 505. Fue publicado originariamente en AA.VV., *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* (1957), Instituto Social, Departamento de Acción Cultural, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1958.

6. La ponencia fue publicada en *Punto de Vista*, n° 60, Buenos Aires, 1998. La colección completa de la revista puede consultarse en línea en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas que dirige Sylvia Saítta (<http://www.ahira.com.ar>) Consulta: 26/08/2016. Fue incluida también en Adolfo Prieto, *Conocimiento de la Argentina, op. cit.*

7. Carlos Mastronardi, «Historia de una experiencia», *Obras completas*, vol. 2, dirección Claudia Rosa, Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2010, p. 553. Una primera versión de este ensayo fue escrita hacia 1945; la redacción final es de 1963, pero permaneció inédita hasta 2010. Ezequiel Martínez Estrada extrema la apuesta y dice escribir para un niño que está aprendiendo a leer. Justamente, puede ilustrarse el trabajo de Prieto sobre el escritor y su público siguiendo los prólogos de *La cabeza de Goliat*. En el prólogo de la segunda edición, de 1946, Martínez Estrada concluye: «Los [lectores] que yo deseo justamente en este año gracioso de 1946 (año que tiene un siglo) empiezan a aprender a leer». En el prólogo a la tercera edición, de 1956, el autor concluye, desesperanzado: «Mi esperanza en nuevos lectores se ha frustrado. Acaso sea yo hoy el único que relee este libro con emoción y complacencia».

8. Pueden leerse los textos en Anexo a Amaro Villanueva, *Obras completas*, vol. 3, dirección Sergio Delgado, Editorial de la Universidad Nacional de Entre Ríos, Paraná, 2010. Estas reflexiones están relacionadas con el trabajo de archivo que se hizo para la preparación de esa edición, aprovechando esta oportunidad para revisar sus postulados. Dedico este artículo a Guillermo Mondejar, coordinador de ese trabajo, nacido dicho sea de paso este año de 1969.

9. Amaro Villanueva, *Obras completas*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 93-94.

10. *Op. cit.*, p. 95.

11. *Ibíd.*

12. Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 306.

13. Amaro Villanueva, *op. cit.*, p. 114.

14. Pedro Henríquez Ureña, «Seis ensayos en busca de nuestra expresión», *Obra crítica*, Buenos Aires: FCE, 1928. Villanueva cita estas mismas palabras al comienzo de «El ingenioso Hidalgo», capítulo cuarto de su libro *Crítica y pico*.



15. José Lezama Lima, *La expresión americana*, ed. de Irlemar Chiampi, México: FCE, 1993, p. 41. Se trata de las primeras palabras de este libro, editado originalmente en 1957 (Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana), que a su vez retoma las cinco conferencias pronunciadas por Lezama en enero de ese año. Es decir que se trata de un trabajo contemporáneo a la escritura y publicación de la segunda edición de *El arte de cebar*.
16. Estoy pensando en la desaparición de los cuerpos, pero también de los legajos, expedientes y otros registros, dentro de la metodología de la dictadura de borrar todo rastro de la persona detenida.
17. Luis Soler Cañas recuerda este episodio cuatro años después de la muerte del escritor: «Amaro Villanueva, entre *Martín Fierro* y *Lunfardópolis*», *Clarín*, Buenos Aires, 12 de julio de 1973.
18. José Aricó, «La aceptación de la herencia democrática», *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires: Puntosur, 1988, pp. 181-184. En 2005 aparece una reedición en Siglo XXI, Buenos Aires.
19. Respuesta a una encuesta de la revista *Nueva Era*, año XIX, n° 8, Buenos Aires, septiembre de 1968.
20. Los *cuisés* son unos pequeños mamíferos roedores de la región del Río de la Plata, en particular de la zona del Litoral.
21. Estas citas pertenecen a «Fundación mítica de Buenos Aires», primer poema de *Cuaderno San Martín* (1929).
22. Agustín Zapata Gollán, *El caballo en la vida de Santa Fe. Desde la conquista hasta la llegada de los gringos*, Santa Fe: Editorial Castelví (colección «El Litoral»), 1955.
23. Puede encontrarse la transcripción de esas notas en: Juan José Saer, «Libretas de viaje», *Papeles de trabajo II. Borradores inéditos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2013, pp. 271-415.
24. En el archivo del periodista se encontraba un manuscrito más completo, que llega hasta 1925 y que puede verse en Amaro Villanueva, *Obras completas, op. cit.*, vol. 1, pp. 959-963. El dactilograma, que alcanza las 5 páginas, sólo llega hasta 1926. El proyecto, inevitablemente inconcluso, es un tanto delirante porque a ese ritmo el relato retrospectivo podría llevarle a Ortiz varios años de las entregas semanales del diario o probablemente alcanzar la forma de un libro. Tarea imposible porque en ese momento el poeta tenía que ocuparse de su propia obra.
25. Poema central de la obra de Ortiz, de casi 600 versos, que pertenece al libro *La brisa profunda* (1954).
26. Fue Adolfo Prieto quien estableció por primera vez este paralelismo entre *Macedonio* y *Juanele*: «Ortiz, Juan L.», *Diccionario básico de la literatura argentina*, Buenos Aires: CEAL, 1968.
27. No puedo dejar de mencionar aquí, puesto que tengo el libro a mano, la descripción de Saer en *El río sin orillas* que parece resonar en el aura del mito: «Le conocíamos una sola excentricidad: como era muy delgado, y tenía el cuerpo fino, la cara y las manos finas, que con el tiempo fueron volviéndose oscuros y nudosos como raíces, tal vez con el fin de obtener una proporción armónica entre su cuerpo y su entorno inmediato, todos los objetos, muebles, útiles y hasta prendas vestimentarias, eran largos y finos; su mesa de trabajo bajo la ventana que daba al río, era estrecha y larga, del mismo modo que el canapé en el que se sentaba a leer y que ocupaba un largo espacio en la pared lateral, o que los estantes de la biblioteca; sus plumas, sus lápices, sus boquillas, y hasta sus cigarrillos, que él mismo armaba, tenían todos unos pocos milímetros de diámetro». Buenos Aires: Alianza, 1991, p. 226.
28. En la misma colección apareció en 1962 una antología de José Pedroni con prólogo de Amaro Villanueva y otra de Carlos Mastronardi con prólogo de Saúl Yurkievich.
29. Alfredo Veiravé, «Estudio Preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan Ortiz», *Universidad*, n° 63, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1965.
30. La serie puede completarse con los artículos de Horacio Salas, «Juanele. El último de los olvidados» (revista *Análisis*, Buenos Aires, 29 de enero de 1969) y de Francisco Urondo, «Juan L. Ortiz. El poeta que ignoraron» (diario *La Opinión*, Buenos Aires, 4 de julio de 1971).

31. Sin firma, revista *Primera Plana*, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1964.
32. Carlos Mastronardi, «Juan L. Ortiz: El Mito y el Poeta», *La Gaceta*, Tucumán, 22 de junio de 1969.
33. Hacia 1996 o 1997 tuve oportunidad de conversar sobre el tema con Juana Bignozzi y Beatriz Sarlo, que trabajaban para la editorial hacia 1969 y ninguna de ellas recordaba que hubiera existido un conflicto con el autor. En 2008, Osvaldo Aguirre realizó un reportaje a Bignozzi en el que la poeta recuerda el trabajo de preparación de la antología, aunque habla, en realidad, del reportaje. Al parecer, el proyecto comenzó con la idea de una entrevista para una colección de testimonios que existía en la editorial. A principios de 1968, Bignozzi viajó a Paraná, donde permaneció 15 días entrevistando a Ortiz. Cuarenta años después, en 2008, refiere que había un ambiente de sospecha en el entorno de Ortiz, pero no un conflicto con el autor: «llegaban los que yo llamaba los cuidadores del monumento. Unos señores que empezaban a preguntarme si la editorial iba a respetar las condiciones del autor. Juanele se ponía nerviosísimo». En «Un momento de juventud eterna», *Señales*, Rosario, 31 de agosto 2008. Reproducido en Anexo en Osvaldo Aguirre (ed.), *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, segunda edición corregida y aumentada, Buenos Aires: Mansalva, 2016, pp. 240-245. Carlos Pérez, editor y periodista, fue detenido y desaparecido el 8 de mayo de 1976. La poeta Juana Bignozzi murió el 5 de agosto de 2015.

## RESÚMENES

En relación con el año 1969, este artículo trata de vislumbrar el color o el sabor de su «presente». ¿Qué es en definitiva el presente de un texto sino un horizonte, siempre en fuga, entre un lector y un autor, entre lo escrito y lo legible? Se estudiarán, en este sentido, algunos episodios íntimos, secretos, casi invisibles, que tuvieron a Amaro Villanueva y Juan L. Ortiz como protagonistas.

Dans le contexte de l'année 1969, cet article essaie d'apercevoir la couleur et le goût de son « présent ». Qu'est-ce qu'en définitive que le présent d'un texte sinon un horizon, toujours en fuite, entre un lecteur et un auteur, entre l'écrit et ce qui est lisible ? Nous étudierons, dans cette perspective, quelques épisodes intimes, secrets, quasi invisibles, qui ont eu Amaro Villanueva et Juan L. Ortiz, comme protagonistes.

This article seeks to grasp the colour and taste of the "present" as they were to be experienced in the context of the year 1969. The present of a text, after all, is but a vanishing line, an unreachable horizon between an author and a reader, between what is written and what is to be read. This contribution focuses on several intimate, secret, almost invisible episodes in the lives of Amaro Villanueva and Juan L. Ortiz.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** 1969, présent, horizon, Amaro Villanueva, Juan L. Ortiz.

**Palabras claves:** presente, horizonte

AUTOR

**SERGIO DELGADO**

Université Paris-Est Créteil

[sergio.delgado@sfr.fr](mailto:sergio.delgado@sfr.fr)