



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En Montevideo, a los 13 días del mes de setiembre de dos mil diecisiete, siendo la hora 17:05 se reúne el plenario de la Academia Nacional de Letras en sesión ordinaria de comunicación de ponencias con la asistencia de los siguientes señores académicos: D. Adolfo Elizaincín que lo preside, D. Jorge Arbeleche, Da. Virginia Bertolotti, D. Hugo Burel, Da. Magdalena Coll, D. Rafael Courtoisie, D. Carlos Jones, D. Ricardo Pallares, D. Wilfredo Penco, Da. Beatriz Vegh y Da. Gladys Valetta en Secretaría con la asistencia de la Sra. Jimena Hernández.

Falta con aviso: D. Jorge Bolani, D. Gerardo Caetano, D. Juan Grompone, Da. Marisa Malcuori y Da. Angelita Parodi.

Falta sin aviso: D. José María Obaldía, D. Gabriel Peluffo y D. Óscar Sarlo.

En esta oportunidad la académica Gladys Valetta expone sobre:

Miradas de lector

*“Cuando yo me pongo a escribir, yo sé lo que voy a escribir, lo que ignoro absolutamente **cómo** lo voy a escribir; si lo supiera no escribiría una sola línea”.*

.-.-.-.-.

*“A mis treinta y ocho años y ya con cuatro libros publicados desde mis veinte años, me senté ante la máquina y escribí: **Muchos años después frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.** No tenía la menor idea del significado ni el origen de esa frase ni hacia dónde debía conducirme...”.*

.-.-.-.-.

El primer fragmento pertenece a Juan Carlos Onetti, el segundo, a Gabriel García Márquez.

Nos llevaría sin dudas cierto tiempo analizar con minuciosidad estas declaraciones; sí, señalar, en principio, que cada uno de los creadores tiene, al enfrentarse a una página en blanco, actitudes y sentimientos diversos; en Onetti, la certeza sobre el contenido pero la duda sobre la forma; en García Márquez, la incertidumbre total. Ahora bien, ¿qué nos pasa a nosotros, los lectores, los receptores?, ¿qué nos llega, qué nos conmueve? Por supuesto prevalece lo personal, la experiencia y la sensibilidad de cada lector, como ser único que es. Afirma Louise Rosembat: *“La lectura de cualquier obra literaria es, necesariamente, un hecho único e individual que se percibe sólo en la mente y en las emociones de un lector en particular”.*



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

¿Y de qué manera se puede llevar a cabo esa lectura? Las palabras de José Saramago, además de poéticas son muy elocuentes: *“No sirve la misma forma para todos, cada uno inventa la suya, la suya propia, hay quien se pasa la vida entera leyendo sin conseguir nunca ir más allá de la lectura, se quedan pegados a la página, no entienden que las palabras son sólo piedras puestas atravesando la corriente de un río, si están allí es para que podamos llegar a la otra margen, la otra margen es lo que importa, A no ser, A no ser, qué, A no ser que esos tales ríos no tengan dos orillas sino muchas, que cada persona que lea sea, ella, su propia orilla, y que sea suya y sólo suya la orilla a la que tendrá que llegar”*.

En cuanto a los creadores, afirma de sí mismo Onetti *“Primero que nada debo decirles que yo, ante todo, soy un lector”*. Y el propio Onetti, desde el rol de creador, tiene sobre el lector su peculiar mirada: *“Yo no sé quién me va a leer y cuando escribo no pienso en quién me lea. Creo que sería un error terrible del escritor tener presente al lector en el momento de escribir...”*; y en otro pasaje precisa: *“Nunca escribí para pocos o muchos, siempre escribí para mí”*.

Onetti se ubica en los dos roles, el del lector y el del creador. Como escritor, señala su absoluta independencia del lector. Ahora bien, una vez que el escritor ha dado a conocer su producto, este deja de pertenecerle; pasa a la órbita del lector quien, con su capital interior, tiene la más amplia e individual libertad para interpretarlo.

Es primordial que exista esta recíproca autonomía entre autor y lector, pues la mirada de uno y de otro suelen ser, en esencia, muy diferentes. Es, por lo tanto, desde la mirada de lector que presento hoy a ustedes algunas reflexiones.

.-.-.-.-.

Hay dos momentos de un texto, totalmente opuestos, pero que en muchas creaciones literarias pueden ser claves, tanto en la estructura como en el contenido de la obra: el comienzo y el final de la misma.

Con respecto al cierre de una obra, me referiré, en especial a textos de tres autores: Mario Benedetti, Gabriel García Márquez y Rafael Alberti; los finales seleccionados presentan, en su diversidad, interesantes recursos estilísticos y morfosintácticos.

De Mario Benedetti tomo el final del cuento *Los pocillos*: (cito algunos pasajes previos a fin de comprender el final)

“... ella miró a José Claudio y pensó, por milésima vez, que aquellos ojos no parecían de ciego.”

.....



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

“... Ahora sí podés calentar el café”, dijo José Claudio, y Mariana se inclinó sobre la mesita ratona para encender el mecherito de alcohol. Por un momento se distrajo contemplando los pocillos. Sólo había traído tres, uno de cada color. Le gustaba verlos así, formando un triángulo.

Después se echó hacia atrás en el sofá y su nuca encontró lo que esperaba: la mano cálida de Alberto, ya ahuecada para recibirla.

.....

“No lo dejes hervir”, dijo José Claudio.

La mano de Alberto se retiró y Mariana volvió a inclinarse sobre la mesita. Retiró el mechero, apagó la llamita con la tapa de vidrio, llenó los pocillos directamente desde la cafetera.

Todos los días cambiaba la distribución de los colores. Hoy sería el verde para José Claudio, el negro para Alberto, el rojo para ella. Tomó el pocillo verde para alcanzárselo a su marido, pero, antes de dejarlo en sus manos, se encontró con la extraña, apretada sonrisa. Se encontró, además, con unas palabras que sonaban más o menos así: “No, querida. Hoy quiero tomar en el pocillo rojo”.

Este final abierto, además de la inmediata sorpresa y perplejidad, despierta interrogantes, incertidumbres, zozobras; al lector le queda clavada la espina de la duda, lo empuja, incluso, a una relectura. El escritor deposita en el lector, la **responsabilidad** de resolver un enigma, un misterio, lo compromete y lo involucra, hasta podría decirse que lo convierte, en el final del cuento, en coautor.

Pasemos al cuento de Gabriel García Márquez *El coronel no tiene quien le escriba*, que así termina:

“... La mujer se desesperó.

“Y mientras tanto qué comemos” preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía.

- Dime, qué comemos.

El coronel necesitó setenta y cinco años – los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto- para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

- Mierda.”



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Este relato, a diferencia de lo que brevemente comentamos del cuento *Los pocillos* de Mario Benedetti, tiene un final apoyado en una palabra que aparece sola, sin vocablos o estructuras que la complementen o adjetiven; es un final que no plantea absolutamente ninguna sospecha, e incluso, si tomamos en cuenta la larga y agónica espera, la falta de noticias, la tensión y la angustia que el protagonista va progresivamente sufriendo, padeciendo y sobrellevando a través del relato, el vocablo elegido, ante la pregunta formulada por la esposa, es casi el previsto y hasta el esperado por el lector; llega a ser la justa palabra que da fin a la historia, encierra todo el cansancio, toda la desilusión, hasta toda la humillación y la rabia contenida por el protagonista durante tantos años.

Es, definitivamente, un final contundente, que no admite ninguna interrogante, no plantea ninguna sospecha ni sugiere dudas significativas.

El otro texto es un poema de Rafael Alberti, sin título, que cito en su totalidad:

*El mar. La mar.
El mar. ¡Sólo la mar!
¿Por qué me trajiste, padre,
a la ciudad?
¿Por qué me desenterraste
del mar?
En sueños, la marejada
me tira del corazón.
Se lo quisiera llevar.
Padre ¿por qué me trajiste,
acá?*

El último verso es también, como lo observado en el cuento *El coronel no tiene quien le escriba*, una única y desnuda palabra, el adverbio de lugar *acá*; pero, a diferencia del cuento de García Márquez donde el vocablo final es semánticamente pleno, el adverbio *acá*, que determina esencialmente lugar, no tiene un contenido semántico completo, adquiere su significado en el contexto; en el poema es el término *ciudad*.

Acá, inicia el último verso y finaliza el poema, esto lo hace más relevante aún; a ello se añade la sonoridad de la propia palabra, destacada por su acentuación aguda y por la presencia de la vocal *a* en las dos sílabas que la componen.

El adverbio *acá*, con significado *ciudad*, señala la cercanía física en relación al hablante, aunque existe lejanía espiritual; como antítesis, la lejanía física, pero cercanía espiritual, se expresan en los dos primeros versos, en el repetido vocablo *mar*. Los signos ortográficos juegan un papel importante en el texto: *ciudad* y *acá* terminan con enunciados interrogativos, el silencio es la respuesta; se contraponen a la palabra *mar*, expresada reiteradamente en todo el poema y, en especial, en la forma aseverativa de los dos primeros versos.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

*El mar. La mar
El mar. ¡Sólo la mar!*

Los signos de exclamación dan idea del estado emocional del escritor. El tono exclamativo acaba la mitad del segundo verso, se opone al tono interrogativo con que termina el poema; se suma, además, el adverbio *Sólo* que pone fin a la vacilación en el uso del artículo; el femenino que introduce el término *mar* reafirma la idea de familiaridad y cercanos sentimientos.

Este poema albertiano presenta vinculaciones que se entrecruzan a la vez que se oponen; tiene un tejido, una trabazón por demás interesante. A vía de ejemplo, y como ya lo he comentado, el adverbio *acá*, se enlaza por el significado con el término *ciudad*, ambos vocablos son afectivamente contrapuestos a lo que se expresa en los dos primeros versos; por lo tanto, el lector, al llegar al final del texto, retoma el inicio del mismo completando de esta forma un círculo.

En el cuento *Los pocillos* dijimos que su remate abierto nos impulsa incluso a releer la obra, en una conexión directa con el contenido del cuento; el poema de Alberti presenta en su estructura, concatenaciones semánticas y formales que se interrelacionan internamente, conformando una unidad: el poema todo.

.-.-.-.

Con respecto al inicio de una obra, las primeras líneas de un texto son especialmente importantes en cuanto señalan la postura del escritor y preparan al lector para que su oído interior se agudice y escuche durante el acto de lectura.

La madeja -el texto- empieza a desenrollarse, los hilos que de ella se desprenden, se entrecruzan y forman otros tejidos en la mente de cada lector. El texto impreso es uno y el mismo para todos. Autor y texto constituyen una sólida unidad; la diversidad, la pluralidad está en los lectores. Los resultados de esta tríada: autor- texto- lector, y sus conexiones, dependerán, primordialmente, de las vivencias de cada lector.

Apoyándonos en esta premisa, consideraremos el comienzo de dos textos: la *Ilíada* de Homero, y la *Eneida* de Virgilio.

Μῆνιν, ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

Así se inicia el poema de Homero.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

El verso presenta dos partes netamente definidas que aluden a dos planos perfectamente marcados: el divino y el humano.

El verbo ἄειδε, *recita*, está conjugado en modo imperativo, con matiz exhortativo; es la voz del poeta, representada en la palabra principal del predicado verbal; el pronombre tú, implícito en la desinencia del verbo, señala su sujeto y a quien va dirigida la exhortación, θεά, *diosa*; este vocativo es el centro del verso, como las divinidades lo son del universo. Es el único término que se refiere a lo divino, todo el resto pertenece al ámbito de lo humano.

En el mundo helénico la presencia divina es primordial; en la poesía se la necesita para que la memoria del aeda sea lo más fiel posible en el relato de hechos remotos, provee al poeta de los contenidos del canto en cuyos hechos participan tanto dioses como humanos.

El vocablo ἄειδε, el dictum del poeta, junto a la palabra θεά indica, por su ubicación en el verso, la cercanía del aeda con el mundo de los dioses, es el intermediario entre lo divino y lo humano, el único que, gracias a su arte, puede dar a conocer el poema, cuyos temas le son proporcionados por la divinidad.

Analicemos el complemento directo, Μῆνιν Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, *cólera del Pelida Aquiles*, expresión nominal que está desmembrada en el verso. Lo que prevalece es su núcleo, Μῆνιν, *cólera*, que adquiere suma relevancia por constituir la primera palabra del verso y la que abre toda la obra; a esto se agrega el hecho significativo de indicar el tema central del poema. El aeda va a cantar sobre un héroe muy transcendente, sin embargo, no hace ninguna referencia a hechos bélicos, menciona un estado de ánimo, un proceso interno del personaje principal, que no se vincula, por cierto, con los mejores sentimientos del ser humano.

El complemento de Μῆνιν: Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, en caso genitivo, cierra el enunciado. En él priman dos nombres propios, el primero es un patronímico Πηληϊάδεω, *hijo de Peleo*, dato importante, pues ab initio, se puede inferir el noble linaje del protagonista; el segundo, Ἀχιλῆος, *de Aquiles*, da a conocer el nombre del principal personaje. Estos tres vocablos que se refieren esencialmente, a la presencia y sentir del héroe, enmarcan los términos ejes del verso, el verbo ἄειδε y el sustantivo θεά.

En resumen, este comienzo, de estructura sintetizadora, es un claro ejemplo de equilibrio entre forma y contenido, hay orden y proporción en el verso; con notable economía de términos, únicamente cinco palabras, se presentan los elementos más importantes de toda la obra: lo divino, en el término, θεά, centro del verso, junto con la presencia del aeda, el creador de la obra y mediador entre lo divino y lo humano, expresado en el verbo ἄειδε, núcleo del predicado; diosa y aeda, cada uno en su rol, son los responsables en dar a conocer el tema: Μῆνιν, que introduce el poema; Ἀχιλῆος, que finaliza el verso, es el héroe responsable de esa Μῆνιν. Ambos términos encierran los dos planos, el humano y el divino. En esta estructura el ser humano y su sentimiento son, claramente, lo que predomina, lo que prevalece.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Cuando se lee un texto tan antiguo como la *Ilíada*, es importante acercarse a la forma original, pues, sin duda, es la que refleja con más exactitud el decir del creador. El verso inicial que hemos analizado, pertenece a la edición de la *Collection des Universités de France*, publicado con el patrocinio de la *Association Guillaume Budé*, bajo la responsabilidad de Paul Mazon.

En el prólogo se afirma que el texto editado de la *Ilíada* se podría considerar como “vulgata”; en él se han introducido algunas variantes, como lo son la amalgama de dialectos, el eólico y el jónico sobre todo; en general es una versión muy próxima al texto primigenio.

Sin embargo, no sucede lo mismo con ediciones más modernas, incluso las que se dan en la propia lengua griega, algunas de las cuales se les conoce como “traducciones”. Ejemplo de ello son las que presentamos a continuación, que compararemos con el texto más antiguo.

Texto original

Μῆνιν, ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

(La ira, recita, diosa, del Pelida Aquiles)

.-.-.-.-.-

Traducción de Ιάκωβος Πολυλάς

Ψάλλε, θεά, τον τρομερόν θυμόν του Αχιλλέως,

(Salmodia, diosa, el terrible enfado de Aquiles)

.-.-.-.-.-

Traducción de Αλέξανδρος Πάλλης

Μούσα, τραγούδα το θυμό του ξακουστού Αχιλλέα,

(Musa, canta el enfado del célebre Aquiles)

.-.-.-.-.-

Traducción de Ιωάννης Θ. Κακριδής y Νίκος Καζαντζάκης

Τη μάνητα, θεά, τραγούδα μας του ξακουστού Αχιλλέα,

(La furia, diosa, cántanos del célebre Aquiles)



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

.-.-.-.-.-.

Una primera observación, en la versión antigua hay ausencia de artículos; es un detalle interesante, pues en la lengua griega se emplea hasta con los sustantivos nombres propios; sí aparecen en las más modernas. El texto original sin presencia de artículos se asemeja a la lengua latina, donde no se usan.

En la traducción de **Ιάκωβος Πολυλάς**, como en la de **Κακριδής γ Καζαντζάκης**, se mantiene la palabra *θεά*, en cambio, **Αλέξανδρος Πάλλης** opta por el vocablo *Μούσα*.

η θεά designa cualquier deidad femenina, en cambio, *η Μούσα* es más específico, se refiere a una de las nueve divinidades protectoras de las artes.

η Μῆνις, *cólera*, no se encuentra en ninguna de las versiones modernas, la más cercana (que tiene el mismo radical que *η Μῆνις*), es *η μάνητα* en **Κακριδής γ Καζαντζάκης**, mientras que en los otros dos textos se sustituye por el término *ο θυμός*.

Veamos algunos matices significativos: (En los diccionarios la primera acepción que aparece es la más general)

η μῆνις: ira, cólera, furia, arrebató.

η μάνητα: furia, furor.

ο θυμός: enfado, cólera, cabreo, enojo, ira.

En cuanto al verbo *ᾄδω*, es la forma anterior del verbo *ᾄδω* = *cantar*. Según Μπαμπινιώτης este verbo se remonta a una raíz indoeuropea con el significado de *μιλῶ* = *hablar*. Posiblemente esta interpretación está relacionada con el uso transitivo del verbo *ᾄδω* que significa: *hablar, narrar cantando, celebrar en el canto*. El aeda narra, pero lo hace en forma cantada, habla cantando, algo similar a lo que sería el recitativo en la ópera. En ninguno de los otros tres textos aparece el verbo *ᾄδω*, ha sido totalmente sustituido.

Πολυλάς emplea *ψάλλω* cuyo significado principal es: *salmodiar, salmear, entonar un himno o salmo*, por último, *cantar*; **Κακριδής γ Καζαντζάκης** como **Αλέξανδρος Πάλλης** utilizan, en cambio, *τραγουδῶ*, que expresa directamente *cantar*; pero en **Κακριδής γ Καζαντζάκης** hay un agregado que modifica sobremanera el texto, añaden en el predicado verbal un complemento indirecto, el pronombre *μας*, *cántanos*, a nosotros, introducen un matiz íntimo, personalizan a los receptores del canto, además de involucrarlos directamente como oyentes del relato.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

ᾄδω: hablar cantando, celebrar en el canto

μιλῶ = *hablar*

ᾠδω: cantar

ψάλλω: salmodiar, salmear, entonar un himno o salmo, cantar

τραγουδῶ: cantar

Otro cambio: en **Πολυλᾶς** se complementa el término των θυμόν con el vocablo τρομερόν: *terrible, horroroso, atroz, terrorífico*; este adjetivo no aparece en el texto original.

En todas las versiones se encuentra el nombre propio del protagonista en caso genitivo, las variantes corresponden a diferentes épocas del griego.

Ἀχιλῆος: genitivo en el dialecto jónico, es la forma más antigua.

Ἀχιλλέως: genitivo en el dialecto ático, pertenece a la época clásica, s. V a.C.

Ἀχιλλέα: genitivo de ο Ἀχιλλεύς, corresponde al griego actual.

Πάλλης y **Κακριδῆς** y **Καζαντζάκης** añaden al nombre propio του Ἀχιλλέα, el adjetivo ξακουστού: *célebre, renombrado*, con que califican al héroe.

Μας, τον τρομερόν γ του ξακουστού, son agregados al texto original, son intervenciones e interpretaciones absolutamente libres que realizan los escritores modernos.

Curiosamente, en ninguno de los textos se hace referencia al patronímico Πηληϊάδεω, *hijo de Peleo*; el origen del protagonista ya no interesa.

Un análisis morfosintáctico de cualquiera de las versiones actuales tendría un resultado muy diferente al que realizamos en el texto original; lo que a primera vista surge es que, en estos textos de hoy, el equilibrio, la simetría, el balance, están prácticamente ausentes.

Onetti, recordemos, plantea justamente el “*cómo*” de la escritura, del texto; el contenido, es materia de todos nosotros en cuanto seres humanos que somos; la diferencia se establece en la forma que cada escritor elige para dar a conocer ese contenido; el “*cómo*” hace la diferencia, pues cada creador tiene su propio estilo, su propia impronta, deja su propia huella.

*“Tu se’lo mio maestro e’l mio autore;
tu se’ solo colui da cu’io tolsi
lo bello stilo che m’ha fatto onore”*

Dante Alighieri – La Divina Comedia, Canto I

Trataremos de mostrar en el comienzo de la Eneida, algo de ese “*bello stilo*” de Virgilio al que hace mención Dante en el Canto I de la Divina Comedia.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Este es el primer verso de la Eneida:

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris

La Eneida está escrita en hexámetros dactílicos, tomaremos para el análisis sólo el primer hemistiquio: **Arma virumque cano**.

En el texto no aparece, en absoluto, el plano divino, solo impera el plano humano; el verbo **cano** = *canto*, tiene una ubicación importante en el enunciado, se encuentra al final de la frase, está conjugado en la primera persona singular del presente del modo indicativo; su desinencia indica el sujeto, el pronombre *yo*, que representa al poeta. No hay musas ni intermediarios divinos.

Es sólo el creador y su creación.

Los términos: **arma** y **virum**, constituyen el complemento directo del verbo **cano**, formado por dos núcleos sustantivos, sin adjetivaciones, lo que resalta su valor significativo; la equivalencia entre ambos está señalada por la presencia de la conjunción copulativa **que**, en su uso enclítico.

En Virgilio la expresión **canere arma** tiene un especial significado: *cantar en verso los hechos*

militares; la primera palabra **Arma**, que encabeza la obra se refiere, pues, a actos humanos y bélicos, el poeta va a narrar acciones externas al **vir**. Virgilio no emplea la palabra *homo*, que significa *hombre, ser humano*; **vir**, es el soldado, el guerrero por excelencia. No se menciona ningún sentimiento o estado anímico, como sí se expresa en la *Ilíada*; hay, pues, ausencia de lo íntimo. Lo que se va a narrar es extrínseco al ser humano, y en esa zona se ubica el creador.

Otro aspecto diferencial: no aparece, en este comienzo de la Eneida, el nombre del personaje principal; al héroe, Eneas, recién se lo nombra en el verso 92:

“Extemplo Aeneae solvuntur frigore membra” (De pronto se aflojan de frío las fuerzas de Eneas)

Era práctica entre las familias de la aristocracia romana recurrir a hombres de letras encargados de que no cayeran en el olvido sus participaciones bélicas o políticas más importantes; imitaban de ese modo a los conquistadores helénicos, quienes tenían muy presente la gloria de Aquiles, gracias a la obra de Homero. Augusto no escapa a estas costumbres; acude a la directa colaboración de Mecenas, quien se ocupa en encontrar un poeta



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

a quien encomendar tan relevante labor. Quien acepta es Virgilio. No cabe, en esta instancia, comentar el largo proceso de la búsqueda de Mecenas y el consentimiento de Virgilio; importa, sí, resaltar la independencia intelectual del poeta al escribirla.

Virgilio era partidario de César, esto se confirma en la Égloga V, en la que canta la muerte y la apoteosis del emperador. Por otra parte, Virgilio no crea el núcleo del argumento, el poeta Nevio en su epopeya la *Guerra púnica*, alude a la leyenda, que nace en la propia Ilíada, donde se registra la promesa solemne hecha por los dioses a Eneas, de que la raza de Príamo renacería en costas itálicas. Al cantar Virgilio estos acontecimientos vincula directamente a Roma y a los romanos con el pasado más lejano y prestigioso del mundo heleno, homenajearlo especialmente a la estirpe guerrera. Lo hace claramente desde el inicio del poema, pues la palabra **virum** está ubicada en el centro del hemistiquio, de esta manera destaca, especialmente, al soldado.

Virum, pues, representa a todos y cada uno de los soldados desconocidos, personalizados finalmente, en Eneas. Eneas, hijo de Venus y Anquises, era el antepasado de la gens Iulia, de la que descendían César y Augusto; la promesa hecha por los dioses a Eneas, se cumple plenamente en el principado de Octavio. Virgilio no canta los éxitos y las obras del emperador, su elogio es indirecto por ser Augusto el heredero de las glorias de ambas civilizaciones. La epopeya virgiliana, al dar a conocer esas legendarias tradiciones, confiere legitimidad a esos hechos y les otorga sello de verosimilitud.

Arma virumque cano, es ejemplo del estilo virgiliano: la búsqueda de la perfección. Al igual que el comienzo de la Ilíada, este inicio presenta una estructura sintetizadora. Virgilio logra transmitir, en sólo tres palabras, lo sustancial de la obra, en una expresión perfectamente ordenada, equilibrada, armoniosa, bella.

.-.-.-.-

Equilibrio, síntesis, armonía, belleza, se pueden asimismo encontrar en otras manifestaciones artísticas, como, por ejemplo, la pintura. ¿Por qué la referencia a la pintura? Ya en la antigüedad Horacio expresaba que la pintura es un poema sin palabras. También ha sido considerada por dos de los escritores mencionados en este trabajo; Juan Carlos Onetti, en una extensa entrevista que tituló “*Conversando de pintura con Joaquín Torres García*” y Rafael Alberti quien en la serie “*Azul*” de “*A la pintura*”, rinde homenaje con sus versos a numerosos pintores, Rafael, Tiziano, Velázquez, Rubens, Goya, Picasso, entre muchos otros.

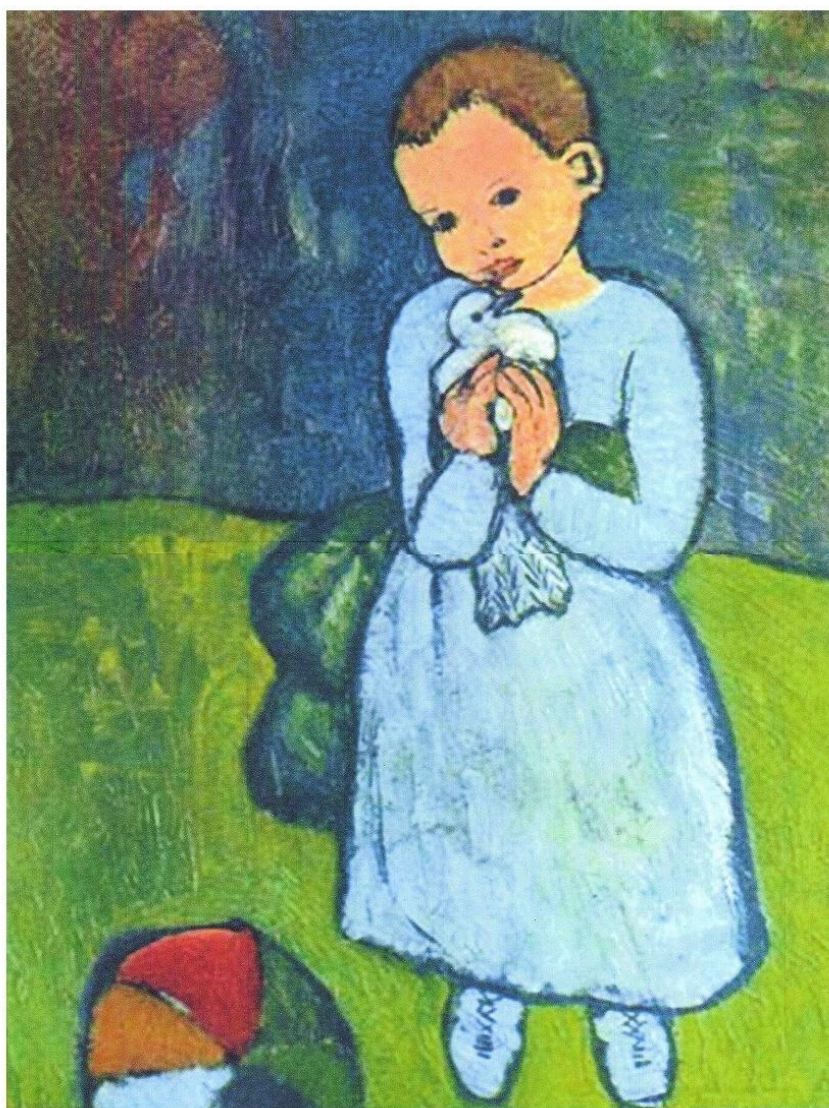
De Picasso así se expresa en el siguiente poema:

“Dijo el azul un día:
-Hoy tengo un nuevo nombre. Se me llama:
Azul Pablo Ruiz Azul Picasso”



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En el cuadro de Picasso, *Niña con paloma*, los recursos antes mencionados: equilibrio, síntesis, armonía, están también presentes. La cabeza de la niña y la pelota son las únicas formas esféricas del cuadro y establecen el equilibrio de la pieza pictórica. Los colores diversos de estas dos formas, en especial los de la pelota, y su ubicación en extremos opuestos, fuerzan la mirada hacia el centro del lienzo, donde se encuentran las pequeñas manos de la niña que, con ternura, acogen y protegen a la paloma. El tono azul, difuso, cubre e incluye vestido, cuerpo, paloma; es fondo y base de la unidad temática del cuadro expresada en el título de la obra.





ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En la pintura de Picasso, al igual que en los versos iniciales de la *Ilíada* y de la *Eneida*, se conjugan sencillez, combinación, correspondencia, equipolencia, belleza; son modelos de cabales y perfectos estilos que el creador nos entrega a través de su Arte.

Está en nosotros, los receptores, los lectores, lograr descubrirlos y saber leerlos, con la intensidad de la mirada que nos sea propia.

La sesión finaliza a la hora 18:05.

Gladys Valetta
Secretaria interina

Adolfo Elizaincín
Presidente