

**foro  
literario**

**FL**

**Año 1980**

**7-8**

**FL**

**foro  
literario**  
revista de literatura y lenguaje

---

**Foro Literario** es una publicación semestral auspiciada por un grupo de intelectuales uruguayos y extranjeros. Su objeto es proporcionar un lugar de encuentro, en el que estudiosos, críticos, creadores y profesores de distintas corrientes puedan presentar sus trabajos de literatura y lenguaje en relación, fundamentalmente, con la cultura hispánica e hispanoamericana.

---

La política de **Foro Literario** será esencialmente flexible, para que tanto los trabajos académicos como las contribuciones de interés general, hallen siempre una palestra libre y abierta y puedan ofrecer al lector una imagen renovada y dinámica del acontecer general en el campo de la literatura y el lenguaje en la América hispánica.

---

Los trabajos presentados deberán normalmente estar redactados en español. No obstante, en casos excepcionales se aceptarán contribuciones en otras lenguas importantes.

---

Toda la correspondencia, pedidos de suscripciones y libros para ser reseñados deberán enviarse a:

Foro Literario  
Casilla 12013  
Montevideo  
Uruguay.

---

Las opiniones vertidas por los autores de los trabajos que aparecen en **Foro Literario** son de su propia responsabilidad y no expresan el punto de vista del equipo editorial.

---

© Julio Ricci

El Viejo Pancho 2585  
Montevideo — Uruguay

Queda hecho el depósito que marca la ley.

---

---

**FORO LITERARIO**

AÑO IV

VOL. IV

Nº 7-8

---

**Editor y  
Redactor Responsable**

Julio Ricci, Instituto Nacional de Docencia, Montevideo, Uruguay

---

**Consejo consultivo**

Fernando Aínsa, París

Héctor Balsas, Enseñanza Secundaria,  
Montevideo, Uruguay

Domingo L. Bordoli, I.N.A.DO., Montevideo,  
Uruguay

Ivo Domínguez, Universidad de Delaware,  
Newark, Delaware, EE.UU. de América

H. Ernest Lewald, Universidad de Tennessee,  
Knoxville, Tennessee, EE.UU. de América

Sigfrido Radaelli, Buenos Aires, Argentina

Doris T. Stephens, Universidad de Tennessee,  
Knoxville, Tennessee, EE.UU. de América

Rima Vallbona, University of St. Thomas,  
Houston, Texas, U.S.A.

Estela Castela, Enseñanza Secundaria,  
Montevideo, Uruguay

Edmund S. Urbański, Silver Spring, Md.  
U.S.A.

---

**Diseño de carátula**

Heber Rolandi

---

**Corrector**

Iris Malan de Ricci

---

**Impresión**

talleres gráficos s.r.l. maldonado 1500.  
se terminó de imprimir en el mes de dic.  
de 1980.  
edición amparada en el art. 79 de la ley  
13.349.

depósito legal 136.127/79

---

## CONTENIDO

editorial

Editorial 5

### FICCION

Fernando Aínsa: <b>Las palomas</b>	7
Wolfgang A. Luchting: <b>Cartas al Perú</b>	16
Antonio Di Benedetto: <b>Relojismos</b>	20

### POESIA

José Jurado Morales: <b>¿Por qué enlutar el alma?</b>	21
Carola Lodi: <b>Catedral de Méjico</b>	22
Alvaro Miranda: <b>En el centenario del nacimiento de Hermann Hesse</b>	23
Luis Romano: <b>Poema</b>	25

### TRADUCCIONES

Creaciones de jóvenes poetas israelíes caídos en la guerra de 1973	28
Juliette Decreus: <b>Autobiografía</b>	31

### ENSAYOS

Luis Leal: <b>El gallo de oro de Juan Rufo: ¿guión o novela?</b>	32
Roberto Paoli: <b>Armi e lettere nella poesia di Borges</b>	38

### LENGUAJE

José Gobello: <b>El lunfardo</b>	46
Federico Hensey: <b>El "fronterizo" del norte del Uruguay: interlingua e interlecto</b>	54
Héctor Balsas: <b>Duplicación de un mismo sustantivo</b>	60

### RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

E. Castelao: <b>Luis G. Acuña Luco: "Flecos de mi poncho"</b>	66
Antonio Seluja y Alberto Paganini: <b>"Tabaré, proceso de creación"</b>	67
María de Montserrat: <b>"El sonido blanco"</b>	68
León Casas Rodríguez: <b>"Reencuentro"</b>	68
Castón Figueira: <b>"Ciudades, historias, artistas y libros"</b>	69
Elsa Baroni de Barreneche: <b>"El surco altivo"</b>	69
Pedro Silva: <b>"Vendrás conmigo"</b>	70
José Ríos: <b>"Escritos"</b>	72
J. Ricci: <b>Myron I. Lichtblau: "El arte estilístico de Eduardo Mallea"</b>	65
R. Moyano: <b>Juan Haria: "El hierofante" (poemas)</b>	65
H. Balsas: <b>Cuido Zannier: "El gallego-portugués"</b>	70

NOTICIAS 73

OBITUARIAS 74

Hace unos meses tuvo lugar en Lima, Perú, un congreso de hispanistas en el cual se estudió y debatió la preservación y el futuro de nuestra lengua.

Nosotros solo leímos la minúscula noticia en algún diario. Generalmente, estos congresos, que tienen por finalidad aunar esfuerzos continentales, desmienten desde el pique su esencia pues se cocinan entre gallos y medianoche. Poco se sabe antes, poco durante y poco después de su realización. Como resultado queda un gozoso viaje de diversas personalidades o personas que con palabras solemnes y huecas repiten ditirambos y otras rimbombancias.

Nuestra lengua en América está expuesta a dos tendencias: a una tendencia unificativa y a una tendencia fragmentadora. La pregunta es: ¿cuál de las dos tendencias podrá triunfar?

Es un hecho hace tiempo comprobado por la lingüística que las lenguas se fragmentan. La antigua Romania, que en una época habló latín, concretamente latín vulgar, se desintegró lingüísticamente y dio por resultado más de diez lenguas y cantidad de variedades dialectales menores. La tendencia unificadora cesó al cesar el Imperio Romano, que era el elemento de cohesión.

Si por un lado admitimos que el español de hoy está sujeto a la fragmentación gradual, es decir, a la especialización en cada región, no podemos negar, por otro, que en nuestra época ha surgido un vehículo, los medios masivos de comunicación, que compensan lo que destruye la fragmentación.

Así están planteados los hechos y ahora habría que hacer una investigación que permitiera determinar cuál de las dos fuerzas es mayor. Lo demás, lo de la grandeza de la lengua, lo de esto y lo otro, que se alaba en los congresos y las mesas bien servidas, podemos dejarlo de lado por el momento. El mejor modo de curar es diagnosticando y la mejor manera de proteger y amar es enfrentando los hechos.

Resultaría aquí muy pesado dar una visión detallada de los hechos. Unas pocas palabras tal vez ayuden a mostrar la situación.

Como todo sistema lingüístico, el español es un conjunto de niveles que se combinan armónicamente y que se hallan en un perfecto equilibrio dinámico. Como todo sistema lingüístico, el español varía. El cambio le es no sólo inherente sino necesario e inexorable.

El español se habla en más de veinte países. Cada país tiene su historia, su contexto social y natural y sus problemas. Siguiendo en cierto modo a Humboldt y el relativismo lingüístico, tendremos que admitir que nuestra lengua no puede permanecer estática. De ocurrir esto perecería, como perecieron tantas lenguas.

Lo que corresponde, si realmente se busca la preservación de la lengua, es oír a los lingüistas y a los estudiosos de la lengua, y llevar a la práctica sus sugerencias. Solo ellos, como técnicos, podrán decirnos qué debemos hacer. Las sugerencias pueden variar entre el buen uso y el liberalismo científico. De cualquier modo, algunos criterios pueden ser útiles.

La radio, la TV, la prensa, etc. tienen que ser mejor controladas. No se trata tanto de atacar los brotes de lenguaje popular, que al fin y al cabo constituyen un nivel social lícito, sino más bien de erradicar los empujes extranjerizantes que distorsionan la estructura del español. *¿Qué tanto dinero tienen estos señores?* en lugar de *¿Cuánto dinero tienen estos señores?*, *Peter Smith como John Austin* en lugar de *Peter Smith en el papel de John Austin*, *¿Qué tan grande es el perro?* en lugar de *¿Qué tamaño tiene el perro?*, etc., etc., son formas traducidas, que se repiten diariamente en los doblajes de TV, y que amenazan, junto con decenas más, con desmantelar la estructura de nuestro español.

La especialización regional está provocando fuertes divergencias. Sólo un esfuerzo sostenido de los medios de comunicación y de enseñanza puede combatir esto.

El uso de un pronombre como *vos* por *tú* y de las formas verbales *vo*-seantes no es lo que más sacude los cimientos de la lengua. Lo que más deterioro causa son los cambios estructurales, léxicos y fonéticos.

Grábense conversaciones de gente semiculta y a veces culta en distintas regiones, estúdiense cómo hablan, y se tendrá una idea de lo que está pasando en nuestro continente. En nuestra radio se oía hace poco tiempo, entre centenares de errores semejantes, el siguiente: "*Intensive* Ud. sus conocimientos de inglés, estudie en....." ¿Quiénes redactaron estos disparates? ¿Cómo se les tolera a los medios de difusión estas cosas que afectan la estructura interna del idioma?

El futuro de nuestra lengua en América plantea un problema que da para pensar y muy concienzudamente.

J. R.

## las palomas

Fernando Ainsa

Ninguno de nosotros recuerda exactamente el día en que por primera vez aparecieron las palomas en nuestro techo.

Recordamos sí, los tres, cuándo Rodrigo empezó a desmigajar el pan de su desayuno en la ventana de la cocina. Era el primer día que se levantaba después de un resfrío que lo había dejado ojeroso y pensativo y esa mañana miraba inapetente la taza de café con leche. Los tres lo observábamos con seriedad, como diciéndole lo que le dijo su madre con energía y repitió con tono profesoral su hermana Isabel: "Rodrigo, tienes que comer para ponerte bueno. No puedes seguir así".

En ese momento <sup>sonó el teléfono y alguien llamó a la puerta</sup> descubrimos que afuera había palomas, como si todas <sup>ambas</sup> cosas a la vez. Salimos de la cocina dejando a Rodrigo frente a su café con leche ya frío, mordisqueando sin interés el pedazo de pan de sorgo. Isabel quedó frente a él y de pronto la oímos gritar: "Miren lo que hace Rodrigo, está tirando el pan por la ventana".

Al entrar lo vi, con el mismo aire melancólico, desmigajando el pan sobre el alféizar, frente al sombrío patio donde daban todas las ventanas del vecindario. Un aire helado penetraba en la cocina.

Cerramos la ventana con brusquedad. Rodrigo volvió a su silla y con una dignidad que nunca hubiéramos imaginado a sus cinco años y medio nos dijo: "Afuera hay palomas que se mueren de hambre y en esta casa nos está sobrando la comida".

En ese momento <sup>ent</sup> descubrimos que afuera había palomas, como si todas hubieran aparecido con las palabras de Rodrigo. Desde ese día las vimos ateridas cuando hacía frío, refugiadas bajo los aleros cuando llovía, volando en el patio interior y perdiéndose a veces en el cielo, fuera de nuestra vista, cuando hacía sol.

Rodrigo mejoró y entonces daba de comer a las palomas restos de pan con nuestro tácito consentimiento. Además, el invierno ya no era tan duro y los días de sol eran más largos.

Nos acostumbramos a verlas volar hacia la ventana de la cocina cuando Rodrigo se asomaba con sus mendrugos o puñados de arroz. Se disputaban entre ellas el privilegio de comer primero y un palomo gordo repartía picotazos a diestra y siniestra. Rodrigo trataba a veces de instaurar cierta equidad y con su pequeña mano apartaba al gran palomo de buche verde brillante y dejaba que las pequeñas picotearan algunas migajas.

Pero el gran palomo se ganaba día a día la confianza de Rodrigo. En primavera la ventana de la cocina empezó a quedar abierta y entonces lo vimos posarse en el alféizar y mirar hacia el interior, buscando la pequeña silueta de Rodrigo, siempre melancólicamente sentado frente a su café con leche y su pan de sorgo. Un día el palomo traspuso el umbral y con un breve batir de alas se posó en la mesa.

Los tres nos quedamos inmóviles. Solo Isabel gritó: "Mira, papá, el palomo entra y va a ensuciar." Pero nadie se atrevió a espantarlo; tampoco nadie hizo un gesto cuando empezó a picotear el trozo de pan que Rodrigo no tocaba.

Desde ese día, cada mañana Rodrigo lo esperaba con la ventana abierta y el palomo volaba con seguridad junto a él. A veces, si la ventana estaba cerrada, lo veíamos paseando con impaciencia a lo largo del vidrio. Isabel nos dijo que, incluso un día, llegó a golpearlo con sus bruscos aletazos y picotazos para llamar la atención y Rodrigo le abrió, poniéndose de pie sobre la silla para alcanzar el pestillo.

Sin querer, el palomo empezó a sembrar nuevos motivos de discordia entre nosotros. Aliado con naturalidad a Rodrigo, yo protegía el hecho de que el palomo llegara a comer, como lo hacía, de la mano del niño. Pero su madre y su hermana Isabel lo miraban con desconfianza. "Va a ensuciar", dijeron y, lógicamente, el palomo con breves contracciones dejaba a veces sus excrementos sobre la mesa o el suelo de la cocina. "Las palomas comen también basura y traen enfermedades", dijeron otra vez y esa vez fue definitivo: la guerra al palomo se declaró abiertamente.

Esa guerra no fue fácil. "¡Mamá, mira! Rodrigo está dando de comer de nuevo al palomo sucio", gritaba Isabel y con grandes ademanes lo espantaban. Pero el palomo se defendía. Con aletazos o esquivando con rápidos saltos las manos agitadas se negaba a abandonar la mesa donde se había acostumbrado a comer con Rodrigo. Yo mismo tomé partido abiertamente y, cuando nadie nos veía, dábamos de comer juntos al palomo y si alguien se acercaba aventábamos con rapidez las migas en la ventana para no dejar trazas.

Un día, Rodrigo y yo estábamos en la ventana mirando las palomas volar hacia nosotros, cuando observamos por primera vez que la señora vieja que vivía sola en el piso de arriba nos espiaba a través de los visillos, con un tono reprobatorio del que tendríamos eco después.

—La vieja de arriba nos vigila— nos dijo Isabel, apareciendo como una sombra detrás nuestro. Y nos vigilaba y nos vigilaría todos los días, cuando abríamos la ventana.

"No den de comer a las palomas. Son plaga nacional y queremos exterminarlas de este edificio", leeríamos unos días después en un pedazo de papel deslizado anónimamente debajo de la puerta.

Un nuevo argumento se instaló en las discusiones domésticas: "Los vecinos no quieren que den de comer a las palomas" y la ventana de la cocina se cerraba con violencia. El mismo argumento sirvió para que Rodrigo recibiera una bofetada cuando días después su madre lo descubrió dando de comer a las palomas. Sin llorar se sentó frente a la taza de leche ya fría, con los ojos fijos en el lejano cielo y con los rasgos endurecidos.

Otro día fue la portera del edificio que nos pidió que dejáramos de dar de comer a las palomas. "Su niño las llama y ensucian el patio.

A ningún vecino le parece bien lo que hace su hijo; además, estas palomas traen enfermedades."

Por unas semanas Rodrigo desayunó con la ventana cerrada. Hacía calor y se veía al palomo volar y pegar su ojo redondo y parpadeante al vidrio, dando aletazos contra su sucia superficie. Rodrigo se sentaba ahora de espaldas a la ventana para no verlo, pero a veces —yo lo sé, porque lo vi— cuando creía estar solo y la vecina del piso de arriba no lo espiaba, deslizaba su mano por la ventana y dejaba un puñado de arroz o unas migas de pan en el alféizar.

Una noche de verano, unos amigos estaban cenando con nosotros, sentados alegremente alrededor de un pato asado y de varias botellas de vino vacías. De pronto, Isabel gritó: "¡Papá, el palomo ha venido hasta aquí!"

En efecto, el gordo palomo de buche reluciente estaba posado en el borde de una silla. Al mismo tiempo se oyó un ruido en la cocina e Isabel corrió para volver diciendo con grandes aspavientos: "¡Mamá, está lleno de palomas y están rompiendo todo!"

No habían roto nada las cinco palomas que volaban atolondradas en la cocina, sin encontrar la abertura de la ventana, golpeándose tontamente contra las paredes o los vidrios, esquivando los escobazos con que querían espantarlas. Cuando finalmente salieron, se armó una discusión entre todos los presentes:

—Son bonitas de lejos, pero de cerca huelen mal.

—Es una falsa idea romántica amar estos bichos; son una plaga nacional.

—Hay que ver cómo están dejando los monumentos.

—Traen enfermedades a los niños.

—Además tienen pulgas.

—El gobierno va a lanzar una campaña para exterminarlas.

Rodrigo miraba desde un rincón la escena y sus ojos saltaban de un rostro al otro, asombrados y más tristes que nunca, pero se abrieron aún más, horrorizados, cuando alguien dijo con voz pausada:

“A mí me gustan muchos las palomas, gordas y bien asadas con arroz”.

Todos reímos y volvimos al comedor. El palomo que habíamos olvidado paseaba con tranquilidad sobre la mesa, picoteando el pan de los invitados. Con habilidad, uno de nuestros amigos lo capturó y lo estrechó en la mano, sonriendo al ver cómo se debatía y lanzaba picotazos sobre los toscos dedos. Entonces Rodrigo habló y dijo simplemente: “Dame mi palomo”.

El tono seguro de su voz sorprendió a todos y le dieron “su” palomo. Cuando lo tomó contra su pecho, Rodrigo me dijo: “Papá, el corazón le va a estallar”.

Se fue a la cocina y lo dejó irse volando, hasta que se perdió en la noche. Cuando volvió al comedor, todos ya hablaban de otra cosa, pero Rodrigo no quiso tocar el ala de pato asada de su plato.

---

Llegó nuevamente el invierno y nadie se acordaba de las palomas. A veces las veíamos defenderse del frío, arrebujadas en las ventanas. Rodrigo cayó nuevamente enfermo y tosió durante varias semanas sin poder asomarse a ninguna ventana abierta. Seguía desayunando sin entusiasmo y mordisqueaba el pan hasta que el café con leche estaba frío y le decían: “No puede ser, Rodrigo, no puede ser que no comas nada”.

---

En los primeros días de la primavera, una mañana aparecieron los hombres de túnicas azules. Entraron al patio con una gran escalera y hablando a grandes voces. Todos nos asomamos a las ventanas para verlos subir con cinturones de seguridad y guantes de goma. Llevaban unas herramientas en la mano que parecían pistolas. Al llegar al alféizar de cada ventana las descerrajaban derramando un líquido glauco y perfumado. Las palomas volaban en círculos sobre el patio y ninguna se acercaba. Metódicamente fueron pasando frente a todas las ventanas y al llegar a la de nuestra cocina les pregunté lo mismo que les preguntaban todos los vecinos y oí la misma respuesta: “Es para espantar las palomas. Es un olor que no soportan. Pero además si quieren posarse quedan pegadas... Es parte de la campaña que ha lanzado el gobierno”. Y en ese mismo momento, Rodrigo, que asomaba su cabecita bajo mis brazos, deletreó la dorada insignia que relucía en la impecable túnica del hombre que descerrajaba su pistola sobre el alféizar: “Brigada Nacional de la Lucha Anti-Paloma”.

Luego subieron a las ventanas del piso de arriba y vimos a la señora vieja sonreír por primera vez, al ver pasar a los hombres de la brigada y hasta la oímos ofrecerles un refresco.

Y después llegaron al techo.

Rodrigo miraba hacia arriba con inquietud. Yo lo sostenía por el cinturón cuando se asomaba peligrosamente al exterior. Porque desde el techo iniciaron su vuelo muchas palomas, tantas juntas como nunca habíamos visto. Volaban en círculos desorientadas y muchas querían volver a posarse. Los hombres de túnica azul que andaban por el techo gritaron a los que habían quedado en el patio: “Suban los tachos” y uno subió con dos baldes metálicos asidos de la mano izquierda.

“¿Qué hacen, papá?”, preguntó Rodrigo con más inquietud.

“Probablemente recogen los nidos.”

Y era así. Al bajar uno de ellos vimos el revoltijo de huevos rotos, de pichones y plumones y restos de nidos deshechos en el primer balde.

Al bajar el segundo, Rodrigo me miró implorante y lo comprendí. Al pasar frente a nuestra ventana le dije directamente al hombre de la brigada: “Me da uno para el niño”.

Se detuvo un segundo y miró a Rodrigo. “No podemos, pero si insiste...”

Tal vez algo en los ojos de Rodrigo le dijo que allí estaba la silenciosa insistencia que nadie le podría expresar mejor. Y el bullir desordenado del balde lo llevó rápidamente a elegir un pichón de plumones salpi-



cados de huevos rotos y de suciedad, a tomarlo con sus manos enguantadas y a dárselo a Rodrigo. El niño se escabulló y desapareció sin decir ni gracias. Yo alargué el primer billete que encontré en mi bolsillo y el hombre de la túnica azul siguió bajando al patio. Luego, todos se fueron, con los dos grandes baldes metálicos tapados herméticamente y la larga escalera plegada.

Las palomas no volvieron esa primavera, ni ese verano, pero en esos meses Rodrigo y yo sellamos nuestro primer secreto entre hombres: el pichón de paloma que escondimos en un rincón del garaje y que alimentábamos dos veces por día. Una complicidad creció entre nosotros y Rodrigo estaba feliz de mantener este secreto con la misma tenacidad silenciosa de la época en que alimentaba las palomas desde la ventana de la cocina. Nos mirábamos sobre la mesa, nos hacíamos señas que solo nosotros comprendíamos y nos encontrábamos en el garaje para hablar en voz baja mientras esparcíamos los granos o el pan cerca del pichón. El pequeño palomo estaba siempre en un rincón, apenas se movía cuando entrábamos y tenía sus plumones hinchados. Comía poco y alguna vez lo tomamos y abriéndole el pico le hacíamos tragar un poco de pan. No tocaba el agua y evidentemente languidecía.

Un día, cuando estábamos en el garaje, oímos la voz de Isabel a nuestras espaldas: "¡Ah, si mamá se entera!"

Y entró para mirarnos con un divertido tono de acusación. Pero al ver a la paloma, tristemente arrebujaada en un rincón, su mirada se dulcificó y se acercó. La tomó con manos temblorosas y la acarició.

"Tú también puedes ayudarnos" le dije. "Esta palomita es chiquita y necesita que le den de comer. A lo mejor está enferma."

Desde ese día, Isabel también fue nuestro cómplice y, poco a poco, les dejé a los dos la total responsabilidad de cuidarla. Un sentimiento de sobreprotección que ya tenía Isabel sobre Rodrigo se fue extendiendo con seguridad al pequeño animal, cada día más triste y sin que las plumas definitivas que debían asegurar su vuelo autónomo aparecieran sobre sus plumones algodonosos.

Yo los observaba hablar en voz baja, hacerse señas parecidas a las que cruzábamos antes Rodrigo y yo, darse cita en el garaje, volver poco después, organizar sus juegos y visitas con los pequeños amigos del vecindario en función de lo que llamaban ellos "el horario de las comidas de la paloma".

Pero un día pasó lo que tenía que pasar. La paloma apareció muerta en el mismo rincón en que había sobrevivido. Sus patas estaban ligeramente contraídas y el pico entreabierto.

Rodrigo e Isabel volvieron llorando. No entendían lo que pasaba. Era la primera vez que vivían la muerte y lo comprendí cuando vi su desesperado desconsuelo. Los acompañé al garaje. No querían entrar y desde la puerta lloraban. Tomé de la mano a Rodrigo y quise acercarme a la paloma, pero no pude. Rodrigo se había agarrado del dintel de la puerta con su mano libre con una fuerza y un terror visibles en sus ojos.

Lo dejé y tomé el cuerpo de la paloma y al darme vuelta los vi mirarme con un temor nuevo, con un rechazo que nunca hubiera podido imaginar en mis hijos.

—Está muerta —les dije.

No asimilaron el significado de esta palabra que habían oído muchas veces: "Matar, muerto, morir...". No dejaban de llorar, como si el llanto de uno excitara más el llanto del otro.

De golpe empecé a preocuparme. Mis palabras no los consolaban. La inmovilidad de una paloma, ave que siempre habían visto palpitante de vida, con la vida reflejada en sus ojos, los había bloqueado y los asustaba más que la vida, expresada a veces con violencia en los picotazos o aletazos del gran palomo.

—Venid y sentaos a mi lado —les dije con voz pausada—. Contadme qué le ha pasado a la palomita.

—¿Lo vas a escribir, papá? —me preguntó Rodrigo saliendo de su mutismo y enjugándose los mocos y las lágrimas.

—Sí, voy a escribir todo lo que me digáis.

A Isabel le brillaron los ojos húmedos y nos fuimos los tres a mi escritorio. Se sentaron a mi lado, como muchas veces se sentaban cuando escribía, puse una hoja en blanco en la máquina y les dije:

—Os escucho.

Se miraron en silencio y de golpe Rodrigo improvisó con grandes gestos: "El papá de la paloma la buscaba por el cielo volando todo el día y, como su hija estaba encerrada, los dos tenían pena, mucha pena".

"Se murió porque estaba enferma", concretó Isabel.

"Pero estaba enferma porque estaba triste y encerrada y porque su papá volaba sin poder encontrarla", insistió Rodrigo.



“De hambre no puede haber muerto, porque tenía comida”, siguió razonando con independencia Isabel.

“Yo lo vi cómo volaba el papá de la paloma”, aseguró Rodrigo para que nadie dudara de lo que decía. “Muchas veces daba vueltas sobre la casa.”

“Me asusté cuando la vi quieta, pero ahora comprendo que estaba enferma.”

El diálogo se cruzaba cada vez con más rapidez sobre el papel de la máquina donde lo iba escribiendo, sin intervenir.

“Además quiero decirles que el papá de esta paloma es el palomo al que yo daba de comer y que vino a casa. Por eso lo sé, porque lo conozco bien.”

Estas palabras finales de Rodrigo pronunciadas con tanta seguridad nos dejaron a Isabel y a mí desconcertados.

No hubo más lágrimas ese día y no se volvió a hablar de la paloma en los siguientes.

---

Poco después nos mudamos a una casa con jardín en los suburbios de la ciudad y allí no había palomas. Solo cuando íbamos al centro las veíamos volar en grandes círculos sobre las plazas y bajar a comer de la mano de los niños y los ancianos. Cuando cruzábamos esas plazas Rodrigo miraba y a veces se detenía por unos segundos para observar con cuidado algún palomo gordo de buche hinchado y reluciente en sus tonalidades verdosas o violáceas. En esas ocasiones Rodrigo no me decía nada y yo seguía caminando con aire indiferente, como si no viera las palomas.

Pero hace poco, mientras estaba escribiendo un artículo para el periódico y cuando los creía dormidos en la planta alta de la casa, Rodrigo e Isabel han entrado silenciosamente en el comedor, arrastrando sus largos camisones.

—¿Qué hacéis a estas horas levantados? —protesto.

—Papá, hace tiempo que te queremos hablar —dice Rodrigo, carraspeando con solemnidad.

—Sí, papá, a propósito de la paloma —precisó Isabel—. ¿Te acuerdas, papá?

—¿Te acuerdas que nos prometiste escribir su historia si dejábamos de llorar el día que murió la paloma? Bueno, estamos esperando desde entonces. Y el tiempo pasa, papá...

—Y a veces tenemos ganas de llorar cuando nos acordamos de la paloma o vemos alguna en el centro de la ciudad —amenaza Isabel. Sin decir nada saco el papel de la máquina, pongo otro en blanco y solo entonces les digo: “Bueno, sentaros en el sillón un momento”.

Con la misma solemnidad de antes se sientan y me miran con sus grandes ojos abiertos, mientras empiezo a escribir. “Ninguno de nosotros recuerda exactamente el día en que por primera vez aparecieron las palomas en nuestro techo”.

Unos minutos después duermen y los cubro con una manta y sigo escribiendo hasta ahora, cuando amanece y he terminado de escribir la historia que les prometí el día en que murió la paloma, exactamente el 7 de noviembre de 1973.

Montevideo 1973 / París 1978.

## cartas al Perú

Wolfgang A. Luchting

Su defecto más grande, su lastra existencial (hasta heredada), era que su apellido era difícil de pronunciar.

Más o menos alto, de ojos azules, una esposa simpática pero impaciente, dos hijos tan lindos que, como quien dice, parecían salidos de un cuadro (de la escuela clásica, por si acaso), una suegra que vivía en los Estados Unidos, y con una profesión agradable —arquitecto—, René (así, con *una e*) sufría toda su vida del hecho que su padre había nacido en Bélgica.

Por ello, su apellido era belga. René se llamaba, y aún se llama; René van Wallonia. Un apellido desastroso para quien vive en América Latina. *Van*, ¿qué era? ¿Patronímico? Entonces, ¿por qué escribirlo con minúscula? *Wallonia*, ¿era el matronímico? Vaya uno a saber con esos gringos.

A pesar de las dificultades que su nombre y apellido siempre le habían traído a René, llevaba (ya acostumbrado a todos los contratiempos apellídicos) una vida tranquila, pacífica, paciente, con su cigarrillo después del desayuno, almuerzo y al concluir la comida, con su trago de vez en cuando, y así por el estilo. Pero René vivía en el Perú. Y un día, ¡le llegó una carta! Para peor, ¡una carta certificada!

Es decir: no le llegó la carta misma. No; pues como siempre en casos de por sí simples, los correos de todo el mundo saben encargarse con mucho gusto de hacerlos complicados. La razón por ello es mayormente la flojera o, si se quiere decirlo así, el desempleo: lo que *una* persona podría hacer, mejor que lo hagan cinco.

Lo que a René le llegó, pues, era un aviso de que se lo esperaba por una carta certificada, y que, por favor, se apersonara en la oficina de correos “más cercana” —quedaba a quince kilómetros de su casa, mientras que la verdaderamente más cercana al domicilio de René, quedaba a tres cuadras; pero en ésta no se ocupaban de tales asuntos— que se apersonara, digo, para “recabar” su carta mediante la presentación, por supuesto, de la “documentación debida” y la “presente notificación”. Y esto, claro está, entre las 8:15 y 8:25 a.m.

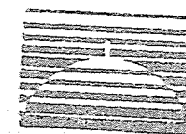
## Instituto Italiano de Cultura

Comienzo de los Cursos: 16 de marzo de 1981

Inscripciones y datos: en la secretaría del Instituto,  
Paraguay 1177

Tels. 903354 - 914805 y 908880

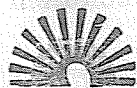
cursos de idioma, cultura y conversación



BANCO PAN DE AZÚCAR

# Lea... KHIPU

revista literaria latinoamericana  
publicada en alemania



REPRESENTANTE EN MONTEVIDEO:

**editorial losada**

colonia 1340

tel. 984742

Latinoamericano al fin, René se apersonó, llevando en la mano un maletín lleno de "documentaciones debidas". Detrás de las (dos) ventanillas que funcionaban, había cinco señoras (tres de ellas oriundas de las tres ventanillas que no funcionaban-, dignas, canosas, con gafas cada una, y con esas narices puntiagudas que parecen ser las características duraderas de las burócratas (de los burócratos, las características son las narices en forma de aguacate, minadas o mimadas por venitas rojas, y los ojos eternamente legañosos y húmedos).

En breve, todas las señoras esas tenían ese aspecto que mejor se ha definido con la sabiduría de que "madre hay una sola".

Tímidamente, René les mostró la notificación. No le hicieron caso alguno, pues estaban cambiando opiniones sobre el sombrero que la Primera Dama había tenido puesto la noche anterior en la Catedral.

Lo habían visto en la TV, ¿cómo no? René se aguantó y hasta se entretuvo bastante con la discusión: él ya había dicho a su esposa que no lo esperara hasta después de las seis de la tarde.

Finalmente, la empleada que más encendidamente había criticado aquel sombrero, viendo que sus colegas no aceptaban del todo sus razonamientos, se puso del lado de los genios incomprendidos y cortó la tertulia diciéndole a René:

"¿Sí?"

Bélgicamente, René le entregó el aviso y se dispuso a abrir el maletín lleno de "documentaciones debidas". Ni ojo le echó la empleada enemiga de sombreros presidenciales.

"Espere Ud.", le dijo, y desapareció por una puerta en el fondo de la parte-observable-por-el-público de la oficina de correos. René, sabido, sacó su *Playboy* del maletín y comenzó a estudiar la sección hilara, estimulante y pornográfica de las "Cartas al Editor".

Pasaron 33 minutos, y René estaba estudiando por segunda vez la carta a *Playboy* de una tal Miriam Krotch (Moscow, Idaho), que quería saber qué usos adicionales su marido podía dar, eróticamente, a los *pantyhoses* de ella, cuando la señora empleada salió de donde haya estado, y dijo, no muy perpleja:

"Debe ser un error. Aquí no hay ninguna carta para este nombre."

"¿Y el aviso?", preguntó René. "Lo mandaron Uds., de esta oficina."

"Sí, pues", le aclaró la señora.

"De modo que..."

"No sé."

"Ajá."

"Sí."

René había dejado, por si acaso, el dedo índice en la página del *Playboy* con el marido a quien le gustaba ponerse los *pantyhoses* de su Miriam. Pero ahora, ante el enigma que residía entre la notificación y la carta que no había, cierta impaciencia se apoderó de él. Sabiendo, sin embargo, que en América Latina "el poder es personal y no abstracto", decidió comprobar si este proverbio era cierto o no, aunque no rimase.

"Quizá le pudiera ayudar a buscarla, señorita...", ofreció. Lo de "señorita" salvó a René: la oferta fue aceptada.

La empleada subió una tabla, y René pasó al lado del poder, agachándose un poco, como siempre se hace en estos casos.

Fueron hacia la puerta consabida, la franquearon, y estaban en un cuartucho sin ventana pero con dos focos de a 15 vatios. Había muchas casillas, con cartelitos que decían, por ejemplo, "A-Ad", "E-Ful", "P-Pu", "Ta-To", etc. Todas estaban vacías.

La empleada antisombrero fue a un escritorio, abrió dos gavetas y regresó con dos bolsas de plástico. Una era de las que les dan a los compradores en *Monterrey*; la otra, una de *Sears*. Las entregó a René.

Confundido, él las miró.

"Y éstas, ¿qué son, señorita?"

"Pues, simple, señor. La de *Monterrey* indica 'masculinas'. Por la *m*, ¿comprende?"

"¿Y la de *Sears*?"

"Bueno, si la bolsa con *m* indica masculino, la otra bolsa ya se sabe... ¿no? ¿O es que Ud...?" Y le miró allí, para satisfacerse, y quedó satisfecha.

René se puso a revisar todas las cartas que había en la bolsa de *Monterrey*. La suya, la certificada, no aparecía. Interrogó con los ojos a la empleada y, otra vez le mostró la notificación. Ella, esta vez seriamente preocupada, se calzó las gafas de leer que colgaban de una cinta pasada por la nuca, y estudió detenidamente el aviso postal.

"Sí, debería estar en esta bolsa. Pero no está."

Fue el momento cuando el instinto de la *clarté* belga invadió a René. "Dígame, señora, ¿cómo es que Ud. clasifica las cartas para saber si guardarlas en la bolsa de *Monterrey* o la de *Sears*?"

"Nada más sencillo: me fijo en el nombre de pila. Si dice, por ejemplo, 'María de Obregoso', entra en *Sears*. Si una carta va dirigida a un Ricardo Valenzuela Bocón, obviamente la meto en la bolsa de *Monterrey*. ¿Comprende?"

René le agradeció la información y le aseguró que sí, claro, entendía: nada más simple. Pero:

"Y si el nombre no es completo, si se lo indica solo con una inicial, ¿qué hace?"

"La devolvemos al remitente, por dirección insuficiente."

"Ah."

"Sí."

Ambos callaron.

De pronto, la empleada preguntó:

"Y, ¿cuál es su nombre de pila, señor?"

"René. Van Wallonia."

"Pero René, ¡eso es nombre de mujer, señor!" exclamó. "René... ¡claro!" Y lo miró con desaprobación.

"A veces, señora", dijo, con ambigüedad semántica y cortés, característica de los limeños.

Luego, sacó su bolígrafo.

"Vea Ud.: cuando se escribe así, por ejemplo", explicó, y apuntó con mucho cuidado y muy legiblemente —no fuera a ser que lo devolvieran al remitente—, al margen de la carta de la Miriam Krotch en *Playboy* la versión femenina de su nombre: "RENEE".

"¿Ve Ud.? Cuando es con dos e."

La empleada, no muy convencida de estas sutilezas europeas y ya medio aburrída de este caso, volvió a entregarle la bolsa femenina. René hurgó en *Sears* un buen rato.

Y encontró su carta certificada.

Ya que el aviso oficial no había indicado de dónde procedía la misiva, René le dio vuelta para ver quién la remitía. Era su hermana: Renée van Wallonia.

El sobre contenía una tarjeta anunciando su compromiso matrimonial con el doctor Antoine zum Bergstraat, diplomático holandés.

¿Por qué envió Renée a René esta tarjeta por modo certificado? Se ve que Ud. no conoce el correo peruano. René se lo debe de haber explicado a Renée. En fin...

Cali, agosto de 1978.

## relojismos

Antonio Di Benedetto

Se ha establecido en una mansión almendrada, sobre el *quai Lamennais*, en un flanco de la *place de la République*.

Por dentro, la casa sostiene como un añoso vaho de almendras, exhalación indecisa entre amarga y dulzona, sin que ni un aire la agite.

Vista de afuera, su semblante es también almendrusco; hasta el color, almendroso seco.

Para él comienza el trabajo cuando media la noche. Ha de ser puntual, a las 12 clavadas.

Como está algo viejo, los sentidos se le han resentido. Incluso el del tiempo. Precisa reloj. Si luminoso, mejor, porque la visión se le va apagando.

Llevar uno consigo no puede. Si de pulsera fuese, luciría mal un objeto de metal. Si de bolsillo, ¿cómo, sin tener bolsillos?

Además, le ha mermado el sentido auditivo. Intermitente se le ha vuelto: desfallece, revive, se borra... Que a veces oye bien y, a veces, nada.

Tan negado que se halla, apenas le sirve, para orientarse, el encumbrado reloj de la Mairie (cúpula de forma de cebolla, tallo de oro).

Si el oído se duerme, no le avisa de las campanadas y él cumple con defecto su deber.

Ha decidido cambiar, guiarse por un reloj más moderno. El de la fachada del Prisunic, sin campanas, pero tan campante con su elevada posición y sus luces, tan mirado...

Sin embargo, pasa que retarda. Con una irregularidad perezosa y sin que persona alguna se ocupe de ponerlo en su punto.

Todo lo cual a él le provoca un afán suplementario: cuando aumenta la noche y ya su presencia —si se le viera— no causaría ansiedades, acude a regular las manecillas. Así está bien.

Solo mojarse le fastidia un poco, al pasar sobre el *quai*, zona tan descubierta. Cuando tiene que volar, desde la casa almendrada al reloj del Prisunic. ¡Llueve tanto en Bretagne!...

## ¿Por qué enlutar el alma?

¿Por qué enlutar el alma, poseyendo  
viva imaginación, ventana abierta  
a claridades albas, no a las sombras  
grises, crepusculares que nos cercan?

¿Por qué enlutar el alma? Imaginemos  
días radiantes, venturosas fechas,  
nutriendo el corazón de fantasías:  
fantaseando, sí: somos poetas.

Desgajemos del alma poco a poco  
las amarguras y las penas,  
curándonos del todo y para siempre  
de la melancolía y la tristeza:

abriendo el ser en abanico  
a los demás, a quienes vengan  
con su pozal repleto de alegría,  
—un agua nueva—  
sustento para el alma  
que por enlutada hoy, tanto nos pesa!

José Jurado Morales

Ante un Cristo negro descubrí mis plegarias.  
Pocos saben la fuerza que tiene el azabache  
para quienes llevamos tanta pena en el alma.  
Solo porque eres negro supe que me escuchaste.

Mis ojos al mirarte la lágrima olvidaron,  
mis rezos no pudieron ser de color más blanco.  
No pude pedir nada. Solo, Cristo, mirarte  
y comprender qué claro se torna el azabache.

Carola Lodi

caramba herr Hesse: calzar sus botas  
es demasiado lujo en estos tiempos,  
la sensatez es un sueño irredimible  
no propio de los tanques que invaden un país,  
la peste que entra en la boca de los niños  
o el silencio que quema  
en la moneda sangrienta del bolsillo.

al ver  
a usted  
fotografiado con la delectación filial de Martin  
bajo las ramas opacas de su casa en Berna  
el vino de sus días en los labios  
el gesto de esa mano en vuelo  
paloma heroica  
el trofeo de su sonrisa.

todo es riqueza pura  
humilde peregrino  
no ha vivido en vano quien sabe  
que la felicidad no es otra cosa  
que amor  
o quien enseña que el sentido de la vida  
es el que somos capaces de darle  
no era necesario subir hasta cien años  
para anhelar esa lección socrática  
del perfeccionamiento de uno mismo.

los actos de la edad no imponen condiciones  
se puede ser amigo muchos años en medio  
no hay capricho en un sueño de confianza que medita  
una lección de auténtica poesía  
en la sonrisa no olvidada bajo el sufrimiento  
es como el pájaro que alumbra con su canto  
desde la triste sombra de su jaula.

así mi viejo va su viaje  
su innegable vocación de misionero  
paz heredada  
es antorcha que brota de palabras.

cien años es una cuenta  
que merece ser contada  
atrás de lo que queda está la puerta  
ciclo invertido  
nos lleva a cumplir el matemático deber de ser  
heroicamente humanos.

hoy Berna cumple en sus ojos  
cien años herr Hesse y sabe usted?  
no soy de frágil imaginación, apenas  
un joven confuso y remoto  
(¿un sueño?)  
pero hoy el fotógrafo Martin Hesse me extiende su sonrisa  
me abraza una palabra con su firma  
o algo importante como el color de sus cabellos  
me impregna  
el corazón de mundo  
o algo importante como su rostro surcado de arrugas  
d e j a    h e c h a    l a    p a z .

Alvaro Miranda

## P o e m a

Tu fresca vegetación  
tu gesto cien veces virginal  
un río celeste que recorre tu cuerpo  
la vaga mineralidad de tu sombra  
es moldura de diosas o de ninfas.  
Porque también  
sabes ser  
piedra  
guijarro  
aluvión y cascada  
y, también, lago fresco donde reposa el caminante.

Yo soy tu caminante  
soy tu sombra  
tu pastor cansado  
y en tu suave sangre gestadora  
destilo mi cansancio  
encuentro mi reposo.

Oigo tu risa desde lejos  
me llega con el Viento Marino  
con el aliento de vagas tempestades  
que acuden a mi isla

solitaria  
desierta.



Sabes que soy el náufrago y me miras  
escuchas todos mis padeceres  
te conmueven mis súplicas  
y mi llanto te moja con las lluvias de Otoño

Es atroz el dolor de esta isla  
—la soledad, la arena demasiado blanca—  
la vaguedad del Tiempo  
y la presencia de animales muertos.

Pero miro el sol y veo tu sonrisa  
te encuentro entre las piedras  
en la mansa locura del mar  
y digo: estoy salvado.

Te pareces a las más bellas arenas del mundo  
trigo y espiga eres  
y tu rostro es un sueño de estrellas marinas.

Semejante al árbol más lejano y hermoso  
recogeré tus frutos —hojas de todas las estaciones—  
que mi mirada te concibe.

Prefiero no nombrarte todavía  
tu nombre se pronuncia con unción  
mi palabra encarnará tu Verbo.

Prefiero recordar caricias, noches interminables,  
poemas compartidos en la luz y en la sombra  
concebidos en mi palabra y en tu vientre.

Prefiero no nombrarte todavía  
decirte árbol, estrella, decirte Heliotropo o Hipocampo  
tu nombre nacerá cuando mi voz te toque  
te conciba.

— — —

Acudo como un niño a tu sombra  
como un niño ciego y asustado  
que retorna a la carne creadora  
a la carne viva, protectora.

Acudo al metal de tu sonrisa  
como la mariposa sostenida en la superficie de tu terciopelo  
busco la brevedad de tu cintura  
la sombra de tu sexo donde duermo.

Acudo al misterio de tus labios  
como un explorador desorientado  
busco la flor de tu Zodíaco  
la realidad de tus Constelaciones.

Acudo a tu piel, a tu palabra  
al fondo de tus vacilaciones  
al centro de nuestros dos espejos  
y te encuentro y me encuentro.

Luis Romano

## creaciones de jóvenes poetas israelíes caídos en la guerra de 1973

El Prof. Iosef Ofir, catedrático de Literatura Hebrea en las Universidades de Tel Aviv y Beer Sheva, realizó un estudio del legado literario de jóvenes caídos en la guerra de Yom Kippur de octubre de 1973. A su juicio, fue ésta la única guerra de Israel en la cual se revelaron poetas auténticos con voz propia.

Tres de esos poetas son Beeri Itzjak, Iosef Sarig y Guideón Rosenthal, todos ellos caídos en la guerra de Yom Kippur. Por gentileza del Prof. Ofir tuvimos acceso a sus poemas y traducimos algunos de ellos, admirables por su sencillez patetismo. Consideramos esta traducción un modesto homenaje póstumo a sus vidas y su poesía, ambas prematuramente extinguidas.

### NO TE SOBRESALTES, PAPA

Por Beeri Itzjak

No te sobresaltes, papá  
mi papá silencioso, todo grito  
siento tus puños en mis cabellos  
Yo  
que soy tu futuro dolor.

¿Cómo podría dejar de recordar  
que con lágrimas me sembraste  
y que con llanto me habrás de cosechar?

### MI MUERTE ME VINO DE REPENTE

Por Iosef Sarig

Mi muerte me vino de repente  
como hombre supe que estaba cerca  
y viví siete veces  
con inocencia, valor y grandeza  
en el azul, en el verde  
y en el encanto misterioso y extraño de la belleza  
Mi muerte me vino de repente  
Y no recuerdo si fue en el relámpago del fuego  
o entre las paredes de lata rugientes  
o quizás en la blanca blancura finalmente inmóvil.  
Ahora  
Yo  
Ya no recuerdo.

### SOLO TENIA VEINTE AÑOS

Por Guideón Rosenthal

No ayudé a compañeros caídos  
ni escuché el llanto de las madres  
No olí al olor de cuerpos descompuestos  
No ví más brazos cortados  
pero tenía veinte años  
sobre esta tierra  
esto era bueno y quisiera continuar  
simplemente continuar viviendo.

Estoy en mi cama acostado y sueño sueños extraños  
cuán maravilloso  
Camino solo por calles iluminadas en la noche de verano  
cuán maravilloso

Voy por calles oscuras tarareando cantos  
cuán maravilloso  
y pienso que sólo tengo veinte años, sólo tengo veinte años.

Si llegara a vivir hasta los ochenta  
Me quedarían aún sesenta años  
podría tener veinte nietos  
y construir otro país.

Estoy enamorado pero ella no me ama  
cuán triste es  
Soy distraído y lo olvido todo  
cuán triste es  
Tantas cosas torturan mi alma sin cesar  
cuán triste es  
Vean, ya tengo veinte años, ya tengo veinte años.

Pero  
si llegara a vivir hasta los ochenta  
me quedarían aún sesenta años  
podría tener veinte nietos  
y construir otro país.

Hay hombres que mueren cuando todavía son jóvenes  
cuán tonto es  
No en la cama sino precisamente por el fuego de proyectiles  
cuán tonto es  
Y sus padres viven toda la amargura  
cuán tonto es  
Mueren cuando sólo tienen veinte años,  
cuando sólo tienen veinte años.

Pero yo  
no ayudé a compañeros caídos  
ni escuché el llanto de las madres  
No oí el olor de cuerpos descompuestos  
ni vi más brazos cortados  
pero tenía veinte años  
sobre esta tierra  
esto era bueno y quisiera continuar  
simplemente continuar viviendo.

(Traducción del hebreo de Egon Friedler)

## AUTOBIOGRAFIA

Nací del invierno en los temblores del Norte  
Cuando las fauces del río soplaban todos los cierzos  
Y la tierra inerte entre sus dientes incisa  
Rajaba en sus subsuelos a la ciudad y sus accesos.

La luna me aprontó en su seno infecundo  
Y yo me amamanté en los cráteres difuntos  
De este astro caprichoso alimentando a la bruma  
a la fábula, al reflejo, al sueño de las Golcondas.

Saturno puso en mi dedo su maléfico anillo  
Para quemar mis esperanzas en espejismos de arena  
Y quebrar mi imagen en los prismas dispares  
Refractada por las aguas del evasivo Acuario.

Pero un señor galante, amigo de las jóvenes,  
poetas y amantes, el bello San Valentín  
Prendió en mi vestido un corazón de satín  
En un nido de cintas, de flores y de encajes.

Primer y valiente precursor de la primavera  
De alas aureolado, bendecidor de apareamientos  
Usted, algunas veces, Valentín de alboradas  
Distrajo mi horóscopo de decretos inclementes.

Nací por error en pañales de nieve  
Y las arpas de escarcha atizan mi impulso  
Hacia un país de azul, de índigo, de azafrán  
Cuyo deseo me aliena y el perfume me asedia.

Viví, viviré en el turbio reflejo  
De ser lo que soy, no lo que quiero ser  
De pasar cerca de mí pero sin reconocermé  
Y de huirme aquí para buscarme en otra parte.

Juliette Decreus  
(Traducción: Adriana Manzo)

## el gallo de oro de juan rulfo: ¿guión o novela?

Luis Leal

Parecerá extraño hablar en 1980 de un nuevo libro de Juan Rulfo, quien ha guardado silencio por veinticinco largos años. Su única novela, *Pedro Páramo*, publicada en 1955, marcó un hito en el desarrollo de la narrativa mexicana. Hasta hoy no ha sido superada; es obra única en su género. El público y la crítica, por lo tanto, esperaban con gran ansiedad el siguiente libro de Rulfo, ya fuera otra novela u otra colección de cuentos semejante a *El llano en llamas*, obra incomparable que en 1953 fijó los nuevos derroteros del cuento mexicano.

Pero los años pasaban y Rulfo se mantenía en el silencio. Ese silencio llegó a dominar la crítica. Ya no se hablaba de sus obras sino del silencio de Rulfo. Por fin, en 1964, se anunció una nueva novela. En la lista de publicaciones del Fondo de Cultura Económica para ese año se encontraba *La cordillera*, novela de Juan Rulfo. (1) Como resultado de esa publicidad anticipada muchos creyeron que la novela se había publicado ese año. Aparece en algunas bibliografías de Rulfo como obra publicada. (2) Hasta se llegó a hablar de ella y a emitir juicios críticos. En el artículo "Ayuquila, Dionisio Arias, Una casta condenada: 'La cordillera'", firmado con las iniciales A. S. y publicado en el 11º Suplemento de la *Gaceta* del Fondo, correspondiente al primer trimestre de 1964, leemos:

Domina en *La cordillera* lo humano sobre lo paisajístico, la geografía es un protagonista, con el relieve de dos figuras y un trasfondo de personajes esparcidos, "diseminados", que no se explican. Las características físicas de estas gentes se traslucen por su forma de ser. Agréguese las múltiples imágenes de un contorno social.

(1) Véase la última página del Suplemento 11º *La Gaceta* (Primer Trimestre de 1964). Allí también se anuncia una novela de Carlos Fuentes hasta hoy no publicada, *El héroe sin vida*.

(2) Ver Orlando Gómez Gil, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana* (New York: Holt, Rinehart, Winston, 1968), p. 736.

# Barreiro y Ramos S. A.

25 de Mayo esq. Juan Carlos Gómez

Una sucursal en cada barrio.  
Un mundo de artículos para oficinas,  
escolares, liceales y universitarios.  
Utilice nuestro sistema de créditos  
pagaderos en cómodas cuotas.

## Librería San Felipe y Santiago

Libros antiguos y modernos, Americanos y  
Europeos - Historia, Literatura, Humanidades

Estamos interesados en la compra de libros  
antiguos o actuales, y en particular libros rio-  
platenses.

SAN JOSE 925 (Pta. Baja)

MONTEVIDEO

Search Service For Latin American Books

# Librería Adolfo Linardi

Libros latinoamericanos  
antiguos y modernos

JUAN CARLOS GOMEZ 1418  
CABLES: LINBOOKS

MONTEVIDEO  
URUGUAY

## INSTITUTO GOETHE Instituto Aleman de Cultura - Montevideo

ofrece al público:

- cursos de alemán, todos los niveles
- conciertos, exposiciones, filmes, conferencias
- una biblioteca con casi 5000 libros en alemán y español - diarios, revistas
- préstamo de discos, diapositivas y cintas
- informaciones generales sobre Alemania

Para recibir los programas dirijase a la Secretaría: Río Branco 1494, telfs. 90-89-03 y 91-05-43.

... De cuerpo presente está Tránsito Pinzón. Al arrimo del cadáver, la nieta, la única que sobrevive. En espejos retrospectivos, hablada en primera persona, remontamos la historia de *Ayuquila*, las huellas de los Arias. Sombria, eruptiva, cenicienta, con lava de siglos y suertes, empieza *La cordillera*.

El autor de esa crítica, sin duda, leyó las primeras páginas de la novela inédita o en prensa. Otros parece que se han atrevido a hablar de ella sin haberla visto, ya que nunca se ha publicado, y según parece Rulfo nunca la terminó. Un año antes se había visto Rulfo obligado a defenderse por no haber publicado nada desde 1955. "Es que yo —dijo— he vivido tan a gusto en el anonimato, tan feliz, tan tranquilo que lo dejan a uno, que me volví alérgico a la gente. Y eso de sacar la cabeza, no falta quién le dé a uno un garrotazo." (3) Allí Rulfo habla con buen sentido del humor. En otra entrevista, publicada en 1966, dijo con modestia: "No soy escritor profesional... simple aficionado... escribo cuando me viene la afición, si no, no... a eso se debe que no termine *La cordillera*... pura afición, y no al éxito, al miedo, a todas esas cosas que se dicen". (4)

Los años pasaban y el libro no aparecía. En 1968, a la pregunta de Juan Cervera: "—Por favor. ¿Podría decirnos cuándo veremos en los escaparates de las librerías ese libro que nos tiene anunciado bajo el título de *La Cordillera*?", Rulfo contestó: "—Bueno, ese libro era una novela en la que yo estaba trabajando, pero la he suspendido. Ahora estoy escribiendo una serie de narraciones para publicar a finales de año [1968] y que titularé *Días sin floresta*". (5) Y en fin, en 1979, en otra entrevista, dio otra razón por la cual no publicó la novela, razón que nos parece más acertada. A la pregunta de Ernesto González Bermejo: "—Después de *Pedro Páramo* se habló de una novela que usted estaba escribiendo y usted me confirma que se trataba de "La Cordillera" y que la quemó, ¿por qué?", Rulfo contestó: "Con el impulso que traía de *Pedro Páramo*, casi inmediatamente, me puse a escribir esa novela, llevaba hechas 200 o 250 páginas pero me resultaba bastante retórica, me disgustaba, llegó un momento en que me encallejé. Estaba escribiendo una cosa antigua, ya envejecida y decidí no continuar el trabajo. ... Los personajes eran demasiado acartonados, les faltaba vida". (6)

Hasta hoy tampoco los cuentos *Días sin floresta* han sido publicados. Pero Rulfo se ha atrevido a sacar la cabeza. El 5 de marzo de este

(3) Citado por Donald K. Gordon, "Juan Rulfo's Elusive Novel: 'La Cordillera'", *Hispania*, 56, Núm. 4 (dic., 1976), p. 1040.

(4) *Los narradores ante el público*, [III] (México: Joaquín Mortiz, 1966), p. 24.

(5) Juan Cervera, "Entrevista con Juan Rulfo", *La Gaceta*, 15, Núm. 8 (oct., 1968), p. 11.

(6) Juan Rulfo: "La literatura es una mentira que dice la verdad". Una conversación con Ernesto González Bermejo", *Revista de la Universidad de México*, 34, Núm. 1 (sept., 1979), página 4.

año [1980] la Editorial Era de la ciudad de México puso en venta el libro *El gallo de oro y otros textos de cine*, con presentación y notas de Jorge Ayala Blanco. La editorial da las gracias a Carlos Monsiváis, Pablo Rulfo [hijo de Juan Rulfo], Rubén Gámez y Antonio Reynoso por "su valiosa colaboración en el presente libro", sin especificar en qué consiste dicha colaboración. Sospechamos que el libro fue publicado sin la entera colaboración del autor. En la "Presentación" Ayala Blanco dice que el libro reúne el argumento que improvisó Rulfo para la película corta *El despojo* (12 minutos), dirigida en 1960 por Antonio Reynoso y fotografiada en blanco y negro por Rafael Corridi; dos comentarios escritos por Rulfo para *La fórmula secreta*, película de 42 minutos, dirigida y fotografiada por Rubén Gámez en 1964. Según parece, uno de esos dos comentarios fue escrito *a posteriori* y el otro con el propósito de orientar la recepción de la película.

La obra de la cual procede el título del libro, *El gallo de oro*, es una novela corta de 80 páginas (el libro en su totalidad solo tiene 134 páginas) que fue llevada a la pantalla en 1964 por Roberto Gavaldón, pero con poco éxito. "La primera parte del libro —dice el autor de la Presentación— recoge el argumento inédito de *El gallo de oro*, presumiblemente escrito por Juan Rulfo para el productor Manuel Barbachano Ponce, poco después de la mejor etapa creativa de éste (la de *Raíces*, *Torero* y *Nazarín*), acaso a principios de los años sesenta" (p. 14). Sin embargo, el argumento escrito por Rulfo fue alterado al preparar el guión, que estuvo a cargo de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón. Continúa diciendo Ayala Blanco: "Aunque Roberto Gavaldón acometió en 1964 una versión filmica del mismo asunto, incluso con el trámite de darle crédito a Rulfo, su película ni remotamente tenía algo que ver con el original, aún en espera de ser llevada fielmente al cine" (p. 14). La crítica recibió con poco entusiasmo la película *El gallo de oro* de Gavaldón. José de la Colina la comparó con *Tarahumara* de Luis Alcoriza y dijo que ésta aporta "una posible guía para el cine comercial mexicano, cosa que no sucede con las pomposas producciones de gran espectáculo folklórico, que, pese a estar dotadas de unas mínimas pretensiones intelectuales y estéticas, figuran las viejas fórmulas del cine pintoresquista, como *El gallo de oro* de Roberto Gavaldón". (7) El crítico anónimo de *Tiempo* fue más severo; la llama "cinta en verdad representativa de la vejez y del esfuerzo por ocultarla. En cuanto a lo negativo, encierra raíces de escuela completamente folklórica que el cine mexicano de la actualidad ha destruido". Sin embargo, el crítico, consciente de que el argumento y el guión son el producto de escritores tan famosos como Rulfo, Fuentes y García Márquez, agrega:

(7) José de la Colina, "El cine: recuento de 1965", *Revista de la Universidad de México*, 20, Núm. 4 (dic., 1965), p. 26. Existe también alguna semejanza, no mencionada por De la Colina, entre las películas *El gallo de oro* y *Ánimas Trujano* (1960 o 1961), basada ésta en la novela *La mayoradomía* (1952) de Rogelio Barriga Rivas.

"La expresión narrativa es decorosa y, en cierto grado, moderna". (8)

¿Por qué, nos preguntamos, no publicó Rulfo esta novela cuando la escribió, esto es, durante los primeros años de la década de los sesenta, o tal vez antes? En Guadalajara, en junio de 1962, dos años antes de que apareciera la película, Rulfo nos dijo lo siguiente: "Esa novela [*El gallero*, no *El gallo de oro*] la terminé, pero no la publiqué porque me pidieron un *script* cinematográfico y como la obra tenía muchos elementos folklóricos, creí que se prestaría para hacerla película. Yo mismo hice el *script*. Sin embargo, cuando lo presenté me dijeron que tenía mucho material que no podía usarse. ... El material artístico de la obra lo destruí. Ahora me es casi imposible rehacerla". (9)

Lo que se ha publicado este año [1980], sin embargo, no tiene la forma de un *script* sino de novela. La técnica narrativa es la de la novela que se escribe para ser leída y no la del *script* que se prepara para ser visto y oído. En una de las escenas de la novela se encuentran sentados a una mesa, en un café de pueblo, Dionisio, Bernarda y Benavides, los tres personajes principales. Ella le dice a Dionisio, refiriéndose a un trato que le ha propuesto Benavides: "—¡Acéptele el trato, gallero. Le conviene". El narrador omnisciente interrumpe el parlamento para decir: "—intervino La Caponera [Bernarda] que desde hacía rato estaba sentada frente a Dionisio Pinzón" (p. 45). Al espectador, en el cinematógrafo, no es necesario que se le diga que Bernarda está sentada frente a Dionisio. Al lector de la novela, sí. La intervención del narrador omnisciente en la novela, con descripciones del ambiente, comentarios acerca de los personajes y juicios en torno a sus acciones es una de las características que separan a estos dos géneros.

Los elementos que predominan en la nueva novela de Rulfo son los folklóricos: tanto los personajes, el ambiente, las escenas y las imágenes están relacionadas al folclore mexicano. El protagonista, Dionisio Pinzón, es al iniciarse la historia un pregonero de pueblo, personaje folklórico bien caracterizado; de allí pasa a ser gallero profesional, y por último muere siendo jugador. Su mujer, Bernarda Cuitiño, "a quien llamaba La Caponera quizá por el arrastre que tenía con los hombres" (p. 26), es cantadora de feria, como lo había sido su madre y quiere que lo sea su hija. Otros personajes importantes (Lorenzo Benavides y Secundino Colmenero) son también galleros.

El hecho de que Bernarda sea cantadora se presta para introducir varias canciones típicas sacadas del rico acervo popular jalisciense; no

(8) *Tiempo*, 46, Núm. 1183 (4 de enero de 1965), p. 31.

(9) Plática con Juan Rulfo en el Café Nápoles de Guadalajara, el 15 de junio de 1962.



se presentan, sin embargo, con el simple afán de darle a la obra un sabor popular, como es común en las películas mexicanas de esa categoría. Más bien, sirven para reflejar los sentimientos de los personajes dentro del desarrollo de la trama. Antes de casarse, Bernarda le revela su amor a Dionisio en una canción que canta en uno de tantos palenques. "Mientras Dionisio Pinzón buscaba un asiento vacío para sentarse, ella subió al templete y desde allá comenzó a cantar:

Hermosa flor de pitaya  
blanca flor de garambullo  
a mí me cabe el orgullo  
que onde yo rayo ¿quién raya?  
aunque veas que yo me vaya  
mi corazón es muy tuyo". (pp. 52-53)

El mundo representado, dentro del cual se mueven los galleros, es el del Bajío mexicano en el centro de la República; es el mundo de las ferias pueblerinas, mundo que ya desaparece; es el mundo de los jugadores de ruleta, albures y dados; es el mundo de las cantadoras y de los cirqueros. Cuando le matan el gallo dorado, el gallo que ha cambiado su suerte, "Dionisio Pinzón abandonó la plaza de gallos llevando en sus manos unas cuantas plumas y un recuerdo de sangre. Fuera, rugían los gritos de la feria; las diversiones; el anuncio de tandas en las carpas; el juego de la lotería; de la ruleta; las voces sordas de los albureros y de los jugadores de dados, y las voces ladinas de los que invitaban a los mirones que atinaran dónde había quedado la bolita" (pp. 48-49). Ese es el mundo en el que se mueven los protagonistas, Dionisio y Bernarda, quienes arrastran la vida por los pueblos del Bajío, pueblos conocidos en la narrativa mexicana a través de las novelas *Los de abajo*, *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *La feria*, todas ellas escritas por escritores oriundos del estado de Jalisco; pueblos olvidados por la historia y en los que, como en las ferias anuales que los animan artificialmente, la vida es una lotería; pueblos donde se vive de milagro, o se muere a puñaladas, donde la vida se juega a una sota de oros o a un as de copas. "—Me gustan los oros —dijo [Dionisio]. Y acomodó uno a uno los pesos sobre el parche de la sota" (p. 50). Dionisio llega a tenerlo todo, pero también a perderlo todo, hasta la vida.

Al fin de la novela hay una escena en la que la hija de Dionisio y Bernarda, después de la muerte de los padres, se ve obligada a ganarse la vida como la madre, cantando en las ferias, dando así a la novela una estructura circular y al mismo tiempo reuniendo los elementos esenciales que rigen las vidas de los personajes: "Pocos días después, aquella muchacha que había llegado a tenerlo todo, y ahora no poseía sino su voz para sostenerse en la vida, cantaba desde un

tablado en la plaza de gallos de Cocotlán, un pueblo arrumbado en los rincones más aislados de México. Cantaba como comenzó a cantar su madre allá en sus tiempos, echando fuera en sus canciones todo el sentimiento de su desamparo" (p. 101).

El elemento trágico característico de la narrativa de Rulfo lo encontramos en las vidas de Dionisio y Bernarda; en él por su incapacidad para conciliar su vida interior con sus deseos de ser rico, para lo cual usa a Bernarda, a quien ve no como a mujer sino como talismán que le trae la suerte. Cuando ella muere, en la penumbra del cuarto de juego en su enorme casa, él pierde todo lo que tiene; no le queda más salida que el suicidio. Todavía después de muerta, culpa a su mujer por no haberle avisado que ya estaba muerta. Su machismo no termina ni con la muerte. A ella la entierran "en un cajón negro, de madera corriente, hecho de prisa. A él, en el féretro gris con molduras de plata" (p. 100). La tragedia de Bernarda es el resultado de su poder mágico que trae suerte en el juego a quien la acompaña; quien la abandona, como lo hizo Benavides, se arruina; a quien ella acompaña, se enriquece. Como símbolo femenino, Bernarda representa la contracara de la mujer fatal. Su don, sin embargo, le acarrea la desgracia, ya que los hombres a quien ama solo la aprecian como talismán. Sus deseos de ser libre, que la llevan a seguir cantando en las ferias a pesar de que su marido es rico, se ven frustrados al perder la voz. De Benavides había logrado escaparse, solo para caer en manos de Dionisio, a quien sirve de talismán, y así muere. Pero sus ansias de libertad renacen en su hija, que no se ve sometida por el macho:

Si te quise no fue que te quise  
si te amé, fue por pasar el rato,  
hoy te mando tu triste retrato  
para nunca acordarme de ti... (p. 39)

*El gallo de oro* es, a pesar de lo esquemático, una novela y no un guión cinematográfico; también, sin lugar a dudas, es una obra rulfiana. Pero sin llegar a las alturas que había alcanzado con *Pedro Páramo* y algunos de los cuentos de *El llano en llamas*. A veces flaquea en la técnica, a veces en la estructura, a veces en el estilo. Pero el sello rulfiano predomina: el mundo que reproduce es su mundo, trágico y resignado; el estilo es su estilo, seco y duro; el realismo mágico es su característico modo de observar la realidad y convertirla en materia poética.

Goleta, California



## armi e lettere nella poesia di borges

Fra le care consuetudini che Borges chiama i suoi talismani e che sono anche i suoi temi, il suo mondo poetico, i libri occupano uno spazio essenziale. E non tanto i libri che ha scritto quanto i libri scritti dagli altri, perché l'orgoglio del letterato si è manifestato in lui più come orgoglio di lettore che come orgoglio d'autore (v., fra l'altro, *Mis libros*). È vero che il tatto, perfino sensuale, di un volume amato, può tradire il rimpianto di un diverso piacere tattile. per esempio dell'impugnatura di una spada, dove volume e spada non sono da intendere solo letteralmente, ma come allegorie e simboli più vasti. Resta però il fatto che i libri sono l'esperienza totale e totalitaria della vita di Borges, se non di quella che avrebbe voluto vivere, almeno di quella che ha vissuto. Se si aggiunge la circostanza della cecità che è intervenuta a un certo punto a chiudere il circuito col mondo visibile, allora non ci sorprenderà che tutto, o quasi tutto, in questa poesia, venga non "dal vero", ma dalla letteratura, dalla mediazione del libro, dalla meditazione o dal ricordo o dal sogno, stimolati il più delle volte da una lettura, magari da un'antica lettura. Nella penultima raccolta poetica, *La moneda de hierro*, vi sono due componimenti dedicati rispettivamente al Messico e al Perù, nei quali i due paesi ispano-americani appaiono, si potrebbe dire, artificialmente costruiti con spezzoni di ricordi di biblioteca o di museo: esempi-limite di un procedimento consueto.

Quando parliamo di mediazione dei libri, constatiamo un fenomeno rilevante ma, nel contempo, evitiamo accuratamente l'aggettivo "libresco" con la sua connotazione negativa: e ciò per due motivi principali. In primo luogo, l'interesse umano è fortissimo in Borges e si riflette nel suo interesse per i contenuti umani della letteratura (da Omero a Dante, da Cervantes a Melville, da Milton a Browning, da Poe a Conrad, da Hugo a Whitman, ecc., ecc.) e nel connesso rifiuto dei codici più retoricistici (per es., il gongorismo e il barocco in genere). In secondo luogo, siamo davanti a una scrittura oltremodo simbolica, la cui ambivalenza e plurivalenza non può essere ovviamente convogliata in una sola direzione di lettura. Perfino que-

sto primato del libro o, potremmo dire, "panbiblismo", che ci accingiamo a descrivere, attiene maggiormente all'economia esterna del contesto borghese. Nel fondo è più apparente che reale, e non è sufficiente a dissimulare una implicita, drammatica negazione della letteratura. È un segno bifronte che rinvia a una contraddizione e a una lacerazione profonde.

Per intanto, formuliamo un primo rilievo su questo "universo bibliologico", com'è stato recentemente chiamato da Maurizio Grande. La tipica poesia di Borges prevede alcuni modelli fondamentali, tra i quali spicca l'inventario di citazioni. Il secondo tempo poetico del nostro autore (ma lo stesso si potrebbe dire dei racconti) è caratterizzato da un tasso di "intertestualità" senza dubbio eccezionale: un intertesto che, si badi bene, non è mimesi stilistica dell'autore citato né è finalizzato a effetti di particolare espressività linguistica, ma si costituisce come catena di riferimenti culturali, come minima enciclopedia e "storia universale" del tema in oggetto, arieggiante anche un poco la regola classica del rimando agli autori canonici. Una poesia come *La luna*, esemplare da questo punto di vista, è intessuta di una fitta serie di richiami letterari, di elegante e mai pedantesca erudizione, che stimola sempre un moto d'interesse verso la citazione, investendola di una luce inconsueta e raffinata. E, in più, questo curioso componimento provocatoriamente miscelaneo e centenario, questo estroso spicilegio monografico (sul tema del titolo), contiene anche una critica del modello, una vena d'ironia che implica una lucida coscienza del proprio fare poetico come "scrittura di lettore" più che come "scrittura di autore": "Y, mientras yo sondeaba aquella mina / De las lunas de la mitología, / Ahí estaba, a la vuelta de una esquina, / La luna celestial de cada día". Scrittura che, oggi, dopo che tutto è stato detto, sarebbe ormai la sola possibile, come suggerisce, nella sua polivalenza, anche il racconto di *Pierre Menard, autor del Quijote*, e che conferirebbe anche alle operazioni creative il carattere riflesso e volutamente un pó stinto delle mediazioni critico-erudite, quel "qualcosa di rassegnata biblioteca o di archivio impersonale" che lo stesso autore ravvisa nei numerosi manualetti su questo o quel tema, che egli ha messo insieme in collaborazione con Bioy Casares o altri.

Il libro di Borges è due volte libro, in quanto, essendo di per sé un pezzo da biblioteca, esibisce anche una particolare contestura di rapporti di biblioteca; ha del compendio, del mosaico, dell'intarsio; è comunicato più all'interno che all'esterno, cellula che vive della circolazione sanguigna della biblioteca universale nella quale sono racchiusi gli archetipi junghiani, i sogni compartiti da tutti nel tempo e nello spazio. La voce dell'usignolo, sconosciuta peraltro in Sudamerica, è un tema letterario carico di mitologie e delizia l'orecchio dalle pagine di Virgilio, dei poeti persiani, di Marino, di Shakespeare,

di Heine, di Keats (v. *El ruiseñor*, in *La rosa profunda*). E' anche su questa volontà di personale recupero del canone dell'imitazione che si misura il classicismo di Borges. La referenza reale è mediata, filtrata da un inventario di realizzazioni letterarie che fanno testo, con la differenza che, mentre il poeta antico si appropria e ricalca l'enunciato altrui senza riferirsi all'autore, il moderno, che nel caso di Borges è anche professore di letteratura ed esperto di ogni sottigliezza saggistica, fa del riferimento agli autori il perno di suggestione delle sue evocazioni. Non si conosce poesia, più di questa, imparentata con la critica letteraria, dal tradizionale profilo critico e bio-bibliografico con le sue frange ovviamente fantastiche (*In memoriam A.R.*, in *El hacedor*) alla vera e propria individuazione strutturalistica di modelli semiologici (*Los cuatro ciclos*, in *El oro de los tigres*; *Los ecos*, in *La moneda de hierro*; *Metáforas de "Las mil y una noches"*, non ancora raccolta in volume). Una poesia come *Ariosto y los árabes* (dove gli arabi sono dapprima i saraceni, un referente dell'*Orlando furioso*, e poi gli autori-sognatori de *Le mille e una notte*, di due opere cioè appartenenti a mondi diversi, il cui accostamento assai peregrino può avere tuttavia più di una legittimazione comparatistica) incrocia nel suo volo fantastico la traiettoria erudita di Pio Rajna ed è fruibile anche come uno schema di proposte, eccentriche e squisite quanto si voglia, di storia della cultura.

Il catalogo è un modulo che agisce anche laddove non siano i libri la materia del componimento. E proprio in questi casi, allorché i testi si articolano come indici di figure e di episodi, come enumerazioni, solo apparentemente caotiche, di oggetti ordinari (cfr. *Las cosas*), si avverte meglio l'esempio mai rinnegato di Whitman. Altro modello è il commento, la chiosa, la postilla: meditazioni e riflessioni di un lettore, spunti e variazioni di uno scoliasta poeta in margine a testi o a singole estrapolazioni, magari riportate nel titolo o in epigrafe, ad episodi e personaggi delle Scritture e delle Letterature, dai Vangeli al *Beowulf*, da Adamo ad Edipo, dall'Ulisse di Omero a quello di Joyce, da Don Chisciotte a Robinson Crusoe o a Facundo Quiroga (si vedano: *Lucas*, XXIII; *Odisea*, *Libro vigesimo terzo*; *Fragmento*; *Adam cast forth*). Questo carattere di poesia che trova il suo terreno più fecondo sui margini di realtà filtrate, coinvolge, in questi ultimi tempi, anche i viaggi del poeta. Borges ha viaggiato poco negli anni centrali della sua vita, all'ingrosso dal '25 al '60. Da vecchio, ormai celebre ma anche cieco, gira il mondo, ma il suo peregrinare si effettua perlopiù attorno a un'immagine pre-costituita del paese che visita, o a una nostalgia o a un parallelo con la terra argentina, con la sua Buenos Aires, dalla quale intimamente non si muove.

Una rilevazione statistica degli "argomenti", ridotti per comodità all'osso, farebbe assomigliare la poesia di Borges a una ricca collezione privata di ritratti, rappresentanti uomini di lettere e uomini d'armi. Poche figure esulano da queste due tipologie, che si contrappongono e, insieme, si integrano. Certo, il termine di letterato dovrà essere inteso in senso ampio, comprendendo sotto questa etichetta anche eruditi, filosofi, mistici, intellettuali della contemplazione e intellettuali dell'azione, uomini di penna in genere e pensatori che, come eventualmente Socrate, si sono astenuti dalla scrittura, nonché qualche autore innominato o perfino ipotetico che si allinea coi moltissimi nomi illustri e sicuri. Il catalogo è una prevedibile conferma delle generali preferenze borgesiane, anche sotto il profilo del notorio sbilanciamento a favore di autori di lingua inglese: Keats, Poe, Browning, Melville, Whitman, Joyce, Edwards, Emerson. Ma ci sono anche: Heine; Quevedo, Reyes, Cansinos-Asséns, Guiraldes, Mujica Láinez; Eraclito, Olaus Magnus, Spinoza, Swedenborg. E per continuare l'immagine della galleria di ritratti, potremmo individuare in tutta una serie di poeti delle armi, di poeti epici conosciuti oppure ignoti (Virgilio, Snorri Sturluson, l'autore anonimo del *Beowulf*, ma anche, a suo modo, Cervantes) il raccordo fra le due ali contrapposte dei letterati e dei guerrieri, giacché l'eroe, per perdurare nella memoria, ha bisogno della poesia, mentre, d'altra parte, poesia per eccellenza è quella epica: letteratura che esalta il proprio rovescio assiologico, e cioè il rischio, il coraggio, la forza, la lotta; penna che, come a voler tacitare il proprio complesso d'inferiorità, si fa ancella della spada. A metà cammino fra le due schiere che si fronteggiano quasi per uno scisma radicale e metafisico, trovano posto anche le eccezioni: scrittori che, come gli argentini Sarmiento e Ascasubi, furono non solo soldati e uomini d'azione ma irriducibili lottatori e polemisti, nei quali la penna, lungi dal manifestarsi come un segno di debolezza, venne usata in battaglie ideali alla stregua di una spada. Riprendendo le formule di Sainte-Beuve, si può dire che fra le "intelligenze-specchio" e gli uomini d'azione (qui quasi tutti militari) stanno le "intelligenze-spada".

Dalla parte dei puri uomini d'arme, ci si imbatte in Tamerlano (cfr. *Tamerlán*) o nel conquistatore spagnolo del Cinquecento, ma, in genere, si rimane entro le tipiche mitologie dello scrittore, voglio dire che quando i coraggiosi non siano argentini, sono guerrieri di stirpe germanica: Carlo XII, re di Svezia; Carlo I d'Inghilterra; un capitano di Cromwell; eroi più antichi, talora mitici o simbolici, magari mutuati dalle arti figurative, come il cavaliere corazzato dell'incisione del Dürer, o più spesso dalle antiche letterature germaniche, con le quali Borges ha tanta dimestichezza: i sassoni che conquistarono l'Inghilterra; i vincitori di Brunanburh; antichi re di Northumbria o di Norvegia (cfr. *La pesadilla*); l'arciere Einar della Heim-

skringla islandese. Il termine di guerriero è anch'esso da intendere in senso molto ampio. Basta che siano stati uomini di coraggio e di azione, abili nel maneggio di un'arma, non importa se questa sia meno nobile della spada. Il museo delle glorie patrie accoglie *compadritos* e *gauchos* (sui quali l'accorato "ubi sunt?" del poeta risuona in qualche componimento), non meno che i militari veri e propri, in genere suoi antenati.

Sia guerriero che letterato, il personaggio, che in genere è un' "anima di fama nota", è spesso colto nel suo sogno essenziale, in una versione segreta e congetturale che può arrivare a capovolgere la versione ufficiale, in un momento privilegiato e fatale che talora coincide con quello della gloria e della morte, momento in cui si rivela con stupore il senso di un'intera esistenza o addirittura s'illumina la chiave dell'universale disegno. Così è anche degli antenati di Borges, tra i quali spicca il Francisco de Laprida del *Poema conjetural*. E' difatti costante nel Nostro il sentimento della continuità genealogica, del proprio labirinto ancestrale, che egli usa ripercorrere a ritroso alla ricerca degli avi portoghesi o ebreo-portoghesi (i Borges, gli Acevedo), inglesi (gli Haslam), spagnoli (i Suárez, ecc.). Derivano da ciò, in questa nostalgia senile delle origine (vere o supposte), l'amore viscerale per Israele, lo studio della lingua anglosassone accompagnato da una decisa parzialità a favore di tutto ciò che sia inglese: l'inglese (col tedesco) sarebbe anche l'idioma più bello; la letteratura in lingua inglese eccellerebbe fra tutte; l'epica germanica, che tanto spazio occupa anche nella poesia di Borges, esalterebbe i valori più cari al poeta (la fedeltà, il coraggio, lo stoicismo di fronte al destino avverso). L'ispanità per contro si manifesta soprattutto come argentinità, nel cui sentimento viene continuato, ora con attenuata insistenza ma con pari fervore, il discorso dei primi libri, dalla memoria familiare dell'infanzia e dell'ambito protetto (es. *La lluvia*) al tema tenace di Buenos Aires (es. *Buenos Aires*). Ed. a questa argentinità, sentita dal poeta un po' come un panteon popolato dalle larve militari dei propri antenati, è dedicato tutto un settore ideale del museo-sacrario: con l'unica eccezione di Juan Crisóstomo Lafinur, letterato e simile in questo al padre del poeta, tutti gli altri avi illustri sono uomini d'arme, colonnelli patrioti e conquistatori della Pampa, presenti con varia fortuna nei campi di battaglia della storia ispanoamericana e argentina.

Un'ossessione degli estremi, dunque: da una parte il barbarico, nibelungico mito degli eroi; al polo opposto, il vizio alessandrino della biblioteca e della raffinata erudizione. Ma in questa dicotomia, tipicamente borgesiana, fra armi e lettere, spade e libri, epopea viva e parnaso, viene affermata molto chiaramente la superiorità delle armi. Il letterato, sedentario e pusillanime, si sente mortificato fino allo sbigottimento davanti alla figura dell'eroe, dell'uomo di coraggio e

di avventura, sia esso il cavaliere teutonico inciso da Dürer, sia invece il *gaucho* o il *cuchillero* (v. *Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos*). Anche un componimento come *El otro tigre* è da ricollegare a questo tema e a questo contrasto: il bibliotecario, da una parte, nel suo ambito ordinato, civilizzato, ma anche inerte, defunto, e, dall'altra, la tigre vera (non quella della poesia), nella sua vitalità selvaggia, ignara di nomi e di simboli, sognata dal bibliotecario ma intimamente sconosciuta, esercitante su di lui un'in-negabile attrazione.

Nonostante la venerazione per il guerriero e l'esaltazione del coraggio ("no hay otra virtud que ser valiente"), Borges non è da considerare, secondo l'ottica soprattutto antifascista dal primo Benda, un "chierico traditore" che professi, magari inconsapevolmente, il culto di Nietzsche, di Sorel, di Barrès o di D'Annunzio. Sarebbe errato inferire univocamente dalla constatazione del primato delle armi una simpatia di Borges per il "machismo", per i miti attivistici o addirittura fascistici, una complicità magari solo estetizzante, poichè le armi o la tigre agiscono nel contesto della sua opera come veri e propri simboli, polivalenti e in parte oscuri. Sarà meglio supporre che a promuovere tale superiorità contribuisca nel letterato argentino, più che un preciso rimpianto per quell'uomo di azione che non è stato, il rifiuto, più o meno latente, della propria identità di uomo di lettere, intesa come maschera ufficiale, sofferta come una parte tanto illusoria quanto limitativa e asfittica. In questo senso la poesia di Borges è un'ulteriore testimonianza, dopo quella estremamente consapevole di Pirandello, della crisi d'identità dell'uomo contemporaneo. Solo a livello superficiale può consentirsi una descrizione di questa lacerazione in termini letterali. E tuttavia è anche certo che, lungi dal compiacersi della sua arte, Borges mette l'accento sull'impossibilità dell'Opera, dichiara l'universo inattingibile alla poesia, esibisce la frustrazione essenziale dell'Artefice, finanche la sazietà per l'abuso della letteratura e per l'ambigua fama che essa gli procaccia (v.: *Mateo*, XXV, 30; *La luna*; e altri testi non compresi in questa antologia). Tale sentimento è oggettivato nella confessione autobiografica di Emerson, racchiusa in uno splendido sonetto di *El otro, el mismo*: il filosofo poeta e saggista americano riconosce che il destino gli ha concesso sapere e fama, ma egli sente ugualmente di non aver vissuto e vorrebbe essere un altro uomo. Più spesso questo rammarico (mai peraltro lamentoso, in accordo con l'etica stoica del nostro scrittore) si comunica senza ricorrere a personaggi-portavoce. E il rammarico, sfociante talora in accenti di un sereno nichilismo, fa sempre perno simbolicamente su di un mancato destino di uomo d'armi: "Soy el que es nadie, el que no fue una espada / En la guerra. Soy eco, olvido, nada" (*Soy*, in *La rosa profunda*); "Déjame, espada, usar contigo el arte; / Yo, que no he merecido manejarte" (*Espadas, ibi-*

dem). Un mezzo, per l'uomo di lettere, di riscattare in parte la propria condizione imbellè e condannata allo scacco, può esser quello di cantare armi e audaci imprese (es. *Fragmento*) o, più modestamente, di applicarsi allo studio dell'antico anglosassone per acostare la ferrigna epica del *Beowulf*. Nell'impossibilità di un'epica contemporanea, Borges eserciterà quest'ufficio compensatorio surrogando il presente degenerato con miti antichi e gesta perdute. Ma è un talismano efficace, una salvezza in assoluto? Negativamente esemplare è la vicenda di Snorri Sturluson [v.: *Snorri Sturluson* (1179-1241), in *El otro, el mismo*], il letterato islandese che cercò di esorcizzare la propria codardia scrivendo intorno agli eroi e che poi, per una terribile nemesi, finì ucciso da quelle stesse spade che aveva esaltato nei suoi libri. Non molto dissimile nella sostanza, ancorché ambientato nella moderna metropoli argentina, è il fallimento cui vanno incontro i protagonisti, del resto piuttosto autobiografici, dei racconti *La muerte y la brújula* e *El Sur*.

C'è però un grande personaggio romanzesco, molto amato da Borges (v., tra l'altro, *Sueña Alonso Quijano*, in *La rosa profunda*), che può rivelarsi la proiezione più emblematica di questa condizione di scacco: Don Chisciotte (e, attraverso di lui, lo stesso Cervantes). Occorrerà guardare a Don Chisciotte da un'angolazione più attuale, come quella, per intenderci, di Marthe Robert in *l'ancien et le nouveau*: pusillanime, timido, scapolo incallito, probabilmente spaventato dall'amore, introvertito, goffo, smoderato lettore proprio perché ozioso, totalmente inesperto della vita, l'hidalgo non può capire né agire al di fuori dei propri libri, nei quali si è cristallizzato un passato (o un mito) che il dinamismo della storia ha travolto. Negato all'azione, egli non ha altra dote che l'eloquenza (ma, anche questa, col risvolto della pedanteria del grammatico). Ha, insomma, i tratti dell'uomo di lettere, non quelli del cavaliere: uomo di lettere che, per una insoddisfazione radicale della propria condizione o della propria natura (del proprio destino, direbbe Borges), si mette a fare l'uomo d'arme, fallendo miseramente. Quella moderna crisi d'identità, di cui anche l'opera di Borges è un documento, ha la sua matrice letteraria nel romanzo veramente "aperto" di Cervantes. Il quale consente un altro parallelo con Borges: il loro universo diegetico, così pieno di libri e in apparenza libresco, sempre sul punto di scoprirsi come finzione letteraria e di dissolversi, è, nella sua eccitante e perfino irritante ambivalenza, anche una continua sorgente di rifiuto (tanto più risentito quanto meno ostentato) nei confronti di regole, codici, stereotipi, repertori, nei confronti di tutto quel complesso d'idola e di inerzie di cui son fatte le idee e le mode culturali imperanti, le mitologie contemporanee, cosa che certi critici, esclusivamente ossessionati dal voler rinvenire una coerenza apodittica tra l'uomo d'ordine e le sue finzioni letterarie, si sono preclusi di vedere.

L'opposizione simbolica "armi/lettere" e il connesso riferimento al *Don Chisciotte* trovano una bizzarra conferma nel più polisemico e inesauribile dei racconti borgesiani, *Pierre Menard, autore del "Don Chisciotte"*. Non è un caso che questo Menard (in cui è lecito vedere anche una proiezione ironica di Borges stesso), nel suo incompiuto e invisibile capolavoro, scriva un capitolo (il XXXVIII della prima parte), "que trata del curioso discurso que hizo don Quixote de las armas y las letras". E questo Borges-Menard si pronuncia, al pari di Cervantes ma in pieno secolo XX, in favore delle armi. Come spiegare l'anacronismo? Sarà davvero per influenza di Nietzsche, come propone un personaggio del racconto, la baronessa di Bacourt? O, piuttosto, come si azzarda ad insinuare il narratore, si dovrà tener conto della rassegnata o ironica abitudine di Menard-Borges di propagare delle idee che sono l'esatto rovescio di quelle da lui preferite? Il che è un invito a prender coscienza della irriducibile ambiguità (e pertanto anche della ricchezza) del testo letterario.

Certo è che l'insieme dell'opera di Borges non autorizza facilmente a identificare il suo uomo d'azione o d'avventura col superuomo né in occasione nietzscheana né in quella triviale e pertanto non più nietzscheana della parola. *L'amor fati*, semmai, ma meglio il nirvana di Schopenhauer ed ogni altro panteismo acosmistico possono rendere conto dell'etica che racchiude il verso: "no hay otra virtud que ser valiente". Chi abbia grinta sufficiente per tener testa al proprio destino, al cerchio della personale circostanza, è in ogni caso "uomo d'armi". Ma forse al di là dell'eroe di Kipling, di cui pure Borges è stato tenace lettore, il tribolato che riconosce anche nel più fortunato dei mortali la sua stessa tribolazione, è, nello sforzo compiuto per oltrepassare se stesso, un eroe. Il giusto, che accetta la neutralità morale di Dio ed è capace di estinguere nell'indifferenza del Tutto la vampa acre che si leva dal proprio scacco, ha poggiato i piedi sul gradino più alto dell'etica.



## el lunfardo

José Gobello

Fue, seguramente, BENIGNO BALDOMERO LUGONES (1857 - 1884) quien por primera vez llamó *lunfardo* a cierto repertorio léxico propio de los jóvenes del bajo pueblo, tenido entonces por una jerga o *caló* de ladrones. El 18 de junio de 1878 el diario La Prensa, de Buenos Aires, publicó una nota, sin firma, en la que se daban a conocer algunos términos compilados por un comisario de policía. "Para cerciorarnos de la verdad de este dialecto, —decía la nota— vimos en la policía a un ladrón preso, quien contestaba perfectamente a lo que se le preguntaba en su *dialecto*. Puede ser que alguno de nuestros lectores saque provecho de retener algunas de las siguientes frases si las oye en la calle y se precave de la gente que de ellas se sirve."<sup>1</sup> Los términos registrados en aquella nota periodística son los siguientes: *marroca* (cadena), *bobo* (reloj), *bento* (plata), *otario* (zonzó), *musho* (pobre), *bacán* (hombre), *mayorengo* (oficial de policía), *shafo* (vigilante, *estrilar* (poner atención), *mina* (mujer), *campana* (el ladrón que sirve de bombero mientras roba la cuadrilla), *refilarle la vianda* (pegarle un golpe al individuo a quien roba, echándolo al suelo; cuando el golpe es con palo se usa aquella frase con esta adición: *en seco*; si ha de ser con arma blanca dicen: *refilar la biaba con caldo*), *lengo* (pañuelo), *funshe* (sombbrero), *tocar espiente* (mandarse mudar por que mira el vigilante), *lunfardo* (ladrón), *música* (cartera), *calar* (mirar bien lo que se ha de robar), *espiantar* (robar), *arreesarse* (enojarse), *no está el shafo* (el vigilante no mira), *encanar* (llevarlo), *lo portan en cana a Juan por lunfardo* (lo llevan preso a Juan por robo), *dilatár* (delatar), *andar en la guianda* (tener pesos), *me batió* (me delató).

Como se ha visto, en 1878 circulaba el término *lunfardo* con la acepción "ladrón", AMARO VILLANUEVA ha sostenido que es un derivado de *lombardo*, a través de la forma acocolichada *lumbardo*, de

1. Cfr. Luis Soler Canas, *Antología del lunfardo*. Buenos Aires, 1976.

la que existe documentación.<sup>2</sup> No ha sido propuesta, sin embargo, una etimología cierta de esa voz.

Cuando el 18 de marzo de 1879 publicó en el diario La Nación, de Buenos Aires, su famoso artículo *Los beduinos urbanos*, BENIGNO BALDOMERO LUGONES propuso: "Hablemos un momento el *caló* de los ladrones, sigámoslos en sus maniobras, descubramos la estrategia que les es propia..." No escribió "hablemos un momento el lunfardo" sino "hablemos un momento el *caló* de los ladrones". Sin embargo, en nota a pie de página estampó: "Pronúnciese en ésta y demás palabras del lunfardo la *ch* como en la lengua francesa". Por su parte, en 1888 escribió LUIS MARIA DRAGO: "En el lunfardo (palabra que designa al mismo tiempo la jerga y los que se valen de ella) de los ladrones bonaerenses, se nota muchas locuciones cuyo empleo a todas luces revela la necesidad de recurrir en ciertos casos a una jergonza especial, desconocida de los profanos, pero otras palabras demuestran a las claras su origen profesional".<sup>3</sup>

Los términos del *lunfardo* recogidos por BENIGNO BALDOMERO LUGONES en sus dos artículos de La Nación —el mencionado y *Los caballeros de industria*, aparecido el 6 de abril de 1879— son los siguientes: *angelito* (tonto), *atorrar* (dormir), *bacán* (rufián que explota a una mujer), *beaba* (salteamiento a mano armada), *beabista* (salteador a mano armada), *bolín* (habitación), *brema* (naipe), *bufosa* (pistola), *bufoso* (revólver), *cabalete* (bolsillo), *cala* (carruaje), *campana* (espía), *corta* (cortafrío), *chacar* (robar), *chafo* (vigilante), *chancleta* (puerta), *chúa* (llave), *dar golpe* (robar), *embrocár* (mirar), *encanado* (preso), *escabio* (borracho), *escolasador* (jugador con naipes), *escrucho* (cierta estafa), *escruchante* (lunfardo que practica el escrucho), *espiantar* (irse), *espiente* (cierta estafa), *estrilar* (rabiar), *ferro* (peso), *gil* (tonto), *guita* (dinero), *guitarra* (aparato que se hace pasar como si sirviera para falsificar dinero), *a la gurda* (de gran calidad), *juiciosa* (la Penitenciaría), *lengo* (pañuelo), *lunfardo* (ladrón), *marroca* (cadena), *mayorengo* (oficial de policía), *micho* (pobre), *mina* (mujer), *morfilar* (comer), *mosqueta* (cierto juego de naipes), *música* (billetera), *otario* (tonto), *punga* (robo en que el ladrón saca los objetos del bolsillo de la víctima), *punguista* (ladrón que practica la *punga*), *quinta* (la Penitenciaría), *refilar* (robar por medio de la *punga*), *refilar toco* (sobornar), *refilar la beaba* (herir), *toco* (porción del producto del robo que corresponde a cada uno de

2. Cfr. Amaro Villanueva *El lunfardo*, Santa Fe, 1962. Vale la pena recordar que, en dialecto romanesco, *lombardo* equivale a "ladrón" (Cfr. Filippo Chiappini, *Vocabulario romanesco*, Roma, 1945, s.v.). *Cocoliche* es el nombre del castellano hablado por los inmigrantes italianos llegados a Buenos Aires a fines del siglo pasado y comienzos del actual. Un castellano *acocolichado* es un castellano hablado a la manera de dichos inmigrantes, es decir, con prosodia, léxico y sintaxis itálicos.

3. Luis María Drago, *Los hombres de presa*, Buenos Aires, 1888, pág. 102.

los cómplices), *trabajo* (robo), *vaiván* (cuchillo), *vento* (dinero), *zarzo* (anillo).

Drago sólo agrega al repertorio compilado por Lugones los siguientes términos: *caminar* (seguir el ladrón a un jefe más hábil que él mismo), *grupos* (auxiliares del ladrón), *llantar* (comer), *polizar* (dormir), *trabajar* (hurtar), *traya* (tipo de hurto), *vianda* (piedra) y *vianda a domicilio* (pedrada).<sup>4</sup>

Para ANTONIO DELLEPIANE el *lunfardo* no era sino el *argot* criminal: "Los criminales reincidentes, los ladrones de profesión que pululan en los grandes centros del viejo y del nuevo mundo, se sirven, en las relaciones privadas que mantienen entre sí, de un lenguaje especial, enteramente propio, en el sentido de que ha sido formado por ellos mismos y de que no trasciende, por lo común, fuera de la atmósfera del delito. Distinto para cada país, y a veces para cada ciudad dentro de un mismo país, recibiendo en Francia el nombre de *argot*, el de *gergo* en Italia, en España el de *bribia*, *germanía*, *hampa* o *caló* y el de *lunfardo* en la República Argentina, este lenguaje ha sido objeto, en los últimos tiempos, de análisis prolijos. Se ha investigado su naturaleza, se ha indagado las causas de su existencia, se ha evidenciado las leyes generales de su formación. El resultado de estos estudios forma ya un nutrido arsenal de documentos y de observaciones que el jurista, el psicólogo y el literato utilizan con gran provecho para el conocimiento exacto y acabado de la psicología del hombre delincuente".<sup>5</sup> Y en nota a pie de página puntualizaba: "No deben confundirse las voces *lunfardas*, las creadas por los criminales para su uso propio, pero que a veces suelen popularizarse, con los *argentanismos*. A la clase de estos últimos, pertenecen, por ejemplo, los vocablos *bolada*, suerte, novia; *bolearse*, avergonzarse; *titeo*, burla y sus derivados *titear*, *titeador*; *macana*, mentira, disparate, y sus derivados *macanear*, *macaneador*, *macanazo*, *macanudo*, *macanudamente*, etc".

Sin embargo, el 11 de febrero de 1887 aparecía en el diario La Nación un suelto sin firma, titulado *Caló Porteño (Callejeando)*. Se trataba de un diálogo de dos compadritos, que no solo no eran ladrones sino, además, detestaban el robo a tal punto que, cuando uno de ellos dice: "Nunca me he querido ensuciar para darme corte: me llamarán guífaros; pero lunfardo nunca", el otro responde: "Bien hecho, compadre. Eso de refalar la mano tampoco nunca me ha gustao: siempre se lo he dicho a la mina: prefiero comer tierra antes que me llamen raspa". Y bien, esos compadritos emplean, en su colorida conversación, no pocos de los términos que LUGONES, DRAGO y DE-

4. Ob. cit.

5. Antonio Dellepiane, *El idioma del delito*, Buenos Aires, 1894, pág. 8.

## PALACIO DEL LIBRO LIBREROS Y EDITORES

A. Monteverde y Cía S. A.

25 de Mayo 577 - tel. 902473

90 AÑOS AL SERVICIO DE LA CULTURA

## Textos nacionales y extranjeros

### Especialización en:

Lingüística,  
historia, geografía,  
filosofía, literatura, etc.

## MACONDO

Libros  
Regalos  
Diarios y  
Revistas  
Nacionales y  
Extranjeras

Pereyra 3211

Tel. 79 38 15



# PATRONATO DA CULTURA GALEGA

La mayor biblioteca gallega del Uruguay

Río Branco 1443

Montevideo

# FABRICA NACIONAL DE PAPEL S. A.

Empresa Agro - Industrial

Plantamos árboles, industrializamos madera, producimos celulosa y papel, abastecemos al mercado interno y exportamos el excedente.

CASA CENTRAL ADM. Y VENTAS  
DEPTO. FORESTAL

Av. Gral. Rondeau 1799  
Tel. 90 64 61 / 3 - Telex 6496  
Montevideo

PLANTA INDUSTRIAL  
VIVERO Y CAMPOS  
FORESTADOS

Tel. 22 y 24 Telex 1407  
Juan Lacaze - Depto. Colonia

LLEPIANE daban por exclusivos de lunfardos. He aquí el repertorio léxico de aquellos personajes: *aijuna* (interjección de enojo), *arreesarse* (enfurecerse), *arrollarse* (abandonar una pelea), *atorrar* (dormir), *barrilete* (muchacha), *batuque* (diversión), *bobo* (reloj), *bulevú con soda* (exceso de comedimiento), *bullón* (comida), *cantor* (elegante), *corte* (figura coreográfica del tango), *chafe* (agente policial), *che* (vocativo de pronombre personal de segunda persona, singular y plural) *chucho* (miedo), *darse corte* (hacer alarde de ostentación), *dejar tecliendo* (propinar una golpiza), *embrocar* (mirar), *encanamiento* (acción de apresar), *ensuciarse* (robar), *escarpiente* (calzado), *escabio* (borracho), *estriilar* (rabiarse), *jalluto* (falso), *farra* (diversión), *firulete* (adorno), *de mi flor* (excelente), *a la giurda* (excelente), *grébano* (persona natural de Italia), *gringo* (persona natural de Italia), *guifaro* (persona natural de Italia), *jailaife* (petimetre), *lengo* (pañuelo), *leva* (levita), *levantar* (seducir —a una mujer—), *lunfardo* (ladrón), *marrusa* (golpiza), *mina* (mujer), *mishote* (pobre), *morfis* (comida), *ninte* (nada), *orión* (sombrero de determinadas características), *paica* (querida del compadrito), *parada* (simulación), *peringundín* (danza de determinadas características bailada por inmigrantes italianos), *pesao* (hombre pendenciero y atrevido), *raspa* (ladrón), *refalar la mano* (robar), *seneisi* (genoveses), *tano* (napolitano), *tarasca* (muchacha), *tocar espiente* (irse), *trambay* (tranvía), *vento* (dinero), *viaba* (golpiza), *zarza* (anillo).

LUIS SOLER CAÑAS ha establecido que el autor de aquel suelto anónimo fue JUAN S. PIAGGIO. Este, al recogerlo más tarde en su libro *Tipos y costumbres bonaerenses* (Buenos Aires, 1889), informó, en nota a pie de página: "Para escribir este artículo recuerdo que me vi obligado a confeccionar un pequeño diccionario de argentinismos del pueblo bajo, que siento no poder publicar, a causa de haberlo perdido. El daría la acepción de muchos términos que quizá no puedan adivinarse sino por los porteños y no por todos sino por los muy porteños."<sup>6</sup>

Está a la vista que lo que para LUGONES, DRAGO y DELLEPIANE era un *caló* de ladrones, una jerga desconocida de los profanos, un *argot* criminal para PIAGGIO resultaba un repertorio de argentinismos del pueblo bajo. LUGONES, que era escribiente del Departamento de Policía, había escuchado esos términos —como le había ocurrido ya al anónimo periodista de La Prensa— de boca de ladrones, y de boca de delincuentes los habían escuchado también DRAGO y DELLEPIANE, que eran criminalistas. PIAGGIO, un periodista con el oído atento al lenguaje popular, los había escuchado, en cambio, de boca de compadritos. Los tres primeros, creyendo que se trataba de una tecnología de *lunfardos* o ladrones, llamaron a esos términos *lunfardo*. Más sagaz, PIAGGIO advirtió que se trataba de un repertorio léxico popular y no de una tecnología. Los llamó, entonces, argentinismos del pueblo bajo.

6 Luis Soler Cañas, *Orígenes de la literatura lunfarda*, Buenos Aires, 1965, pág. 39.



Si se echa un vistazo a los términos recogidos por LUGONES, DRAGO y PIAGGIO, y aún a los 414 recopilados en 1894 por DELLEPIANE, se advertirá que muchos de ellos son de origen italiano; tales, por ejemplo, *bacán, beaba, bolín, bufoso, campana, chafo, embrocar, escabio, escru-chante, espiantar, estrilar, lengo, mayorengo, misho, mina, peringun-dín, polizar, punga, refilar, toco, vento*. Esto no debe extrañar, dado que eran muchísimos los italianos residentes en Buenos Aires a fines del siglo pasado. No se ignora que, consecuentes con las ideas de JUAN FAUTISTA ALBERDI, los gobiernos argentinos de los últimos años del siglo XIX y de los primeros del siglo XX abrieron las puertas del país a la inmigración europea. Como la mitad de esa inmigración se radicó en Buenos Aires, la población de esta ciudad pasó de 92.709 habitantes en 1855 a 1.576.597 en 1914. Entre 1869 y 1914 el número de extranje-ros radicados en Buenos Aires igualaba, cuando no superaba, al de los nativos, y entre los extranjeros eran mayoría los italianos. En 1869 la población italiana de Buenos Aires representaba el 23,5 por ciento del total; en 1887, el 31,9 por ciento, y en 1895, el 27,1 por ciento. La proporción favorecía mucho más todavía a los italianos en el total de la población masculina juvenil. En 1869, de cada cinco varones de entre 15 y 35 años, cuatro eran extranjeros, y si se considera que los italianos constituían la mitad de la población extranjera, puede pre-sumirse que de cada cinco de aquellos jóvenes, dos eran italianos; uno, nativo, y los dos restantes, de distinta nacionalidad.

Los italianos que se radican en Buenos Aires a fines del siglo XIX no siempre hablan italiano; muchas veces solo conocen sus propios dialectos —el genovés, el piamontés, el napolitano, el siciliano, cuando no el milanés o el véneto—. Esos dialectos son escuchados por los compadritos<sup>7</sup> en los lugares de diversión, donde se produce la promiscua-ción de la población local y la inmigrada. En una ciudad donde la po-blación masculina (no se ignora que la migración internacional es pre-dominantemente masculina y juvenil) supera ampliamente a la feme-nina<sup>8</sup> y donde esa desproporción se da, principalmente, en la población de condición modesta, diversión y prostitución son poco menos que la

7 El compadrito fue un personaje característico de Buenos Aires al que se ha comparado con el *chulo* español y con el *guappo* napolitano. Aquí uso la palabra compadrito con el sentido general de "joven nativo del bajo pueblo".

8 La evolución de la población de la ciudad de Buenos Aires ha sido la siguiente en los años que nos importan (las cifras corresponden a los límites actuales):

Año	Total	Nativos	Extranjeros	Varones	Mujeres
1855	92.709	59.983	32.726	46.634	46.075
1869	187.126	94.963	92.163	93.464	83.662
1887	432.661	204.484	228.177	242.767	189.894
1895	663.854	318.361	345.493	356.702	307.152
1904	950.891	523.041	427.850	497.839	453.051
1909	1.231.698	670.313	561.185	651.971	579.727
1914	1.576.597	798.553	778.041	850.562	726.035

misma cosa. Las academias, casinos, peringundines y cafés de camare-  
ras, a los que concurrían por igual compadritos e inmigrantes, no eran  
sino lupanares, patentados a veces y otras clandestinos. No debe sor-  
prender, entonces, que algunas voces dialectales italianas, antes de  
pasar al lenguaje coloquial del compadrito, se insertaran en la jerga  
de los rufianes. Así, por ejemplo, el genovesismo *bacán* designó ini-  
cialmente al dueño de una mujer; el jergalismo *mina*, a la mujer ex-  
plotada por un rufián; *piantar* (luego *espiantar*) es abandonar la  
*mina* al *bacán*, dejarlo plantado.

Cuando se adueña de estos términos y los incorpora en su propia  
habla —a veces, tales como los oyen (*bacán, mina, miscio*) y otras,  
deformándolos (*poleggiare*, convertido en *polizar*, y luego en *apoliyar*;  
*sotala*, en *sotana*; *rifilarse*, en *refilar*)— el compadrito no trata de  
crearse una jerga, un lenguaje profesional. Procede festivamente, lú-  
dicamente; imita por donaire un lenguaje que le resulta atractivo y  
festivo a la vez.

En una primera aproximación puede decirse, pues, que el lunfar-  
do es un repertorio de términos llevados a Buenos Aires, a fines del  
siglo XIX, por la inmigración, predominantemente italiana, e incor-  
porados definitivamente por el compadrito en su propia habla.

Ese compadrito, sin embargo, si bien incorpora tales términos en  
su habla, no forma con ellos un habla distinta a la que viene em-  
pleando para expresarse; simplemente la enriquece con algunos tér-  
minos que le sirven para salpimentar su discurso. Quienes crean con  
esos términos un habla distinta son los saineteros, los periodistas, los  
letristas del tanto. Escribió Borges que "el lunfardo, de hecho, es una  
broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos  
y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han  
adoctrinado."<sup>9</sup> No le faltó razón. Los compadritos no hablaban de este  
modo: "—... ¡Salí di'ahi, salí! ¡Vos también te has estranjerisao!...  
Empezaste por pantart'é la esquina cantando á tus relaciones como  
bochaso d'italiano, luego cambiaste el lengo de ñudo caprichoso, por  
el cueyín doblao y corbata'é moña; adulteraste como alcol en manos  
de bolichero, la melena'é corte á lo San Antonio, pa presentar el pelo  
cortón como de conscrito; te raboneaste la onda rizada que asomando  
bajo el ala'el funyi, iba piropeando á las féminas y, siguiendo el mismo  
tren abandonaste los leones á la francesa p'acomodarte uno d'esos con  
menos gracia que mujer inglesa, de pretina holgada, que tenés que  
sostener con tiradores porque se cáin de vergüenza..."<sup>10</sup> Esta es una  
recreación literaria del habla del compadrito. Si en cuanto léxico, el  
lunfardo es un producto directo de la inmigración, en cuanto lenguaje

9. Jorge Luis Borges, *El informe de Bradie*, Buenos Aires, 1970, pág. 11.

10. Santiago Dallegri, *El alma del suburbio*, Montevideo, 1912, pág. 83.

—manera de expresarse— resulta, entonces, una creación literaria basada en los elementos léxicos inmigrados característicos del habla del compadrito.

El lunfardo no se agota, sin embargo, en aquel léxico y ese lenguaje. Escribió Borges que el arrabal se surte de arrabalero en la calle Corrientes<sup>11</sup> con meridiana alusión a los sainetes de CARLOS MAURICIO PACHECO, de ALBERTO VACAREZZA y de tantos otros autores del llamado género chico criollo. Léxicamente abastecido por los sainetes, el periodismo y las letras de los tangos, el arrabal se creó un nivel de lengua. ¿Cuál? El nivel de lengua —de lengua literaria, va de suyo— de los personajes del tango y del teatro. Y puede decirse entonces que, en una tercera aproximación, el lunfardo es el nivel de lengua en que se colocan quienes tratan de expresarse al modo de los personajes del tango, del sainete y de la literatura lunfardesca que comenzó a proliferar a partir del año 1900. Pero si en un principio solo descendían hasta ese nivel los hombres del suburbio —y, en Buenos Aires, el suburbio podía estar en cualquier parte, inclusive a dos pasos de la City: el término suburbio no expresa, en Buenos Aires, una ubicación geográfica sino una categoría social—, con el tiempo, la aristocracia se deslizó por el mismo declive.<sup>12</sup>

Pero deben sumarse todavía otros aportes: los italianismos supervivientes en los hogares de los inmigrantes, que pasaron al lenguaje coloquial de los hijos de esos inmigrantes. Tales términos como *chula* (piamontés *ciula*), *minga* (genovés *minga*), *chuco* (genovés *ciucco*), *mufa* (genovés, *mufa*), *crepar* (italiano *crepare*) que se insertaron en el mencionado nivel de lengua, al contrario de otros —*tuco* (genovés *tucco*); *feta* (italiano *fetta*), que se insertaron en la lengua coloquial. A todo ello han de agregarse todavía las voces del *caló* (dialecto gitano español) o del español popular (*afanar*, *chamullar*, *choro*, *junar*), tomadas del género chico español que durante largas décadas floreció en los escenarios de Buenos Aires; algunos vocablos argóticos, llevados por el proxenetismo francés (*chiqué*, *gigoló*, *miché*); los lusismos anteriores a la inmigración en masa (que deben ser considerados prelunfardismos), traídos, muchos de ellos, en boca de los esclavos negros que hablaban, al llegar a América, una suerte de *créole* de base portuguesa<sup>13</sup>, y voces aborígenes (*chucho*, *pucho*, del quechua; *ataraz*,

*catanga*, del guaraní), conservadas en el habla general no solo de los porteños, sino de los argentinos en general.

¿Y las creaciones locales? También las ha habido y en número no exiguo. Las más de esas creaciones, empero, han desaparecido y no son muchas las que persisten. Ellas, de todos modos, no empecen la calificación aluvial que hemos comenzado a aplicar al lunfardo, cuando comenzamos a combatir la leyenda que lo presentaba como una jerga delincuente<sup>14</sup>.

Una definición amplia y descriptiva del lunfardo no podría formularse, pues, con pocas palabras. Puede ensayársela, quizá, con las que siguen: repertorio léxico, que ha pasado al habla coloquial de Buenos Aires y otras ciudades argentinas y uruguayas, formado con vocablos dialectales o jergales llevados por la inmigración, de los que unos fueron difundidos por el teatro, el tango y la literatura popular, en tanto que otros permanecieron en los hogares de los inmigrantes, y a los que deben agregarse voces aborígenes y portuguesas que se encontraban ya en el habla coloquial de Buenos Aires y su campaña, algunos términos argóticos llevados por el proxenetismo francés; los del español popular y del *caló* llevados por el género chico español y los de la germanía local.

Tal vez el siguiente verso de tango no resulte inútil para ilustrar la anterior definición: *cuando rajés los tamangos buscando ese mango que te haga morfar*.<sup>15</sup> De las once palabras que lo componen, cuatro pertenecen al nivel de lengua llamado lunfardo —*rajés*, *tamangos*, *mangos*, *morfar*—, aun cuando una de esas cuatro es castizamente española: *rajar*, “dividir en astillas ó largos, algún leño. Por extensión se dice de cualquier cosa: como, Rajar la cabeza, Rajar un queso /.../” (Diccionario de Autoridades); *tamango*, del portugués *tamancos* ‘zuecos’ (en la campaña se llamó *tamangos* a cierto tipo de calzado rústico, hecho con cuero crudo); *mango*, de esta voz dice el *Pequeno Dicionario Brasileiro da Lingua Portuguesa*, organizado por Hildebrando de Lia e Gustavo Barroso (Sao Paulo, 1951, pág. XV): “Mango (=“mil réis”) — bras. e prov. port. (Figueiredo dá somente como prov. port. como a definicao de ‘antiga moeda de mil réis’”; *morfar*: es un italianismo jergal (cfr. *morfia* ‘boca’ en el *Modo Novo da Intendere la Lingua Zerga, Cioè Furbesco, Opera non men piacevole che utilissima*, in Venetia et in Bessano, circa 1620).

11. Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, 1930, pág. 76.

12. En el año 1927 la periodista Josefina Crosa publicó, en la revista *Don Goyo*, de Buenos Aires, una nota acerca *La influencia del Lunfardo en la Mujer Actual*. Expresaba allí que las niñas de la aristocracia empleaban coloquialmente términos tales como *grupo*, *mango*, *ragú*, *plantar*.

13. Para el habla de San Thomé, cfr. Germán de Granda, *Un temprano testimonio de las hablas “criollas” en Africa y América*, en *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Enero-Abril de 1970; para los portuguesismos del habla de Buenos Aires, cfr. Germán de Granda, *Acerca de los portuguesismos en el español de América*, en *Thesaurus*, Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Mayo-Agosto de 1968.

14. De los cuarenta y nueve vocablos lunfardos anotados por Benigno B. Lugones en los artículos mencionados (del cómputo excluimos seis derivados) solo pueden ser consideradas creaciones locales los siguientes: *angelito*, *atorrar*, *cala*, *corta*, *chancheta*, *dar golpe*, *juiciosa*, *lunfardo*, *mosqueta*, *otario*, *guita*, *vavén*, *zarzo*.

15. Se trata del tango *Yira... Yira...*, que Enrique Santos Discépolo compuso en el año 1930.

# el «fronterizo» del norte del Uruguay: interlingua e interlecto

Federico Hensey

Unos veinte años de investigación sociolingüística, realizada tanto por nacionales como por extranjeros, deben haber aclarado cualquier duda acerca de la realidad social del llamado *fronterizo*. La presencia y penetración del portugués en los departamentos limítrofes de la R.O.U. sobre todo en Rivera y Artigas... están ampliamente documentadas en los trabajos de diversos especialistas.<sup>1</sup>

José Pedro Rona determinó que el atlas lingüístico del Uruguay debe incluir una serie de franjas o isoglosas paralelas a la frontera con el Brasil correspondientes a zonas en las que se hablan variantes más o menos castellanizadas del portugués o más o menos lusitanizadas del castellano del Uruguay.<sup>2</sup> El hablar de "fronterizos" conlleva el problema de identidad lingüística, esto es, si se trata de formas de español (fronterizo) o de portugués (fronterizo). Cualquier decisión de esta naturaleza tiene, por supuesto, consecuencias de diversa índole; huelga decir que la política cultural y lingüística de un país afecta, cuando no define, la forma en que las escuelas responden a los problemas de la comunidad.

Algunos maestros que contestaron a las encuestas de Elizaincín y Hensey<sup>3</sup> se declaran a favor de la enseñanza bilingüe para los niños fronterizos. En 1974 se promovió una serie de conferencias sobre este tema dirigidas a los maestros de la ciudad de Rivera. En aquella ocasión, se habló de la posibilidad de elaborar un proyecto piloto de dos modalidades de enseñanza bilingüe para ciertas escuelas de Rivera.<sup>4</sup>

1. Entre los principales estudiosos del sociolingüismo fronterizo en el Uruguay se encuentran José Pedro Rona, Adolfo Elizaincín, Eloísa G. E. de Lorenzo, Emilsia A. de Guadalupe, Horacio de Marsilio, y el autor del presente trabajo. Ver bibliografía en A. Elizaincín, "Bilingüismo en la Cuenca del Plata". Montevideo, Imprenta Cooperativa, 1975.

2. Podemos citar entre los trabajos pioneros de Rona, "La frontera lingüística entre el portugués y el español en el norte del Uruguay" (Porto Alegre: *Veritas* 2.201-20, 1963) y "El dialecto fronterizo del norte del Uruguay" (Montevideo: Linardi, 1965).

3. Encuestas realizadas a partir de 1975. Algunos resultados todavía inéditos, aparecen en F. Hensey, "Delimitation of Bilingual Areas of Northern Uruguay", conferencia presentada ante la Asociación de Lenguas Modernas del Atlántico Norte (SAMIA), Atlanta, 1976.

4. Simposio patrocinado por la OEA a través del Instituto Internacional del Niño, agosto de 1974 (Montevideo y Rivera).

Enseñanza bilingüe supone bilingüismo, y bilingüismo supone un conocimiento de dos sistemas lingüísticos. El niño que vive en una comunidad bilingüe "conoce" de cierta manera un sistema u otro, o ambos; el maestro debe conocerlos no solo en forma práctica sino en una forma pedagógicamente útil.

Si el "fronterizo" no coincide con la forma normal ni del español ni del portugués, se plantea el problema de identificar el habla fronteriza como variante del español o del portugués, o bien como un sistema independiente nacido de varias generaciones de contacto entre culturas nacionales así como de cierto aislamiento regional. Se puede llegar a una de estas definiciones a base del estudio de los rasgos estructurales del fronterizo.

Existe sin embargo un gran inconveniente: la escasez de datos sistemáticos sobre la morfosintaxis del fronterizo. Ni los préstamos lexicales ni las vacilaciones fonéticas tienen el suficiente peso funcional, la suficiente profundidad (en el sentido chomskiano), para ayudarnos a formar conclusiones firmes acerca de la identidad lingüística del fronterizo.

Presentamos a continuación un resumen de las observaciones de los maestros de primaria de Rivera, Artigas y Bella Unión, en contestación a nuestro pedido de ejemplos de errores en español debidos al bilingüismo. No se les pidió específicamente que citaran ejemplos del "fronterizo", pero estimamos que los datos son bastante reveladores. Las tres tablas corresponden a la tradicional división entre morfosintaxis, léxico, y fonología. Citamos entre paréntesis las observaciones de los maestros; sin paréntesis, las formas que los maestros proporcionaron como ejemplos del lenguaje de los niños a su cargo.

## FONOLOGIA

TEMA	TOPICO	OBSERVACIONES O EJEMPLOS
Vocalismo	Articulación, Abertura	"Hablan con la boca cerrada", "aprietan los labios al pronunciar las palabras", /e/ y /o/ "abiertas, arrastradas"; <i>bonco</i> por <i>banco</i>
	Diptongación de vocales unitarias y monoptongación de diptongos	<i>Diptongación</i> : pierro, tuerca (perro, torta) <i>Monoptongación</i> : <i>tempo, oco</i> (tiempo, hueco)
	Ocurrencia del diptongo /áu/	"Uso del ão"

LEXICOSEMANTICA

TEMA	TOPICO	OBSERVACIONES O EJEMPLOS
Consonantismo	Oclusivas sonoras /b d g/: desonorización; sonorización de la /t/	Desonorización: <i>pamos, petazo, cato</i> (vamos, pedazo, gato). Sonorización: puerda (puerta)
	Oclusiva sonora /b/: variante labiodental (v). Variante oclusiva tensa	"Sonido de la ve muy exagerada", "arrastran la be" (referencias a la ocurrencia de (v). "Be exagerada" (referencia a la oclusiva tensa)
	Interpretación de la africada /ê/ como oclusiva /t/	<i>cutillo</i> por <i>cuchillo</i> ; <i>tiquita</i> por <i>chiquita</i> . "Confusión de te y che".
Líquidas	Articulación velar de la /r/	"rr pronunciada con la garganta"; "j por rr".
	Articulación sorda y tensa de la elle (cuya representación uruguaya suele ser (z) o (s))	"muy acentuada la sh", "pronunciación exagerada de la sh". La ortografía <i>callorro</i> refleja una pronunciación que corresponde al <i>cachorro</i> portugués.

Tabla 1

Los problemas de tipo fonológico indican que los niños introducen articulaciones típicas del portugués en palabras españolas. Los fenómenos más obvios de esta naturaleza son la pronunciación velar de la erre y la distribución poco típica de la oclusiva bilabial *be* y la fricativa labiodental *ve*.

Por otra parte, las formas *cutillo* y *tiquita* suponen que algunos niños interpretan la *che* castellana como alófono de la *te*, problema más bien de percepción que de producción. Si aplicaran a la *te* castellana la regla portuguesa  $t \rightarrow t^v / \text{---}i$ , se esperarían casos como \**chiza* por *tiza*.

Ni la desonorización de oclusivas (\**petazo* por *pedazo*), ni la pronunciación sorda (s) de la *ze*, ni la confusión de diptongos y monoptongos (\**pierro*, \**oco*), hacen suponer interferencia del portugués. La articulación muy abierta o "arrastrada" de la *e* y la *o* bien pueden derivarse de hábitos articulatorios del portugués sin que se trate de una reestructuración del vocalismo castellano. Por fin, el uso de *ão* equivalente a *ón* es, a todas luces, un préstamo lexical si no morfosintáctico.

TEMA	TOPICO	OBSERVACIONES O EJEMPLOS
Palabras funcionales	Preposiciones: selección	ir de auto, ir en caballo, hablando en ella, va en la casa
	Supresión de <i>a</i> en el contexto ir —infinitivo	va decir, vai coser, ia me sentar
	Adverbios de lugar o de tiempo: formas portuguesas	oye (hoy), onte (ayer), aínda (todavía), lá (allá), perto (cerca)
Palabras de contenido: sustantivos	Objetos concretos, del ambiente inmediato	<i>objetos caseros</i> : faca, garfo, culier, prato... (cuchillo, tenedor, cuchara, plato...)
	Vocabulario más abstracto	<i>plantas y animales</i> : arve, millo, callorro, rato (árbol, maíz, perro, rata)... buraco, canto, camión, soco... (hoyo, rincón, camión, golpe)...
Palabras de contenido: verbos	Transitivos (acción física)	arrañar, desmanchar, botar, levar... (arañar, deshacer, colocar, llevar)...
	Intransitivos	caír, brincar, falar... (caer, jugar, hablar)...

Tabla 2

La mayoría de los ejemplos lexicales consta de palabras portuguesas de uso diario, familiar; pocas requieren adaptación fonológica (ejemplo *caminhão*: camión). Hay algunos casos interesantes en el sentido de que además de ser palabras de contenido semántico tienen cierto valor funcional. Así, los adverbios de lugar y de tiempo (hoy, allá, todavía...) guardan relación con el tiempo o aspecto verbal o con la selección de pronombres o demostrativos. Así también, la selección de preposiciones es un asunto tanto semántico como morfosintáctico; la falta de *a* entre formas de *ir* y el infinitivo puede ser cuestión lexical (*va decir* en lugar de *va a decir*) o bien, resultado de una regla morfosintáctica: expresión de futuridad con *ir* más infinitivo.

En el dominio de la morfosintaxis... los "errores gramaticales" citados por los maestros... vemos fenómenos que surgen evidentemente de la aplicación de reglas portuguesas. Varias son las consecuencias. En primer lugar, notamos la presencia de construcciones verbales ajenas al español (infinitivo personal, futuro de subjuntivo), suponiendo siempre que hemos interpretado debidamente los ejemplos que nos dieron. En segundo lugar, ocurren casos en que se aplican reglas bastante conocidas como típicamente portuguesas, verbigracia el empleo de *ter* como auxiliar (*tenía/tiña* ido, visto, dicho...) o del artículo definido con pronombre posesivo (a *mia/miña* casa, "mi casa"), así como la colocación de pronombres clíticos (le deje, voy le pegar). Al-

\*nosotros iba, \*se vamos. Se trata de fenómenos sociolingüísticos poco estudiados pero hartos usuales en la usanza brasileña; lejos de ser simples "faltas de concordancia", son reestructuraciones sintácticas que afectan tanto al sintagma nominal como al paradigma verbal del portugués.<sup>5</sup>

### MORFOSINTAXIS

TEMA	TOPICO	OBSERVACIONES O EJEMPLOS
Sintagma Nominal	Pérdida de la desinencia del plural	"Falta de concordancia". <i>Niños triste</i> por <i>niños tristes</i>
	Uso de artículos portugueses	a mía casa, na iscuela (port. a minha casa, na escola)
	Combinación de <i>en</i> con <i>el</i> y <i>la</i>	nel baño, nel centro, na escuela, ne la escuela
	Uso de pronombres portugueses	<i>ele</i> por <i>él</i> ; <i>nele</i> por <i>en él</i> ; <i>você</i> por <i>vos</i>
Sintagma Verbal	Reducción de desinencias de persona y número	"falta de concordancia"; "conjugación singular por plural"; <i>nosotros iba, nosotros venía</i>
	Auxiliar <i>tener</i> por <i>haber</i> , así como uso de <i>tiene</i> por <i>hay</i>	tenía ido, tiña dicho; tiene un niño en el patio, en mi casa tiene árboles
	Construcciones analíticas con nominativo en vez de usar pronombres clíticos	<i>acusativos</i> : llamó él (lo llamó); port. <i>chamou ele</i> . <i>dativos</i> : <i>dijo para mí</i> (me dijo; port. <i>disse para mim</i> )
	Colocación de pronombres clíticos con relación a imperativos, infinitivos, y participios	<i>imperativos</i> : le deje, me empreste (déjele, préstele). <i>infinitivos</i> : no quiere me dar, voy le pegar a ese niño. <i>participios</i> : tá me pegando, está se peinando.
Oración	Preguntas con <i>será que...?</i>	"Uso frecuente de 'Será que.'"
	Reflexivos: <i>se</i> por <i>nos</i>	se acostamos, se vamos, vamos se vestir
	Infinitivo personal?	da para yo ir, no da para tú sentar
	Futuro de subjuntivo?	si yo pintar, si nosotros jugar

Tabla 3

5. Stella Maris Bortoni, "On non-standard subject-verb agreement in Portuguese". Universidade de Brasília (mimeógrafo), 1978.

¿A qué conclusión nos llevan, pues, estos datos, si hemos de identificar el fronterizo como portugués, como español, o como sistema independiente? Por una parte, el peso de la evidencia estructural favorece su clasificación como variante del portugués. Por otra parte, creemos que cualquier categorización en términos de una u otra de las dos lenguas nacionales sería un simplismo que no toma en consideración ni las complejidades teóricas del análisis del lenguaje de los fronterizos ni las necesidades prácticas de los maestros y demás autoridades que deben lidiar con el problema.

Entre las aportaciones de la lingüística aplicada a casos semejantes, podemos citar el análisis contrastivo y el análisis de errores. El primero supone que si el educador compara los dos sistemas lingüísticos coexistentes, tendrá bases para comprender y aliviar las dificultades del niño para con el sistema que debe llegar a dominar. El segundo estudia los "errores" del niño, no como desviaciones de un padrón deseado, sino como determinantes del estadio de dominio lingüístico que el niño ha alcanzado. En tales términos, el "fronterizo" no sería ni español ni portugués... ni formas mezcladas o truncadas de ellos... sino una *interlingua* capaz de evolucionar hacia una forma normal de un idioma u otro,<sup>6</sup> siempre y cuando las circunstancias sean favorables. Dichas circunstancias incluyen la labor educativa.

Si el fronterizo fuera visto como una *interlingua* desde el punto de vista psicológico... o sea, una fase del desarrollo lingüístico del niño fronterizo... el fronterizo como dialecto regional podría llamarse *interlecto*. Aquí empleamos la palabra sugerida por Escobar al referirse a las formas del español peruano usado como segunda lengua.<sup>7</sup>

Los dos aspectos del fronterizo... *interlingua* e *interlecto*... se prestan a diferentes tipos de investigación, con diferentes finalidades.

El fronterizo como *interlingua* es asunto sobre todo del psicólogo/psicolingüista y del educador; como *interlecto*, debe llamar la atención no solo del sociolingüista sino del sociólogo, del historiador, y de otros que se interesan en política y sociedad. Creemos que a través de una separación disciplinaria de esa naturaleza es más factible abordar los problemas que hay con alguna posibilidad de resolverlos.

6. John Schumann y Nancy Stenson (recopiladores), *New Frontiers in Second Language Learning*. Rowley, Mass: Newbury House, 1976.

7. Alberto Escobar, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1978, cap. 2.



## duplicación de un mismo sustantivo

Héctor Balsas

### I

Muchas veces hemos pensado dedicar unas líneas a un hecho lingüístico que, en estos últimos tiempos, ha venido adquiriendo una frecuencia que lo hace notorio y que permite augurarle un futuro de mayor enjundia. Aunque no es privativo de nuestro medio, merece ser atendido como una manifestación de nuestros hablantes.

Se trata de un recurso reiterativo, de insistencia, intensivo.

Lo veremos bien a través de algunas situaciones que, sin esfuerzo, se pueden hallar en la realidad cotidiana.

Primera situación. En el almacén, una persona es atendida por el empleado, quien recibe este pedido:

- Déme medio quilo de café.
- ¿Qué clase de café, señor? —inquire el dependiente.
- *Café café*.

Segunda situación, ahora en un bar.

El parroquiano solicita un cortado y un especial o refuerzo de jamón y queso. El mozo le pregunta:

- ¿Con qué pan el especial?
- Lo quiero con *pan pan* —contesta el cliente.

Tercera situación. En la librería, el jovencito liceal está comprando material de trabajo: lápices, cuadernos, hojas perforadas... Al indicar al vendedor que le dé un lápiz lo hace agregando estas palabras:

- Pero que sea *lápiz lápiz*, porque es para la clase de dibujo.

Cada ejemplo expone claramente lo que intentamos explicar: la repetición de un mismo sustantivo en casos en que se requiere enfati-

zación por creer el hablante que debe insistir en la denominación del objeto designado por el sustantivo, para que se lo entienda bien y no se le vaya a dar una cosa por otra, la que, por más similar que sea a la solicitada, no es, por cierto, la misma.

Quien dice *café café* indica que quiere café de verdad y no café instantáneo o cualquier otro producto sucedáneo; quien quiere *pan pan* señala con esas palabras que le den pan corriente, lo que se entiende verdaderamente por pan (como el porteño o el catalán, los usuales en la preparación de refuerzos) y no, por ejemplo, pan de Viena, toruga, brioche o pan negro; finalmente, quien aspira a comprar un *lápiz lápiz* rechaza un bolígrafo, puesto que este objeto, aunque tiene el aspecto de un lápiz, no lo es.

Bernardo Pottier en "Gramática del español" (Ediciones Alcalá - Colección "Aula Magna" - Madrid - 1970) registra lo siguiente: "Con un sustantivo, la repetición sirve para insistir sobre la propiedad del término", y pone este ejemplo: "Una corrida con *toros toros*".

Por su parte, Lisa Block de Behar, en "El lenguaje de la publicidad" (Siglo Veintiuno Argentina Editores S.A. - Bs. As. - 1973) y bajo el subtítulo "Ecos insistentes", presenta este otro ejemplo: "Para *padres padres / lapiceras Parker*", tomado de un anuncio publicitario de diarios y carteles callejeros. Dice en la explicación: "La irreversibilidad del juego evocador cuenta además con otra dirección tautológica: se formula como virtud la identificación del objeto nombrado con el concepto correspondiente (...) En estos ejemplos también la relación tautológica se establece entre un sustantivo nombre de concepto que no se aparta de la noción universal con que va definido en el léxico de la lengua y un sustantivo nombre de objeto individual que se distingue concretamente por una existencia material perfectamente discriminada. La fuerza expresiva tan particular que imprime la fórmula empleada procede de la llamativa contigüidad con que se han unido dos usos del mismo sustantivo".

Todo lo dicho alcanza para demostrar la significación que queremos destacar y que se viene abriendo camino entre nosotros desde la proliferación de productos de consumo que sustituyen o imitan a los tradicionales y auténticos.

Con sustantivos abstractos, por lo recientemente dicho, es más difícil hallar esta repetición, pero no es nada improbable que alguien se haya expresado o se exprese en lo futuro de esta manera: "Tuvo una *idea idea*", "lo rajó con *insultos insultos*", "le dio un *disgusto disgusto*". Se quiere decir que alguien tuvo una idea que lo era verdaderamente, que alguien agredió a otra persona con insultos que indiscutiblemente pertenecían a esa clase de palabras, que alguien dio un disgusto que lleva todas las características de eso mismo.

Sin embargo, en estos casos, la reiteración del sustantivo se puede interpretar también por otra vía: como encarecedora de la significación del sustantivo. Y por ello nos viene a la mente la palabra "señor", apta para expresar dicho encarecimiento. Son, pues, válidas estas equivalencias: "Tuvo una señora idea", "lo rajó con señores insultos", "le dio un señor disgusto". Popularmente, se diría: "Tuvo una idea fenómeno", "lo rajó con insultos de mi flor", "le dio un disgusto bárbaro". Se ve que el segundo sustantivo de las cadenas *idea idea, insultos insultos, disgusto disgusto* —que se identifica semánticamente con el vocablo "señor" de los ejemplos paralelos— aporta un contenido calificador equiparable a "de gran valor", "de grueso calibre", "muy profundo", respectivamente.

Asimismo, en los casos *café café, pan pan, lápiz lápiz* es posible que la intención de quien habla o escribe sea la de hacer hincapié en la importancia o valor o calidad del objeto designado por el sustantivo reiterado. Entonces, *café café* indicaría, no ya un café verdadero pues no está en discusión la legitimidad del objeto, sino un café de gran calidad, superior a la de otros tipos de café, todos ellos buenos también. El *lápiz lápiz* en cuestión sería un lápiz que, por su procedencia o por la composición, superara a todos los lápices con los que se pudiera comparar. El *pan pan*, por último, sería un pan que, por su harina y su elaboración superiores, estaría en la cumbre de la calidad. Pensamos que, en términos generales, puede tener validez esta formulación: Suele duplicarse el sustantivo concreto tratándose de la autenticidad del objeto y suele duplicarse el sustantivo abstracto al querer resaltar la importancia o calidad del objeto.

Sea como fuere, en cualquier caso, la situación o el contexto (es decir, el entorno) decidirá qué quiere expresar el hablante que se vale de este procedimiento de duplicación.

## II

Los sintagmas o construcciones que dan origen a este comentario y todos los que se creen sobre ese molde están formados por un sustantivo en función nuclear (el primero) y un sustantivo en función apositiva (el segundo), dentro del grupo sintáctico nominal que constituyen. El apósito o sustantivo en aposición es, en consecuencia, complemento del núcleo.

Desde el punto de vista sintáctico no hay diferencia entre "el pan pan" (=el pan *que es pan* de verdad o *que es* de gran calidad) y "el tío Andrés" (=el tío *que es* Andrés entre otros tíos) o entre "el café café" (=el café *que es* café auténtico o que es de superior calidad) y "el sofá cama" (=el sofá *que es* cama al mismo tiempo).

## III

Nos parece útil ahora proporcionar algunos ejemplos tomados de textos, literarios o no literarios.

Aquí están:

1) Fui sincero cuando escribí que aquella tierra me pareció la más hermosa que ojos humanos hubiesen visto. Era recia, alta, diversa, cálida, como tallada en profundidad, más rica en *verdes-verdes*, más extensa, de palmera más arriba, de arroyos más caudalosos...

(Alejo Carpentier - "El arpa y la sombra").

2) No pedimos agresiones ni deslealtades. Queremos que el equipo uruguayo se haga respetar. Vimos al Internacional en Porto Alegre y el que llega a jugar allí es *visitante visitante*.

(“El País” 16-VII-80).

3) Y la pelota... aquella vieja pelota de "*cuero-cuero*", cosida a mano, con tientos que era menester atar...

(“El País”/“Mundocolor” - “Libro de oro de 1930”).

4) Markarian se juega un cambio y hace ingresar al salteño Correa buscando dotar a la ofensiva albinegra de mayor poderío, pero se va Berrutti, único *puntero-puntero* que tenía Danubio, y entonces todo queda a fojas cero.

(“El País” 4-VIII-80).

5) Basilico ha plasmado su obra. Un "*equipo-equipo*". Que juega para ganar. Sin nombres famosos en las marquesinas, pero con buenos profesionales.

(Revista Deportiva "El Día" 4-VIII-80).

Véase cómo, de cinco ejemplos aducidos, cuatro corresponden a crónicas deportivas, las que, por lo general, se acercan mucho a la lengua coloquial, quizá para estar más cerca del lector común, que no quiere refinamientos expresivos sino palabras que vayan directamente a lo que le interesa. No nos cabe duda de que todos estos ejemplos corresponden al empleo de la repetición del sustantivo para indicar autenticidad del objeto designado: *visitantes* que lo son de verdad, lo cual, tratándose de fútbol, implica que a esa condición de ser ajenos se agrega la de ir disminuidos anímicamente; *verdes* que no admiten confusión con tonos parecidos; *cuero* que es auténtico y no una mera imitación; *puntero* que cumple la función específica de ese jugador



y no se desplaza por otros lugares de la cancha que no son los estrictamente suyos; *equipo* de verdad y no simple cuadrito de barrio.

Una indicación final necesaria.

Hemos reproducido textualmente los ejemplos y vemos en ellos diversas formas de presentar la repetición de sustantivos: desde la simple yuxtaposición de uno a otro (visitante visitante) hasta la ligazón con guión y el destaque entre comillas ("equipo-equipo") pasando por la forma intermedia de ligar con guión (puntero-puntero).

Nos parece exagerada toda redundancia visual. No hay necesidad de guión ni de comillas, porque el lector advierte enseguida de qué se trata sin la ayuda de apoyos con signos especiales. Por otra parte, el uso de guión en tales casos no está incluido dentro de lo preceptuado por la Academia al tratar sobre signos de puntuación. (Ver en "Esbozo de una nueva gramática de la lengua española", pág. 151. Espasa Calpe - Madrid - 1973). Siempre es conveniente seguir las disposiciones académicas en este terreno, por lo menos, para mantener la férrea unidad que la lengua debe tener en el vastísimo mundo de habla española. En cuanto a las comillas, tenemos que decir que es un signo optativo en muchos empleos que recibe y que depende de la seguridad que el autor tiene de su contexto, de ese contexto que lo pone en comunicación con el lector. Cuando el autor vacila por creer que no será bien interpretado, suele recurrir como expediente aclarador a las comillas. Otras veces, se vale de ellas por mala costumbre y también por pensar que es necesario destacar tal o cual tramo de su pensamiento que él considera fundamental o fuera de nivel o, simplemente, metafórico. En la mayoría de los casos hay una subestimación del poder de recepción del lector. Por nuestra parte, estamos seguros de que las comillas que se encuentran en diarios, revistas y libros son totalmente innecesarias en elevado porcentaje de casos. Algún día habrá que hablar de este tema en relación con las crónicas deportivas de los diarios de Montevideo, que abusan de este signo hasta el cansancio.

EL ARTE ESTILISTICO DE EDUARDO MALLEA, Myron I. Lichtblau.

Juan Goyanarte Ed., Buenos Aires, 1977, 172 págs.

Myron I. Lichtblau es conocido por su interés en la literatura argentina. Esta obra es la culminación de sus estudios sobre Eduardo Mallea, escritor argentino que no solo admira sino que considera de fundamental relevancia en las letras de su país y de Hispanoamérica.

El libro de Lichtblau está articulado en un prólogo y seis capítulos. Si bien el autor se propone estudiar el estilo en Mallea, no por eso deja de incursionar, y con gran sagacidad, en lo que podría llamarse la preocupación existencial de Mallea. El capítulo I y el II sirven precisamente para situar al gran autor argentino.

Lichtblau señala muy bien, al principio de su largo ensayo sobre Mallea, que si bien hay muchos antecedentes críticos, nadie se ha ocupado a fondo de los aspectos estilísticos de su obra, y en particular de la gravitación de lo estilístico en su mensaje artístico.

El meollo del libro de Lichtblau se sitúa en los capítulos centrales y finales. Ellos constituyen el enfoque más serio que tal vez se haya intentado hasta hoy en cuanto a la esencia literaria de Mallea. Todo investigador de Mallea jamás podrá prescindir del aparato científico-interpretativo elaborado por Lichtblau. La meta de los grandes escritores es penetrar en las categorías inéditas, en los aspectos propios y únicos de su sociedad y de los individuos que la componen y que ellos ponen "en escena", por así decir. El estilo es el gran capturador del sentir humano y el mejor testimonio de la "mismidad" de los personajes. La gran tarea de Lichtblau ha sido esa: la de desentrañar a través de las claves del estilo malleano la esencia de las preocupaciones del autor. Las largas enumeraciones de citas, frases, etc., fijan su enfoque en los hallazgos de Mallea, como se observa muy bien en el capítulo III, el IV y el V.

En una "Conclusión" muy breve pero muy lúcida, Myron Lichtblau ubica a Mallea en su verdadero sitio. Dice, por ejemplo, que "a él le corresponde la creación de una novela de rara hondura psicológica y filosófica escrita con aguda conciencia literaria". Y agrega afirmaciones tan importantes como ésta: "Todo lenguaje surge de una necesidad social, de una necesidad de comunicación".

El libro de Lichtblau, considerado en su conjunto, debe ser tenido muy en cuenta por los estudiosos de literatura argentina e hispanoamericana. Es un buceo en profundidad y una evaluación, la más importante que se ha hecho, de la obra del gran escritor bonaerense. Puede decirse que marca un hito en la crítica literaria latinoamericana.

J. R.

EL HIEROFANTE (Poemas) de Juan Ilaria.

Ed. Matriz, Montevideo, 1980.

Juan Ilaria es una figura vastamente conocida en el ambiente cultural rioplatense. Libros de poemas, obras teatrales estrenadas, varias distinciones obtenidas, jalonan una fecunda, prolífica dedicación al ejercicio artístico. Si además el autor posee —como en su caso— una amplia

erudición, un espacioso conocimiento de la historia, la filosofía y la literatura occidentales, se comprende el merecimiento de las citadas distinciones y el valor adjudicado a su obra. El conjunto de poemas reunido bajo el título común *El Hierofante* es un hermoso friso mitológico que destaca los relieves de los más conocidos personajes clásicos. El lirismo de Ilaria alcanza momentos culminantes cuando encara los tradicionales temas del amor, la vida, la muerte. Especialmente este último motivo se vuelve recurrente y adquiere particulares asociaciones con la vida, con el amor. "Ya mi vida es mi muerte" dice en un verso quevediano, y también: "quien lo padece vive ya su muerte", en una especie de definición del amor.

Hay versos memorables y logros completos en varios poemas. Para Ilaria "la poesía es magia" y el poeta, como un mago, hace vivir las formas de su imaginación. Así viven una vez más Apolo, Ulises, Dante, Creusa, etc., la tradición clásica greco-latina y también el Oriente sensual y misterioso:

"Son las palabras de Romeo y Julieta,  
de Ariadna y de Teseo,  
de Oriana y de Amadís de Gaula,  
del Cid y de Jimena.  
Palabras de Hafiz, de un Oriente de magia,  
palabras que no mueren".

La vivencia interior, la inquietud del pensamiento, se manifiestan poéticamente en la destreza formal de los versos. Pensamos que nada mejor que la voz del propio Ilaria puede expresar fehacientemente su calidad poética. Por ejemplo, dice en *Ser*:

"Me di a la hierba, al trigo y a los pájaros,  
Y en la basílica azul de las presencias vivas,  
Lloré por Lisias. Fui el anti-héroe  
Que mató a los Angeles de guardia,  
Y con la luz que manaba de mis sueños,  
Me morí en la muerte verdadera".

Nada mejor, para concluir esta reseña, que reproducir totalmente uno de los mejores poemas del libro. Se llama *Solidaridad* y dice así:

"Fuimos. Presencias vivas, coronadas muertes,  
Unas oscuras dádivas a los dioses.  
Nos esperaba un sueño sin favores,  
Y no supimos para qué nacimos.  
La eternidad, irónica, nos franqueó la entrada,  
Nos pusieron un halo y en la casta celeste que formamos,  
Nos dieron la razón de la existencia,  
Pero ya era tarde. El Paraíso se perdió en un bosque,  
Y amamos el silencio, sin soñarnos".

Ramón Moyano

FLECOS DE MI PONCHO de Luis Gustavo Acuña Luco.

Editorial Seresa, Madrid, 1977. 82 págs.

Nacido en Concepción, Chile, en 1927, Luis Acuña Luco reside desde 1961 en la República Federal de Alemania. Profesor de castellano, poeta, compositor (Preludio Nº 1 en Fa menor para piano), crítico literario, ha publicado sus obras en revistas y diarios de su país natal. "Flecos de mi poncho" es su tercer libro de poemas. El primero data de 1967 y fue publicado en Memmingen; 8 años más tarde publicó en Munich "Copihual", en edición bilingüe castellano-alemana.

En este tercer volumen reúne 37 poemas —muchos de ellos sonetos— que abarcan casi 20 años de labor creadora.

El alejamiento de su patria ha provocado en este singularísimo poeta un proceso de decantación y añejamiento que dota a su verbo de una asombrosa fuerza, de una sinceridad y un despojamiento deslumbrantes.

Continuador de los antipoetas latinoamericanos que como Pablo de Rokha y César Vallejo devolvieron al poeta el derecho de expresarse coloquialmente, sin violentar el lenguaje, incorporando el humor o la sana ironía, sin restarle, por ello, fluidez y elegancia. Así impreca "A los jóvenes poetas".

¡Qué tanta tontería y tanto enredo  
de palabras, conceptos y patrañas!  
Teméis la claridad como a la peste  
fatuos parásitos... y no creáis nada!

Y termina aconsejándoles en los tercetos:

¡Id a los campos, observad las gentes  
aquellos que os alimentan y trabajan  
coged la pala, el hacha o la azada.

y sentid bajo el sol cómo os abraza  
palpitante la sangre en las entrañas  
y solo así escribiréis dignas palabras!

Fiel a sus postulados, Acuña Luco entabla un diálogo fraterno con su tierra y con su pueblo, que están indeleblemente prendidos a sus vivencias e indisolublemente asidos a su inspiración y así sus poemas tienen nombres cotidianos, reconocibles y cariñosos como 'Soneto al pan', 'Zapatos', 'La mesa familiar' o 'La lavandera'.

Digno de un comentario aparte me parece el maravilloso soneto al ajo en el cual el poeta canta al infaltable ingrediente de la comida de cada día: 'vivo marfil, pequeño, reluciente/imperceptible nadando en la sopa'. Para concluir con esta irónica sentenciosa estrofa: 'Irreductible tu perfume escancias/con sabor de raíces y de tierra/asesino sutil de aristocracias'.

La poesía se ha vuelto cada vez más, coto vedado a unos pocos y selectos lectores, hecho que quienes creemos en su validez no nos cansamos de deplorar. Más que profundizar en el análisis de este poemario, me interesa consignar que a título experimental di a leer el libro de Acuña Luco a conocidos que se declaran enemigos de la poesía. La respuesta no pudo ser más reconfortante, 'Flecos de mi poncho' ganó lectores entusiastas de inmediato y devolvió a quienes lo leyeron el interés por un género del cual descreían. ¿Qué más puede agregarse a la crítica de un libro?

Estela Castelao.

'TABARE, proceso de creación'. Antonio Seluja y Alberto Paganini. Biblioteca Nacional. Montevideo, 1979. 121 págs.

Encomiable tarea investigativa la que con criterio didáctico emprenden los profesores Seluja y Paganini en este volumen que revisa y pone al alcance del lector interesado los manuscritos del 'Tabaré' de Zorrilla de San Martín. Con un prólogo que ilumina las diferentes fases de composición de ese pilar de nuestras letras, con notas marginales que orientan y hacen ver al profano los bemoles de una labor de esta naturaleza, este trabajo tiene, por sobre todas sus virtudes, una que nunca nos fatigaremos de enfatizar, la de mostrar que la creación poética es trabajo denodado, es esfuerzo de todas las horas, cincelado permanente de un material tan delicado y escurridizo como la palabra.

'Tabaré' es obra que merece amplia investigación, permanente análisis y exégesis por ser cimiento de nuestra historia tanto en lo que respecta a su pasado ancestral cuanto en lo que dice relación con la mayoría de edad de la literatura nacional. Afortunadamente nuestro país tiene en la Biblioteca Nacional un celoso guardián de la cultura y en investigadores y docentes como los profesores Antonio Seluja y Alberto Paganini personas capacitadas para llevar a cabo trabajos de esta naturaleza con excelente nivel.

Estela Castelao.

'EL SONIDO BLANCO' de María de Montserrat. Ediciones del Aleph. 1979. 78 páginas.

Una decena de relatos breves integran este volumen de la escritora uruguaya (nacida en Cuba) María de Montserrat.

Basados todos en una intriga sabiamente dosificada, estos diez relatos suman a este atractivo tradicional del género, la excelencia del estilo de una escritora que se revela dueña absoluta de un instrumento que gobierna con verdadero virtuosismo.

Si bien en todos los relatos somos conscientes que una situación perturbadora y anómala mina la estructura aparentemente simple y clara del relato, en algunos el tránsito de lo 'normal' a lo insólito se resuelve de manera magistral. Es el caso del cuento que lleva por título 'El pajarito de los domingos'. Esta narración es un verdadero prodigio de brevedad y concentración, y uno se pregunta si la exclamación de asombro que le arranca el final, está provocada por el cinismo de la intriga o por su deslumbrante factura. Casi el mismo nivel de excelencia alcanzan relatos un poco más extensos, como 'Nerina' o 'Géminis'. La autora se desenvuelve con enorme soltura en esta clase de relato que pone el acento principal en el lento desnudamiento de personajes aparentemente simples, aparentemente sanos. 'Géminis' ya juega con otra serie de vericuetos, pero interesa subrayar la irrupción de ese narrador pluripersonal que permite al lector recorrer una gama amplia de puntos de vista, que lo confunden y lo atrapan y lo obligan a una segunda lectura en la que el interés no decae ni por un instante. Allí ingresamos al ámbito de lo fantástico, sentimos la presencia de lo sobrenatural (por inexplicable, claro) al lado de un mundo análogo al de la vida cotidiana.

En otros relatos, el salto del orden lógico al ámbito de lo misterioso se resuelve más abruptamente y la peripecia se diluye sofocada por la sorpresa o el extrañamiento. A esta altura, ya habrán comprendido que María de Montserrat cuenta con la complicidad del lector, reclama un lector activo, 'macho' para decirlo con palabras de Julio Cortázar. Ese es, justamente, uno de sus mayores atractivos. Leer sus cuentos es, siempre, un desafío. Quien lo acepte no saldrá defraudado.

Estela Castelao

'REENCUENTRO' de León Casas Rodríguez. Edición del autor. 1978. 51 páginas.

Si, Efectivamente este libro del poeta minuano León Casas Rodríguez es un reencuentro, a través de la poesía, con el pasado colectivo y con el pasado personal, entrañablemente vivenciado y revivido.

Para cantar la historia y los nombres de quienes la hicieron adopta la forma más adecuada, la del romance épico-lírico de larga prosapia en nuestra lengua. En versos octosílabos eleva a la estatura de mitos las figuras de Artigas, Lavalleja y Rivera, tripode sobre el cual descansa el edificio de nuestra nacionalidad.

Elige, en cambio, composiciones más breves y de tono más intimista para evocar su infancia pueblerina, las calles de su pueblo natal, la figura familiar y querida de la maestra, los poetas que, como Julio Herrera y Reissig, se inspiraron en el paisaje serrano de Minas para perpetuar los bucólicos sonetos de los 'Exstasis de la montaña'.

El libro comprende poemas heterogéneos, algunos claramente imbuidos del espíritu de Herrera y Reissig en metáforas que lo recuerdan: 'y se esfuman los astros, pájaros ateridos/tocados por la flecha gris del amanecer'.

'La poesía es palabra en el tiempo (dijo Antonio Machado); parafraseándolo podría decir que el tiempo es la palabra medular de la cosmovisión poética de Casas Rodríguez. Todas sus evocaciones culminan en una filosófica reflexión sobre ese monstruo devorador que nos acerca a lo incognoscible: 'Veo a mi paso resignado y fuerte/con las últimas glorias de la vida/los primeros vestigios de la muerte' ('Maestra') o 'Como el mundo es fugaz y todo pasa/sola, después se quedará esta casa' (Mis pequeñas).

La dolorosa experiencia de desandar la vida es lo que confiere a los poemas de Casas ese tono de autenticidad que se echa de menos en tanta poesía que se lee hoy en día.

Estela Castelao.

'CIUDADES, HISTORIAS, ARTISTAS Y LIBROS' de Gastón Figueira. Ediciones de la Alianza. 1979, 142 páginas.

Gastón Figueira, escritor uruguayo largamente dedicado al estudio de la literatura norteamericana, reúne en este volumen, una serie de artículos que versan sobre diferentes aspectos del gran país del Norte. En un estilo conversacional, equilibrado, salpicado de datos histórico-culturales de inestimable interés, el narrador brinda una miscelánea de ciudades, lugares públicos, paisajes, escritores, que permiten al lector un ameno acercamiento a un país cercano geográficamente, pero poco conocido en lo que a su tradición cultural se refiere. Es verdad que creemos saberlo todo porque leímos a Poe o vimos las películas del *far west*, pero eso no es Estados Unidos o, por lo menos, no constituye una visión totalizadora de un país que nos deslumbró o nos apavora. Para llegar a la médula de una realidad tan cambiante y multiforme es posible que no haya mejor medio que la lectura de escritores que como Federico García Lorca en su 'Poeta en Nueva York' o Jean Paul Sartre en 'La República del silencio' supieron calar más hondo en esa realidad y mostrarnos lo horrible y lo sublime de un mundo que conocemos a través del cine y afiches de agencias turísticas.

Leyendo las páginas de este libro de Gastón Figueira recorreremos las calles de Broadway y sabemos de su historia, visualizamos las amplias y arboladas avenidas de Washington o la salvaje belleza de las riberas del Misisipi; conocemos ciudades latinas, bohemias y cautivantes como Nueva Orleans o empapadas de historia y sangre como Natchez.

En otras palabras, accedemos a las maravillas y los contrastes de ese vasto país que fue la cuna de un hombre de la talla de Walt Whitman o de los seres desgarrados y desgarradores del teatro de Tennessee Williams. En eso estriba precisamente el mayor interés del volumen. Con elogiada modestia Figueira subordina sus cualidades de escritor a la magnitud de su materia y logra que sean sus asuntos los verdaderos polos de interés del lector. Sabia medida.

Estela Castelao.

'EL SURCO ALTIVO' Elsa Baroni de Barreneche. Grupo de los 9, 1979. 46 págs.

'Yo creo en la poesía de las cosas sencillas' consigna Elsa Baroni en el primer alejandrino del poema titulado 'Esa poesía', verdadera arte poética de una escritora que se revela como una voz digna de la mayor atención.

Treinta y dos composiciones breves (la mayor parte sonetos) componen este libro que es, al mismo tiempo, la primera de una serie de publicaciones a través de las cuales el Grupo de los 9 brindará la producción de sus integrantes, como manifiesta la Prof. Norma Suiffet en la contratapa.

En 'El surco altivo' la poetisa vierte un arsenal lírico deslumbrante vertebrado en torno a una concepción marcadamente femenina. El primer poema que da su nombre al libro es, diría yo, una réplica al primero de los célebres 20 poemas de amor del chileno Pablo Neruda. 'No veas en mi cuerpo una actitud de entrega/ Yo soy el surco altivo en que el amor triunfó'.

En una línea que la vincula directamente con Alfonsina Storni, Elsa Baroni reivindica para la mujer un lugar decisivo y protagónico —o coprotagónico— en la relación amorosa y, sobre todo, en la perpetuación de la especie.

Lejos de nuestra intención rastrear influencias en la poesía de Elsa Baroni. Sin embargo, no por demasiado sabido es ocioso repetir que por lo general las coincidencias son lógicas convergencias de estados anímicos o ineludibles improntas que deja en el lector sensible y atento la frecuentación de una lírica que, como la hispanoparlante, no ha conocido hiatos a través de los siglos. La huella de Pablo Neruda se advierte por ejemplo en alguna metáfora tributaria de la poesía amorosa del chileno: 'Yo me recuerdo así como era antes...' (en el poema sugestivamente titulado 'Signo').

La vena poética de nuestra escritora fluye segura y definida, despojada de vanos alardes retóricos, altiva y sensible, abierta, como el surco, para que en ella fructifique la semilla más humilde o la flor más lisonjera. Las cosas que pueblan el mundo cotidiano, el supremo milagro de la maternidad, el amor pleno y la irrestañable herida que imprime el desamor, la amistad, la cotidiana epopeya del trabajo, los árboles, la oscura corteza de la tierra o la 'negra lapa' del dolor se vuelven materia de canto cuando un ojo sensible los percibe y una certera palabra

es capaz de expresarlos. Tal es el caso de Elsa Baroni de Barreneche, quien ha sido objeto de múltiples premios nacionales e internacionales.

Estela Castela.

'VENDRAS CONMIGO' de Pedro Silva. Edición del autor, 1978. 38 págs.

Hay libros que atrapan al lector desde su título. Eso me ocurrió con 'Vendrés conmigo', de Pedro Silva. Quizá porque despertó el recuerdo del impar poema de Liber Falco o, simplemente, porque la calidez de la invitación tiene la fuerza de lo sinceramente dicho. Eso implicaba, claro, una disposición y un riesgo; el poemario de Silva salió airoso del atajo. En otras palabras, al cabo de la lectura de las 27 composiciones que lo integran, la impresión inicial se había convertido en una certeza.

Muy joven, apenas 26 años, Pedro Silva había publicado anteriormente 'Poesía con todos' en 1976. En aquel primer libro, como en este, se mostraba un hombre fraterno, cuya poesía no es un enmascaramiento de la personalidad, sino un desprendimiento natural e insoslayable de quien, en contacto con el mundo circundante, necesita de algo más que el diálogo cara a cara, para comunicarse con todos. Y ahí está, precisamente, el meollo: Silva quiere, necesita vitalmente hablar con todos porque sabe que su mensaje es válido y verdadero: 'Para que mi voz alcance mayores dimensiones/mi voz quiere hacerse/la voz de todo hombre'. Y como todo hombre y por serlo, duda y descreo y no teme confesar que 'son tan insignificantes/las palabras frente a los actos/que quisiera en este poema/decir basta y callarme'.

Sus poemas nos recuerdan aquellos hai-kai en que los poetas japoneses expresaban sus sentimientos, sus estados de ánimo o la impresión que les causaba la observación de la naturaleza. Exentos de todo ornamento, sencillos, coloquiales, los versos de este joven poeta apenas nombran las cosas o se detienen fugazmente en un gesto más elocuente que todas las palabras. Nótese cómo en el siguiente poema, el olor salobre del mar y la nuda referencia a las casas y los pájaros alcanzan para describir un balneario y enlazar el recuerdo de un momento efímero con la perdurabilidad del amor, sentimiento medular y seguro en la vida de todo mortal: 'Traigo el olor/del mar/en mi camino/casas redondas/pájaros volando/todo se torna azul/ como el destino/todo es fecundamente claro/ como tú/ como tus manos/ que marcaron mi lecho/ de nocturnos amores'.

A todas las bondades reseñadas se suma otra: Silva es también un hombre jugado con su tiempo, quiero decir, un oído atento y una voz solidaria con 'la esperanza del hombre/mano a mano reunido/rescatado al amor/abierto al corazón'.

Estela Castela.

EL GALLEGO-PORTUGUES, de Guido Zannier.

Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, 1979, 256 págs.

## I

El Dr. Guido Zannier acaba de publicar un volumen titulado "El gallego-portugués", que es el número 7 de la serie "Evolución y estructura de las lenguas indoeuropeas", editada por la División Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Montevideo. Este voluminoso libro (tiene 250 páginas de formato grande), constituye un trabajo enjundioso y metódico y es el resultado del curso dictado por el Prof. Zannier durante el año lectivo de 1979 en la Facultad de Humanidades y Ciencias.

Hay que recordar que el citado profesor es, hoy por hoy, entre nosotros, casi el único dedicado a una tarea de investigación y divulgación, a nivel universitario, de las lenguas menores que se practican en la Península Ibérica. Su versación es indiscutible y basta recorrer las páginas de su libro para llegar a la conclusión de que se está ante una labor seria, científica, titánica. La recepción de este trabajo ha rebasado los límites naturales, correspondientes a los universitarios y los estudiosos de las lenguas romances, y ha llegado a capas de menor rigor intelectual

pero de gran fervor por el conocimiento y la propagación de la lengua gallega, por ejemplo. En este sentido, el Dr. Zannier prolongó, por así decirlo, su faena ensayística con una conferencia dictada en el Patronato da Cultura Galega, institución que reúne a un gran número de los gallegos afincados en el Uruguay y principalmente en Montevideo. En ella trató el tema polémico y apasionante de si el gallego es lengua o dialecto.

Estos aportes a la cultura no nos asombran, pues sabemos que el Dr. Zannier reúne las condiciones fundamentales que convierten a una persona en medio trasmisor de ideas, conocimientos y vivencias capaces de infundir en los espíritus receptores la fuerza profunda de la investigación y la creación personales. Generaciones y generaciones de estudiantes —muchos de ellos hoy profesores— recibieron generosamente sus enseñanzas desde las aulas de la Universidad y del Centro II del Instituto Nacional de Docencia "Gral. José Artigas". Ven en él a un profesor avezado y consciente, que, desde 1952 hasta la fecha, ha sabido aunar el difícil contenido de su prédica lingüística con la claridad expositiva propia del verdadero docente.

## II

"El gallego-portugués" es obra de largo aliento. Está dividida en cinco partes. La primera es de introducción y contiene generalidades sobre el portugués, en primer término, y sobre el gallego, posteriormente. Incursiona en cada una de esas lenguas y, luego de fijar precisamente los conceptos de gallego y de portugués, estudiando cada uno por separado, nos muestra sus afinidades y discrepancias para pasar a las hablas de Galicia en la actualidad. Con palabra precisa y estilo fluido se brinda al lector un panorama ilustrativo de qué son y cómo son esas lenguas. Toda esta parte inicial es muy interesante hasta para un profano y merece atención particular, por su desarrollo sintético y funcional, la sección en que se informa sobre el portugués metropolitano, el portugués insular, el portugués ultramarino y el judeo-portugués. La segunda parte lleva por título "Origen y evolución del gallego-portugués" y abarca una amplia gama de temas que nos conducen desde los pueblos y lenguas de la Iberia Occidental prerrománica hasta dos breves historias: una, la del portugués desde el siglo XVI hasta el presente, y otra, la del gallego desde su separación del portugués también hasta nuestros días. Merece párrafo aparte la sección nueve, que trata de la primitiva poesía lírica gallego-portuguesa. La tercera parte entra de lleno en detalles técnicos, pues estudia minuciosamente los caracteres fonéticos y morfológicos de las lenguas en cuestión. El vocalismo y el consonantismo son objeto de dedicación directa y es así como nos encontramos delante de concisas pero seguras explicaciones sobre vocales orales, vocales nasales, semivocales, diptongos, etc., y consonantes iniciales, medias y finales. Por su lado, al tratar sobre los caracteres morfológicos, el Dr. Zannier divide el punto en tres subtemas: la flexión nominal, la flexión pronominal y la flexión verbal. Todo ello seguido de abundante ejemplificación.

La cuarta parte está dedicada al gallego moderno y el esquema desarrollado para tratar el asunto es igual al mostrado en el estudio de la tercera.

Por último, la quinta parte tiene contenido de textos y constituye una extensa antología de prosa y verso que se inicia con "Cantiga de amigo" del rey Sancho de Portugal (texto gallego-portugués) y se cierra con "O raposo das mil mañas", cuento popular anónimo de Galicia. Hay muestras de autores cuyo nombre es bien conocido, como Alfonso X. Gil Vicente, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Rosalía de Castro y Eduardo Pondal, y de otros que, para quienes no están habituados a manejar páginas literarias de procedencia portuguesa y gallega, resultan nuevos, como es el caso de Nuno Porco, Bernal de Bonaval, Francisco Manuel de Melo, Alexandre Herculano y Fernando Pessoa.

Una bibliografía de cuatro páginas pone fin a un libro que, desde todo punto de vista, debe tomarse como extraordinario y de valor elevado para quienes tengan que entrar en el mundo de las lenguas de Galicia y Portugal.

## III

Creemos que el lector considerará con beneplácito la reproducción de dos poemas incluidos en la selección hecha por el Dr. Guido Zannier. Son los siguientes:

Toda esperança é perdida,  
 todo veo a falecer,  
 e o que fica da vida  
 ficou para m'eu perder.  
 Aquela esperança minha,  
 assi falsa e vã como era,  
 cos olhos que eu nela tinha,  
 a todo mal me trevera.  
 Ora, ela é toda perdida;  
 mas não m'hão de fazer crer  
 que não há mais nesta vida  
 senao nascer e morrer!

*Francisco de Sá Miranda*  
 (portugués)

Cando penso que te fuches,  
 negra sombra que me asombras,  
 ó pe dos meus cabezales  
 tornas facéndome mofas.  
 Cando maximo que és ida  
 no mesmo sol te me amostras,  
 i eres a estrela que brila  
 i eres o vento que zoa.  
 Si cantan, és ti que cantas;  
 si choran, és ti que choras,  
 i és o murmurio do río,  
 i és a noite i és a aurora.  
 En todo estás e ti és todo,  
 pra min i en min mesma moras,  
 nin me abandonarás nunca,  
 sombra que sempre me asombras.

(De "Follas novas")  
*Rosalba de Castro*  
 (gallega)  
*Héctor Balsas*

'ESCRITOS' — José Ríos. Edición del autor, 1980. 86 páginas.

José Ríos es riverense, de formación cultural autodidáctica, periodista que ha dirigido y colaborado en publicaciones nacionales y extranjeras (Francia, Estados Unidos, Chile, Argentina, Canadá, España, Brasil y México). Ha publicado desde 1946 a la fecha, más de diez trabajos que abarcan géneros variados y van de la poesía a la prosa, incluyendo enfoques periodísticos, monografías sobre grandes hombres de ciencia y de letras (Albert Schweitzer o Belando Viola), hasta estos escritos que el autor subtitula 'prosa de imaginación'.

En efecto, si bien estos breves ensayos están imbuidos del estilo ágil del periodismo, no dejan de contener un esqueleto ideológico que los unifica y les da coherencia. Y eso importa y mucho porque los siete ensayos que integran el volumen —de desigual extensión— están impregnados de saludable idealismo y de confianza en el hombre y en su futuro sobre este mundo. En todos los casos el escritor parte de un hecho histórico o de personajes reales o ficticios (Aime Césaire, el poeta surrealista de la 'negritud', el premio Nobel argentino Bernardo Houssay o Don Alonso Quijano el Bueno) para elaborar con procedimiento parabólico una reflexión sobre la intolerancia, la ética científica o las metas de la enseñanza.

Es decir, sobre las actividades más excelsas del hombre, cuando éste antepone el noble afán de servir a los demás a sus intereses personales y desarrolla su quehacer dentro de una total libertad.

Estela Castelao.

El 11 de diciembre de 1980, en el Palacio Taranco, se otorgó el Gran Premio Nacional de Literatura, premio que se confiere cada tres años. En esta ocasión, el Gran Premio Nacional fue concedido a Arturo Sergio Visca por la intensa labor de crítico literario, ensayista y antologista a lo largo de varias décadas.

Se otorgaron a la vez los Premios Remuneración correspondientes al año 1979. Tales premios recayeron en los siguientes escritores:

- Walter González Penelas, por su obra "Poemas de Amor y otros Dolores".
- Gloria Vega de Alba por su obra "Cielo Derramado y otros Motivos".
- Noé De León por su obra "Dichos de Bichos".
- Ruben Loza Aguerrebere, por su obra "El hombre que robó a Borges".
- María de Montserrat por su obra "El sonido blanco".
- Emilio Carlos Tacconi por su obra "Con delantal blanco".
- Sylvia Puentes de Oyenard por "Con un ojito abierto".
- Fernando García Estéban por "Juan Manuel Blanes — pintor".
- José Gastón Figueira por "Ciudades, Historias, Artistas y Libros".
- Gloria Vega de Alba por "Mujer de vidrio".
- Aquilés Milans Ruiz por "Los Héroe".
- Julia Sánchez de Hounié, por "Pozos de margaritas".
- Ramiro Núñez por "El enemigo íntimo".
- Juan Carlos Urta Melián por "España irrenunciable".
- Pedro Montero López por "Ana Monterroso de Lavalleja".
- Juan Ilaria por su obra "Los días sin nombre".

La Redacción de Foro Literario felicita efusivamente a todos estos obreros de la pluma que prestigian la cultura del Uruguay.

## CESAR TIEMPO

Una pausa apenas para el duelo

En la madrugada —dos y media de la mañana— de un viernes que preanuncia la llegada de la pausa sabática —motzaey shabat— del año hebreo 5741, 14 de Jeshván, segundo mes del calendario judío, o 24 de octubre de 1980 del calendario cristiano, en la muy noble y leal ciudad de Buenos Aires que acaba de cumplir sus cuatrocientos años, a los setenta y cuatro de edad, falleció CESAR TIEMPO.

Ni Israel Zeitlin ni Clara Béter. Desde hacía varios años, este caminoteador incansable de las calles porteñas por atávico influjo del dulce mal de andar del pueblo de la diáspora, había transformado legalmente, por medio de una breve información sumaria ante los tribunales capitalinos, lo que fuera durante muchos años un seudónimo literario, en el nombre y apellido verdaderos, trasladados a sus documentos de identificación personal, que mostraba con orgullo a sus amigos y allegados, en el ciudadano CESAR TIEMPO.

Poco sentido tiene hablar del lugar de su nacimiento. CESAR TIEMPO, fue, es y será, como está escrito en la Biblia, no hijo adoptivo, sino hijo predilecto de Buenos Aires. Fue él quien adoptó a la Argentina por vocación propia.

Galeote de las letras, como acostumbraba nombrarse a sí mismo, remó en todos los cursos de agua que la naturaleza le puso al paso, saliendo airoso como Ulises de todas las travesías, sin dejarse seducir por la dulzura de los cantos de sirena.

De su humor casi bíblico, vertido en inocentes e incesantes juegos de palabras que como artífice de la lengua ilustró como **El ilustrador de manzanas** con brillo propio, sin pedir al fanal de la Academia de la Lengua que "lustra, fija y da esplendor" y de lo que da idea uno de los títulos de una de sus obras: **La dama de las comedias**, con estilo denso y profundo, como la profundidad del pueblo de que procedía, funda su estilo y vocabulario propios, como quien tiene su casa propia o su propio auto, sin ser autodidacto como lo fuera CESAR TIEMPO. Muchas de sus célebres entrevistas a célebres personajes, quedan dispersas en periódicos y revistas, como **Mundo Israelita** que lo tuvo de colaborador infatigable durante mucho tiempo en unas columnas tituladas: "Lecturas para la pausa del sábado", donde quedó estereotipado su artículo: "Spinoza y la intolerancia" que acaso sea la última nota escrita por su autor.

En dichas columnas volcó todo el buen humor y dispensó la gracia de su proverbial bondad a hombres ilustres y a otros que él ilustró.

Querido CESAR TIEMPO, que tu pausa para el descanso sea un perpetuo **shabat**, infinito como las arenas del mar, como las estrellas del cielo, como el polvo de la tierra, numeroso como la simiente de tu padre Avram, multiplicada en multitud de pueblos de la tierra, benditos en él por el Eterno.

Buenos Aires, 6 de noviembre de 1980.

E. R. Del Valle

## ALFONSO LLAMBIAS DE ACEVEDO

En el mes de abril próximo pasado falleció Alfonso Llamblas de Acevedo.

Entregado desde su juventud a las actividades literarias del Uruguay, ejerció la docencia en Enseñanza Secundaria con reconocida maestría.

Es conocido a la vez por su obra poética juvenil.

En sus últimos años se dedicó a la preparación de una obra de gran aliento, el libro *Quién es quién en el Uruguay*, que lamentablemente no pudo ver terminada. Como hombre dedicado a las letras rendimos a él nuestro sincero homenaje.

## Fritz Hensey

Fritz Hensey es norteamericano. Es profesor de lingüística en la Universidad de Texas en Austin. Es muy conocido por sus trabajos de investigación en lenguas en contacto. En los últimos años se ha ocupado del problema del español y el portugués en las fronteras de Uruguay y Brasil. Realizó in situ investigaciones muy importantes.

## Wolfgang Luchting

W. Luchting es alemán. Durante muchos años residió en el Perú. Actualmente enseña literatura hispanoamericana en la Universidad del Estado de Washington, Pullman, Washington. Es conocido por sus importantes trabajos críticos publicados en numerosas revistas literarias. Introdujo en Alemania a M. Vargas Llosa y a E. Sábato así como a otros escritores latinoamericanos. Escribe actualmente una novela.

## Carola Lodi

C. Lodi es argentina. Cultiva la poesía. Ha publicado numerosos poemas en su país.

## Roberto Paoli

R. Paoli es italiano. Es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Florencia. Es un gran estudioso de literatura española e hispanoamericana. Ha enseñado en la Universidad de Salamanca y de Padova. Ha publicado numerosos libros: César Vallejo, 1964, La poesía de Unamuno, 1968, Antonio Machado, 1971. Borges: percorsi di significato, 1977, e Invito alla lettura di García Márquez, 1980.

## Antonio Di Benedetto

A. Di Benedetto es argentino. Es ampliamente conocido por su obra literaria de fama internacional. Ha escrito novelas y cuentos. Su novela más conocida es Zama, que últimamente ha merecido el interés de los productores cinematográficos en Europa. Actualmente está radicado en España, donde continúa su obra literaria.

## José Jurado Morales

J. Jurado Morales es español de Andalucía, como a él le gusta decir. Es el director de la revista Cuaderno Literario "Azor". Es un poeta muy importante. Ha publicado numerosos libros de poemas y también algunos libros de prosa.

## Juliette Decreus

Juliette Decreus es de nacionalidad belga. Es profesora de literatura francesa en la Universidad de Londres. Ha escrito numerosos libros de crítica literaria y de poesía, y ha traducido obras del español publicadas en Francia. Es colaboradora permanente de la revista Fer de Lance.

## Luis Romano

Luis Romano es uruguayo. Es crítico literario, narrador y poeta. Actualmente reside en Europa.



## libros recibidos

*Cuentos del tiempo de Aparicio*, Delia Pérez Senac, Imco, Montevideo, 1980.

*Para los niños de América*, Gastón Figueira, Alfar, Montevideo, 1980.

*Las memorias de Beowulf*, Horacio Peña, Cano & Cía., Managua, 1978.

*Remolino de fuego*, Clara Niggemann, Ed. Ronda, Barcelona, 1980.

*La salamandra rosada*, Rima Vallbona, Géminis, Houston, 1979.

*Los altares vacíos*, Haydée M. Jofre Barroso, Macondo Ed., B. Aires, 1980.

*Color de la tarde*, Delia de Horta de Merello, Letras, Montevideo, 1977.

*El surco altivo*, Elsa Baroni, Grupo de los 9, Montevideo, 1980.

*Tiempo de Volver*, Z. Riccetto, Banda Oriental, Montevideo, 1979.

*Al pie de la letra*, Luis F. Vidal, Amaru Ed., Lima, 1979.

*Cuaderno Literario Azor*, Barcelona, 1980.

*Exploring Semantic Structures*, E. A. Nida, W. Fink, Munich, 1975.

*La metáfora*, P. Ricoeur, Ed. Megápolis, B. Aires, 1977.

*L'aiguail des jours*, J. Decreus, Ed. Imbert Nicolas, Nort, 1980.

*The Chinese Pen*, Taipei, Autumn 1980.

*Contraflor*, revista juvenil, Año 1, Nro. 1, Montevideo, 1980.

*Italienisch*, revista, Nro. 4, Frankfurt, 1980.