

**foro
literario**

**segundo
semestre 1978**

4

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 II VOL. II Nº 4

**Editor y
Redactor Responsable**

Julio Ricci, Instituto Nacional de Docencia, Montevideo, Uruguay

Redactores adjuntos

Juan María Fortunato, Montevideo, Uruguay
Alvaro Miranda, Enseñanza Secundaria, Montevideo, Uruguay

Consejo consultivo

Fernando Ainsa, París
Nicolás Altuchow, Facultad de Humanidades y Ciencias, Montevideo, Uruguay
Luis H. Boneschi, Enseñanza Secundaria, 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
Carmen G. Adelo, Rivera, Uruguay
Sigfrido Radaelli, Buenos Aires, Argentina
Doris T. Stephens, Universidad de Tennessee, Knoxville, Tennessee, EE.UU. de América
Martha Peralta, Salto, Uruguay

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 enero de 1979.
edición amparada en el art. 79 de la ley 13.349.
depósito legal 136.127/79

CONTENIDO

Editorial 5

FICCIÓN

A. González: **Con la espina** 9
 A. Guidi: **La Piba** 11
 N. Viera: **Encuentro** 14

POESÍA

E. Espina: **Canto a la destrucción I** 19
 J. M. Fortunato: **Visión de la palabra II** 20
 J. Medina Vidal: **Tres sonetos de homenaje** 21
 A. Miranda: **A la memoria de Francisco Anglés y Bovet** 23
 A. Requeni: **Ese hombre que escribe** 25
 O. Rossler: **El amor clandestino** 26
 J. C. Urta Melián: **Unidad** 27
 R. Faget: **Mahoma perseguido por los ilóiatras abandona La Meca y se dirige a Medina** 28

NOTAS

M. González Manú: **Un sueño americano** 29
 G. Zannier: **Martín Fierro en Italia** 33

ENSAYOS

M. Caétano: **Horacio Quiroga y sus lectores** 37
 R. Minc: **G. Dueñas: la obsesiva e implacable búsqueda de la realidad** 41
 A. Miranda: **Apuntes a propósito de Don Quijote** 43

TRADUCCIONES

Edgar Lee Masters: **Poemas de "Spoon River", traducción de Jorge Arias** 52

LENGUAJE

H. Balsas: **Breve diccionario del argentino exquisito** por Adolfo Bioy Casares 55
 J. Ricci: **El diminutivo coquinaro en el español del Uruguay** 59
 I. M. de Ricci: **Los avatares del español** 61

RESEÑAS

A. Miranda Buranelli: **R. Courtoisie: Contrabando de Auroras** 64
 E. Fierro: **Trabajo y cambio** 65
 R. de Vallbona: **Yvette Miller y Charles Tatum, ed., Latinamerican women writers** 66
 N. Seija: **J. Ilaria: Nacimiento de la muerte** 67
 E. Castelao: **J. Chápper: Aire espina** 69
 R. Loza Aguerrebere: **La casa del atardecer** 71
 J. M. Fortunato: **H. Blixen: La rosa de cien colores** 70
 R. Moreira: **Aproximación a María Eugenia Vaz Ferreira** 71
 Noticias 73
 Obituarias 75

editorial

LAS DOS VERTIENTES DE LA LITERATURA ACTUAL

Los fenómenos culturales y humanísticos no tienen jamás una línea divisoria definida. Las nuevas tendencias por lo general surgen tímidamente. Luego avanzan paulatina o rápidamente y se afirman hasta llegar a un punto en que no dejan casi trazas de las tendencias anteriores. Los cambios probablemente ocurren como resultado de alteraciones en la infraestructura y en la consiguiente sensibilidad de las sociedades. Las épocas y los hombres no son siempre igualmente sensibles. ¿Por qué ocurre esto? Es difícil decirlo.

Un balance rápido de los hechos literarios de los últimos lustros deja entrever que la literatura hoy día presenta características que no tenía en otras épocas. En otras palabras: ha entrado en una etapa histórica que merece cierta atención.

Desde el '50 para acá se ha afirmado o, mejor dicho, se ha instalado un tipo de literatura que basa su grandeza fundamentalmente en lo formal, en lo exterior, en el aspecto material del signo. Si se hace un examen retrospectivo de la producción literaria mundial hasta el año 1950, se observa que lo que antes preocupaba a los literatos era el hombre y sus grandes problemas. Desde los narradores poetas o poetas narradores de la más remota antigüedad, y los vates del Medievo y el Renacimiento, hasta los grandes escritores del siglo 19 (este siglo muy en especial) y los de la primera mitad del siglo 20, hubo siempre una preocupación muy honda por los problemas esenciales del hombre. Vistos los hechos literarios en perspectiva todo parece un esfuerzo interminable o inacabable por explicar una serie de situaciones cruciales de la vida: la soledad, la injusticia, el amor, la muerte, la vacuidad de la existencia humana, etc., etc. Es decir, todos los literatos estaban com-

prometidos en alguno de los grandes enigmas de la existencia humana. Los nombres de los que se ocuparon de esto a nivel superior están en la mente de todos. Igual lo están los nombres de sus obras. Consideradas globalmente, estas se presentan hoy como un enorme esfuerzo por iluminar la totalidad del objeto, de ese objeto que es la felicidad/infelicidad del hombre. Cada uno de los que tomó la pluma, lo hizo para mostrar algún trocito de la enorme parcela de la tragedia humana. Y todas las obras juntas son algo así como una inmensa superobra de la humanidad.

Gradualmente, empero, y casi imperceptiblemente, se fueron abriendo camino otras tendencias. En un principio esas tendencias no se notaron. Surgieron como una reacción "saludable", como una necesidad de cambio. Sin embargo, los cambios ocurridos no fueron tan simples. El resultado de ellos muestra que muchos escritores han desplazado sus intereses literarios hacia otras zonas: unos hacia zonas de problemas artificiales o ficticios y otros hacia la forma, la mera forma. Los primeros, muchos de ellos narradores, se radicaron en un mundo cómoda y atractivamente metafísico, en un mundo que está más en la imaginación que en los verdaderos problemas humanos; los segundos, muchos de ellos poetas, se situaron en la forma. Estos últimos han llegado a preocuparse por los aspectos tipográficos mucho más que por el contenido y en algunos casos han llegado a situaciones de ridiculez. En el Uruguay, por ej., hay quien publicó un libro de "poemas" de unas 30 páginas, cada una de las cuales contenía una palabra. Uno se pregunta si en estos casos no se estará desvirtuando la esencia del lenguaje que es la comunicación.

Muchas de estas corrientes han recibido el espaldarazo de ciertos críticos formalistas. Es más: se ha dado el extraño caso de que la crítica interesada en los aspectos externos (no esenciales y no semánticos) de la obra literaria, ha influido sobre los escritores. Ha habido un empuje inexplicable del experimentalismo estimulado por los críticos, que en muchos casos parece como si hubieran dictado normas a los escritores, a diferencia de lo que ocurría antaño en que las variaciones formales y estructurales obedecían a necesidades propias de los literatos. Quizá todo esto se haya originado en los formalistas rusos y se haya continuado luego como resultado de los trabajos de los estudiosos de la escuela de París. En síntesis: los escritores, desde hace unos 30 años se han preocupado más por el *cómo* que por el *qué* de sus obras.

La literatura norteamericana, que hasta mediados de siglo se caracterizaba por figuras de primera magnitud como Faulkner, Dos Passos, Hemingway, etc., no tiene hoy substitutos de esa jerarquía. La América latina ha sido una excepción en el panorama mundial. Ha producido un número de escritores importantes, aunque todavía no se tiene la suficiente distancia temporal para evaluarlos y juzgarlos con una objetividad definitiva.

Un hecho es cierto: todo el mundo literario navega hoy en medio de una superproducción bestsellerística constituida por obras que solo se sitúan en los aspectos superficiales de las cosas, tal vez acompañándose al ritmo de la época. Los hombres de la civilización de consumo y periconsumo están en la cáscara. Parecen más inclinados a resbalar sobre los problemas que a reflexionar y poseer una incapacidad natural para sensibilizar los dolores humanos. Y parecen también escaparle al pensar, como si el pensamiento fuera un fantasma. El sexo, la violencia y las paraformas acompañantes son todo lo que les interesa pero en sus aspectos exteriores. Es muy difícil, por ejemplo, hallar hoy un escritor que se interne en lo hondo de lo humano como el sueco H. Söderberg, apenas conocido. Y menos aún como Melville o como Kafka.

Un capítulo especial dentro de las tendencias de la actual literatura-opio es su irrupción en el mundo de lo ultra-real, en el mundo mágico de lo inexplicable, quizá como resultado de la difusión de ideas pseudo-científicas en una época de ebullición tecnológica como la nuestra. En todos los tiempos hubo quienes abandonaron lo exclusivamente científico y se internaron en esferas de la imaginación. Nunca, empero, el escapismo imaginativo ha tenido las características de nuestra época. La literatura fantástica ha sido y es un ejemplo de esto. La obra de Borges, por ejemplo, llama la atención por la distancia que pone con lo real. En todo ese mundo literario sobreimaginado rigen otras leyes, otros principios. Con leer estos libros no basta. Son libros esotéricos, requieren iniciación como en algunas sectas. Y no se comprenden con el pensamiento lógico. Los problemas que proponen son ultraterrenos, ficticios. Son más bien creaciones de la mente mágica que de la mente racional. Y si han alcanzado un gran prestigio, ello ha ocurrido porque millares de seres humanos todavía se mueven en el ámbito de la magia, la superchería. No quieren enfrentarse a la realidad.

En un examen sintético de los hechos literarios a través de la historia, se podría decir que ha habido siempre dos formas de literatura contrapuestas y que corresponden a dos tipos de mente —la mente racional y la mente mágica. Pero nunca como hoy la literatura de lo irracional, de lo ficticio y artificial, de lo inexplicablemente formal, parece haber tenido tanta vigencia. Nunca como hoy, en que el desarrollo de la ciencia crece sin cesar, el espíritu macumbista, buduista, etc., ha gravitado tanto, en la creación literaria. Partiendo de su expresión en la literatura, se podría agregar que el hombre de hoy parece no poder deshacerse de esa enorme carga de irracionalidad que lleva. La visión racional o simplemente realista de la vida se le hace muy triste y busca olvidar, busca estupefacientes. En el territorio de lo irracional, de lo ficticio, de lo inexistente, no se necesita comprender; basta con sentir, con trasportarse, con drogarse intelectualmente. Huelga decir que al hacer eso se le da la espalda a los grandes problemas humanos. La América latina, con sus escritores compromisistas y su boom de

hace unos años, logró imponer algunas figuras y algunas obras de importancia en el ámbito mundial. Si bien en esa literatura tan nuestra hubo fuertes intrusiones no racionales, en general puede decirse que lo que la elevó fue el elemento racional.

Para comprender mejor lo que ha ocurrido con la literatura en los últimos 30 años, un paralelo con la música actual quizá sea aclarador. Una presentación de Sergio Mendes o de cualquier orquesta moderna de música popular dará una idea correcta. El despliegue de exterioridades es tan grande que deslumbra más que la música. Por momentos uno no oye la música y se pierde en los aspectos secundarios, en las luces, en las caracterizaciones, en la pose de los actuantes; en otras palabras, uno diluye la atención en los efectos superficiales de las orquestas y los artistas. El colmo de esto ha sido la introducción del elemento psicodélico, que no es otra cosa que un intento de reducir al mínimo la resistencia racional.

En la literatura ha ocurrido algo parecido. Lo exterior ha venido a substituir lo profundo. El trasfondo humano se desliza, se diluye, se borra, dominado por artulugios formales, por curiosidades externas que solo actúan sobre los sentidos, no sobre la razón.

Un escritor argentino hablaba hace poco de la forma de la letra de uno de sus libros. Eso le preocupaba más, aparentemente, que lo que tenía que decir. En poesía estamos asistiendo a un desvirarse por la ubicación de una palabra a x centímetros de otra, por el tipo de letra, por el tamaño del libro, etc. (1). El acto de significación no importa tanto. Ya no se busca comunicar. Lo que se busca es mostrar. Ante el comentario de que su poesía no se comprendía, un poeta joven dijo hace poco: Cuanto menos me entiendan, mejor.

Esto ya revela un estado de cosas que incluso va más allá de lo que se afirma de la segunda vertiente, que llamamos mágica. Refleja un estado de alienación casi total. Un estado de drogadicción mental, un rechazo de la naturaleza reflexiva que preocupa. Porque señala una especie de apocalipsis literario inexplicable. El interrogante es cómo se definirá el actual pleito entre estas dos vertientes.

J. R.

(1) Recordamos, contrastivamente, la humilde grandeza de F. Hernández, a quien no le preocupó tener que publicar sus primeros libros sin tapas.

Adolfo González González nació en el pequeño caserío de Minuanos, Colonia, Uruguay. Se inició en la creación literaria en 1940 con una serie de cuentos publicados en *Mundo Uruguayo*. Más tarde publicó cuentos en el periódico *La Colonia* del Departamento de Colonia. En 1976, la editorial *El Ideal* publicó *Tamangos, Cuentos regionales*, volumen que obtuvo el Segundo Premio en el reciente Concurso Municipal de Montevideo. González es profesor de geografía desde 1944 en Enseñanza Secundaria, Uruguay.

con la espina...

A. González González

La otra vuelta lo conté ¿recuerdas? ¡Peludo cumba, la diligencia, aquella noche en Las Garsas!.. Veinte años teníamos... se durmió la vieja y...

Bueno. Cuestión de dos o tres semanas. y se casa eya... Y ¡lo que son las cosas del destino!: me toca conducir el coche que los yeva en viaje e bodas. Eso no es nada. Al yegar a Las Garsas, en el mismísimo lugar ¡sás! se quiebra el eje. Esta escrito que ayí la mosa debía calentar asiento con la espalda...

Las tres de la madrugada. ¿Qué haser? ¿Me quedo durmiendo en el pescante y hago el papelón que hizo la madre las otras noches, o monto en pelo uno de los mancarrones y me toco pa Rocha en busca de ausilio?

Clariaba, cuando pegué la vuelta con el coche de relevo... Solitos, habían quedau... ¡Calcúlale!.. ¡Una vergüenza, eya!.. Demás está desir que me inoró por completo; como si no esistiera... ¡Claro! ¿Qué podría interesar a miyonaria un triste mayoral?

Regresaron a la semana. Muy conversadora con las otras pasajeras y pegadita al marido, hasiéndose notar. "¡Cuidado con las cestas, mayoral! ¡Porcelana china"! Me hiso mascar el freno, esta sabandija, refregándose su "alcurnia" por las narises. ¡Clarito! me desía que "aqueyo" fue casualidá; tropesón en la hora de la bobera o puro capricho nomás.

Se fueron a vivir a campaña; como a quinse leguas pal lau de India Muerta; y aquí hubiera acabau la historia, si no mentero que tuvo una hija.

¡Como rayo, la duda! ¿Mía, la criatura? ¡Qué regalo el sielo, si fuera verdá! ¡Qué divina manera de bajarle el cogote! ¡Me lambía por averiguarlo! Anduve tiempaso desasosegau por esa causa, porque, como no era gente e viajar en diligencia, la veía cada muerte de obispo y de lejo, pa pior.

Ayá a las cansadas —creo que ya caminaba la gurisa— la agarro a tiro y me le atraco con la pregunta. Hiso un gesto como de asco y ni se dinó contestar. Me largó con el rabo entre las piernas y con la espina clavada hasta la manija.

Me había tomau idea en serio, por lo visto.

Fue pasando el tiempo... Y acabé convensido que todo fue sueño...

Veinte años después, nos volvemos a topar.

Toma pasaje a San Carlos, en viaje pa Montevideo. Primera vez que veo de mossa a la gurisa. Igualita a eya cuando tenía su edá! ¡Patente, se me representó!

Me cayó ensima un chaparrón de recuerdos... Minuto a minuto, lo vivido aqueya noche... ¡Y otra vuelta a taladrarme la duda! Pero, ahora no era cuestión de amor propio... Hombre maduro... Olvidados, encontrones de juventú...

Y amás otra cosa: la nesesidá e ser padre que siente un cristiano a sierta edá. Yo no lo fui por voluntá; por no darle más bocas a la pobreza ya que mis "relaciones", tanto en Rocha como San Carlos —las dos puntas del camino— no eran estansieras, presisamente. Este caso había sido distinto: gente acomodada, eya... y bueno... algo de cariño hubo, después de todo.

Decidí preguntárselo al regreso, pero esta vuelta en serio, pa sacarme la espina de una vez por todas.

Pasó un mes largo, talvés dos. Te aseguro que al final era un desespero aqueyo. Noches enteritas sin dormir; hablando solo, en ocasiones y siempre pensando lo mismo. ¡Qué maraviya, si fuera mía la gurisa! ¡Virgen santa! ¡Felisidá grande como un sielo!

Soné una noche que me trataba de "padre" ¿quieres creer? ¡Y al otro día la veo bajar del tren! Me saludó con la mano. Ayudaba a una señora flaquita y encorvada que apenas podía caminar. "¿Y su mamá?", le pregunto mostrándole la alegría que me daba el encuentro. ¡Se me cuajó la sangre en las venas, al darme cuenta! Más muerta que viva, la pobre... Un esqueleto... Le temblaron los labios al mirarme... Siempre tuvo ojos tristes, pero ahora... ¡bendito Dios! ¡Partía el alma!..

Achica distancia la desgrasia: me tendió la mano... Cuero y güeso... Eya sabía que estaba sin vuelta... ¡Quién iba a pensar, al verla los otros días!.. El retrato de la muerte, era... ¡Bruto cánsel, Dios libre y guardel!..

Más fuerte el sogaso que cuando velaron a mi padre, en pas descansen. Me tenía por hombre de coraje, capás de haser la pata ancha donde cuadre; pero no sabía que era tan maula pa un baile déstos. De apuro, me sampé una "doble" en el boliche.

Casualidá: únicas pasajeras. Se le acabaron cantos y jarana al mayoral esta vuelta Como ido, maneje, pensando siempre... Por ayá me grita la gurisa que pare un poco la diligencia, porque la madre está muy fatigada. Resién caigo en la cuenta que estábamos en Las Garsas, justito donde empesó la cosa.

En la portera del otro mundo, pobre... ¿Cómo no haserle el gusto? Me abajo pa ofreserme. Sale la gurisa a estirar las piernas y eya me hase lugar a un lado. Nada pude entenderle, por más que arrimé la oreja. ¡Un desespero! Le ayudo a abrir la cartera... Como pudo sacó un pañuelo, y cuando voy a haserle la pregunta, se me desmaya.

¡Livianita!.. Con cuidau la acosté en el mismo asiento. Sí, en el mismo asiento... Agonisaba...

Al tranquito, como si fuera en carro fúnebre, seguí viaje, yorando como criatura, ¡te lo juro! ¡Putiando! contra el destino.

Mío, el pañuelo. Lo había conservau en recuerdo de aquella noche.

Alfredo Guidi nació en Montevideo. Se recibió de doctor en medicina en 1959. En 1976 publicó su primer libro de narrativa, *El practicante*, y en 1977 su segundo libro, *Diez vueltas por el mundo de los recuerdos*.

la piba

A. Guidi

"Y si la voz de un hombre de carácter es capaz de llorar, tapémonos de misericordia los oídos ante la angustia que clama en aquella voz".

Horacio Quiroga

—¡Venga con su amor! ¡Piba de mi vida!

¿No es cierto que me querés y que nunca nos vamos a separar?

Aquí está su papito que va a trabajar y luego le va a traer mantequillas; ¡mantequillas con dulce de leche!

Cuidado cuando su papito se va. Usted tiene personalidad; no se deje retar, ni se deje hacer cosas feas. ¡Cuando no va más! ¡no va más!

Al volver del trabajo, me cuenta todo lo que pasó; pórtese bien, si no, no le traigo mantequillas con dulce de leche.

—Pero Saturno, el que te viera y oyera, va a pensar que querés más a tu perra que a tu propia esposa.

—Vos sabés bien el concepto que yo tengo de los animales; la Piba comprende todo lo que le hablo y tiene una inteligencia superior a la de muchos seres humanos. Mira esos hermosos ojos lánguidos y esas largas orejas, que cuando se las estiro llegan hasta la trompa.

¿No es la más linda de las perras perdigueras?
¡Qué estampa de nobleza!

—No la mimes mucho, Saturno —decía Hortensia— porque cuando no estás, se pasa gimiendo y otras veces se acuesta en cualquier rincón, sin comer ni beber, hasta que vos volvés.

Saturno sonrió complacido de saberse querido por esa perra, que era como una hija, porque niños no tenían.

Cuando volvió del trabajo, trajo un paquete y le dice al animal: Aquí está su papito que hoy, le trae carne fresca y huesos.

La perra se sube a la mesa del comedor, esperando sin moverse que abra el paquete y sólo cuando Saturno le da la orden, come de sus propias manos.

Los otros perros eran del vecino y él jugaba arrojando lejos una madera.

La Piba era la más ligera y se la traía con su boca babeante, se la alcanzaba en la mano; otras veces depositaba suavemente el trozo de madera en un bolsillo del saco.

Ultimamente a Saturno no le iba bien en asuntos de trabajo; tenía múltiples oficios: pintor, cerrajero, lustra muebles, pero su trabajo era irregular y no le proporcionaba un sueldo fijo.

Muchas veces, se había privado de comer su almuerzo, para dárselo a la Piba. Su felicidad comenzó a declinar, cuando el trabajo escaseó.

Al recibir del Paraguay, la carta que esperaba hacía tiempo, decidió tomar sus valijas e irse hacia aquel país, contratado durante un año; y se hallaba contento porque le habían prometido el oro y el moro.

—Dentro de un año vuelvo cargado de dólares y ya no vamos a pasar miseria.

—Si crees que esa es la decisión adecuada, allá vos —dijo Hortensia.

—Hoy mismo saco los pasajes y mañana parto en ferrocarril.

Esa noche Saturno no durmió. Pensó que la casa que tenían se resquebrajaba y que la humedad había tomado todo el techo.

Con el dinero que traería, compraría una casa más linda y nueva, con un terreno más grande que el que tenía, para que la Piba tuviera más libertad para correr.

Al otro día, partió con Hortensia y su perra, rumbo a la estación. Su esposa lloraba; el animal parecía no darse cuenta de nada, al contrario, se le veía contenta.

Saturno besó a Hortensia y luego a la Piba en la trompa y dijo: Hasta siempre. De la ventanilla del tren, saludó con la mano, y en ese momento, sólo en ese momento, la perra, que lo vio con la mano en alto, pareció darse cuenta de que su amo se iba sin ella, quizá para siempre y corrió veloz, tras el tren que ya marchaba. Pronto se perdió de vista.

—Dentro de una hora, cuando se canse vuelve —pensó Hortensia.

Volvió, pero no a la hora, sino que tardó tres días, tres largos días; volvió más delgada y muy triste. Su piel, antes suave y limpia, estaba ahora llena de grasa y de estiércol; gemía como un ser humano, sin conformarse de no haber podido alcanzar esa "máquina" con la que su amo se había alejado de ella.

Apenas podía caminar; no quiso comer, sólo tomó un poco de agua. Las patas ensangrentadas y las uñas gastadas de tanto andar.

Estuvo durmiendo dos días seguidos; Hortensia la despertaba, pero se negaba a comer. Al décimo día de haberse marchado Saturno, la Piba era piel y huesos;

parecía que hubiera tomado la decisión de morir, al haber sido abandonada por su amo.

Hortensia llamó al veterinario y éste dijo que tenía una gran debilidad, que nada se podía hacer y que le quedaba poco tiempo de vida.

Ya no caminaba. Hacía tres días que no orinaba; el veterinario oprimiendo y masajeando la vejiga suavemente, consiguió que expulsara unos pocos centímetros de orina fétida y de fuerte color.

En las cartas que Hortensia mandaba al Paraguay, se cuidaba de no mencionar lo que le sucedía a la perra, porque Saturno era capaz de abandonar el trabajo y volver a Montevideo.

Fue enterrada en el fondo del terreno de la casa, donde crecían unas cañas. Saturno escribió a los quince días del fallecimiento del pobre animal, diciendo que trabajaba en una compañía maderera, que lo trataban muy bien; ganaba trescientos dólares mensuales, casa y comida y el dinero lo guarda todo.

¿Cómo está mi Piba querida?; le compré un collar de lujo; quiero colocárselo yo mismo.

Cuando el hermano de Hortensia, que era un desocupado, se enteró de lo que ganaba Saturno, hizo las maletas y se reunió con su cuñado en el Paraguay.

Hacía un mes que Saturno no contestaba las cartas que Hortensia enviaba y eso la tenía muy preocupada; ¿estaría enfermo?; ¿lo habrían trasladado a otro sitio más alejado?

De pronto, Hortensia recordó que no le había dicho a su hermano, que le ocultara a su esposo, la muerte de la perra. Su hermano era un "papanatas" y seguramente le había contado a Saturno, todos los detalles de la muerte de su Piba querida.

Hacía dos meses que su esposo se había ido a trabajar al Paraguay, y por fin llegó una carta, y una pequeña encomienda.

Hortensia abrió el sobre y leyó: Estimada señora, esposa del señor Saturno Quesada. No hay palabras, para poder expresar el dolor y la indignación que tengo, pero debo decirle que su esposo, ejemplo de hombre trabajador, honesto y bueno, tuvo una desgracia increíble; era un hombre despierto, pero desde que llegó el cuñado lo noté diferente; estaba serio y distraído.

Mientras cortaban enormes árboles en el bosque, él siempre sabía guarecerse cuando caían; pero aquel día caminó peligrosamente hacia donde se inclinaba un árbol inmenso. Le grité fuerte; parecía no oír; ¡fue algo terrible!

Nuestro trabajo nos hace rudos, y yo me considero un hombre de carácter, pero le digo, que lloré mucho la muerte de Saturno.

Señora: le envío el sueldo de dos meses trabajados, más el dinero que le corresponde por el Seguro contra accidentes. Su hermano le manda cien dólares.

También le hago llegar, lo único que compré aquí: un hermoso collar de perro.

Créame que lamento de todo corazón, la muerte de una persona como su esposo. Reciba el pésame de: Venancio Umpiérrez (capataz de la zona forestal de Ñeembucú, Paraguay).

Nelson Viera nació en Cufre, Departamento de Colonia, Uruguay. Es egresado en literatura del Instituto de Profesores "Artigas". Colaboró en la página de Artes y Letras de "El País". Ha escrito una serie de ensayos importantes entre los que se destaca su *Martin Fierro: uno de los rostros del héroe*; hace poco tiempo fue invitado por el Instituto Goethe a dictar una serie de conferencias en diversas ciudades de Bolivia. Ha publicado también varios cuentos en revistas uruguayas.

encuentro

N. Viera

La luz roja se encendió cuando ella llegaba a la esquina. Se encontró con la mirada de un muchacho rubio, casi adolescente, y fijó con prisa sus ojos en el semáforo, esperando paso. Unos tamborileros esperaban en la esquina opuesta y fueron la salvación de aquellos ojos suyos, que corrieron desde el semáforo a la percusión de las lonjas. La luz verde se hizo camino y avanzó, mientras vigilaba con cautela su andar, para no moverse al compás de los tamboriles.

El muchacho rubio se adelantó siguiendo el ritmo musical, volvió a mirarla, ahora con insistencia de agresividad sonriente en los ojos de azul seguro, pero los ojos de ella vagaron huidizos, hasta que la cabeza juvenil estuvo lejos, más allá del bar a donde aquella mujer se dirigía.

Ei, el que ella buscaba, desde hacía rato trataba de encontrarla entre las gentes que venían y pasaban. Allí la esperaba, a la entrada del bar.

Ella lo vio, y al detenerse buscó con su mirada al muchacho ya lejano que se confundía entre todos y ya no la atendía más. Entraron. La mujer siguió el camino de su mirada hacia una mesa junto a la ventana. El se encaminó hacia una mesa del fondo.

—¿Nos sentamos allá? —dijo

—Como quieras.

Y tras breve titubeo se sentaron a la mesa que en ese momento tenían junto a ellos.

—¿Un cortado?

—No. Café.

Entre el humo del cigarro recién encendido miró el gorro tejido que ella llevaba a la cabeza. Buscó los ojos, como si buscara una luz, pero ya no lo mira-

ban, sino que los sintió fijos en su camisa, como si pretendieran contar las rayas de la misma.

—Una vez que íbamos a salir juntos podrías haberte cambiado de camisa.

—Sí... es cierto. Pero ni se me ocurrió... ¿sabes?

—Será porque en todo el día no pensaste que nos encontraríamos ahora.

—No... Pensé, sí, pensé, de veras... ¿Y ese gorro de lana? ¿Por qué te lo pusiste? Francamente, no me gusta.

—A mí tampoco. Pero me lo llevó de regalo mi hermana, esta tarde, y todavía no se había ido de casa cuando yo salí.

—Este café es malo. Tiene gusto a madera, —dijo él mientras apuraba los tragos breves y sin solución de fin. Aspiró con energía el cigarro mientras ella encendía el suyo. Los ojos se encontraron en el aire, y al abrirse el humo las miradas se unieron con solidez de puente. Miradas cansadas de buscarse que al fin se encontraban.

Ella adelantó las manos. Las cruzó enseguida.

Sus dedos acariciaron el anillo de fantasía con el que involuntariamente habían tropezado. Y lo miró. Más bien, miró como a través del anillo. El se arregló el cuello de la camisa. Los ojos se encontraron de nuevo y las miradas saltaron en un extraño rebotar. El se apoyó en el luminoso del cine: "Y fueron hombre y mujer". leyó en la marquesina. Ella paseó sus ojos como si buscara algo sobre la mesa, frunció el entrecejo, y tomó el vaso con los cinco dedos. Lo miró:

—No me gusta este lugar —le dijo.

—A mí tampoco.

—Y entonces, ¿por qué me propusiste venir a encontrarnos aquí?

—No sé... Tal vez por costumbre. Pero, si no te gusta, ¿por qué no me dijiste? Podríamos haber ido a otro lado. Vámonos ya a otro lado. A donde quieras. Nada nos obliga a estar aquí.

Y guardó la caja de cigarrillos en el bolsillo del saco.

—No. No tengo ganas de caminar... Y... al fin... ¿A dónde iríamos?

—A donde quieras. Al "Palmeras", por ejemplo...

—¿A dónde va tu amiga la inglesa con todos sus amigotes?

—¿Otra vez? ¿Por qué traes siempre el mismo tema cuando te he dicho y explicado mil veces que de aquello no queda nada? Además has tenido oportunidad de comprobarlo en todo el tiempo que hace que salimos juntos.

—¡Todo el tiempo! Es claro, es mucho tiempo. ¿Cuánto hace que salimos juntos? ¿A qué no te acuerdas?

—¿Cómo no? Un año y cinco meses casi.

—¡Qué precisión maravillosa para contar el tiempo nuestro!

—¿Y no me lo pediste? Además es fácil: siempre me lo estás recordando.

—¡Pero hombre! ¡No hagas escenas! ¿Todavía no te has dado cuenta que siempre te traigo a lo mismo?

Una mujer alta, de presencia elegante, grandes ojos azules y cabello plateado, vestida con un traje de color granate, entró al bar y se sentó a una mesa.

—Yo me doy cuenta de todo, —dijo él—. Y desde la primera vez me di cuenta a dónde querías traerme.

El mozo se dirigía a atender la mujer de los ojos azules.

Ella respiró con urgencia de dar una respuesta a lo que consideró un desplante de él, pero calló. Lo que siguió pudo ser paréntesis, interrogación o, tal vez, exclamación sin voz.

El mozo repitió el pedido de la mujer de cabello plateado con voz engolada, que cortó con un gesto de satisfacción plena dirigido hacia afuera, hacia la vereda, desde donde algunos paseantes miraron hacia adentro.

Ella, en un nuevo esfuerzo, esfuerzo de sus músculos, de su energía y de su tiempo, entreabrió los labios después de un suspiro mudo que quiso llegar a ser voz. Se llevó la mano al gorro de lana, pero la mano vagó hasta apoyarse sobre la mesa. Miró la marquesina del cine: “Y fueron hombre y mujer”. Juntó las manos sobre la mesa, dejó caer el busto hacia adelante.

—Dicen que es bueno el filme ese, —dijo.

—¿Quién dice?

—En la peluquería me dijeron.

—¿Alguna amiga?

—No. Una mujer que estaba esperando su turno me lo dijo.

—¿Quién es el director?

—No sé, pero trabajan buenos actores y se trata del problema de las relaciones de una pareja.

—¿De qué problemas? Porque hay tantos.

—Es cierto.

El miraba la mujer de vestido granate que pasaba su mano muy blanca por los cabellos plateados. La mirada quedó fija en la amatista de su anillo, y terminó diluyéndose en los hombros.

—¿Decías?

—Nada... —contestó ella.

—Todavía es temprano. ¿Por qué no vamos a cenar a algún lado?

—Me da lo mismo. Como quieras.

Los dos miraron la marquesina del cine.

De nuevo se encontraron las miradas.

El encendió otro cigarro y ella lo imitó. De la calle entró un niño vendedor

de violetas con su canasto lleno de ramilletes frescos. Fue derecho a la mesa que ellos ocupaban.

—¿Te gusta éste —preguntó él mientras tomaba un ramillete.

—Todos son hermosos, caballero —interrumpió el niño—. Mi madre siempre dice que era el regalo que más le gustaba cuando era novia de mi padre. Ahora, cuidando las violetas dice que lo recuerda a él. Y la verdad, señor, es que no debe haber perfume más lindo que el de las violetas. A mí me gustan porque son flores muy humildes. No son como la dalia. ¿A usted no le parece, señorita?

—Toma y cóbrate —dijo él.

La mujer de los ojos azules esperaba las flores.

Luego de un nuevo silencio, salieron.

Al entrar en la calle plenamente iluminada, ella miró hacia atrás, con ojos asustados, como si saliera de un remolino que estuvo a punto de ahogarla, y con un suspiro muy breve giró de golpe la cabeza hacia adelante. Lo miró con disimulo. El caminaba con las manos en los bolsillos. Llegaron frente a la vidriera de una casa de artículos eléctricos. En ostentosa exhibición se imponía a los paseantes un panel cubierto de discos guardados bajo carátulas de colores provocativos. Por una red de pequeños parlantes se imponía “Amame o déjame” en grabación reciente. Una cascada de radios a transistor que caía de una caja volcada sobre una mesa, los detuvo definitivamente a los dos. En sus ojos se reflejaba el asombro provocado por aquel mundo extraño de objetos inverosímiles en su multitud, que se desbordaban y parecían rodar hasta ellos, hasta sus mismos pies, hasta sus manos mismas, que se habían vuelto, abiertas, entregadas, como para recibir aquel torrente incomprensible. La imagen luminosa de la pantalla de un televisor los sacó de su contemplación. Vieron allí, en la pantalla una parecía joven que corría con las manos entrelazadas, cabellos libres, por una playa. Vieron detenerse a la pareja y, ya en primer plano, los vieron girar uno hacia el otro con los ojos llenos de asombro nuevo.

También ellos giraron, para seguir caminando, sombra en los rostros, por la calle sonora y luminosa.

Ya en el restaurante buscaron un lugar apartado. El miró el gorro tejido y ella las rayas de la camisa. La música se imponía obligando a todos a callar. Sólo la vencía, alguna que otra vez, el coro de carcajadas y gritos que se levantaba desde una mesa cercana.

—¡Qué felices parecen! —dijo ella.

—¿Por qué? ¿Porque se ríen? ¿Porque gritan? ¿No ves que entre ellos no se escuchan? ¿No ves que cada uno se ríe de sí mismo?

—Puede ser, pero...

—¿Tienes frío? —preguntó él.

—No. ¿Por qué?

—¿Por qué no te quitas el gorro de lana? No me gusta.

—¿No te gusta el gorro o no te gusta cómo me queda?

—Yo que sé.

No comieron nada más que milanesa de la casa.

Después, té y cigarros.

Salieron. Parecía que caminaban cansados, abriéndose paso en luz nocturna.

—¿Sabes? —dijo él. Creo que tendríamos que hablar.

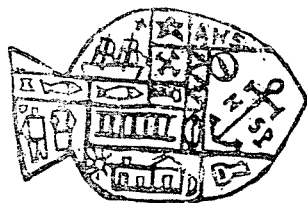
—A veces pienso lo mismo —replicó, más que contestó, ella.

—Te llevo hasta tu casa.

—Como quieras —respiró ella. Total...

Un grupo de muchachas y muchachos, venía en sentido contrario al de ellos, tomados del brazo, cantando. Una de las jóvenes traía un ramillete de violetas prendido en el hombro. Todos impresionaban como una aureola dentro de la luz.

Ella se arregló un mechón de cabello bajo el gorro tejido. El sacó las manos de los bolsillos y las dejó caer, lentas. Se pararon junto a la pared y dejaron paso al grupo juvenil.



Eduardo Espina nació en Montevideo en 1954. Ha publicado Niebla de Pianos, Poemas, 1975 y Dadas las circunstancias, Poemas, 1977. En el reciente Concurso Municipal de Poesía recibió el Tercer Premio por este libro.

CANTO A LA DESTRUCCION I

Será llamarlo en una oportunidad
al extender solsticio múltiple sus perfumes exóticos
O, cuando

El noventaiséis año siguiente le pulverice
Destronado algún recinto hecho a guante
La tierra única y así partir

(tan el pretérito
acosó quebrantando diversas procesiones
cuyo fugaz regreso urdido entre cuchillazos
—ni sueño iceberg
—tríptico la infancia
—etcétera

lo devolverán con mundo que trae tormentas
al inmediato desamparo hambriento del temor)

Subsistencial casi desde los puños migratorios
Creciendo combates la constelación de Géminis
Y para el duro oficio de enemigo dragón,
Ahora ni alquimia satisfecha, no
Entonces ni latidos por tribunas disecadas
Ahora arcángel del round desaparece.

Lo existir exacto lo sublime a cierta hora
Procrean bestias donde cíclope los ojos abiertos
—el más pequeño—

Abarca la entera matadería para fugar
Acaso porque fugándose con desaforada plenitud
Allí verdad sea por sí sola:
En ese punto del ánima, el tiempo está repleto.

Ya carcomieron miríadas música por un argot final
Ya transpiran inauditas las esferas alrededor
Bianco sobre blanco, la hora del cielo
Y callan incubas las palabras prontas a exhumarse.

E. Espina

Juan M. Fortunato nació en Montevideo en 1948. Es egresado del I.P.A. Publicó dos poemarios: *Ejercerás la luz*, en 1974, y *Estación de la palabra*, en 1978.

VISION DE LA PALABRA II

La palabra
respiración del mar, pleamar
plena mar apenas instalada
en la retina
en mitad del día
recién abierta fauce

palabra
una palabra, la exacta
perseguida
la apenas implorante
la erguida en mitad del silencio
palabra
blasfema y palabra herida de luz
diamante dividido
restauración
de antiguas resonancias

alcor de luz
invicta
víspera de luz
alta
columna de luz
invicto alcor

J. M. Fortunato

Jorge Medina Vidal nació en Montevideo, Uruguay. Ha sido docente de Literatura y Estilística en diversas facultades en Uruguay, Argentina, Perú y E.U.A. Ha publicado ocho libros de poemas, algunos de los cuales han sido traducidos a lenguas extranjeras.

TRES SONETOS DE HOMENAJE

*"Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux"*
S. Mallarmé.

Trébol caído en desdentada boca,
muéranse en mí las voces que suspiras.
No me recuerdes. Déjame y si miras
sea la horrible llama de la Roca.

Vete distante y hacia allí convoca
ligeros palomares de Palmira,
increpa los fraseos de la ira
que se organizan cuando los provocas.

Yo estaré insano Oh engendro de la noche,
de ausente pubertad descontrolada,
pendiente de tus gestos, del derroche

de palabras sin aire y conmovido
por el primero y el final sonido
que me dirá el semema de la Nada.

Su diminuta trayectoria alada
sale del ave que en sí misma vive
y sumerge de nuevo en el aljibe
donde el agua es distante y reposada

Intenta dos, tres veces, la callada
flecha del vuelo que jamás concibe,
y un pensamiento torpe le prohíbe
su energía en suspenso derrotada.

De nuevo el ave busca herir el cielo,
guiado por la voz del grande anhelo
sin saber que el aljibe lo reclama,

sin saber que la noche en cada hora
encierra los secretos de Pandora,
que fracasan el ave de las llamas.

Permanece en silencio entre consolas
y espejos que derivan de su pelo.
Manos con guantes y el oído un hielo
demorando el aullido de las olas.

Ausente y sin garganta, descontrola
con un gesto, la exactitud del cielo.
Deja caer lo múltiple en el suelo
para restarse eternamente sola.

Vio tantas cosas, cosas de basura
taladradas por rastros de gusanos,
que con la Nada, lo que toca sella.

Por eso en más, con lo de menos vano,
hace un desdén siniestro a las estrellas
para el coito final con la Locura.

J. Medina Vidal.

Alvaro Miranda Buranelli nació en Montevideo en 1948. Es egresado del I.P.A. en la especialidad de Literatura, y ejerce en la actualidad la docencia de esta materia en Enseñanza Secundaria.

En 1978 publicó su primer libro de poesía: "NACIMIENTO HABITADO (Primera Producción 1971-1976)" bajo el sello editorial Ediciones de la Balanza.

A LA MEMORIA DE FRANCISCO ANGLES Y BOVET

*Y tú, sin sombra ya, duermes y reposa,
larga paz a tus huesos...*

*...sed lo que he sido
entre vosotros: alma*

Antonio Machado.

(intelligentis pauca, don Francisco)

En nosotros se queda tu palabra

y no será la única verdad
que heredamos de ti.

I

como siempre, nos llaman y no sabemos
decir: no
sobrevivimos, no obstante, siempre hay
recuerdos
y el silencio de tu muerte es un silencio
que grita.

te nos vas por el alma, sin ruido
te nos vas, sabio.

II

para tu nombre no hay precio, perdona
que te hable así, no hay precio
cuando pienso:
ya no hablas de Antonio Machado
ni de las perífrasis verbales
ni aquella empecinada manera
de llamar al corazón.

¿cuántos hijos de tu mente quedan
aleteando en tu sendero?

III

*(me parece ver
me parece ver caer
ver caer todavía
solo tu sombrero solo
tu sombrero solo
como tu vida
flotando tu sombrero
cayendo en el aula
entre todos los que somos
tu recuerdo)*

te nos vas por el alma, sin ruido
te nos vas, maestro.

IV

sin revuelo, sin aviso de partida
sin molestar a nadie, peregrino
llegaste al fondo de tu meta
de esa vida regada por actos
florecidos en abierto amanecer de pájaros
te has ido

pero en mí se queda tu palabra
te vas por el alma, sin ruido
pero estás en la página que leo
la muerte, esa cara oculta de la vida
te jugó la última sonrisa
y te ganó.

pero quedamos los testigos de tu senda
pero queda en nosotros tu palabra

y no es la única verdad
que heredamos de ti.

A. Miranda

Antonio Requeni nació en Buenos Aires, Argentina, en 1930. Publicó, entre otros libros de versos: *Camino de canciones*, 1953 (Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores); *El alba en las manos*, 1954; *La soledad y el canto*, 1956 (premio de la Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires); e *Inventario*, 1971. Actualmente ejerce el periodismo en Buenos Aires.

ESE HOMBRE QUE ESCRIBE

¿Escribir o vivir? Acaso viva
mucho más ese hombre que ahora escribe
solo en su cuarto, con furor, insomne,
unos cuantos renglones azarosos.

La hoja en blanco lo invita a la aventura;
le hacen señas de fuego las palabras
que ordena y copia, corrigiendo un bosque,
tachando una ciudad, adjetivando
con un nuevo fulgor lo que antes era
torpe y vulgar, oscuro, indiferente.

Del otro lado, por la vida —dicen—,
transcurre el tiempo, el ruido, la rutina.
Allí, entre las paredes de su cuarto;
allí, entre las paredes de su cuerpo,
él elige escribir; asume el riesgo
de perecer o descubrir la cifra
de su destino oculto en las palabras.

Porque sólo por ellas ese hombre
que escribe está viviendo y tal vez viva
más allá de su muerte.

A. Requeni

Oswaldo Rossler nació en Buenos Aires en 1927. Cursó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha publicado más de veinte libros que incluyen poesía, ensayo y novela. Ejerció el periodismo en el diario "La Nación" desde 1956 hasta 1971. Ha obtenido por su obra premios municipales y nacionales.

EL AMOR CLANDESTINO

Cuerpo que lastimé con mis palabras,
boca que arrebaté al silencio,
aquí estoy, aquí estamos
unidos por el fuego de la mente carnívora.
Expulsados del mundo, de espaldas contra el muro,
nos quedan los fantasmas de un tiempo que aún grita en nuestra carne.

Vencedora mujer, derrotada mujer,
vivo para grabarme como tu inocente monstruo,
vivo para tu cuerpo construido con arenas de olvido y certidumbres,
vivo para llegar hasta tu fondo hecho de exilios y agonías.

Así te reconozco, así te salvo, así te destruyo,
rodeado por la miel que fluye del techo de la alcoba,
por tus manos que tienen la música de las catedrales.
Así por un instante derrotamos a la Maligna,
entre los besos crispantes de tus labios que saben celebrar como ninguna,
en medio de tu boca que da vida y muerte,
de tu piel que encandila, de tus dedos que avanzan
hacia el instinto y la disolución.

O. Rossler

Juan Carlos Urta Melián nació en Montevideo en la década del 20. Fue actor de teatro y alternó con figuras de primera línea del teatro uruguayo. Es profesor de literatura por la Sección Agregaturas de Enseñanza Secundaria, Uruguay. Fue colaborador de la revista *Semana* de Madrid y del suplemento literario de *La Nación*, Bs. Aires. Es Miembro de Número del Instituto Uruguayo de Cultura Hispánica. Desde enero de 1976 es Director del Instituto Nacional del Libro, Montevideo, Uruguay.

UNIDAD

Somos espíritu inmortal...
Somos materia y energía antiguas,
La fuerza del amor...
La que va creando y deshaciendo el mundo
Desde el minuto eterno y azul del Paraíso.

¿Desde cuándo nos amamos?
No hay esfera que registre el instante del milagro,
La magia sagrada y fatal del compromiso.
Tomados de la mano y caminando juntos
Venimos desde el fondo de los siglos!

Y ya nada podrá desintegrarnos...

Porque tuvimos sueños y tuvimos hijos.
Porque coleccionamos lunas y ahorramos primaveras
Porque nos besamos y porque sufrimos...

Porque venimos del fondo de los siglos
Y somos el Amor!...
Porque tomados de la mano
Seguimos caminando
Con la irrenunciable juventud del Paraíso!

J. C. Urta Melián

Rolando Faget nació en Montevideo en 1941. Su obra poética comprende *Poemas de río marrón*, 1971, *Un sol otras mañanas*, 1975, *El muro de los descansos*, 1976 y *No hay luz sin consecuencias*, 1977. Ha escrito también diversos ensayos y desarrolla actualmente la labor de crítico cinematográfico en radio y televisión.

MAHOMA PERSEGUIDO POR LOS IDOLATRAS ABANDONA LA MECA Y SE DIRIGE A MEDINA

En qué vientos recorres tus arenas
profeta
qué Gabriel
desinhibe hasta el fin
tu canto, hilo sumiso.

De qué piedra a qué fuente
cabe tu voz, tu queja.

Como el sol en las tardes
ya nos dejas, rocío.
Vacía está la tribu
de tu sangre olvidada.

Ni siquiera te acuerdas
de pedirles el agua
no intercalas tus soles
entre sus dioses muertos
de azucena y de barro
de azúcar porcelana.

Nadie ignore tu furia
lluvia color de sangre
alguien monta guadañas
nácar rojo, esqueletos.
Y ellos ya no se acercan.

Tu voz de viento espada
tu semen casi loco
ah tu sangre, la tierra
que encenderá la sangre.

R. Faget.

un sueño americano

M. González Manú⁽¹⁾

Al principio, frente a este ambicioso y extenso ensayo⁽²⁾ que parece confundirse con las temibles armazones teóricas escritas por algún infatigable profesor centroeuropeo o alemán, uno se inclina a pensar, como Barthes, que todo "crítico es un escritor aplazado" y que la presente obra es una oblicua liberación de una mala conciencia creativa. Pero no es así. Puesto que F. Aínsa pertenece a la raza privilegiada de aquellos que, como Salinas, Malraux, Huxley, Pavese, adhieren a su específica capacidad imaginativa una carga opinante tan original como su propia creación, sobre el fenómeno artístico ajeno. Porque junto con títulos de novelista desde "El testigo" hasta "De papá en adelante", él mantiene una preocupación constante por la narrativa hispanoamericana, cuyos resultados son un libro clave acerca del más importante novelista uruguayo actual: "Las trampas de Onetti" y "Usa: una revolución de las conciencias", donde recoge su trajinante experiencia de periodista.

En "Los buscadores", mediante el rastillaje a lo largo del panorama novelístico latinoamericano, intenta fijar leyes de conducta estéticas que, a partir de objetivos básicos, ordenen una mayor profundidad de campo en estos estudios y asimismo los habilite hacia aperturas innovadoras, vitales, complementarias. Para realizar esto, se aparta ya desde el pique de todo clásico cateo de nombres y títulos que sobreamundan en los manuales de circulación. Su intención es, por lo pronto, razonable. Porque no duda en asimilar nuestra realidad cultural como un organismo fluido, inacabable, sorprendente. Así como O. Paz ve el poema, cuando lo establece como "ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones" así percibe también Aínsa a la novela. O, explicitándolo él mismo: "Los buscadores"

(1) Véanse datos biográficos en Foro Lit. III.

particulariza el problema del hombre americano con el ámbito espacial que lo rodea y la consiguiente búsqueda de centros ordenadores para una identidad aún no aprehendida" (pág. 14). Porque según Aínsa, en siglo y medio de esfuerzos, los narradores latinoamericanos han venido reflejando, en diversos niveles y calidades, una empecinada preocupación por el destino del ser americano. Y, ya que la novela es también un vehículo para expresar un problema, el acto de escribir supone, por lo tanto, un acto de conocimiento para apresar nuestro real contorno, (ese "espacio innominado" que luego se propondrá acceder al final "espacio feliz") a través de las luchas y vicisitudes de los personajes imaginarios pugnando desde cada novela. Pero la posesión de tal espacio, o sea la síntesis plena entre la naturaleza y el hombre, es siempre y todavía indecisa, mutable, idealizante y, en ocasiones, hasta exterminadora para cualquiera de ambos. Es que la realidad puede emerger tanto como una suerte de paraíso conquistado en el fondo de la selva o la comunidad-islole en que se redescubren las auténticas raíces, como asimismo el infierno; esta misma selva devorante o los pueblos vacíos y hambrientos o, en definitiva, las ciudades, esos deshumanizados bolsones donde crece la angustia. El "espacio" mítico también suele expulsar a sus héroes, desterrarlos a las "otras orillas" llámense Europa o Estados Unidos, en un periplo que ellos conciben como una abjuración o una purga. O sea, una dialéctica de atracción-rechazo que los condicionará para siempre.

Esta honda aspiración del héroe novelesco por incorporarse al útero americano, a sus "templos circulares" o bien escapar a su contracara hostil, se manifiesta en todos los casos bajo la forma de un movimiento perpetuo. En un cíclico deambular de idas y venidas, ellos solo dejarán tras de sí las huellas de sus pasos perdidos, una insosegada acción que casi nunca encontrará su meta. Este mismo desorden impregna al libro de Aínsa, pese a que intente concebirse "como una unidad, aunque está hecho de la diversidad". Es el andar caótico del Arturo Cova de "La Vorágine" (excelentemente analizada), es el Oliveira de "Rayuela", son los colonos de Quiroga. Y también el rostro anónimo de las grandes y pequeñas colectividades. "Latinoamérica cumple con esta novelística del movimiento centrípeto" (o centrífugo, como reacción frustrante) "parte de un mito bíblico: trata de dar forma, transformando y adaptando a la escala de las conciencias de sus héroes, esta turbulencia caótica que sigue siendo la raíz de su identidad" (pág. 272).

De ahí la trascendencia que cobra el paisaje —como deseo o respuesta— para la medida de su madurez, la simbiosis perfecta, el fecundo anonadamiento, sus criaturas. Porque el reencuentro con el paisaje —es decir la tierra— significa un paisaje que tendrá la ubicua imagen de cada uno de sus sueños, la poliédrica imagen de cada obsesión. "El gran círculo del espacio americano encerrado en su perímetro no podrá llegar a tener su centro; tendrá muchos, tantos como las empresas novelescas que intentan su construcción, lo que es como no tener ninguna" (pág. 127). Esa multiplicidad obliga entonces al andar incómodo, a vivir la inseguridad como norma, a metamorfosearse para no perder opciones. Es esa sensación de autofagia y hermafroditismo que produce la

lectura de muchas novelas latinoamericanas, quienes parecen partir desde una tabla rasa de valores, y que tan bien lo capta Aínsa.

Ahora bien, y quizá sea lo que le discutamos, tal concepción de obra abierta y esencialmente anárquica, que postula como sistema nuestro, tiende a contaminar —incluso amenaza volverlo gratuito, en ocasiones— su propia metodología crítica. Porque deliberadamente Aínsa reniega de cualquier ideología previa, tanto filosófica como social. Porque su fidelidad a una presunta realidad, en la que cree poder penetrar a través de la invención constante, descartando toda vía extranovelesca de conocimiento, lo hace caer en la confusa red de las formas puras, y, por lo tanto, confundir sistemas de investigación válidos y serios con ciertos falsos esquemas causalísticos —esos sí, ya inútiles— como eran, hasta hace poco, las antinomias "civilización-barbarie", "interior-capital", "indígena bueno-blanco explotador", etc.; y, olvidando lo que sugirió Gramsci con respecto a la metáfora en cuanto instrumento artístico: "su estudio, del origen lingüístico-cultural, empleada para indicar un concepto o una relación recientemente descubierta, puede ayudar a comprender mejor el concepto mismo, en cuanto ésta (la metáfora) es relacionada con el mundo cultural, históricamente determinado, del que ha surgido". Descuidar esto sería como concebir a Shakespeare fuera del marco renacentista, de la novela italiana en boga, de las reacciones del teatro popular isabelino. Acaso el rehuir de Aínsa de cualquier acoso estético no confirma, mediante su propia formulación de la Utopía como objeto catalizador del hombre americano, una innegable intención mítica? Lo cierto es, como expresó Carpentier, que una de las dificultades que aqueja a la literatura nuestra es la abundancia de mitos. Agreguemos esta reflexión sobre la novela-objetiva que bien puede servir al caso: "sacrificándolo todo al procedimiento, se convertirá en un manierismo, en un mero preciosismo. Esta (la novela-objetiva) es susceptible de aportar un enriquecimiento, pero al mismo tiempo, contiene un germen de muerte" (Bloch-Michel). Por lo demás, sería parcializarse demasiado omitir las intenciones contestatarias socialmente (así broten oblicua e irracionalmente) de todo creador latinoamericano inevitable testigo de una sociedad injusta, comprometiéndolo a alzar su voz contra ella, aunque fuere en variantes fantásticas o mágicas. Creo que tanto un Felisberto Hernández o un Borges —y no interesa que éste se niegue— están tan chorreados del barro espeso de las relaciones socio-económicas de su tiempo y su país como lo pueden estar, bajo otro ángulo, un Ciro Alegría o Enrique Amorín.

Hay también otros aspectos reprochables. Aunque el propio Aínsa se adelanta a admitirlo, el numeroso grupo de autores con que se maneja es absolutamente desperejo en calidades. No comprendo que utilice a un cronista circunstancial, apenas con algún aleteo creador, como Coingrans Martín, o el enigmático Murena, ruidosamente aplaudido —sin consecuencias— por ciertas roscas, o el venezolano González León para ejemplificar la asfixia de las ciudades, cuando tiene a mano en ese terreno a hitos de la talla de un Arlt, un Marechal, un Machado de Assis. Pienso que seguramente Aínsa habrá de compartir esta definición de U. Eco: "La primera cosa que una obra dice, lo dice a través del modo en que está hecha". Quizás el libro, editado en Venezuela,

destina a circular escritores más canjeables y reconocibles en esas áreas culturales, por motivos obvios de venta. No obstante, "Los buscadores" hubiera adquirido una dimensión más coherente partiendo de novelistas ya decisivos, al nivel de Lezama Lima, Vargas Llosa, Amado, Javier de Viana, Graciliano Ramos, Manuel Rojas, Scorza, Cabrera Infante, etc. Resulta sobremanera lamentable que no ocurra así porque, en los casos en que las obras referidas importan (Rivera, C. Alegría, Carpentier) Aínsa demuestra su talento injerándole nuevos elementos a sus valores ya clásicos, enriqueciéndolas, proponiéndoles miradas revitalizantes. También es de extrañar que descuide una zona tan fecunda como la literatura mexicana. Los nombres de Azuela, Rosario Castellanos. Yáñez, Rulfo, Arreola, podrían vertebrarse perfectamente en su ensayo ("Cambio de piel" de Fuentes, por ejemplo, creo que sería un formidable material narrativo para corroborar algunas de sus tesis).

Al margen de objeciones (cada lector sueña con su propia selección), los "Buscadores" habrá de constituirse en manual de consulta para todo futuro estudioso de nuestras letras. Por su apertura hacia nuevas direcciones, la seriedad, disciplina y tensión con que se organizan sus postulados. Por su esfuerzo para inscribirse dentro de un ámbito "que necesita, antes que nada, cobrar conciencia que puede seguir siendo tradición, al mismo tiempo que es innovación formal" (pág. 51). Aunque una excesiva sacralización de las "formas del lenguaje" tal vez justificada, dado que, en el período en que se escribía este libro, encandilaba la constelación del "Boom Latinoamericano" con sus, entre otros mitos, "revolución por la palabra" que hoy, por múltiples razones, está en receso y esperando un enfoque honesto— le haga a Aínsa olvidar en ocasiones (pero casi nunca como novelista) la irreductible verdad expresada por Pavese: "las palabras son tiernas cosas, intratables y vivas, pero hechas para el hombre y no el hombre para ellas".

(2) LOS BUSCADORES DE LA UTOPIA. — Fernando Aínsa. — Monte Avila Edit. Venezuela . 429 págs.

martín fierro en italia

G. Zannier (1)

Acaba de publicarse en Milán una versión poética al italiano de la conocida obra maestra de José Hernández.

El libro, en elegante publicación de *Edizioni Academia* de Milán, integra la colección de obras poéticas universales dirigida por Giuseppe Bellini y es fruto de los desvelos filológicos y poéticos de Giovanni Meo Zilio.

Se trata de un trabajo de fundamentalísima importancia para el conocimiento y apreciación de nuestro mayor poeta gauchesco en la Península Itálica.

El nombre de Giovanni Meo Zilio no es desconocido ni en Buenos Aires ni aquí en Montevideo, donde trabajó por más de una década, entre los años '50 y '60, como docente de lingüística italiana en el Instituto de Profesores "Artigas" y en otras instituciones culturales y de enseñanza superior del País y donde realizó una serie de estudios lingüísticos y socio-lingüísticos sobre la realidad idiomática rioplatense, sobre las aportaciones italianas al habla popular de estas tierras y sobre los nunca tan bien estudiados problemas de la contaminación lingüística entre los dialectos italianos de los emigrados peninsulares y el español del Río de la Plata, que van bajo el rótulo de "cocoliche".

En su larga estadía montevideana el Prof. Meo Zilio realizó también una importante serie de estudios de carácter estilístico-literario sobre algunos de entre los clásicos uruguayos y latino-americanos más importantes (Sabat Erasty, César Vallejo, etc.).

De regreso a su patria de origen, obtuvo por concurso la Cátedra de Dialectología Hispano-americana de la Universidad de Florencia donde fundó también el Instituto Hispanoamericano y dirigió por largos años la Sección de Investi-

(1) Véanse datos biográficos en Foro Lit. II.

gaciones Lingüísticas para América Latina del Consejo Nacional de Investigaciones de Italia (CNR).

Actualmente es Profesor Catedrático de la Universidad de Venecia, donde tiene a su cargo la dirección de los estudios sobre dialectología y literaturas hispano-americanas.

De entre sus estudios anteriores a la publicación del *Martín Fierro*, recordamos el trabajo sobre *El Elemento Italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo* (1970), de fundamental importancia para el conocimiento de este problema, y sus profundos análisis estilístico-literarios sobre la obra de César Vallejo, sobre el *San Ignacio* de Hernando Domínguez Camargo y sobre las *Elegías de Varones Ilustres de India* de Juan Castellanos.

La versión poética al italiano del *Martín Fierro* pone el broche de oro a la obra de Meo Zilio.

Es esta, sin lugar a dudas, la mejor traducción al italiano que se ha hecho hasta el momento de la primera parte de la obra maestra de José Hernández (*La Ida de Martín Fierro*), y, por lo que sabemos, la primera traducción en verso que de la misma se publica en Italia.

Traducir el *Martín Fierro*, de nuestra habla rústica rioplatense a otra lengua, es, por cierto, empresa de titanes. Se trata de trasladar todo un mundo de connotaciones tan específicas y particulares como son las de la vida del campo de nuestras tierras a otro mundo espiritual de estructuras muy diferentes con el fin específico de que este último pueda captar y saborear mensaje tan complejo.

Meo Zilio, profundo conocedor de las estructuras del español rioplatense en todas sus manifestaciones, ha sabido cabalmente interpretarlas y trasladarlas al italiano proyectándolas sobre la realidad lingüística diastrática de la Península de manera que los lectores itálicos puedan recibir a través de la lectura del *Martín Fierro* un mensaje sustancialmente no falseado.

El mejor mérito de este trabajo radica, para nosotros, no sólo en la cristalina pureza de la lengua empleada por el traductor y en la fluidez de las coplas italianas que se van sucediendo a lo largo de la obra, sino, por sobre todo, en el manejo de los distintos planos lingüísticos que el mismo emplea al trasladar al italiano las variadas expresiones del habla popular y rústica de la obra de Hernández.

El traductor recrea en un italiano fuertemente matizado de elementos dialectales y familiares, sobre todo septentrionales, la pátina dialectal rústica de la obra original y, con idénticos procedimientos pero con distintos materiales lingüísticos, logra en italiano el encanto lingüístico de la poesía dialectal.

Con un procedimiento lingüístico largamente empleado por los filólogos italianos actuales, que nos hace pensar en el latín vulgar de la *Cena Trimalchionis* de Petronio trasladado a los dialectos italianos meridionales por obra de Fellini en su inmortal "Satyricon", Meo Zilio recrea para los italianos, con los recursos de su lengua y de sus dialectos, que despuntan de entre una muy

lograda *koiné* de tipo septentrional, los encantos lingüístico-estilísticos del Poema de la Pampa.

El trabajo del traductor se torna particularmente arduo cuando éste tiene que trasladar al italiano términos, frases, modismos y dichos que se refieren en forma exclusiva a realidades de la vida popular rioplatense completamente ajenos a la realidad italiana.

¿Cómo trasladar, por ejemplo, al italiano la híbrida lengua del gringo "enganchao" y borracho que dispara contra Martín Fierro, manteniendo en ella el sabor "cocolichesco"?

He aquí la solución, brillante y original.

Texto:

*Cuando me vido acercar:
"¿Quién vivore?" — me preguntó;
"Qué víboras" — dije yo;
"¡Haga arto!" — me pegó el grito,
Y yo dije despacito
"Más lagarto serás vos". (Vv. 859-864)*

Traducción italiana:

*Al vedermi avvicinare:
"Arto lá!" quello gridó;
"Quale arto?", gli risposi.
"Chi va accá?", gridó di nuovo:
Sottovoce replicai
"Sarà vacca tua sorella!"*

Meo Zilio maneja aquí los matices dialectales del italiano en forma magistral haciendo hablar al "gringo papolitano" en una jerga napolitana apenas comprensible para el lector común italiano en la que se mantiene maravillosamente, con análogo procedimiento lingüístico, el juego de palabras entre los dos interlocutores, evitando, de tal manera, caer en un embarazoso metalenguaje.

Con el mismo procedimiento y a iguales resultados estilísticos llega el traductor al trasladar al italiano el dificultoso español del indio que con la lanza en la mano grita:

*..... "Acabáu, cristiano,
Metáu el lanza hasta el pluma!" (vv. 581-582)*

cuando dice:

*..... "Cristian esere fotuto,
Lancia metere infilata!"*

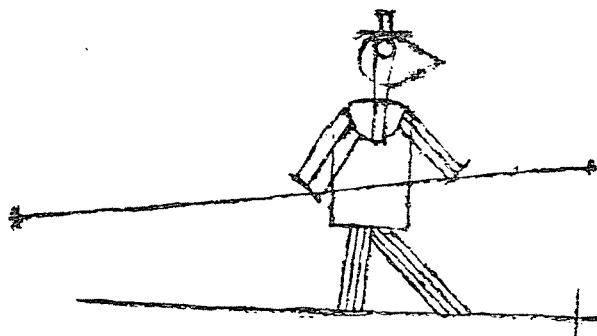
donde la traducción no desmerece en absoluto frente a su original.

Cabe destacar, así mismo, que el texto lleva un extenso y docto estudio introductivo sobre la vida y la obra de Hernández que ubica al lector en inmejorables condiciones para su comprensión.

Por último, las muy numerosas notas que acompañan el texto representan un considerable aporte filológico y hermenéutico que allanan el camino al estu-

dioso para la lectura de un poema tan complejo tanto del punto de vista lingüístico como del ambiente que lo enmarca.

Consideramos, pues, que este trabajo es una sustancial aportación del Prof. Juan Meo Zilio al ambiente cultural italiano para el conocimiento de una de las obras maestras de nuestra poesía gauchesca.



Mericy Caétano nació en Treinta y Tres, Uruguay, en 1950. Recibió el título de Licenciada en letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo. Está especializada en filología clásica y literatura uruguaya. Ha publicado estudios sobre Felisberto Hernández y Esquilo.

horacio quiroga y sus lectores

M. Caétano

Leer es un oficio similar al de crear por cuanto implica, entre otras cosas, un descubrimiento de estructuras, desencadenamiento de emociones, sensaciones y deleites estéticos, y cada una de estas instancias se captan según sea la capacidad interpretativa e interés del lector.

Teniendo en cuenta estos valores, es preciso advertir que no todos los que leen, son lectores, en el buen sentido de la palabra. Así, se encuentran los que leen por obligación, aquellos que lo hacen por un pasatiempo, los que buscan emociones o sensaciones y los lectores críticos.

Tanto los que practican un pasatiempo, como los que experimentan emociones y los lectores críticos, son, en cierto modo, los responsables de la fortuna del creador. A veces el escritor sabe a qué público se dirige, otras veces se equivoca y su obra se carga de sorpresas.

Horacio Quiroga no es un escritor de azar sino de oficio. Domina su técnica y los recursos para llegar a quienes le interesa dirigirse, lo que ha quedado documentado en el "Decálogo del perfecto cuentista", en algunas de sus cartas y en diversos artículos publicados en diarios y revistas argentinas.

En este trayecto literario, que comienza en el pasado y se proyecta en nuestro presente, hay cuentos que han tenido mejor fortuna que otros. "La gallina degollada" y "El almohadón de plumas" son los más difundidos a causa de su carácter impactante. Son los que atrapan inmediatamente a cualquier lector.

Quiroga los llama cuentos de "efecto" en una carta a José María Delgado del 8 de junio de 1917. ("Sé también que para muy muchos, lo que hacía antes (cuentos de efecto, tipo almohadón) gustaba más que las historias a puño limpio, tipo Meningitis o los de monte").

En estas líneas el narrador manifiesta su reconocimiento consciente del efecto

que producen este tipo de historias así como también de la predilección de su público. En ellos, el horror es el recurso narrativo por excelencia. Los procedimientos técnicos son diferentes en ambos casos, pero coinciden en la eficacia lograda.

El lector de la emoción se siente satisfecho. Tanto el parásito del almohadón de plumas como el sacrificio de la niña, son hechos desencadenantes del horror en el devorador de emociones, que tan pronto rechaza, por su monstruosidad, o que tan pronto lo recibe con satisfacción al sentir las descargas de sus tensiones.

Estos cuentos trascienden también al lector que busca entretenerse tanto como al que lee por cumplir una obligación impuesta casi siempre por su profesor de literatura. Generalmente, los impacientes lectores del pasatiempo rechazarán el efecto pero no lo olvidarán y así también sucede con los segundos, ya que al experimentar una emoción tan intensa como el horror difícilmente olvidarán el cuento y el autor.

Aunque estos dos ejemplos "de efecto" no operan en el mismo plano que la mayor parte de sus cuentos, el lector crítico no se siente defraudado. Se aprecia una técnica muy marcada en cuanto a manejo de estructuras, símbolos, clímax y anticlímax, racontos, etc., que los hacen ricos en connotaciones y en sugerencias, conducidos hábilmente por medio de ese horror que se produce progresivamente, a pesar de la apariencia de manifestarse de golpe.

De esta forma puede descubrirse, por ejemplo, que en "La gallina degollada" hay una especie de reminiscencia trágica desde donde se fundamenta el motivo principal del cuento.

La predestinación de la naturaleza parece suplantar la maldición ancestral de la tragedia antigua, es ella quien se encarga del cumplimiento de un seguro destino funesto. Y aquí aparece el realismo de Quiroga, en ese trasplante sobrenatural llevado a una explicación científica.

Los Mazzini-Ferraz y sus descendientes están marcados por la enfermedad; primero por la del abuelo (el padre de Mazzini) y luego por la de la madre (Berta). Sólo parece escapar la niña, pero es alcanzada en una forma mucho más drástica ya que parece pagar tributo a su salud normal con una muerte que viene a acentuar aún más la vida desgraciada de sus padres.

Hay una culpa pasada, por línea paterna, pero hay otra presente por línea materna que es la enfermedad pulmonar de la madre que ensombrece la felicidad conyugal, llenándola de conflictos que contrastan con su amor que es sincero y optimista.

El esquema delineado es tradicionalmente trágico pero no se plantea en el pleno sentido de la palabra porque no es el objetivo del género. Tampoco lo es en cuanto a su procedimiento puesto que aquí es el horror lo que constituye el motivo principal.

Quiroga lo maneja desde un principio al presentar a los idiotas. Y con solo introducir su presencia logra despertar el temor y un estremecimiento interior para luego anticipar simbólicamente, el desenlace. "El patio era de tierra, ce-

rrado al Oeste por un cerco de ladrillos. El banco quedaba paralelo a él, a cinco metros, y allí se mantenían inmóviles, *fijos los ojos en los ladrillos. Como el sol se ocultaba tras el cerco al declinar, los idiotas tenían fiesta.* La luz engeuedora llamaba su atención al principio; poco a poco sus ojos se animaban; se reían al fin estrepitosamente, congestionados por la misma hilaridad ansiosa, *mirando al sol con alegría bestial, como si fuera comida.*

Es un verdadero anticipo porque, en efecto, la niña saltará el cerco de ladrillos y caerá como un sol —único fruto normal— como si fuera comida que saciará esa alegría bestial de sus hermanos.

Luego, el narrador vuelve hacia atrás y va en busca de los orígenes, porque estos niños no siempre fueron idiotas "Habían sido un día el encanto de sus padres". Y volviendo, más atrás todavía, deja escapar un dejo de ironía por medio de una oración dubitativa cuando se refiere a su deseo de concepción. "¿Qué mayor dicha para dos enamorados que esa honrada consagración de su cariño...?"

Es la ironía propia del autor que conoce algo que los personajes ignoran, la implacable fuerza de la naturaleza que los perseguirá constantemente.

Prosigue después refiriéndose a la enfermedad del primogénito, donde continúa revelando ese trasfondo trágico hasta llegar hasta la revelación, primero parcial y luego total de la causa de la enfermedad. "En cuanto a la herencia paterna, ya le dije lo que creí cuando vi a su hijo. Respecto a la madre, hay allí un pulmón que no sopla bien. No veo nada más, pero hay un soplo un poco rudo. Hágala examinar detenidamente".

Esto es lo que dice el médico, pero para el lector su juicio no es claro, puede captar que algo sucede con la herencia paterna y la enfermedad de la madre pero hasta ahora es solo un indicio que inmediatamente revelará el narrador. "Con el alma destrozada de remordimiento, Mazzini redobló el amor a su hijo, *el pequeño idiota que pagaba los excesos del abuelo*".

Desde ese momento, la vida de los Mazzini-Ferraz transcurre bajo la sombra monstruosa del fruto de su unión y que va creciendo a medida que el narrador continúa manifestando su ironía. "¡Luego su sangre, su amor estaban malditos! ¡Su amor, sobre todo!", con lo que procede a complementar la segunda parte de la dubitativa expresada más arriba "... liberado ya del vil egoísmo de su mutuo amor sin fin ninguno y, lo que es peor para el amor mismo, sin esperanzas posibles de renovación?".

El amor, lejos de ser una fuerza salvadora los guía al cumplimiento del destino que les impone la naturaleza.

Luego del nacimiento de los mellizos, el horror toma otra perspectiva; los niños pasan a ser objetos que rebotan entre la responsabilidad del padre y de la madre, el narrador lo señala desde el momento del cambio gramatical por medio del adjetivo posesivo. "Iniciáronse con el cambio de pronombres: *tus hijos*". Los niños, objetos inútiles y desdeñables destruyen la armonía conyugal que solo es recobrada por momentos, después del nacimiento de Bertita.

Esa felicidad es brevísima y pasajera, entre tanto se atribuyen mutuamente la culpa y el lector queda confundido. ¿Es la herencia paterna o es "el pulmón picado" de Berta el culpable de la meningitis de los niños? Esto toma de sorpresa al lector porque el narrador no se manifiesta con respecto a ello, tal vez en realidad no interesa cuál de las dos posibilidades es la verdadera causa, o si lo son las dos a la vez.

Con este planteo es que se llega al verdadero reconocimiento de los personajes, la anagnórisis clásica, porque a partir de ese momento en que los esposos se han dicho lo que siempre desearon decirse y donde el juicio de uno es sorpresa para el otro, y viceversa, sus vidas —su vida— toman un vuelco fundamental, no de inmediato, pero casi de inmediato, antes, es necesario la apasionada reconciliación y el retorno al amor luego de un momento de odio.

Al otro día amanecerá un espléndido día lo que implica un sol brillante y "mientras Berta se levantaba escupió sangre", anticipo simbólico que relaciona el día de fiesta de los idiotas y la muerte de la niña.

A partir de aquí el desenlace se precipita, los signos son evidentes: "Y ni aún en estas horas de pleno perdón, olvido y felicidad reconquistada podía evitarse esa horrible visión. Porque naturalmente cuanto más intensos eran los raptos de amor a su marido e hija, más irritado era su humor con los monstruos". "El sol había ya traspuesto el cerco, comenzaba a hundirse y ellos continuaban mirando los ladrillos, más inertes que nunca". El horror va "in crescendo" haciendo convergir la primera línea con la segunda, es decir, el horror que denota la presencia de los niños y el horror de su objetivación, por la falta de atención y cariño, se complementan y se unen hasta desembocar en el anticlímax: el asesinato de la niña que cae del muro como un sol, como si fuera comida.

De esta forma el horror sigue un procedimiento estilístico riguroso que satisface al lector crítico y que atrapa al que lee por obligación, al que se entretiene y al que busca emociones. Sin embargo el narrador no ha dejado totalmente de lado sus típicos tropos. Aparece por ejemplo, la naturaleza, aunque bajo otro punto de vista, y por encima de ella, el motivo de la muerte como un abismo insalvable que acecha al hombre desde lo más recóndito de su ser, aún de sus antepasados inmediatos.

Lo que sí es diferente de la generalidad de sus cuentos es el lugar en que se mueve. Tanto en "La gallina degollada" como en "El almohadón de plumas" transita por espacios cerrados, en espacios urbanos y no abiertos y selváticos. No obstante, la muerte atrapa finalmente al hombre, como lo hace la selva, a Alicia y a la familia Mazzini-Ferraz que son ahogados por esa muerte que sale de ellos mismos y regresa para aniquilarlos, como se refiere Jitrik.

La muerte está en Alicia porque está en su cama, en su almohadón de plumas y está en los esposos Mazzini-Ferraz porque está en su sangre y en su amor. El motivo de la muerte continúa manifestándose como en todos sus cuentos, mientras atrapa a todo tipo de lector.

Rose S. Minc nació en Buenos Aires, Argentina. Desde hace varios años está radicada en los E.U.A. Recibió su doctorado en literatura hispánica de la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey. Actualmente es profesora de literatura hispanoamericana y coordinadora del programa de estudios latinoamericanos del Montclair State College, N. Jersey.

Ha publicado diversos libros tanto en Sud América como en los E.U.A. Su libro más reciente es: *Lo fantástico y lo real en la narrativa de Rulfo*.

guadalupe dueñas: la obsesiva e implacable búsqueda de la realidad

R. Minc

El mundo ficticio de Guadalupe Dueñas revela una actitud narrativa que hace del lenguaje y su manipulación un instrumento más de aprehensión de toda una "nueva" realidad. En efecto, por medio de vocablos que niegan sus referentes, por medio de signos lingüísticos portadores de relaciones inesperadas, rompiendo las estructuras tradicionales y destruyendo el tiempo, el espacio o la causalidad, Guadalupe Dueñas amplía la visión del mundo, toca los resortes de lo apenas intuido y crea todo un mecanismo en el que lo "fantástico" no se opone a lo "real" o verdadero sino que se integra a ello.

"Tiene la noche un árbol", cuento que a la vez da título a la colección del mismo nombre, bien puede servir de ejemplo para confirmar lo aseverado. Todo está presentado por un narrador omnisciente quien sucesiva y simultáneamente entrega dos tipos de realidad: aquella que él, como narrador, ha objetivado y la trasposición subjetiva y emocional que de esa misma realidad está haciendo uno de los personajes. El argumento es sencillísimo y desde la primera oración entrega el triángulo que confinará la acción: Abel, niño muy joven, Silvia, la hija del "amo", la del "suave corazón", muy enferma y a punto de morir, y el "desconocido". La acción comienza con Abel, quien no aparta los ojos de la ventana del cuarto en que yace Silvia, al mismo tiempo que observa al "desconocido" que espera bajo la lluvia y cuyos pasos "van y vienen de la nada a la nada".⁽¹⁾ Abel cree ver que Silvia le hace un ademán de despedida al hombre, pero al tratar de referirle el incidente a su madre, ésta le insta a que "no diga tonterías". Silvia muere, se describe el velorio y el entierro y luego Abel, sentado "en el tronco en que ella le enseñaba el cate-

1. Guadalupe Dueñas, "Tiene la noche un árbol", *Tiene la noche un árbol*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), p. 19.

cismo", "hundido en melancólica laxitud" oye rechinar la verja y siente que Silvia pasa a su lado. Poco después, el desconocido, ayudado por la criada, entra al cuarto de Silvia. Abel oye llorar al hombre "con furor de tigre", y después que se ausenta la criada regresa a su casa. "Nada le contará a su madre", termina diciendo el narrador.

El cuento incluye ciertos elementos que tradicionalmente estructuran lo fantástico, como ser, lo mítico y la psicología de la mente a través de la cual se entrega la narración. Desde el punto de vista mítico estamos frente a un rito de pasaje, ese penoso "crossing of the threshold" que, marcando los grandes hitos de la vida, permite que el niño se transforme en hombre. Vemos, en efecto, que al principio de la narración Abel comparte con su madre la visión de lo que él creyera ser la despedida de Silvia. Al final, en cambio, cumplida su iniciación en el mundo de los adultos, "nada le contará a su madre". El niño ha dejado atrás una etapa de la vida y ha entrado a otra zona de experiencia, a aquel ámbito tan humano que, estando a mitad de camino entre el mundo del espíritu y el de la carne, refleja esa dualidad en sus cíclicos ritmos. Y, paralelamente al ciclo solar de luz y sombra, produce el de la vigilia y los sueños, ciclos que a su vez subrayan la antítesis entre la experiencia y la inocencia. Pero, al ritmo humano se opone el solar: un líbido titánico se despierta cuando el sol duerme y la luz del día por lo general oscurece el deseo. (2)

Y Abel, que según su madre ha visto a la luz del día "tonterías", vislumbró, en la oscuridad de la huerta y en el fondo de sus recuerdos, no solamente que "tiene la noche un árbol con frutos de ámbar" sino también que "tiene el amor feroces galgos morados". (3)

La muerte y transfiguración simbólica de Abel corresponde, por un lado a la muerte física de Silvia y por otro, a la "muerte" de la madre como figura dominante y dominadora. Abel repite aquí, en forma simbólica, el mito de Orestes, quien debe matar a su madre para poder realizar su propia existencia. Abel "nada le contará a su madre" porque ahora sabe que con el silencio lucha contra el poder autoritario que estrangula su crecimiento y que estrangulará su libertad.

Desde el punto de vista de la psicología, la narración presenta varios elementos perfectamente claros, entre los que se destaca el hecho de que Abel es muy joven. Se puede calcular su edad alrededor de los ocho o nueve años porque al enseñarle Silvia el catecismo se sobreentiende que aún no ha tomado la primera comunión y además porque cuando el niño va al velorio "no suelta la mano de su madre", cosa que no haría un niño un poco mayor. Partiendo de la edad de Abel, y apoyándonos tanto en la narración como en las distintas teorías del desarrollo de los niños, la historia tal vez pueda reestructurarse de

la siguiente manera: Abel sabe que Silvia, ayudada por la criada, recibía a un hombre en su cuarto. Abel es muy joven, pero, de acuerdo con Freud, su subconsciente registra la unión erótica que le unió, tiempo atrás, a su madre, como también los celos hacia el padre y el deseo de eliminar esa constante y perturbadora presencia, rival de su afecto. El correr de los años, las normas impuestas por padres, maestros y la sociedad en general le ayudaron a reprimir los instintos, los que quedaron en el subconsciente, velados por una especie de amnesia temporaria que en Abel está terminando. Y ama ahora a Silvia, y el "desconocido" es un rival y en él ve una personificación del demonio y crea a su alrededor todo un mundo misterioso, mágico e irreal. El proceso es enteramente normal: el muchachito está creciendo, y hay algunas cosas que sabe, pero otras que sólo intuye. Y Silvia le enseña a temer las tentaciones del diablo y a evitar los pecados, entre ellos, el de la lujuria. Y como la conciencia y la inconsciencia intercalan muchos de sus elementos, y como Abel es todavía muy joven, responde, como sugiere Freud, "transposing the structural conditions of his own mind into the external world". (4)

Las oscuridades, los misterios, las dudas, el líbido reprimido y no reconocido, afloran en ese ambiente tétrico, mortal, en el que al conjugarse símbolos pertenecientes a diferentes planos, se abren las puertas a un orden distinto de la realidad, por lo general claramente demarcado y fuera de la experiencia cotidiana. La fuerza persuasiva del cuento no reside, sin embargo ni en la configuración mítica ni en la fidelidad casi clínica del trazado psicológico. Es, más bien, el resultado de tensiones internas que, partiendo de personajes y situaciones esbozados esquemáticamente, captan todo un mundo incommunicable donde se niega la separación espacial donde hay como un circuito cerrado en el que la acción aparece vista en forma telescópica y donde los símbolos afectan a los objetos y viceversa. En efecto, lo "fantástico" en "Tiene la noche un árbol" aflora más que nada, a través de lo verbal.

En su aspecto más superficial, el relato está dividido en seis partes no equilibradas ni en longitud ni en propósito. Todo está dado por medio de oraciones breves, las más de las veces de construcción nominal, entre las que falta, por lo general, el nexos conectivo. Las partes se combinan y recombinan en el sistema, que descansa sobre toda una dialéctica de oposiciones y paralelismos. Entre las oposiciones fundamentales reconocemos: desconocido/Abel, vida/muerte, inocencia/experiencia, virtud/pecado, luz/sombra. Pero, como cada uno de los términos de estas oposiciones es polivalente, las asociaciones que producen son enormemente ricas. Tenemos, como sugiere Roman Jakobson, un "haz de elementos diferenciales" (5) cuyos sistemas de equivalencias al nivel literal y metafórico son, a la vez que cíclicos, constantes.

Además de los sistemas de oposiciones y paralelismos, hay también en "Tiene

2. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 159.

3. José Gorostiza, "Muerte sin fin", en *La Poesía Hispanoamericana desde el Modernismo*, Eugenio Florit y José Olivio Jiménez. (New York: Appleton-Century-Crofts, 1968), p. 358.

4. Sigmund Freud, *Totem and Taboo*. (New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1950), p. 91.

5. Roman Jakobson, "Los Gatos", *Estructuralismo y Literatura*. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1972), p. 15.

la noche un árbol” toda una armadura rítmica y musical dada en forma paralelística y opositiva por los siguientes elementos:

rítmica	◀————▶	la lluvia
arrítmicos	◀————▶	los pasos
rítmica	◀————▶	la campana
arrítmicos	◀————▶	los sollozos

A este ritmo externo hay que agregarle también aquel ritmo interno que la autora ha conseguido por la estructuración de la frase y por el uso de la palabra que funciona, muchas veces, como concepto melódico.

Sirvan de ejemplo:

Los pasos del extraño van y vienen de la nada a la nada, lentos, desgarrados, sumisos. A veces se detienen, a veces dudan, a veces caen. (p. 19)

También Abel miró la oscilación de antorcha del hombre, vio cómo sus brazos en alto casi tocaron la luna, la luna que vagaba en el cuarto de Silvia. Silvia, escuálida figura envuelta en una ráfaga... (p. 19)

En el primer caso, tenemos los ritmos binarios “van y vienen” y “de la nada a la nada” y los ritmos terciarios dados por la descripción. En el segundo caso, la repetición de “la luna, la luna que vagaba...” y “en el cuarto de Silvia. Silvia, escuálida figura...” son formas paralelas en que los ritmos binarios se dan en contrapunto. Estos ritmos funcionan en el cuento como elemento “desrealizador”, ya que tanto el tañir de la campana como el caer monótono de la lluvia, ambos *reales* y asociados a la muerte, están en contraposición a todo ese subfondo arrítmico de los pasos del hombre y del sollozar, ambos asociados a la *vida*, pero “irreales”, por partir de la percepción alucinada, y por ende deformante de Abel.

A lo anteriormente dicho ha de agregarse el papel que juegan los elementos de intensificación expresiva, que desbordan en “Tiene la noche un árbol”, y que constituyen un logro imaginativo sumamente valioso. Todos los elementos de intensificación expresiva responden a un juego de reverberaciones y ecos que, convirtiendo el lenguaje en tensión, hacen que las relaciones sean no solamente plurales, sino de proyección ulterior. Tomemos el caso de: “Abel temía al cementerio de alas oscuras, a los mármoles jaspeados de siluetas y al fatídico portón que ya no cruzaría la señorita Silvia”. (p. 21) No puede dejar de notarse el dinamismo que ha adquirido la prosa cuando en función del miedo del niño “las alas oscuras”, que lógicamente corresponden a “las siluetas de mármoles jaspeados” se hacen atributo del cementerio. En este caso, como en todos los otros que aparecen en la narración, la fragmentación de la agrupación convencional de los signos responde a una visión caótica de la realidad y la creación de un mundo verbal paralelo no es más que una de las formas por medio de las cuales la ficción narrativa, “desrealizando”, “realiza”.

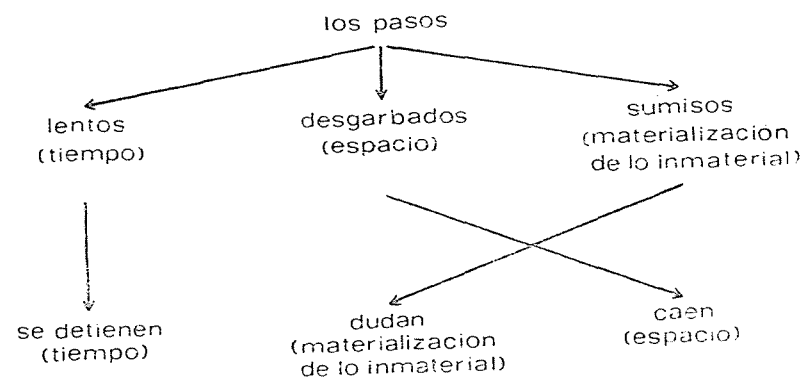
El interés que despiertan los desplazamientos verbales se minimiza si se le compara con el uso que la autora hace de los adjetivos, elemento lingüístico del que consigue extraer una prodigiosa riqueza. Examinemos el segundo párrafo:

Los pasos del extraño van y vienen de la nada a la nada, lentos, desgarrados, sumisos. A veces se detienen, a veces dudan, a veces caen. Su arritmia trastorna a los vecinos: sienten los pasos sobre el corazón. (p. 19).

Notamos que el párrafo comienza con un “close-up” sinecdótico en el que la totalidad —el individuo— se va a definir en función de una parte —los pasos—. El enfoque, claramente cinematográfico, presenta sólo un fragmento de la realidad, fragmento a partir del cual, y por medio de percepciones mentales, podremos llegar a reconstruir el todo.

“Los pasos del extraño van y vienen de la nada a la nada”, se nos dice, y la reconstrucción comienza con el signo “extraño”, el que, pese a estar usado en calidad de nombre, actúa abiertamente como adjetivo, dentro de un mecanismo metonímico que permite pasar, como afirma Jakobson “de la trama a la atmósfera y de los personajes a la ubicación en el espacio y en el tiempo”.⁶

Ahora bien, los pasos “van y vienen de la nada a la nada” y se los califica de “lentos, desgarrados, sumisos”. El mundo creado es ya uno de total desrealización, en el que el ir y venir “de la nada a la nada” se ancla en un desarrollo calificativo dado en términos de tiempo (lentos), de espacio (desgarrados) y de una materialización de lo inmaterial (la sumisión). A esto se añade una estructura paralela en la que el dinamismo de los verbos prácticamente se anula a partir de un sujeto incapaz de producir aquello que se le atribuye. El esquema sería entonces el siguiente:



6. Roman Jakobson, citado por Jaime Alazraqui en *La Prosa Narrativa* de Jorge Luis Borges. (Madrid: Editorial Gredos, 1968), p. 202.

El eje significativo del párrafo descansa en la recopilación: "su arritmia trastorna a los vecinos: sienten los pasos sobre el corazón". Interesa notar que lo que ahora verbaliza la autora, la arritmia, ya había sido dado estructuralmente, con lo que se consigue una especie de visión consecutiva que opera en forma "fantástica" al nivel de lo extra-sensorial: ya habíamos sentido la arritmia antes de que se nos hablara de ella.

Además, si observamos los verbos del esquema notamos que podríamos aceptar, en forma figurativa, que los pasos se detengan, o que duden, pero es imposible, lógicamente, que caigan. La clave de la aparente paradoja se encuentra en que estamos otra vez ante una figura sustitutiva sistemática que opera de la siguiente manera: en el espacio en que vivimos, todo lo que tiene peso es atraído fatalmente por la fuerza de gravedad y por ello, si no tiene sustentato, cae. El caer es, entonces, en el espacio, una función del peso y de la gravedad. En el espacio de la narración, la gravedad de la circunstancia, que dejará a los vecinos sin sustentato, les impone un gran peso sobre el corazón, peso que la autora ha adjetivado en los pasos.

Al "close-up" del segundo párrafo, que se concentrara en el caminar del "desconocido", le sigue una serie acumulativa de imágenes que lo presentan "desde que apareció... al borde de la casa, con la misma chaqueta roja, con el mismo pantalón ceñido y los mismos zapatos de bailarín. Las mujeres le espían los ojos, demudados, de azufre, la boca inflexible, los ademanes vacíos". (p. 19). La adjetivación aquí se apoya en una supuesta realidad inamovible basada en los demostrativos de identidad ("misma chaqueta, mismo pantalón..."). Pero, como habíamos visto ya anteriormente, la realidad es bien pronto desrealizada por los demás términos calificativos, y lo que se obtiene es un "aparecido" una visión demoníaca, cuyo efecto se realza por el uso metonímico de "de azufre", usado aquí como figura de contigüidad en la que se juega con los conceptos de lo concreto y lo abstracto: a los ojos, elemento concreto, se les atribuye el contenido concreto (el azufre) de una idea y un espacio abstractos: el demonio y el infierno.

La misma técnica funciona en: "... y el silbato fabril, de barco en naufragio, abría un cortejo de negrura, de bocas angustiadas, de estupor". (p. 20). En primer lugar ha de observarse la construcción elíptica de los tres últimos términos de la oración, que otorga una gran fuerza expresiva a todo un movimiento en crescendo que empieza con una visión totalizadora que se magnifica a continuación por un "close-up" sinécdoquico, el que a su vez se integra y se magnifica en otra visión totalizadora.

La imagen "cortejo de negrura" está a su vez basada en un complejo sistema de síntesis por medio de la cual se visualiza cromáticamente el dolor de los obreros, a la par que una de las características del contenido, pasa a ser definición del continente. "... (cortejo) de bocas angustiadas..." funciona sinécdoquica y metonímicamente, ya que por un lado, la parte, "bocas", representa al todo, los obreros, mientras que por otro, una manifestación del dolor humano, la angustia, que es abstracta, se objetiviza en un elemento concreto, las bocas, las que —por ende— quedan reducidas a un valor abstracto.

"Tiene la noche un árbol" incluye también numerosos casos de oxímoron, los que, al aglutinar elementos de naturaleza dispares, contribuyen al carácter paradójico de la narración. Y así como en la elección de los vocablos habíamos visto una deliberada voluntad de estilo, así en el uso del tropo percibimos mucho más que mera ornamentación. Lo que consigue Guadalupe Dueñas al confrontar elementos contradictorios que no se excluyen ni se anulan es aquello que el crítico ruso Shklovsky propone en su teoría de la "desfamiliarización", que consiste en tomar vocablos que el uso habitual mantiene en la anonimidad y colocarlos en una situación de tensión, de la que emergen recreados, con una carga potencial nueva, que los hace visibles otra vez. Tenemos como ejemplo: "Recargado en un ciprés, ahí estaba el de la chaqueta en llamas, deshecho y firme como un cirio" (p. 21) y "Abel se ha olvidado de la noche, hundido en melancólica laxitud, en la indolencia de precisos recuerdos". (p. 21)

En el primer caso notamos el uso de dos adjetivos perfectamente comunes y generalmente contradictorios, aplicados a un hombre. Lo paradójico del caso es que si bien en su sentido literal aquello que está deshecho no puede estar firme, en el caso específico en que se le ha usado, comparado con un cirio, la oposición deja de ser tal: los cirios suelen consumirse por dentro, dejando un esqueleto relativamente firme a su alrededor. La imagen lograda comunica nueva vida a los términos que la compusieron al mismo tiempo que pone de manifiesto, hiperbólicamente, el grado intensísimo de dolor del "desconocido", que está deshecho por dentro.

En el segundo ejemplo, tenemos el adjetivo *precisos* calificando a recuerdos. Teóricamente, tal vez sea posible tener "precisos recuerdos", pero, desde el punto de vista del impacto intuitivo de las palabras, los términos son antagónicos, ya que su significado aflora de vivencias que otorgan a los recuerdos un carácter vago, a veces confuso, con equívocos, cuya permanencia y validez suele alterarse en proporción inversa al tiempo transcurrido entre la realidad y el recuerdo que la revive. Y, así como el término *recuerdos* aflora de un modo enteramente subjetivo, así *precisos* viene con toda una carga de objetividad científica que rechaza lo vago, lo confuso, lo equívoco, y cuya permanencia y validez no admite alteración. Tenemos entonces que la autora, por varios caminos distintos, ha creado mundos mediatos que postulan paradójicamente lo paradójico de lo que normalmente entendemos por "realidad".

Es de lamentar que la obra de Guadalupe Dueñas no haya recibido —fuera de México— la atención crítica que indudablemente merece. Convencida de la insuficiencia del lenguaje en cuanto a la captación de la realidad inmediata, la autora se entrega de lleno a una técnica sumamente efectiva en la que los elementos semánticos, formando una red multiforme de significados, nos entregan, no una realidad, o la realidad, sino un laberinto indefinido, ambiguo, que incluye lo "fantástico" y donde todas y tal vez ninguna de las posibilidades son factibles.

Montclair State College,
Upper Montclair, New Jersey,
U.S.A.

apuntes a propósito de «don quijote»

Alvaro Miranda

I. EL SOÑADOR. EL SOÑADO.

Nadie te espera ya, Don Quijote en tu camino. Tu sueño, hermoso y vano, estaba destinado al fracaso inapelable. En tu desventurado error no pudiste percibir que el profundo equívoco de tus pasos, radicaba en la materia con la que tratabas, en tu dolor esencial Don Quijote, de luchar sin saberlo con la fatalidad de la condición humana.

Cervantes creó en su imaginación —es una forma de decir soñó— a un historiador arábigo, Cide Hamete Benengeli, para que narrara la historia del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.

Tal vez en algún lugar de Arabia, un escritor soñaba la existencia de un caballero árabe que, invocando a Mahoma y a su dama, se lanzaba a la aventura por el horizonte febril del desierto africano. Quizás soñó a un autor apócrifo, pues su humildad y delicadeza le exigían permanecer anónimo. Tal vez pensó en el hombre que hubiera podido conocer en una cruenta batalla, hacia 1571 y a quien en su heroicidad guerrera le marcara una mano. Acaso complementó su sueño con un nombre y lo adjuntó a su historia y le pareció bien llamar a su apócrifo autor: Don Miguel de Cervantes Saavedra.

Y allá, en un lugar de la Mancha, un solitario, ocioso, enjuto hidalgo, asiduo lector de novelas caballerescas hasta el extremo de olvidar su hacienda, existía.

Cuando ese buen hombre llegó a los cincuenta años, en una mañana, tarde o noche cualquiera, sintió una angustia compartida: su vida se le escapaba de las manos, se le iba triste, vacía, oscura; su existencia era casi una ausencia de existencia, era la no-existencia del ser que se transforma, por el nihilismo vital, en un mero objeto. Y cuando Alonso Quijano experimentó ese vacío esencial hasta el punto de sentir que no vivía, cuando al llegar a los cincuenta años buscó el sentido de su existencia, compuso el balance de sus años y no halló nada digno de memorizarse apenas durante unos segundos: cuando la ansiedad de una consciente inexistencia vital se apoderó de él, adoptó la heroica resolución: viviría la vida que nunca había vivido.

Su férrea voluntad se dedicó a imaginar los ruidos de un sueño, vistió de carne a sus figuras, les dio forma y nombre, las envolvió en risa y llanto, alegría y sufrimiento, dolor y paz, les dio la palabra, la bebida, la lucha, la tristeza, el camino, sopló sobre ellas la vida y distinguió algunas entre todas, pero sobre todas una, elaboró pacientemente la única, el hijo predilecto de la mente, soñado con dedicación, con el reiterado placer de saber que era la figura central de su sueño, el ser que encarnaba el largamente acariciado anhelo, finalmente conseguido. Y cuando el hidalgo se durmió una mañana bajo el sol manchego, las figuras se liberaron de su mente. Mientras Alonso Quijano dormitaba en su aposento, una reconocible estampa escapaba por la puerta falsa de un corral —por la puerta falsa de la irrealidad— hacia un mundo que lo justificaría. Era un jinete desgarbado, caricaturesco, cuya imagen de perturbada compasión o risa, pero era un jinete plenamente vivo, buscando plasmar la plenitud de su existencia en la aventura del camino, en el devenir de ventas y pastores, de ataques y defensas, de luchas y destrezas, en la senda prodigiosa de magos evanescentes y seres desprotegidos a los que siempre daba algo, a veces sin saberlo, y en las agitaciones de su andar el jinete se justificaba, justificando también al otro a su hacedor, a aquél por quien era soñado. En cada hito del camino recorrido por Don Quijote de la Mancha, más allá del dolor del fracaso personal en que recaía, iba sintiendo la íntima, inexplicable felicidad, de saberse justificado en su existencia, y acaso intuía que, en cada segundo de su propia vida, palpitan los instantes de la otra: también lo justificaba a él, al soñador que lo soñaba, al creador que le infundiera ánima, al hacedor inmóvil y ajeno, el que alcanzaba con ese tránsito caballeresco su propia razón de ser, el cabal sentido de una existencia plena. Y así, Don Quijote era feliz, aún sabiéndose soñado, pues comprendía que, por sus actos, un hombre que nunca había vivido, ahora vivía de una vez y para siempre.

II. LA "MENTIRA VITAL"

Primera salida: Don Quijote trasiega el día sin hallar la aventura. Es necesario enfrentar alguna con prontitud, de lo contrario su figura pierde consistencia. La venta es el pretexto perfecto.

Distorsiona la realidad: convierte a la venta en un castillo, los habitantes de la venta son habitantes de un castillo, etc.

Don Quijote existe en la medida que exista la aventura. Por ella es Don Quijote, sin ella se transforma en Alonso Quijano.

La aventura *justifica su existencia*, le permite vivir. De allí su necesidad de crearla, a veces de la nada, o de transformar, distorsionar o interpretar la realidad en forma diversa. Padece una *necesidad vital* que lo lleva a *distorsionar la realidad* adaptándola a una aventura-alimento imprescindible para vivir. Sin este recurso Don Quijote se desvanecería en el sueño de Alonso Quijano. En "El pato salvaje", Ibsen pone en labios de su personaje, Relling, palabras que podían decirse respecto a Don Quijote: para poder vivir, en su particular delirio, necesita una *mentira vital*, esto es, *determinar la realidad* en función de un *auto engaño individual* que, al no ser compartido colectivamente por los otros, conlleva en sí el *conflicto* entre el *mundo falaz, soñado, irreal*, —como el de un viejo que vive el sueño de glorias pasadas— y el *mundo verdadero, real*, el de la sociedad de los hombres, con reglas que reclaman coparticipación, consenso y que no significan justicia ni nobleza.

Para Ibsen, el *Ideal* es un *engaño*, es una *mentira*, un sueño que adormila el espíritu verdadero del hombre y le hace obrar basado en premisas falsas.

Esa *mentira vital* es la que vive Alonso Quijano. Es la que le permite ser feliz soñando a Don Quijote y a éste, transformado, ser feliz soñándose *ser él* y no mero producto de una mente que sueña, una mera sustancialidad del sueño. Así lo confirma Relling en "El pato salvaje":

"Si quita Ud. la *mentira vital* a un hombre vulgar
le quita al mismo tiempo la felicidad".

III. COLON Y DON QUIJOTE

*"El hombre suele partir de premisas
lógicas y realistas, para remontarse
a verdaderas locuras, a la fantasía
y a los molinos de viento..."*

Ernesto Sábato, "Heterodoxia".

¿En qué forma Cristóbal Colón anticipaba hacia 1492 al desprevenido jinete manchego esforzado en conseguir de la gente la aceptación vital de su máxima ilusión? Los cortesanos sostenían la cuadratura terrestre con el mismo empecinamiento con que Sancho hablaba de las aspas del molino cuando los seres dotados de una mágica aureola se esforzaban en navegar a las Indias, descubrir parajes desconocidos y combatir gigantes robustos en las llanuras de la Mancha.

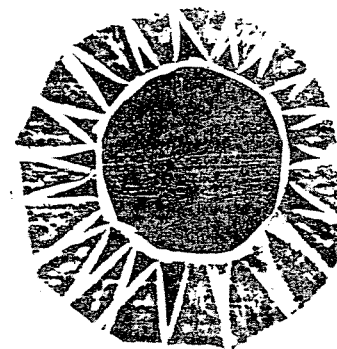
La confirmación salvó la cordura de Colón. La verificación del error sacudió los cimientos de Don Quijote. Es que Sancho estaba del lado de los que querían probar la esfericidad terrestre. Y Don Quijote, racional en su universo, asistía a la destrucción del Sistema por él previsto pero para evitar una caída definitiva pensaba metamorfosis y trucos de magia en gigantes invisibles, cautela infantil si se quiere, imprescindible no obstante para eludir el escéptico, profundo abismo, revitalizar su energía cósmica, el engaño vital que lo puebla y lo eleva después de cada caída. Hombres y siglos que no vieron la cristiana necesidad de esa mentira piadosa asisten a su desintegración paulatina

acuciados por la duda, la razón, o el silencio de Dios. Y Hamlet cava una tumba múltiple para la élite de suicidas célebres.

La derrucción del Sistema aceptado es un saco vacío de pronto al que el ojo impávido asiste no para asombrarse sino para dejarse ir por ese foso hacia el fondo de la pendiente.

En el cuaderno del que fueron extractadas estas anotaciones, se hace constar las siguientes fechas de composición, respectivamente:

- 4 de diciembre de 1975.
- sin fecha precisa, 1975.
- 9 de abril de 1977.



Jorge Arias nació en Montevideo en 1931. Es doctor en *Derecho* por la Universidad de la República O. del Uruguay. Publicó tres libros de poemas: *Piedras de toque*, 1969, *Piedras libres*, 1974, y *Piedras de canto*, 1977. Aparte de su actividad como creador, ha dedicado considerable tiempo a la traducción de poetas diversos.

edgar lee masters: poemas de «spoon river»

traducción de Jorge Arias

Edgar Lee Masters (1869 - 1950). Conflictual abogado de Chicago, influido por Emerson, nada había escrito, hasta sus 45 años, que pudiera hacer sospechar que su nombre pasaría a la posteridad. En ese momento, y a sugestión de William M. Reedy, director del *Reedy's Mirror* de St. Louis, comenzó a escribir una serie de breves y concisos poemas, supuestos epitafios recogidos de los sepulcros de un pueblo imaginario del Medio Oeste —Spoon River— en los que puso la eterna lucha de los poderosos contra los débiles, la crisis del mundo feudal de los pioneros y puritanos, desbordado por la civilización del dinero, una denuncia de la miseria moral y material de los pueblos, el combate prometeico del hombre por triunfar sobre su destino, los problemas del desarraigo y la expatriación, todo ello a través de unas 19 historias entrelazadas en las que revive el pueblo sepultado, con sus jueces, clérigos, banqueros, gobernantes, dirigentes (a los que Masters, como representantes de la autoridad, detesta), sus seres anónimos, frustrados, caídos, desesperados, solitarios, vagabundos y prostitutas (hacia quienes va la simpatía del autor). Recogidos en libro —*La Antología de Spoon River*— conocieron un éxito extraordinario, superior al de *Leaves of grass*.

RUSSELL KINCAID

En la última primavera de mi vida,
En aquellos últimos días,
Me sentaba en el huerto abandonado
Donde, más allá de los lozanos campos
Brillan apenas las colinas, en Miller's Ford;
Y sólo a meditar, sobre el manzano
De arruinado tronco, de ramas desgajadas
Y verdes retoños, cuyas delicadas floraciones
Se dispersaban en la mustia maraña
Para no dar su fruto jamás.
Allí estaba yo, con mi espíritu rodeado
Por mi carne decrepita, mis sentidos embotados,
Pensando todavía en la juventud, la tierra joven...
Tales quiméricas floraciones brillaban pálidamente
Sobre las ramas muertas del Tiempo.
¡Oh tierra que nos dejas antes de que nos tome el cielo!
Hubiera sido yo tan sólo un árbol, para temblar
Con sueños de primavera y frondosa juventud,
Y me hubiera extinguido, en el ciclón
Que me arrancó de la tensión del alma
A donde no hay ni tierra ni cielo.

—oOo—

FAITH MATHENY

Al principio no sabrás qué significan,
Y puedes ignorarlo, para siempre,
Y podemos no contarlos nunca:
Esos fulgores súbitos en tu alma,
Como esos suaves relámpagos en las nevadas nubes
Cuando es la luna llena, a medianoche.
Vienen en soledad, o tal vez cuando
Estás junto a tu amigo, y de repente
Sobreviene un silencio, y su mirada
sin pestañear os llega:
Ambos han visto juntos el secreto,
El lo ve en ti y tú en él.
Y ambos se quedan quietos, conmovidos,
No sea que el Misterio
Aparezca de pronto y los fulmine
Espléndido como un sol.
¡Oh almas que tenéis estas visiones,
Sed valientes!

Tan cierto como que vuestro cuerpo está vivo
Y el mío muerto,
Estáis aspirando una bocanada del éter
Reservado a Dios mismo.

—oOo—

PADRE MALLOY

Padre Malloy, tú estás allá,
En el camposanto, donde una cruz señala cada tumba,
No aquí, con nosotros, en la colina...
Nosotros, de vacilante fe, de nublada visión,
de oscilante esperanza, de pecados sin perdonar.
Fuiste tan humano, Padre Malloy,
Tomando a veces una copa amiga con nosotros,
Siempre a nuestro lado en la lucha por salvar a Spoon River
De la frialdad y de la lobreguez de la moral de aldea.
Fuiste como un viajero que trae una cajita de arena
Desde los desiertos que rodean las pirámides,
Y las hace reales, como a Egipto.
Fuiste una parte de un gran pasado, un vínculo con él,
Y no obstante, estabas muy cerca de nosotros.
Tú creías en la alegría de vivir,
Tú no parecías avergonzado de la carne.
Tú tomabas la vida como es.
Y como cambia.
Alguno de nosotros casi fue hasta ti, Padre Malloy,
Viendo cómo tu Iglesia había adivinado el corazón,
Y provisto, para ello,
A través de Pedro la Llama,
Pedro la Piedra.

—oOo—

ALEXANDER THROCKMORTON

En la juventud, mis alas eran fuertes, incansables,
Pero no conocí las montañas.
En la madurez conocí las montañas,
Pero mis alas cansadas no podían seguir mi visión.
Genio es sabiduría y juventud.

breve diccionario del argentino exquisito

por Adolfo Bioy Casares ⁽¹⁾
Héctor Balsas ⁽²⁾

Una simple recorrida por los anaqueles de una biblioteca especializada en diccionarios proporciona materia de reflexión al observador. Lo primero que se le ocurre es detenerse atentamente ante la cantidad variadísima de temas que abarcan los diccionarios. Los hay de todo tipo: de dudas, de nombres propios masculinos o femeninos, de sexología, de botánica, de carreras cuadradas, de humor, de galicismos... También los hay de la lengua, sencillamente. En segundo lugar, ese mismo observador lamentará que no esté tal o cual vocabulario, que es exactamente el que él necesita o el que, en su fuero íntimo, desearía recopilar.

¿Qué decir, pues, de la publicación del reciente "Breve diccionario del argentino exquisito", de Adolfo Bioy Casares? ⁽¹⁾ Puede alabarse la originalidad o la necesidad o la oportunidad de su contenido, aunque parece difícil que llegue a colmar el asombro de alguien, si lo enfocamos desde el punto de vista del tema. En este aspecto de los diccionarios, ya no hay sitio para la sorpresa. Pero sí la encontramos al revisar las páginas del libro y comprobar, casi al minuto, que una cosa es lo que anuncia la portada, con sus letras de airoso rojo, y otra lo que el lector descubre detrás de la fachada. Apenas se ojean los artículos seleccionados por el autor, que en verdad no son muchos, y apenas se bucea en algunos de ellos —los más llamativos—, se adquiere una sensación peculiar, de desencuentro, de inseguridad y, hasta diríamos, de frustración.

(1) Buenos Aires, Emecé, 1978.

(2) Véanse datos biográficos en Foro Lit. II.

Una duda surge enseguida: ¿Qué significa *exquisito*, ese adjetivo que es clave en el título de la obra? Si significa lo que creemos, ya se puede dejar sentado que hay un desacuerdo entre lo que pensamos y lo que piensa el autor. Y, precisamente, significa lo que creemos: "De singular y extraordinaria calidad, primor o gusto en su especie". De acuerdo con esto, calificamos de tal un postre, una película, una acción, una escritura, un cuadro. También podemos calificar las palabras de exquisitas, porque existen. Las encontramos en obras literarias de antes y de ahora. También en trabajos que no tienen pretensión mayor ni menor de figurar entre las cumbres del idioma. Dentro del todo a que pertenecen, se incrustan para dar realce al estilo o para resaltar el sentido de un pasaje o, simplemente, para embellecer la expresión, finalidad nada desdeñable. Se nos ocurre que un buen ejemplo de exquisitez literaria lo ofrece Manuel Mujica Láinez. Basta leer "El unicornio", una de sus novelas más logradas, para comprender qué es lo exquisito en relación con las palabras. No hay, pues, intención peyorativa cuando se aplica a un sustantivo el adjetivo *exquisito*. Si la palabra va evolucionando semánticamente en esa dirección, aún no está sancionada la nueva acepción a que dé lugar. Su empleo corre por cuenta y riesgo de quien la usa, pero es un riesgo bastante peligroso para la comprensión de lo expuesto, pues, si el interlocutor o lector no logra asir ese nuevo contenido, se puede producir lamentable confusión.

En quien lee atentamente el diccionario que comentamos queda la impresión de que Bioy Casares o toma el adjetivo en un sentido particular o lo confunde con otro. Si ocurre lo primero, no nos enteramos del significado que le concede, porque en ningún momento se nos anuncia que *exquisito* quiere decir lo que el autor piensa que significa. Se nos deja en la oscuridad; de ahí la falta de apoyo para calibrar debidamente los vocablos incluidos en este vocabulario. Si ocurre lo segundo, ya es otra cosa: se da una situación corriente, que no es privativa del autor sino común a todos nosotros, que, a veces, por descuido o por desconocimiento, erramos en la elección de una voz. Tenemos la impresión de que Bioy Casares dice *exquisito* pero piensa en *petulante* o *afectado*. Es decir: carga el adjetivo con un significado distinto del propio que el vocablo posee desde su creación y cae en la inconveniencia de no señalarlo con todas las letras. En un pasaje del prólogo hay un atisbo de esa confusión o de esa nueva significación (en definitiva, no podemos decir qué sucedió en la mente del autor). Dice: "Considero que este diccionario no es inútil si pone en evidencia el engolamiento de quienes adornan sus ideas y su estilo con la falaz pedrería de *programático*, de *acervo*, de *coyuntural*, etcétera". De estas palabras se desprende que él apunta a los engolados, a los rebuscados en el decir, a quienes no vacilan en adornar y sobreadornar la expresión del pensamiento o del sentimiento, por el solo gusto de sobresalir. Claro está que esos no son exquisitos, sino pedantes o, como ya lo dijimos, petulantes.

Si esta es la intención, no podemos menos que aplaudirla, por lo que tiene de positiva y aleccionadora. Apoyamos calurosamente la crítica mordaz que cae sobre voces tan desagradables, altisonantes u oscuras como *categorizar*, *cuestionar*, *dimensionamientos*, *estamento*, *impudoso*, *poblacional*, *parámetros*, *tentativo*, *velatorio*, *vivencial*, entre algunas decenas más que se forman generalmente con las mismas desinencias y que constituyen neologismos insufribles. Más de una vez hemos vituperado el empleo desmedido de estas palabras y de sus similares, oídas y leídas en discursos, artículos, libros y hasta en la simple comunicación de noticias por radio o televisión. Si podemos admitirlas en determinadas y precisas oportunidades, dentro de sus áreas específicas, no podemos ni debemos extender el uso ilimitadamente como se suele hacer en estos últimos años.

Creemos que hasta aquí Bioy acertó, pero no es posible defender totalmente el "Breve diccionario del argentino exquisito" (que bien puede ser del uruguayo exquisito, por todo lo que de común tenemos con los de la otra banda), pues a medida que disfrutamos de la merecida cachada de que son objeto ciertos términos (son impagables las citas apócrifas), vamos notando que hay otros que están incluidos sin razón. Por ningún concepto se los puede tildar de exquisitos, sea en el sentido que da el diccionario académico, sea en el de Bioy. Véase, si no: *ambiente*, por "habitación, cuarto"; *bancario*, por "empleado de banco"; *búsqueda*, por "busca"; *capitalino*, por "relativo a la capital"; *chapado*, por "enchapado"; *entidad*, por "valor o importancia"; *estar*, por "sala de estar" o los anglicismos "living" y "hall"; *farmacia*, por "botica"; *filme*, por "película"; *moderno*, por "nuevo, presente, actual"; *navideño*, por "perteneciente o relativo a la Navidad"; *negociado*, por "peculado"; *odontólogo*, por "dentista"; *de película*, por "fastuoso"; *pujante*, por "vigoroso"; *recalcar*, por "repetir enfáticamente"; *receso*, por "período de descanso o vacaciones"; *relevante*, por "sobresaliente"; *ribetes*, por "contornos"; *tránsito*, por "tráfico"; *vigencia*, por "observancia".

¿Quién puede asegurar sin titubeos que las dicciones subrayadas merecen reprobación por su ampulosidad o engolamiento, por su "exquisitez", según término de Bioy? Nos parece poco probable que haya alguien. Sin embargo, Bioy Casares los reúne en un cóctel indigesto con palabras de declarado cuño petulante (para él exquisito) como "indexación", "optimizar", "prognosis". Pero todavía hay más. Estamos convencidos de que ciertas expresiones que trae este diccionario no son ni petulantes ni exquisitas. Pensamos, por ejemplo, en "a nivel de", "de ahora o de hoy en más", "fundamentalmente", "en el marco de", "en otro orden de cosas", "a título de". Son vocablos adverbiales ("fundamentalmente"), frases adverbiales ("de ahora o de hoy en más", "en otro orden de cosas"), frases prepositivas ("a nivel de" = "entre" o, en algunos casos, "para"; "en el marco de" = "en" o "dentro") o frases conjuntivas ("a título de"). Se hallan a lo largo del discurso como tantas otras expresiones del mismo valor gramatical que el tiempo consagró definitivamente. Estas van en camino de sustituir o reforzar a las ya existentes, en una clara tarea de reposición de lo que ya está desgastado o en vías de desgaste.

No descartamos la subjetividad que preside a cualquier labor de ribetes inte-

lectuales y comprendemos que Bioy no escapó a la fuerza impulsiva de lo opinable; pero donde opina uno pueden hacerlo varios y de ahí que la discrepancia con su trabajo lleve —como nos llevó a nosotros— a considerar este diccionario como un hecho desfasado, que no logró aunar el continente con el contenido.

Tampoco descartamos la posibilidad de que otros lectores de Bioy, adictos a su prédica, nos endilguen el calificativo de *exquisitos* por el párrafo anterior.



el diminutivo coquinaro en el español del uruguay

J. Ricci

Un rasgo actualmente muy generalizado en el español del Uruguay es lo que primariamente podríamos llamar el *diminutivo coquinaro*. El uso corriente del sufijo *-ito, -ita* y los otros de la serie con sustantivos coquinaros y análogos realmente llama la atención del observador atento ⁽¹⁾. El fenómeno es tan claro que incluso la imaginación popular, a la cual nada se le escapa, ha podido captarlo y ha descubierto el aspecto jocoso de la nueva tendencia que ya ha quedado fijada en un chiste popular. ⁽²⁾.

Es cosa de casi todos los días oír, una *tortillita*, un *guisito*, una *sopita*, un *choricito*, un *cafecito*, una *cervecita*. Así, es 90 % factible que si dos amigos se encuentran y uno desea invitar, seguramente dirá: “¿No querés tomar un cafecito?”. O, si hace calor: “¿Te tomás una cervecita?”. Por lo demás, el que visita a unos amigos y se aproxima la hora de la comida oírá cosas como éstas: “¿Por qué no

(1) En una conferencia dictada hace pocos meses por el profesor alemán Guenther Haensch en Montevideo, éste señaló el uso superfrecuente del diminutivo en el español de las Américas en contraposición con el de España. Y si mal no recordamos, agregó que nuestra modalidad suave contrasta con la modalidad varonil de los españoles.

(2) El chiste es éste. Juan invita a su amigo Pedro a comer en un restaurante. El viernes de noche, después del trabajo, se encuentran y eligen el lugar. Llega el camarero y Juan pregunta: “¿Y qué vas a comer de entrada?”. Pedro responde: “Y, mirá, un fiambrecito cualquiera con una ensaladita rusa”. “¿Y qué plato vas a comer después?”, prosigue Juan. Responde nuevamente Pedro: “Y, bueno... medio pollito a las brasas”. Juan entonces comenta: “Decime, ¿por qué llamás a todas las cosas así? ¿Por qué decís ensaladita, pollito, fiambrecito?”. “Mirá”, responde Pedro, “no lo pensé”. Los amigos comen, y luego llega el momento del postre. “¿Qué querés para postre?”, inquiriere Juan. “Mirá, no tengo *apeto*”, contesta Pedro.

te quedás? Te podemos ofrecer una *tortillita* o un *guisito* de lentejas. Es lo único que tenemos, pero así te quedás y podemos charlar un rato”.

El uso reiterado del diminutivo no termina en el campo de lo coquinaro. Últimamente se ha generalizado aún más, utilizándose en los campos más insólitos del lenguaje. Por ejemplo, no es extraño oír decir: “Y, Juan estuvo un poco *jobadito*, pero ya está bien”. O: “Quisiera saber si ya me tiene pronto el *certificadito*”. O: “Me compré un *autito*, o un *fitito* (un Fiat 600)”, etc., etc.

El sentido primario del diminutivo es el de indicar tamaño reducido y el secundario, aunque igualmente general, el de transmitir un sentimiento afectuoso, muchas veces a nivel familiar: *palomita*, *gatito*, *perrito*, y *abuelito*, *papito*, *hermanita*, etc.

En el caso del diminutivo coquinaro, las encuestas que han servido de base a nuestra pequeña investigación nos permiten afirmar que estamos en presencia de un nuevo sesgo del diminutivo.

Interrogados en las circunstancias en que empleaban los diminutivos e instados a que dieran una interpretación, después de muchos escarceos, la mayoría de los hablantes coincidió en afirmar más o menos lo siguiente:

Generalmente uno no puede ofrecer lo que desearía. Lo deseable sería invitar a los amigos en forma. Por lo tanto, hay que hallar una fórmula para restar importancia a lo que se ofrece, o sea, un medio de no comprometerse mucho, no ocurra que después se reciba una crítica. Y para esto nada mejor que utilizar un diminutivo. Si uno ofrece una *tortillita*, no se puede esperar una *gran* tortilla, si uno invita con un *guisito*, no es lícito aguardar un *señor guiso*. Además, el diminutivo propone un límite. El que ofrece una *cervecita* o un *cafecito*, no ofrece nada más. Intimamente se siente seguro de que el invitado no se extralimitará y le pedirá un olímpico, o un emperador o una simple tortuga⁽³⁾.

Los diminutivos del segundo tipo (limitantes) no participan exactamente de este sesgo y serán objeto de un estudio posterior.

Un reenfoque del problema parece sugerir que este modo de expresarse está de acuerdo con cierto modo de ser del uruguayo. Todos los fenómenos lingüísticos tienen sin duda una infraestructura ya sea de situaciones reales o de modos de comportamiento del ser de una comunidad. El uruguayo estadísticamente considerado es muy suspicaz cuando ofrece y a menudo prevé el resultado (probable) de lo que hace. Intenta anticipar los hechos y por lo tanto no se entrega por entero. De antemano se cuida de la crítica y del que quiere “pasarle”, aunque sea un amigo. Así ha surgido el diminutivo coquinaro o lo que, más técnicamente y de manera tentativa, llamaríamos de no-compromiso o no compromisorio, empleando un término casi ilocucionario.

(3) Nombres de distintos tipos de sandwiches en el Uruguay.

Los avatares del español

Iris Maian de Ricci (1)

Por encima de todas las consideraciones teóricas y prácticas y de los esfuerzos de los profesores y maestros en favor del mantenimiento de las normas de corrección del español, hay hechos que dan mucho que pensar. Las formas de la nueva infraestructura social de la vida —la televisión, el cine, las tiras cómicas, etc.— están forjando una generación bastante alejada de la lectura y ello se refleja tal vez en un desconocimiento y en una aceleración de los procesos de desgaste y transformación de nuestro idioma.

La corrección de pruebas escritas —de clase o domiciliarias— de los alumnos liceales, frecuentemente arroja resultados inesperados e increíbles por la naturaleza de los errores y desviaciones que se detectan y que merecerían estudios muy serios por parte de todos nosotros, los docentes. Deberíamos poder evaluar con cuidado esos resultados, analizarlos, clasificarlos, determinar los porqués de ciertas expresiones y, en lo posible, procurar elaborar los métodos más adecuados para erradicar los errores y desviaciones que se hallan.

La diaria rutina, los grupos demasiado numerosos de alumnos, que hacen que a la menor pausa por parte del profesor se acumulen montañas de trabajos para corregir, y la falta de posibilidades para publicar, impiden el trabajo científico y se traducen en que las notas que se toman de errores y creaciones llamativas del alumnado a través de los años, no pasen del mero estado de notas. Los resultados obtenidos luego de haber realizado varias pruebas de evaluación sobre el grado de conocimiento de la formación del femenino y plural de los substantivos pueden sistematizarse de la siguiente manera. Cabe señalar ante

(1) Véanse datos biográficos en Foro Lit. I.

todo que las respuestas de los alumnos examinados, que aquí se dan en forma textual, no son aisladas e individuales sino reiteradas.

Nombres de personas

<i>Masculino</i>	<i>Femenino</i> ⁽²⁾
1 yerno	yerna, cuñada, suegra
2 suegro	nuera, cuñada
3 mártir	martiriza, martiresa
4 poeta	poetastra
5 hombre	hembra
6 Andrés	Andresa, Andrea
7 abad	abadina, abadisa
8 héroe	heroisa, heroica

Lo primero que llama la atención es el desconocimiento de ciertos femeninos, que uno podría equivocadamente suponer que el adolescente conoce bien y usa en forma activa en su léxico, aunque no hubieran sido estudiados específicamente en clase. Algunos están relacionados con el ámbito familiar (ejs. 1 y 2). Allí se advierte gran confusión. En el ej. 3, el alumno confunde el fem. con una forma verbal de un verbo de la misma familia o usa un sufijo que él sabe que es apto para la formación de femeninos, pero que no es el apropiado para el caso. Esto último se observa también en los ej. 7 y 8, con el agravante de que incurre en vacilaciones ortográficas.

Los ej. 4 y 8 están estrechamente vinculados con hechos del mundo literario y del espectáculo, pero debe reconocerse, aunque resulte doloroso, que el alumno lee poco y lee materiales mal seleccionados. En otras palabras: parece increíble que un adolescente desconozca el término *poetisa* ⁽³⁾ y el término *heroína* que se diría debieran formar parte de su acervo léxico.

En el ej. 4, la noción de derivado despectivo o peyorativo se confunde con la de femenino. Y en el ej. *héroe - heroica*, el alumno considera un adjetivo femenino derivado del masculino y piensa que ha logrado recordar el sustantivo femenino.

El error *hombre-hembra*, error parcial, que no total —el femenino de hombre siempre será una hembra, pero no toda hembra resulta ser el femenino gramatical de hombre— está apoyado en la paronimia y en la aliteración. El nombre de pila *Andrea*, que en el R'ío de la Plata se ha difundido ampliamente como femenino, sin que nadie, aparentemente alertara a los padres que elegían tal denominación que *Andrea* significa *Andrés* en italiano, ha desplazado el correcto femenino de *Andrés* que es *Andreína*.

(2) Las pruebas consistieron en dar masculinos y pedir que indicaran los femeninos correspondientes.

(3) Llama la atención en este sentido que incluso personas de cultura emplean ya el término *poeta* por *poetisa*.

Un rápido vistazo a algunas de las correspondencias dadas a ejemplos de masculinos en el rubro *animales* muestra los siguientes resultados:

Nombres de animales

<i>Masculino</i>	<i>Femenino</i>
1 el ratón	la ratón, la rata, la rata hembra
2 carnero	carnero hembra, carnerada, carnera, cabra
3 caballo	caballa, caballo hembra, caballada
4 tigre	pantera, león

Cabe preguntarse qué hubiera ocurrido si las pruebas se hubieran realizado en liceos del interior, en donde se supone que el estudiante conoce mejor los animales, su vida y su reproducción.

Llama la atención, cómo, en los ejemplos propuestos, se nota desconocimiento del nombre del animal hembra. El alumno se equivoca e indica otra especie (carnero, cabra, etc.; tigre, león, etc.) o un colectivo: caballada. O forma un femenino inexistente siguiendo procedimientos gramaticales estudiados (caballa).

En cuanto a los ejemplos sobre plural, destacamos los siguientes frecuentes errores:

	<i>Singular</i>	<i>Plural</i>
1	café	cafeces
2	pie	pieces, pieses
3	té	teces

La pregunta que uno se hace es si se están realmente atacando las verdaderas causas del desconocimiento del español. ¿No estaremos equivocados con los métodos que seguimos? Sin duda, las causas de esta situación, que solo da una idea muy escueta de lo que acontece, obedecen a una multitud de razones. Es un tema que da para reflexionar.

reseñas bibliográficas

"CONTRABANDO DE AURORAS", de Rafael Courtoisie. Ediciones de la Balanza. Montevideo, 1977. 32 págs.

Por supuesto, no hay una Poética, sino poéticas. Como no hay una Pintura, sino pinturas; toda una serie de ejercicios artísticos que, sustentados en una base común que conforma la índole estética del arte a que se refiere, se desgrana en diversas captaciones del género según la particularidad de criterio de cada artista.

En otras palabras —las de Juan Ferreyra Basso— "es incansable la afluencia esencial de la poesía y su infinita variación". Las voces cambian, los tonos son otros, las palpitations responden a la conciencia individual de cada poeta, y el arte se bifurca en consonancia con las diferentes sensibilidades de cada testigo del universo.

Rafael Courtoisie, con apenas diecinueve años, nos entrega su primer libro de poemas. El crítico suele mirar con desconfianza el libro primerizo del joven inexperto que está cerrando aún las páginas de su adolescencia. Sin embargo, conviene recordar que Rimbaud antes de cumplir los veinte años ya había publicado sus dos obras maestras. Y no es el único ejemplo de precocidad literaria. En estos casos —en todos los casos— es el Tiempo el que dice la última palabra. Nosotros nos limitamos a señalar algunos elementos de interés.

"Veo, sufro / atestiguo", decía en uno de sus poemas Sara de Ibáñez, y ese testimonio doloroso que dio alas a la creación en todas las épocas, se palpita generosamente en estos versos surcados de melancolía, de detención sumisa en los objetos exteriores que vulneran activamente la sensibilidad creadora. El paisaje circundante impresiona al ser humano, es transformado por el arte en el juego deslumbrante de imágenes que se vuelca en la expresión desbordada y vital. No es poesía del intelecto, es primordialmente poesía de la emoción, de la sensación, del sentimiento.

Es atestiguar un sufrimiento de ciudad sola que duele en su tristeza repetida de días paralelos, de sombras cobrizas que se hilvanan en otras sombras apenas vislumbradas por la mirada del poeta, ese revelador de miedos y de angustias que afloran desde el inabarcable fondo de la vida.

Por supuesto, hay influencias. Difícilmente un creador joven pueda desentenderse de ellas. No vamos a presentar un prolijo catálogo, simplemente establecer alguna. Por ejemplo, una interrogación en la que se oculta la presencia borgiana:

"... quién
lo mueve al que mueve
los hilos y nos encierra"

Hay imágenes enraizadas en la tradición hispanoamericana, que adquieren en el crisol del poeta, una particular conformación. Pero fundamentalmente, este contrabando de auroras que nos entrega, es una aproximación al espíritu que fluye en contacto con los elementos que se ponen a su alcance, es un desborde pleno de emocionalidad que nace y se desarrolla en las líneas de esa vida que recorre, seguro de cumplir con su destino un prefigurado y nunca desdeñable itinerario.

A. M. B.

"TRABAJO Y CAMBIO", de Enrique Fierro. Ediciones Géminis. Montevideo, 1977. 44 págs.

Cuando se le preguntó a Carl Sandburg cómo definiría la poesía, el poeta norteamericano contestó: "es el abrir y cerrar de una puerta, dejando a aquellos que miran, que adivinen lo que han visto durante un momento". La poesía de Fierro no propone una interpretación adivinatoria, pero ciertamente participa de la primera parte de esta definición: es el abrir y cerrar de la puerta de una realidad profunda, recóndita, inescrutable.

Enrique Fierro es una de las voces más interesantes de la actual poesía hispanoamericana. Entre otras obras es autor de: "Mutaciones, I" (Montevideo, 1972), "Capítulo aparte" (Montevideo, 1974), "Breve suma" (México, 1976), "Textos/pretextos" (Xalapa, 1977), "1/2" (México, 1977); complementa su labor poética con la crítica literaria, desarrollando su actividad docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México, ciudad en la que reside desde 1974.

"Trabajo y Cambio" nos revela desde el título la condición artística del autor: Fierro es el *artifex*, el técnico del arte, el artesano que sustenta su creatividad en la racionalidad y el intelecto. No se trata de un poeta canónico, preceptivo, que elabora reglas o principios estéticos rígidos. En el proceso constante de una búsqueda perfecta de la expresividad más completa de la realidad que aprehende, Fierro tiende a la objetivación en cuanto proyección fuera de sí de la sustancia poética que, por ese acto se da a conocer. Es el colaborador y el ejecutor de una arquitectura secreta que desdeña las reglamentaciones idiomáticas rígidas, hecho evidenciable en las sucesivas construcciones y destrucciones, a las cuales somete una sintaxis que siempre aparece flexible, modelada por su verbo creador.

Es la tendencia a la percepción liberada de la automatización, que encara una perspectiva renovada del referente. Los signos internos adquieren una plenitud de significación en contacto con el sistema de valores del autor, sea éste expreso o no. Con el abandono progresivo de la literalidad, va enriqueciendo la expresión figurada, hasta alcanzar precisos niveles de plurisignificación, que rebasan las prefiguraciones llanas contenidas en el texto. En su persistente búsqueda de una sintaxis expresiva, no vacila en la derribo de la lógica y el esquema fijo y añade una nueva cuota de originalidad creativa. Así, por ejemplo, señalamos al pasar el uso de los signos de puntuación y específicamente el manejo de los

dos puntos, mediante los cuales logra una prolongación del espacio creador y una alternativa de sucesión que se incorpora a otros planos con la consiguiente expansión del significado. Esa vigorización del efecto semántico se canaliza a través de la utilización de una diversa gama de recursos estilísticos que el autor explora en su cuestionamiento poético. Citemos algunos de estos recursos: la frecuente interrogación, que aporta nuevos contenidos a lo que de otra manera sería una forma excesivamente frecuentada; los signos admirativos, utilizados con preferencia en la conclusión y cierre de sus poemas; el uso del paréntesis, que se encuentra desde el título hasta el verso pasando por la interpolación sugerente, por lo menos, de una interpretación bisémica; la creación de neologismos; la inversión en las construcciones sintácticas y sintagmáticas; la concisión y brevedad de las oraciones; las particularidades tipográficas en la utilización de los espacios; la precisión casi telegráfica de algunos poemas, mediante la concentración en el uso de verbos, sustantivos y adjetivos, son algunos de los elementos que opera con habilidad.

El ritmo de los textos resulta casi fisiológico: al establecimiento de una analogía entre el verso y el acto respiratorio, se suma una estructuración que parece corresponder a las agitaciones psicofísicas del individuo, característica ésta, si bien no original —se reconoce el antecedente del verso *projectivo* que Charles Olson intentara, en los experimentos del Black Mountain College, hacia 1950 nada menos— suficientemente coherente con las concepciones poéticas desarrolladas a través de su obra.

Hay cierto hermetismo latente que sin embargo no llega a constituir fuerte obstáculo para la degustación y comprensión de los poemas. Fierro no es un poeta fácil, pero es un poeta auténtico en su escritura, en su búsqueda, en su experimentación no por el gusto de experimentar formas novedosas, sino por la tentativa consciente, lúcida, de desmembrar la escritura como única forma posible de escribir, en la hipersaturación de un universo donde todo parece dicho y el poeta aparece como heredero del mundo que le exige el descubrimiento nuevo. En la apreciación primigenia, su escritura puede ser catalogada como antiescritura y su poesía considerada contrapoesía, pero el toque vitalista que dan a la literatura los poetas de acento personal y rigor creativo, es algo que no puede negarse. Y Fierro es uno de ellos.

A. M. B.

MILLER, YVETTE E., y CHARLES M. TATUM, editores. *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*. Pittsburgh: *Latin American Literary Review*, 1977. 199 pp.

Esta selección de ponencias presentadas en la Conferencia de Escritoras de Latinoamérica celebrada en Carnegie-Mellon University de Pittsburgh, Pennsylvania, del 15 al 16 de marzo de 1975 y patrocinada por *Latin American Literary Review* constituye uno de los primeros aportes de ese tipo en el campo de la literatura femenina latinoamericana y por etapas que van de la Colonia hasta la época actual.

El libro se abre con una "Introducción" en la que Ivette E. Miller hace un completo resumen de la Conferencia de Escritoras de Latinoamérica y declara que el propósito medular de la misma es el de promover la obra de nuestras escritoras sobre todo en los Estados Unidos donde son desconocidas. Especial atención dedica la editora a tres novelistas presentes en dicha Conferencia: Carlota O'Neill (México), quien habló de "La mujer latinoamericana confrontada con los problemas de nuestra sociedad contemporánea". Ofelia Machado Bonet (Uruguay), quien comentó sobre "El movimiento de vindicación femenina" y propuso una serie de recomendaciones para mejorar la situación de la mujer en nuestra sociedad. Y Mercedes Valdivieso (Chile), quien analizó *La brecha* y *Las noches y un día*, novelas cuyas que desarrollan el tema de la mujer y su emancipación. A este respecto, su primera novela se considera una verdadera brecha histórico-social en el mundo chileno de 1961.

El cuerpo del libro está constituido por dieciocho ensayos de gran interés por la variedad de países representados (México, Chile, Argentina, Colombia, Perú, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, Brasil); por la abundancia de escritoras analizadas y el tratamiento profundo y penetrante que se le ha dado a su obra (Gabriela Mistral, Luisa Josefina Hernández, Elena Turner, Lydia Cabrera, Julia de Burgos y Teresa de la Parra, entre las más destacadas); por el estudio que hace de escritoras poco conocidas o desconocidas del todo fuera de su país (Isidera Aguirre, Elena Poniatowska, Nellie Campobello, María Angélica Bosco, Griselda Gambaro, Mercedes Cabello de Carbonera, Soledad Acosta de Samper, Albalucía Angel, Fanny Buitrago, Mirna Casas y Sara de Ibáñez); y por abarcar todos los géneros literarios y etapas que van de la Colonia hasta la época actual.

"Examen fortuito del cociente de poetisas y poetas en las antologías" por Beth Miller, —primer estudio del libro— aunque analiza la literatura mexicana, es de validez latinoamericana, pues el fenómeno de la discriminación en las antologías tiene en los demás países semejantes proporciones. "Mujeres intelectuales en la sociedad chilena" por Martin C. Taylor constituye un análisis breve pero completo del proceso de emancipación de la mujer chilena desde la Colonia hasta nuestros tiempos. Siguen quince ensayos en los cuales se distinguen escritoras que tratan el tema de la mujer y de los abusos cometidos contra ella durante siglos en una sociedad predominantemente machista; se destaca la posición feminista aunque todavía un poco conservadora por la temprana época en que escribieron, de algunas como Soledad Acosta de Samper (Colombia) y Teresa de la Parra (Venezuela). Además, el libro pone en el lugar que les corresponde en el panorama literario latinoamericano a escritoras como las peruanas Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera: su actitud de protesta y denuncia de corrupciones y males del gobierno y la sociedad es en el siglo XIX una posición de avanzada. El análisis no se detiene solo en las obras de protesta y denuncia; los ensayos de Elpidio Laguna-Díaz y de Nelly E. Santos sobre Julia de Burgos (Puerto Rico) revelan una poetisa que en su angustiada búsqueda de lo esencial en el mundo de apariencias llega a plasmar en su intensa y trágica obra una fenomenología de la nada. El último ensayo lo constituye una entrevista hecha por Raymond L. Williams a las jóvenes colombianas Albalucía Angel y Fanny Buitrago que obtuvieron los dos premios más importantes de narrativa en el país en 1975. Según declaraciones de ambas escritoras, este reconocimiento prueba que se ha comenzado a romper con el mito de que la mujer es inferior al hombre y por tanto se han comenzado a abrir para las escritoras los cerrados círculos machistas.

La última parte del volumen comprende una pequeña e interesante antología de composiciones de poetisas que estuvieron presentes en la Conferencia: Teresinha Pereira (Brasil), Iris Zavala (Puerto Rico), Silvia Barros, Maya Islas, Mireya Robles, Olga Casanova Sánchez y Gladys Zaldívar (Cuba).

Es un acierto que *Latin American Women Writers: Yesterday and Today* se haya publicado en inglés ya que así cumple con el cometido de la Conferencia de Escritoras de Latinoamérica de difundir nuestra literatura femenina en los Estados Unidos. Sin embargo no hay que olvidar que uno de nuestros problemas es que pocos escritores salen de las fronteras nacionales y por lo mismo considero que sería muy bien acogida otra edición de este ejemplar en lengua española para ser distribuida en países hispánicos.
University of St. Thomas,
Houston, Texas, U.S.A.

R. V.

NACIMIENTO DE LA MUERTE, de Juan Ilaria. Ediciones de Agadu. Montevideo, 1978, 44 pp.

Es vastamente conocida la obra del poeta Juan Ilaria el que obtuviera numerosos premios

en reconcimiento de la misma a lo largo de una empeñosa y firme carrera literaria. Pero más allá de los legítimos estímulos obtenidos en el fértil campo literario, lo que nos importa destacar es la significativa evolución que cada libro suyo nos muestra representando un jalón cada vez más importante dentro de una obra que —a esta altura— la debemos mirar en su conjunto, en su totalidad, como un mundo con sus leyes propias, con una voz definida y personal.

Su verso ceñido, trabajado intensamente ha alcanzado dimensiones sumamente logradas y austeras que en algunos poemas llegan a la perfección y que determina la pertinaz presencia de un estilo auténtico.

Estimo que este libro que comentamos lleva implícita una destacable trascendencia, no solamente por el angustiante tema central, no sólo por los motivos y tópicos que rescatamos, sino —principalmente— por el tratamiento estilístico que desarrolla el poeta y por la finísima sensibilidad que trasunta el mismo.

El tema de la muerte —en torno al cual gira el poemario— ha sido largamente tratado desde los clásicos hasta los más modernos poetas y pareciera que hay muy poco que agregar en torno al mismo. A pesar de eso el libro de Juan Ilaria nos demuestra lo contrario puesto que nos plantea una nueva, hermosa, y personal variante.

La muerte tiene múltiples significados e incidencias y es tratada bajo las formas más diversas e intensas dentro de la poesía de Ilaria, pero —ante todo— representa un rescate de la vida, como el propio acápite lo expresa.

Una de las virtudes mayores del texto que comentamos radica en la sencillez, en la ausencia de ampulosidad, en la sabia humildad con que se desarrolla el angustiante tema a que nos referimos. Estas características no le restan ni dimensión ni grandeza al mundo poético de Ilaria.

El cultismo, las permanentes referencias mitológicas que están presentes a lo largo del libro no significan retoricismo sino que enriquecen y ahondan el concepto en una extraña y hermosa metafísica.

Tanto los elementos cotidianos (Ya sin pulsos, la esquina se muere, / de Gris), como los literarios (Oficio amargo, lectura de Manrique, Coplas del vano desaliento) como los mitológicos (Y, Hades en la sombra, muestra su luz calcárea), a los que apela el poeta, generan una delicada trama en torno a la cual se va gestando el tema, honda pero cautamente obsesivo.

La muerte se expresa a través de definiciones (Morir. Descubrir que la noche ya no nos pertenece. / Morir. Regresar a los vientos olvidados. / Morir. Deslizarse por los viejos espejos) y en precisas metáforas (Celestina ganada por el miedo) en un irónico manejo del Mito (Orfeo de música barroca, / Ya se olvidó de Eurídice y las rosas, / Y empieza a enamorar a la mecanógrafa, / que aun lee a Paul Bourget, de madrugada.) o en la descarnada imagen de la humildad (Llama oscura mi muerte, mal vestida, / Que a la vida conquista y su victoria).

Es importante destacar la cadencia y sonoridad de cada uno de los poemas que integran el libro así como también la musicalidad interior e íntima de algunos versos que se resuelven en verdaderos hallazgos (Lunes. Humo de inciensos, de tabaco, lunes de nirvana / Espiral de pobreza con su luz mercenaria. / Mientras Cézanne, en la tarde verdinegra. / Pinta el crepúsculo, una manzana de horizontes amargos.).

Finalmente quiero destacar la importancia, la belleza del poema con que se cierra el libro ("Despedida") y que se nos antoja un epílogo entrañable y perfecto. Es, sin lugar a dudas, y sin desmedro de la calidad de otros, el mejor del volumen. Allí encontramos una reflexión anciana y madura, allí recorremos un mágico itinerario en el cual el poeta y el lector se compenetran en una austera contemplación participando de todos los paisajes y momen-

tos sugeridos o expresados en el mismo. Es el dignísimo corolario de una obra de madurez en que la muerte aparece como le surgiera a Don Rodrigo Manrique en su villa de Ocaña, de manera humilde, austera y solemne.

N. S.

"AIRE ESPINA", de Julio Chápper. Ediciones de La Balanza. Montevideo, 1977. 43 páginas.

La trayectoria poética de Julio Chápper comprende dos obras anteriores: "Tierra preparada" (1974) y "Rayuela del futuro" (1976). "Aire espina" es, pues, su tercer libro que presenta estructurado en cinco secciones tituladas: "Pais espina al mar", "Pulmón de poeta", "Parámetros de la memoria", "Agonía del fueye" y "Poemas para tener en el bolsillo".

Desde el primer poema, "Cielos", Chápper aparece como un hombre inmerso en su tiempo, plantado ante una realidad acuciante, "espinosa" (la metáfora irrumpe con sugestiva insistencia en la obra) que emerge presente y cuestionada, intencionalmente desrealizada —"hoy absurdo"—. Pero el poeta no está sobre la tierra solo para dejar constancia de un tiempo doloroso —por suyo y vívidamente padecido— sino también para sumergirse en el pasado: el de todos —"Un país murió en París"— y el personal "Calle podada"— o para redimir al hombre y consignar que "una cuota de sol se debe a cada ser" ("Estos hombres y mujeres"). "Llaga Espina", poema que cierra la primera parte, condensa la desesperación, el dolor "más profundo", el de todos "los hombres de esta tierra / arrebatada en una noche nicho".

Señalamos que el libro afecta una cuidada estructura; en este último poema el yo lírico denuncia sus "pulmones / que han respirado aire espina" y la segunda sección lleva por título "Pulmón de poeta". Por los temas elegidos, por dejar constancia de un tiempo que "traba el mecanismo de la historia", por su actitud de denuncia la poesía de Chápper confirma la acertada observación que Roland Barthes stampa en el Prólogo de sus "Ensayos críticos": "Nadie puede escribir sin tomar partido apasionante (sea cual sea el despego de su mensaje) por todo lo que va bien o mal en el mundo; las desgracias y las dichas humanas, lo que suscitan en nosotros, indignaciones, juicios, aceptaciones, sueños, deseos, angustias...".

Adentrado en su interioridad, el poeta aparece preocupado por problemas más íntimos y eternos del hombre, cantados por la lírica de siempre: el tiempo "geométrico andar tendido hacia el camino de la duda" ("Medidas"), el amor ("Testaruda sombra", "Ventanas abiertas", "Impresión"), el dolor ("Gente insiste"). Recorre, morosamente, el "espejo mágico" de la memoria, evoca poetas cuyos nombres apenas puede recordar, grandes maestros ("A propos de Camus") se nutre de mitos clásicos, dibuja conmovido el retrato del actor Armando Halty y retorna, al final de la misma parte, a aquellos "poetas olvidados" que "militan la palabra abandonada" y "cantan el amor-vuelo / sufrientes en el caos / con siente palabra primavera".

La penúltima sección es la más breve; comprende dos poemas que con cadencia de tango y tono elegíaco rescatan del olvido, sustraen a la inevitable agonía al "Puerto" con sus guapos decadentes y sus mujeres pintadas la boca por Barradas y la "Noche Montevideana", poblada de músicas atrevidas, "ramos de muchachos", sirenas, borrachos mal comidos, mujeres rezumantes de ambiguo erotismo, en una miscelánea vertiginosa de corte surrealista.

El último apartado reúne en apretado haz las grandes líneas temáticas, las preocupadas y dolidas reflexiones del poeta. Porque si en la primera parte se consignó la existencia de una realidad absurda y opresora, ella clama por justicia, no la que se proclama pomposamente en los discursos o se garabatea en revoques que se caen, sino la que el hombre debe construir cada día, dura y firme y permanente como "el hierro insobornable", ("Borrado de una pared").

Las dos Visiones son atisbos confiados, mirada proyectada no hacia atrás, sino hacia un futuro ansiado, latente, "tibia luz", amanecer seguro de un tiempo que este "hoy absurdo" copula para que renazca un "aire no espina" ("Rectificación").

Julio Chápper maneja fluidamente su lenguaje poético, logra la adecuada fusión de lo concreto y lo abstracto, engarza oportunamente sus imágenes y eso es imprescindible para que la poesía cobre su cabal significado, porque, como escribe N. Frye: "con mucha mayor frecuencia que cualquier otro género la lírica depende, para obtener su efecto principal, de la imagen fresca o sorprendente, hecho que a menudo da pábulo a la ilusión de que estas imágenes son radicalmente nuevas o no convencionales".

E. C.

"LA ROSA DE CIEN COLORES", de Hyalmar Blixen.
Ediciones Shera'a. Montevideo, 1977. 70 pp.

Docente de extensa y fecunda trayectoria, estudioso de la literatura a través de múltiples trabajos críticos, la labor creativa de Hyalmar Blixen se ha concretado en sus novelas "*Los Iporas*" (1939), "*La guerra de los dioses*" (Alfar, 1947), "*Bajo los trece cielos*" (Alfa, 1972) y "*Aquel año 3 - Tochtli*" (Alfa, 1974), premiadas por el Ministerio de Educación y Cultura. Paralelamente, su obra poética ha sido recogida en "*Instantes al viento*" (Ed. Río de la Plata, 1965) y actualmente en "*La rosa de cien colores*", su más reciente poemario. Estructuralmente, la obra se articula en dos núcleos de similar extensión: "Flores del tiempo" —que reúne algo más de una veintena de poemas— y cien breves "Cantares".

"*La rosa de cien colores*" aporta una poesía de honda raigambre existencial; la experiencia lírica trasciende los límites de lo meramente subjetivo y permite al poeta asumir en su voz la interrogante universal: "¿Para quién es ese polvo de mundos que nacerán / cuando el jardín universal cambie sus hojas?".

De nuevo el poeta se sitúa ante el misterio de la creación, meditando "debajo de este espejo azul y oro / donde dicen se teje el anillo de los destinos..."; de nuevo el hombre buscando la clave oculta en el hermetismo de los mundos, la clave esquiva apenas un instante intuida, indescifrable: "Cantamos y cantamos y no sabemos nada / ... / ¡Pobre átomo divino que no conoce nada! / Mas barquero en mi barca, aunque estoy ciego, bogo."

La experiencia del hombre se resuelve entonces en un bogar sin descanso, eternamente a ciegas; ínfimo ser lacerado por la magnitud de sus propias interrogantes, el hombre no es "sino un fantasma de humo que se ignora a sí mismo".

En otros textos, la poesía de Blixen recoge sus acentos; surgen así páginas como "El destino de las manos de colores", en las cuales la experiencia vital del autor es pautada a través de una serie de instancias sucesivas.

La mirada se vuelve hacia el pasado, evocando con nostalgia la infancia, "esa riqueza preciosa, imperial, esa arca de los recuerdos" al decir de Rilke; destella la juventud en el mito de Dionisos —el más joven de los dioses griegos— instaurando un tiempo de plenitud, limitado por la íntima intuición de lo nocturno, "noche que trunca nuestra flecha vital, / esa noche de los pasos fatales que se acercan".

La imagen luminosa y el manejo solvente de la palabra, unidos a la presencia de un verbo lírico pleno de resonancias, asignan a "*La rosa de cien colores*" sus valores más destacados.

J. M. F.

"APROXIMACION A MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA", de Rubinstein Moreira.
Editorial Monteseito. Montevideo, 108 pp.

La Generación del Novecientos, que legara a nuestras letras obra tan fecunda como la de Horacio Quiroga, Carlos Reyles y Javier de Viana en narrativa, Florencio Sánchez en teatro y José Enrique Rodó en el ensayo, tuvo en María Eugenia Vaz Ferreira —junto a Julio Herrera y Reissig y Delmira Agustini— una de sus voces líricas más destacadas.

A este respecto, reviste especial interés el documentado estudio que el Prof. Rubinstein Moreira dedica a la vida y la obra de la autora de "*La isla de los cánticos*", ubicándola en el singular panorama intelectual de fines del siglo XIX y primeras décadas de nuestro siglo. Para la clasificación de los períodos de su poesía, Moreira atiende al hecho de que buena parte de la obra de la autora fue dándose a conocer en periódicos y revistas de la época, siendo recogida en edición póstuma al cuidado de su hermano Carlos Vaz Ferreira. Las citadas publicaciones, al ir pautando la evolución estética y estilística de su creación poética, aportan los elementos necesarios para la ulterior clasificación.

En los capítulos destinados al análisis de las ideas filosófico-religiosas y los elementos estéticos en la obra de la autora, Moreira combina lúcidamente la visión del crítico con la sensibilidad del poeta, imprescindible para penetrar en profundidad las más íntimas resonancias de su poesía. Ello le permite también ubicar la exacta dimensión de la obra de María Eugenia Vaz Ferreira en el concierto de la lírica en lengua española.

El volumen incluye además el estudio de dos textos poéticos —"La estrella misteriosa" y "Voz del retorno"—, analizados con precisión técnica, compendiando finalmente el epistolario de la autora, de indudable interés para una más cabal comprensión de su personalidad. Cabe consignar finalmente que detrás del estudio de Rubinstein Moreira, está el trabajo de investigación rigurosa de la obra de una de las poetisas uruguayas de más relevantes facetas.

J. M. F.

"LA CASA DEL ATARDECER", de Ruben Loza Aguerrebere.
Ediciones de la Banda Oriental, 1977, 70 Páginas.

La adhesión al relato breve como género literario ha sido y es una de las constantes de las letras uruguayas a lo largo de su corta y rica historia.

Ruben Loza Aguerrebere —dos volúmenes de cuentos publicados, el que nos ocupa y "*La espera*", 1973— se inscribe en una corriente que no ha cesado de fluir desde las postrimerías del siglo XIX.

La narración corta cuenta, por lo tanto, con una proficua tradición, hecho que lejos de paralizarla, le ha ido confiriendo una amplísima variedad, transformándola en uno de los ámbitos de mayor dinamismo y originalidad.

Los seis relatos reunidos en "*La casa del atardecer*" presentan caracteres comunes formal y conceptualmente. Están estructurados sobre un esquema similar que consiste en oponer contrapuntísticamente el presente narrativo y el pasado de los personajes que hace irrupción en el relato mediante recursos diferentes: flash back ("*Miss Filli Foch*", "*La casa del atardecer*"), el racconto ("*Días de Angel*", "*Miriam*"), el diálogo evocativo ("*Días de Angel*", "*Amor y muerte*"). El narrador, objetivo y exterior, la mayor parte de las veces, se vuelve, en algún caso, cómplice del personaje, testigo de los hechos relatados o un personaje más con efectiva participación en la acción contada. El tema obsesivo de los cuentos es la soledad, la insoslayable soledad del individuo (casi todos los personajes viven encerrados en piezas de pensiones u hoteles), la soledad que nace de la relación del hombre con su medio y que se encarna en todos los seres ficticios que atraviesan el mundo de Loza Aguerrebere. Y estos seres solitarios entran en colisión con su circunstancia en un

intento trágicamente ridículo de romper su doloroso enquistamiento. Miss Foch se transfigura y adopta una personalidad ficticia; Andrés Banchs retorna al paraíso perdido de la infancia y rehuye la realidad alucinándose; Miriam se refugia en una forma disfrazada de la superstición; Angel desanda el tiempo vivido en un intento vano de encontrar la felicidad y abolir el tiempo, Felipe y Gabriel cifran en el amor una última esperanza de redención. "Días de Angel", quizá el cuento más logrado del volumen, ofrece la clave interpretativa aplicable a todos los relatos: "Algunos vienen a este pueblo porque tienen miedo o porque no tienen miedo, para enterrar algo o para desenterrarlo, porque son muy desdichados y buscan la felicidad o porque no lo son, porque escapan de sueños ridículos o andan tras ellos. ¿Y él? Su proyecto de establecer una sala de cine allí era una excusa, no creía en él. Si se sentía viejo, una vez allí se iba a sentir peor. En un sitio tan diferente uno abre los ojos y ya se entretiene, pero tarde o temprano iba a terminar viéndoselas consigo mismo y eso era justamente topar con la soledad."

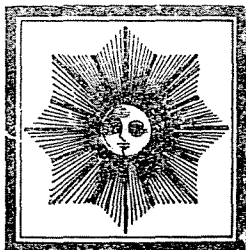
La narrativa de Loza, por lo demás, se destaca entre los escritores de la generación uruguaya joven, por el trasfondo que de ella surge de un mundo de seres poco dinámicos. La ensoñación de sus personajes revela un estado, una forma de ser muy típico de cierta clase de hombres y mujeres de los pueblos de nuestro interior. Loza, que no es montevideano, ha captado muy bien esa esencia y la reitera en distintos pasajes y circunstancias de su obra.

Desde la primera a la última página estamos ante individuos, muchos de ellos jóvenes, que se subliman ensoñando, que sobreviven refugiándose en el pasado. Y todo ello en ambientes prácticamente recreados, que recomponen en la mente del lector el medio urbano campesino un poco a la manera de sus coterráneos Morosoli y Dozetti.

El lenguaje de Loza es por momentos muy original y adquiere a veces una gran fuerza poética y una intensidad narrativa inesperada.

En síntesis: con *La casa del atardecer*, Loza Aguerrebere ha dado un buen paso como narrador y se proyecta ya como uno de nuestros mejores prosistas. Sería interesante verlo entremezclar elementos menos crepusculares y más joviales en próximos trabajos, como que la vida también posee situaciones de humor y ridiculez.

E.C.



noticias

DISTINCION DEL C.I.D.A. A ESCRITORA URUGUAYA

Fueron otorgados los premios del concurso internacional de poesía organizado por el C.I.D.A. (Centro Internacional de Arte) de Mendoza. El certamen, que distingue la mejor obra editada en el período 1975-1977, contó con la participación de escritores de Argentina, Brasil, Chile, Estados Unidos, Perú, Puerto Rico y Uruguay.

"De chistera y con bastón", de la escritora uruguaya Sylvia Puentes de Oyenard, recibió la Primera Mención de Honor, luego del Primer Gran Premio asignado al argentino Carlos Alberto Débole.

La obra, junto con "Poemas de azúcar", de la misma autora, fue seleccionada por la Cámara Uruguaya del Libro para representar a nuestro país en la Feria Internacional del Libro Infantil a realizarse en Alemania y que, con carácter itinerante, se exhibirá también en Francia y Estados Unidos.

LOS PREMIOS DEL CONCURSO LITERARIO MUNICIPAL DE MONTEVIDEO

En uno de los salones principales del Teatro Solís fueron entregados el pasado mes de octubre los premios correspondientes al Concurso Literario Municipal 1976-77. En la categoría "Narrativa", el primer premio le correspondió a *Julio Ricci* por su libro de relatos "El Grongo", mientras que el segundo le fue otorgado a Adolfo González González por su libro "Tamangos". El volumen de cuentos "Sabino y otros cuentos", de Milton Stelardo fue asimismo distinguido con el tercer premio.

En poesía, *Sarah Bollo* fue galardonada con el primer premio por su poemario "Mundo secreto", mientras que Aquiles Milans se hizo acreedor al segundo premio con su obra poética "Sone-

tos Ejemplares". El tercer premio le correspondió a Eduardo Espina, por su volumen de poemas "Dadas las circunstancias".

En la categoría "Ensayo" ganó el primer premio *Fernando Assunção* por su obra "Pilchas Criollas", mientras que el segundo premio le correspondió a Avenir Rossell quien presentó un ensayo sobre el poeta campesino Romildo Risso. El tercer premio fue compartido por Norma Suiffet y Rubinstein Moreira por la obra denominada "Tres poetas de Cerro Largo".

En la categoría Historia y Biografía, el Primer Premio fue para *Saúl Cestau* por su obra "Historia del Notariado Uruguayo desde la época Colonial hasta la sanción de la Ley N 1.421".

En esta categoría, el Segundo y Tercer premios fueron declarados desiertos por parte del jurado.

"PILCHAS CRIOLLAS"

En el próximo mes de marzo culminará en Montevideo la segunda edición del libro "Pilchas Criollas", del Prof. Fernando O. Assunção. Se trata de un libro de 300 páginas, con un tiraje numerado de 5.000 ejemplares y otro de 50 ejemplares en rama, que contará con un dibujo a pluma original y puede ser encuadernado a gusto del adquirente. "Pilchas Criollas" contiene en la nueva edición, seis ilustraciones a todo color y 239 en blanco y negro, debidas a la pluma del dibujante Federico Reilly.

Dentro de su temario se destaca un nuevo capítulo denominado "Los vicios del gaucho", que se suma a la exhaustiva temática que incluye el libro sobre tan atractiva y fundamental figura del extenso ámbito gauchesco que integran, además del Uruguay, la Argentina y el Brasil meridional.

Invitado por el Departamento de Estado el Prof. Assunção visitará Estados Unidos, en abril del corriente año, pronunciando conferencias sobre dicho tema, en diversos centros universitarios de aquel país. "Pilchas Criollas" será distribuida, además en la región gauchesca, en los demás países latinoamericanos y EE.UU., España, Italia, Francia, Inglaterra, Suecia, Alemania Federal y otros países europeos, por Ediciones "Master Fer", de Montevideo.

obituarías

FRANCISCO ANGLÉS Y BOVET (*in memoriam*)

Una noche de marzo de 1946 (era el primer día de clase) entré en uno de los salones del lado sur del otrora IAVA y casi de inmediato apareció un hombre alto, de cara angulosa y traje marrón oscuro. El hombre extrajo algo de su bolsillo y comenzó a armar un cigarrillo. (Más tarde supe que todos lo conocían por su afición a los cigarrillos de chala). Puso su nombre en el pizarrón, Francisco Inglés y Bovet, actitud que daba idea de su sentido informativo y empezó a hablar.

Habló con tranquilidad, sin administrar esa dosis de presión neurótica tan típica de los profesores que piensan que la enseñanza debe encararse con un sentido de mando y que hacen de su materia el centro del universo.

Los movimientos y los gestos de ese primigenio Inglés revelaban de inmediato el sentido de un ser que quizá veía todo con un sentimiento de relatividad. Contrastaba enormemente con otros profesores que en esos días de comienzo de cursos habían penetrado en el salón con un gesto duro y ceñudo, y que parecían torpemente dispuestos a quemar etapas, a cumplir programas de manera mecánica, como de conformidad con un plan férreo, inalterable.

Hace pocos meses, don Francisco Inglés y Bovet exhaló su último suspiro. Desde aquel marzo del 46 y este octubre del 78, pasaron 32 años, que sirvieron para afirmar los valores de su notable personalidad y para que con su enseñanza siempre magistra! contribuyera al desarrollo de los estudios del español en nuestro país.

Quizá pueda decirse que Inglés fue el paradigma del gran maestro improvisador. Sus enseñanzas estaban lejos del eruditismo vacuo en que se zambullen numerosos profesores. Le bastaba a veces con escribir en el pizarrón un verso o una simple oración

y elaborar a partir de allí toda una explicación extraordinaria en la que no sólo participaba el sino todos los alumnos, los cuales se veían como por arte de magia compelidos a intentar interpretaciones, a analizar y en definitiva a penetrar en la esencia de las cosas del lenguaje. Si algo puede decirse de Anglés con certeza, es que estaba siempre alejado de las explicaciones mecánicas, librescas, duras y memorísticas.

Recuerdo incluso su modo de expresarse, su modo de ser a veces quizá tocado de cierta ironía, cuando llamaba a sus alumnos por el apellido. ¿A Ud. qué le parece, Piñeiro? Y, ¿a Ud. Jablonka? Y Ud., ¿qué dice de este verso, Peluso? O, ¿se está cómodo allí atrás, Rodríguez? a uno que estaba distraído. Su conocimiento personal de la gente era abrumador. Se cuentan anécdotas de encuentros de Anglés con alumnos que no veía desde hacía veinte años y a quienes sorprendía con detalles del pasado.

Anglés fue sin duda el gran innovador de la lectura explicada en nuestro medio. Enseñó magistralmente a no descuidar ningún detalle en el análisis literario o gramatical, a investigar cuidadosamente y a procurar entender al máximo los sentimientos e impulsos de los autores. Cuando él comentaba un poema de Machado, para dar un ejemplo, el estudiante vivía la magia de creer, por un instante, que Anglés había conocido a Machado e incluso que había andado por los caminos de España. ¡Tan vívida era su interpretación, su recreación, del poeta español! Anglés parecía como instalarse en el alma, en lo más profundo del ser íntimo de los escritores que estudiaba. Su visión literaria era increíble.

Es lamentable que tan poco sea lo que ha legado Anglés. Los que en el futuro oigan hablar de él, de ese hombre que veíamos por los corredores del IPA hasta hace muy poco, los que oigan las mentas de Anglés, no podrán formarse jamás una idea cabal de este hombre excepcional de la enseñanza. *Cauces*, su extraordinario libro de lecturas comentadas, y un par de pequeñas monografías no nos dan una visión ni siquiera remota de la sensibilidad y la sagacidad de este estudioso.

Si bien por una parte, y en un análisis muy objetivo, Anglés puede ser inculcado por una infecundidad surgida de su bohemia, por otra parte hay que pensar que los docentes uruguayos jamás han recibido el estímulo necesario para escribir, o como en los países más avanzados, la imposición de dejar parte de su obra (sus hallazgos) por escrito. En los E.U.A., por ejemplo, el que no escribe no progresa, y hay una frase que lo dice muy claro: *Publish or perish*. Entre nosotros se le ha dado una desmesurada importancia a la actividad de clase, concretamente al acto pedagógico y al examen, y se llega a todo tipo de exquisitesces, que con los años se desvanecen como volutas de humo. Lo más que se hace es publicar apuntes. Anglés vivió en esa suerte de urdimbre de comportamiento y no tuvo mayores estímulos para escribir. Ni obligaciones, lo que es muy de lamentar.

Muchas de las pocas obras que hoy se celebran como productos del espíritu de nuestra nacionalidad, son muestras del es-

fuerzo desmedido de quienes las emprendieron. A veces de un esfuerzo doloroso, de un trabajo erizado de dificultades y que en algunos casos se lograron con un sacrificio personal enorme y a costa de la propia vida. Rodó, Sánchez, Quiroga y otros, son ejemplos.

Los que fuimos alumnos y amigos de Anglés sabemos que en cierta medida él estuvo inserto en este tipo de trama vital. A veces corriendo tras una simple habitación donde refugiarse, a veces tras la jubilación, a veces tras las pequeñas cosas de la vida, que no eran tan pequeñas en sus últimos años.

Se comprende que la existencia de un hombre no puede ser eterna y que 78 años de vida son ya bastantes, pero habríamos deseado que la presencia física y espiritual de Anglés nos hubiera acompañado varios años más y, por sobre todo, que él hubiera dispuesto de una tranquilidad ininterrumpida en sus últimos años, que hubiera podido poner en orden sus libros, sus notas, sus memorias, y que hubiera podido publicar algo de lo que le quedó a medio hacer porque no disponía de medios.

Sus últimos meses fueron bastante tristes y aunque se le nombró maestro de conferencias, los 78 años y las preocupaciones de no tener un asentamiento definitivo le pesaron tanto que no le permitieron ni siquiera ordenar mínimamente sus cosas. Sus últimos días fueron acentuadamente tristes, porque no había logrado aún la situación de tranquilidad que merecía y la lucha por el mejor subsistir lo superaba, lo desbordaba.

Como todo tiene su fin, también tuvo su fin la alta figura oscura y austera, el hombre de carne y hueso, lúcido, penetrante y cordial que una noche de marzo de 1946 vi entrar en una de las aulas del Liceo Nocturno de la calle Eduardo Acevedo.
J.R.
Salve magister.

ROBERTO IBÁÑEZ (1902 - 1978)

Existió una orden religiosa, cuyos miembros construían su monasterio en medio de lugares casi desérticos. Habían hecho renuncia del mundo, con voto de silencio y castidad. Vivían para la muerte. Sólo al cruzarse por los corredores que conducían al santuario, a la hora de los maitines, musitaban, a modo de saludo y frase de meditación para todo el día:

“¡Morir, tenemos!”

y se contestaban:

“¡Ya lo sabemos!...”

Al lado del opaco monasterio cultivaban un huerto para el magro sustento y, junto a sus celdas, cada día, ahondaban con una palada de tierra, lo que sería su propia sepultura. Parecían resonar en el aire como únicas palabras, las del poeta:

“Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar...”

El más frío silencio, pórtico del olvido, constituía para ellos, la mejor ofrenda.

Todo lo opuesto a este ideal de místicos ascetas, fue la realidad de la vida y el ideal del que fuera nuestro querido Profesor, el Poeta ROBERTO IBÁÑEZ.

Su vida, desde su inicio, fue de lucha y de trabajo. De temperamento vehemente, no amainó su carácter con las adversidades de la vida, sino por el contrario, para hacerlo más templado y más recio. De sentir avasallador, jamás se sintió avasallado y supo reconocer valores en aquellos que fueron tanto amigos como adversarios.

Educador por excelencia, forjó generaciones y generaciones de juventudes que hasta hoy lo recuerdan con sus gestos, con su oratoria, con sus anécdotas, muchas de ellas, llenas de chispeante ironía... No admitía términos medios para sus juicios como para sus sentimientos, y tendríamos que adoptar otra estrofa del poeta ya mencionado, que expresó:

“¡Qué amigo de sus amigos!

.....

“¡Qué enemigo de enemigos!..”

Vivió la vida del docente vocacional, que aprende para enseñar, que investiga para abrir nuevas rutas del saber, dado a todos, que lucha por sus ideales, que aunque no los compartiéramos, valían por su sinceridad. No nos podemos conformar con que la vida de un docente así, pase inadvertida, dejando sólo para su tumba una corona de frío silencio, pórtico del olvido...

Un opaco día de invierno, en un rincón de una página necrológica, como uno más, nos enteramos que Roberto Ibañez, profesor y poeta, nos había abandonado para siempre... Sin homenajes, sin condolencias. ¡La vida toda entera consagrada al altar de la Enseñanza, se había extinguido así... con un frío silencio, pórtico del olvido!..

No pudimos comprenderlo y por ello, en un íntimo homenaje del discípulo de ayer y del colega de más tarde, no quisimos sumarnos a la indiferencia de los demás... ¡Ya bastante era el frío y el silencio que le estaban aguardando en el sepulcro, aquel 30 de agosto de 1978, para velar su sueño de Eternidad! Como flor del recuerdo y la gratitud, sean estas palabras.

¡Paz en su tumba!

Carlos Abayubá Olave.

Montevideo, agosto de 1978.

Libros recibidos

- La mitad de nada**, S. Tarnopolsky, Macondo E., B. Aires 1977.
- Uruguay, territorio de nácar**, S. Puentes de Oyenard, Ed. Banco Pan de Azúcar, Montevideo, 1978.
- Una rosa en el cemento**, I. Lacroix, Ed. Colombo, B. Aires, 1970.
- Los desastres**, A. J. Oliva, Ed. del Río León, Montevideo, 1978.
- Un libro sin título**, A. Vinocur, Ed. Ciencias, Montevideo, 1978.
- Enumeraciones**, B. R. Peralta, Ed. del Río León, Montevideo, 1978.
- Paradigmas**, A. Rodríguez Mallarini, Montevideo, 1973.
- Conversando tangos**, J. Gobello, A. Peña Lillo Ed., B. Aires, 1976.
- Etimologías**, J. Gobello, Ed. Corregidor, B. Aires, 1978.
- Historia crítica de la poesía estadounidense**, G. Figueira, Montevideo, 1978.
- Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay**, G. Massa, Herder Ed., Roma, 1978.

- El préstamo lingüístico en el lenguaje coloquial y en las jergas**, G. Haensch, Fil. y Didáctica Hispánica, Hamburgo, 1975.
- Los años irreparables**, S. Radaelli, Ed. Tres Tiempos, B. Aires, 1978.
- Malraux and the Spanish Civil War**, S. Karsen, Essays in memory of André Malraux, Skidmore College, N. York, 1978.
- Hojas de poesía**, 25 al 30, Leonardo Impresora, B. Aires 1978.
- R. Moreira en la Nueva Poesía Uruguaya**, N. de Perino, Ed. del Círculo de Artes y Letras Angel Falco, Montevideo, 1974.
- Una ventana en la colina**, A. Peña Techera, Montevideo, 1977.
- Historias más o menos circuncisas**, Ed. Lapid, Montevideo, 1978.
- Jorge L. Borges, obra y personaje**, varios autores, Acali Ed., Montevideo, 1978.
- Juana de Ibarbourou**, J. Arbeleche, Ed. Arca, Montevideo, 1978.
- Obra de H. Quiroga**, L. Garet, Ed. Ministerio Ed. y Cultura, Salto, 1978.
- Esto es**, E. Milán, Pliego de poesía, Montevideo, 1978.
- Bodas de hueso**, H. Giovanetti, Ed. de La Balanza, Montevideo, 1978.
- Crónica Literaria 1**, revista, B. Aires, 1978.
- Antología Poética**, E. Amado Melo, S. José, 1978.