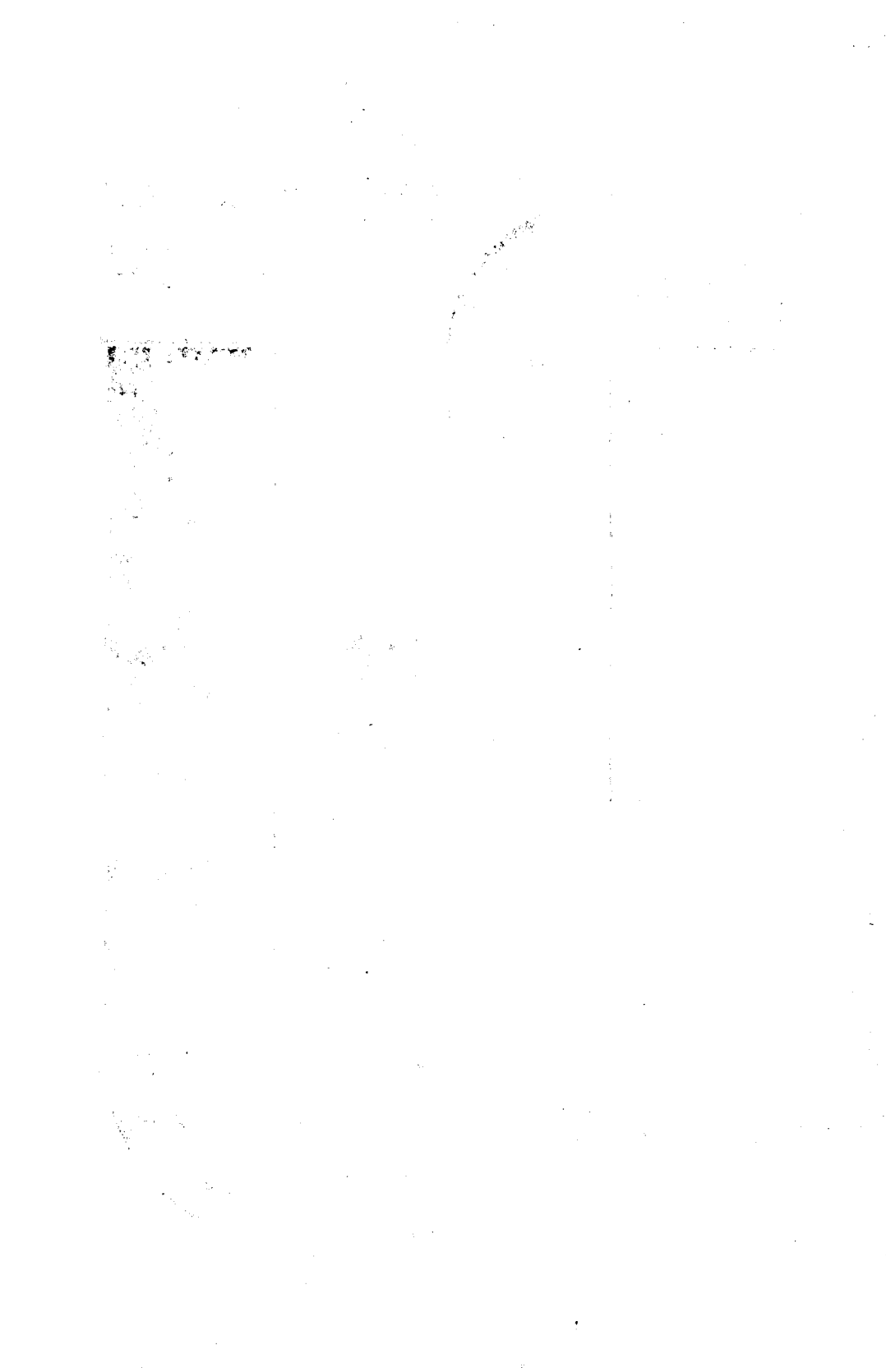


**foro
literario**

FL

**primer
semestre 1977**

1



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 y libros para ser reseñados deberán enviarse a:

Foro Literario
Casilla 2613
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.

**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 Aínsa, 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
C. J. Massiotti, Uruguay
Sigfrido Radaelli, Buenos Aires, Argentina
Doris T. Stephens, Universidad de Tennessee,
Knoxville, Tennessee, EE.UU. de América

Diseño de carátula

Heber Rolandi

Corrector

Iris Malan de Ricci

Diseño e impresión

shera'a s.r.l., canelones 1484.
se terminó de imprimir en el mes de Junio de 1977.
edición amparada en el art. 79 de la ley 13.349. depósito legal Nº 116.263



CONTENIDO

Editorial/7

CUENTOS

- E. Estrázulas: **Los ahogados**/9
A. Soferman: **Solitario**/11
T. Carson: **Los amigos presentables**/13

POESIA

- S. Radaelli: **Lleva el que deja**/18
R. Bula Píriz: **Recuerdos de mi padre**
Esquizofrenia/20
S. Puentes de Oyenard: **Tránsito de fuego**
Razones de tiempo/22
T. Pereira: **Un río**
Ayer/24
J. M. Fortunato: **La Mujer del mar**
Palabra y Poesía/27

ENSAYOS

- A. Miranda: **La "escritura automática" y el inconsciente**/29
G. S. Seija: **Aproximación a José Donoso (1era. parte)**/35
J. Ilaria: **Historia y significación religiosa del teatro negro**/40
F. Aínsa: **La naturalización de los símbolos universales**
"Los tres gauchos orientales" de Antonio Lussich/44

TRADUCCIONES

- W. B. Yeats: **"When you are old"** traducción de A. Miranda/47

LENGUAJE

- J. Gobello: **Acerca de "rajar" y otros influjos**/48
J. Ricci e I. Malan de Ricci: **La rotura del equilibrio**
vos (tú)-usted en el español del Río de la Plata/51

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

- L. H. Boneschi; J. Medina Vidal, **"Situación anómala"**/55
J. M. Fortunato: S. Puentes de Oyenard, **"Poemas de azúcar"**/56
J. M. Fortunato: S. Radaelli, **"Tiempo sombrío"**/57
J. M. Fortunato: I. Vilaríño, **"La literatura bíblica**
— El Antiguo testamento"/58
J. M. Fortunato: A. Paternain, **"Información sobre**
Literatura Griega y Latina"/59
J. M. Fortunato: **Revista "Humboldt" - Año 16 - 1976 - Nº 59**/59

Noticias/61

Obituarias/65

editorial

Con este número inicial nace **Foro Literario**.

La revista no tiene mayores planes. El camino, como dijo el poeta, se hace andando. Con todo, algunas puntualizaciones sobre las metas fundamentales que nos hemos propuesto, no estarán de más.

En nuestro medio ha faltado y falta desde hace mucho tiempo una revista que recoja las inquietudes literarias de muchísimos uruguayos. Los literatos han debido refugiarse en las páginas literarias esporádicas de algún diario o de alguna revista de vida fugaz o han tenido que costearse sus poemarios o sus narraciones.

El objeto fundamental de **Foro Literario** es pues iniciar y promover una época de apertura literaria a muchos creadores que permanecen relegados y a otros que por falta de publicaciones han debido mantener sus cosas en el cajón.

Es cierto que la tarea que nos proponemos no es nada fácil. La revista, en sus comienzos, será pequeña y no podrá cumplir con este propósito cabalmente, pero en sucesivas etapas lo intentará.

Foro Literario incluirá también una sección sobre temas de lenguaje. No nos parece correcto emplear el término **lingüística**, pues nos suena pomposo en un medio en que los estudios lingüísticos están todavía muy rezagados con respecto a Europa y los EE. UU. El lenguaje es el fundamento de toda literatura, es el arma o el utensilio con que ella trabaja y de ahí la necesidad y la licitud de incluir siempre algún artículo sobre lenguaje.

Hasta ahora nuestro panorama literario ha estado —todos lo sabe-

mos— dominado por grupos. Los creadores han debido siempre prosternarse ante los dueños de los centros de poder literario. Ha habido varias épocas y varios grupos. La tendencia grupalista ha llegado hasta nuestros días e incluso, en el diluido panorama actual, continúa imperando. Parece haber sido una forma o patrón de comportamiento de nuestros compatriotas.

Aunque en esta materia es difícil desterrar semejante mal, intentaremos al menos combatirlo. El único escollo —el gran escollo— será naturalmente el espacio y los costos de la revista, porque en última instancia todo se estrella contra el factor económico. Pero pese a ello, intentaremos combatir el mal de “grupo”.

Podemos asegurar que a medida que **Foro Literario** adquiera rutina, estudiaremos todo lo que se nos proponga con interés y cordialidad, aunque prestaremos siempre especial atención a los trabajos que se destaquen por su contenido humanístico y su corrección formal.

Será norma de **Foro Literario** evitar el hipercriticismo y la corrosividad que han socavado el esfuerzo creador de muchas generaciones. No es necesario aquí señalar a nadie, pero todos sabemos que hemos padecido siempre de este mal que unido al promocionalismo y al snobismo ha dejado a la vera del camino las ilusiones de muchos buenos literatos.

Con estas ideas iniciamos hoy nuestras actividades e invitamos a participar en nuestra obra.

Enrique Estrázulas nació en Montevideo en 1942. Ha publicado cuatro libros de poesía (reunidos en la antología "Confesión de los Perros"), una novela "Pepe Corvina", ya traducida al francés por Ediciones Gallimard de París, un libro de cuentos "Los Viejísimos Cielos" y otro, también de relatos: "Las Claraboyas", que será publicado próximamente por Editorial Sudamericana. Gallimard prepara una selección de estos dos últimos libros de relatos. En forma exclusiva, Estrázulas accedió a entregarnos este cuento inédito —que formará parte de "Las Claraboyas".

los ahogados

E. Estrázulas

El venía del mar.

Silenciosamente amarró la goleta a la piedra del puerto, miró hacia el pueblo con ladridos y velas, levantó el ala del sombrero que fue a la nuca como pensando en otra cosa, en algo que poco tenía que ver con nada, ni siquiera con sus pasos que empezaban a conocer la aldea.

Los perros lo atacaron, ladraron hasta el hastío y después le imitaron esa especie de aburrimiento, siguiéndolo de cerca, tan sin ganas. Mi madre descorrió para verlo la cortina granate, sucia de moscas. Desde allí lo miró todo el tiempo; lo miró desde antes, desde que la goleta era una cigüeña en el horizonte barcino.

El hombre bordeó las casas con la luna rojiza montada en un hombro. Seguramente se entristeció con el campanario de la iglesia raquítica, que daba sonos de oración, ya fuera de hora. Y entró a la cantina, siempre así.

Todos lo miraron beber el aguardiente pura, litúrgico y sin habla. También lo vieron dormir. Lo vieron por las ranuras de la casa de cañas, entre cajones, sobre un cuero de oveja. Dicen que desde el muelle subía un viento de enero, aplacado por las enramadas. Mi madre también lo vio; lo vio dos noches. A la tercera noche durmió con mi madre.

Le regaló un mantel de ñanduty, una estrella de mar, y un collar con oídos de ballena. Cuando se quiso ir, mi madre lo siguió, lo vio soltar amarras, lo vio volver del mar para llevársela. Todo el pueblo miró la inocente goleta, perdiéndose hasta ser el cuello de una garza. Y mi madre no volvió a ver el pueblo.

El la dejó en la playa, más al sur, muy cerca de un fortín donde no ha-

bía nadie. Ella caminó mucho, ya conmigo, cansándose al llegar a un círculo de ranchos. Entonces fue que nació yo.

Mi madre me besó en el arroyo de las lavanderas, cuando di el primer grito. Después vadeamos médanos en una carreta hasta llegar aquí. Y yo también me fui de aquí, atraído por el ruido del mar, el mismo que me había dejado un día, todavía sin nacer, en una orilla anónima. Me embarqué remontando el Gulf Stream en un navío de tres palos. Anduve por las islas y las costas del Africa, robé una sirena en Marsella ahorcando a un griego en el fumadero de la recoba. Y después la dejé también, con el retoño de mi desdicha. Me volví al sur, hecho un canalla. Abrí un prostíbulo de margaritas y rosas, de hortensias y lilas al que llamé Las Flores en una puerta lóbrega del bajo Maldonado.

Detrás de la puerta está mi madre, sentada en un claroscuro, tejiendo siempre. También tejía en Marsella la sirena olvidada, para un hijo marino que seguramente ya me busque en el mar, que ya se haya vengado violando a una muchacha en un dique, en el fondo de una sentina. Y así continuará mi herencia infame.

Eso dice mamá, que ahora es partera, y teje sin cesar para los imposibles hijos de Las Flores.

A. Soferman nació en Odesa, Rusia, en 1916, y murió en Montevideo en febrero de este año. Llegó a nuestra América en 1938. Residió algunos años en Asunción del Paraguay y luego se radicó en nuestro país. Se ocupó principalmente de teatro para niños, teatro de títeres y radioteatro. Escribió también un drama, un libro de poemas, y dejó un volumen de cuentos y narremas ⁽¹⁾ (poemas en prosa). De ese volumen, hemos tomado el narrema que aquí se entrega y que da una idea de su capacidad y su sensibilidad artística.

solitario

A. Soferman

Sentémonos para pensar. Hay tantas cosas en que pensar cuando uno está solo. El pasado y el futuro se han detenido en mi habitación en esta tardía hora de la noche. Apaguemos la luz para no distraer los pensamientos. Los pensamientos son como niños tímidos que huyen o se encierran en sí a la menor falta de comprensión. Así; dejemos que la luz de la noche penetre por la ventana abierta junto con el olor de la tierra fresca, de la tierra mojada por la lluvia del verano.

Ya hace tiempo, amada mía, que no he hablado contigo de esta manera. Perdóname esta negligencia. Yo no te había olvidado; solamente me tuvieron ocupado el oro, la lucha y los sufrimientos.

Sí, me acuerdo bien, tuve tus manos entre las mías en una noche gris de otoño, con luces metálicas reflejadas sobre la pared. Te hablaba de algo incomprendible que era mi alma expuesta en la vidriera de una tienda al por mayor. Mi alma murió desde aquel entonces. O puede ser que mi alma nunca haya existido. Pero créeme que no era un engaño sino una autosugestión. Yo estaba convencido de tener un alma para ofrecerte.

Ahora resulta que no puedo cumplir mi palabra. ¡Perdóname! Pero no puedo darte algo que no existe. El engañado soy yo. El que más sufre soy yo.

De mí no queda nada en este anochecer de estación indefinida, con olor de tierra mojada.

En la habitación oscura tengo la impresión de tener tus manos entre las mías, y temo besarlas. Te tuve demasiado cerca de mí para poder afirmar que te he poseído. Es lo mismo que si afirmara que he visto el sol des-

pués de haberlo mirado de cerca. Solamente ahora, en mi soledad infinita, lejos de tu encarnación, percibo el calor de tu carne. Te amo cuando sueño contigo. Sueño contigo cuando no te tengo, y hago solitarios a la luz de la luna con tu ilusión sentada enfrente, y aspiro con ansia el perfume de la tierra virgen, mojada por la lluvia viril del verano.

(1) Hemos decidido dar el nombre de *narremas* a este tipo de narraciones ya que por su modo y su contenido tienen más de poesía que de narración.

Tarik Carson, como suelen llamarlo los amigos, es oriundo de Rivera. Nació en 1946 y vivió allí hasta 1963, año en que se radicó en Montevideo. En 1968 obtuvo una mención en la Feria Nacional de Libros y Grabados por un cuento publicado en una antología, y al año siguiente, con el relato **Por la Patria** compartió el primer premio de la revista Brecha. Publicó además un libro de cuentos, **El hombre olvidado**, Montevideo, 1973. Hombre alejado del mundanal ruido, reside actualmente en Buenos Aires, donde de manera ejemplar trata de abrirse camino en la vida con el trabajo y la perseverancia que en él son formas indeclinables de su personalidad.

los amigos presentables

T. Carson Da Silva

Era casi mediodía cuando Mac me despertó golpeando en la puerta. Traía una cara de perro, con el aire distraído y algo bobo que siempre tuvo. Con la boca medio abierta, me contó que lo habían echado de la casa porque no trabajaba y esto y aquello alrededor del dinero, y venía a aceptar mi invitación. Yo lo había invitado un día alegre; no podía desdecirme. Además, a veces me sentía demasiado solo. Donde come uno comen dos, y yo quería ayudarlo, ya que a mí me bastaba con la ayudita semanal de mi madre y los regalos de Dudú.

Comimos algo mientras le hablé del carnaval en Punta del Este, de mujeres bonitas, de supuestos viajes, algo sobre Dudú. Después nos quedamos acostados hasta las seis. Yo miré el cielo raso mucho tiempo. Mac roncó en la cama de mi hermano hasta cuando salí. Lo desperté y le dije que iba a lo de Dudú, que no sabía a qué hora volvería. Dudé un momento, esperando que me preguntara si podía ir conmigo. Al fin, le enseñé el lugar de la llave y le dije que tomara leche. No tenía por qué apurarme con él.

Caminé despacio por la rambla y luego subí hacia el Zoológico. En una parada encontré a Julito recostado contra el palo de una garita. Me dijo que esperaba a una mujer, pero cuando lo convidé para ir al cine renunció a ella. Le hablé de Punta del Este, de las mujeres, de la casona de Dudú allá, un poco de Dudú. Todo esto es, felizmente, muy atractivo, y yo me dejo llevar por lo fácil de las historias. Hubo un instante en que observé a Julito y lo comparé con Mac. Sus ropas y la ingenuidad me dieron lástima y rabia.

Creo que fui amable pagándole el cine. Recordé a Mac y me sentí tranquilo: al salir siempre pensaba que me podían robar el apartamento. Cuando terminó el programa le dije que iba a lo de Dudú, que viniera conmigo. Dudú era muy receptivo y amistoso y absorbía nuevos amigos; Julito no era demasiado ordinario o charlatán. Tampoco lo era Mac, más allá de su costumbre de tener siempre la boca abierta. Eran muchachos presentables. Además, debía ayudar a mis amigos, y donde comen dos comen tres, como dije. Sentí, al caminar y pensar, cierto estado de culpa, algo misterioso que pronto perdí: Julito se iba poniendo nervioso y esa comprensión me conformó.

Dudú nos recibió muy alegre. Estaba pintando ceniceros para los amigos del directorio. Empezó por hacerme las quejas de un doctor que lo había destrutado públicamente. Le dije que los doctores eran una mala cosa. Después me contó que lo habían invitado para exponer con otro tipo en una galería de Punta del Este durante turismo. Pero el otro era un mediocre que le rebajaba la calidad, y eso lo mataba, lo enervaba. Le dije que ese ambiente era algo así, podrido. Dudú, esa noche, estaba excitado por el calor. Vestía un short floreado y tenía una pierna manchada de pintura. Recordé a Picasso en short, pero este tenía vellos, me parece. Luego oí alguna otra queja. Le dije que sí, que el mundo estaba así, que si lo sabría yo.

Julito se había acomodado en un sofá, pero todavía estaba nervioso y por momentos se ponía rojo. Dudú lo miraba y se reía con esa risa tan rara y hermosa que tiene. Pensé que podría estar calculando el grado de mi amistad con Julito, y si este grado era superior a nuestra propia amistad. Yo sabía que también podía estar deleitándose con esa timidez de la juventud que tanto lo excitaba. Dudú era muy inteligente, muy culto... Me habló sobre algo que leyó y al buscar el libro tiró cerca de Julito unas revistas de desnudos artísticos. Yo me levanté y las recogí. Le comenté a Julito que eran muy buenas y le alcancé una. Dudú sirvió ron y siguió pintando. Yo puse un disco. Julito casi no miraba las revistas, pero se empezó a reír de cualquier pavada. Dudú ensayó unos pasitos de baile y yo aplaudí.

Charlamos un largo rato. Julito empezó a decir algo y a mirar cara a cara a Dudú, y a mantenerle la mirada, y también observaba los muebles, la biblioteca, la discoteca, los cuadros legítimos. Después empezó a bostezar y le sugerí que se fuera si quería, que yo me iba a quedar un ratito más. Pero se fue cuando ya me entraba a cansar con sus enrojecimientos y risitas. Dudú lo acompañó hasta la puerta, con un brazo sobre sus hombros, y le prestó varias revistas con la condición de que se las devolviera, pues eran ejemplares escasos y caros. Recordé que a mí también me habían gustado mucho esas revistas. Pensé que yo ya no era como Julito o Mac,

había perdido algo para siempre, aunque tuviéramos la misma edad. Pero todos íbamos hacia lo mismo.

Dudú volvió de la puerta de la calle riéndose. Me preguntó si creía que volvería a devolver las revistas. Le dije que sí, que vería que era un muchacho interesante. Me preguntó si hacía mucho que lo conocía, si trabajaba en algo, y le dije que lo suficiente para saber que no habría problemas, que era de confianza. Me comentó que le gustaba. Estuve de acuerdo en que era simpático. Dudú sirvió más bebida y abrió un cartón de cigarrillos extranjeros. Manifestó su terrible odio contra el calor y se sacó el short. Yo también sentía mucho calor, tal vez por la bebida. Encendí el ventilador y puse en el tocadiscos una música lenta. Luego me recosté en el sofá.

Sudé demasiado. Me apretaba una carga húmeda y pesada, un ir y venir, un jadeo incansable, de los cuales no podía escapar. Sentí unas manos pegajosas, algo que me rozaba la mejilla, y me desperté, en seguida o después, no lo sé. Despierto estuve mejor. Dudú se había ido y me dejó una cartita recomendándome que cerrara bien la puerta y que viniera esa noche. Cuando salí, la calle reverberaba y la gente empezaba a pasar, con ropas livianas y sombrillas, hacia la playa. El sol me hizo mal.

Eran las diez cuando llegué a casa. Mac seguía durmiendo y no me oyó entrar. Es, todavía, de los que pueden dormir así. Yo me acosté y traté de dormir. Me desperté indispuesto, acalorado y con un gusto ácido en la boca. Me bañé y le dí un libro a Mac: quería estar en silencio y me molestaban sus preguntas sin sentido. Yo agarré un libro de Wilde, que me había prestado Dudú, pero no pude aprovechar ni media página. Estuve horas fingiendo que leía, quieto, con una extraña opresión en el pecho. Después, mientras comíamos, le dije a Mac que si le interesaba le podía presentar a Dudú, mi amigo. Claro, nunca estaba de más conocer a gente influyente, culta y con dinero. Mac se alegró, y por un momento, al mirarle la boca abierta, me pregunté si no era demasiado simple para Dudú. Pero esa rudeza también podía ser hermosa y sugerente.

A las diez de la noche le dije que se preparara. Cuando salíamos, nos encontramos con mi hermano que volvía de su trabajo en Atlántida, con la bolsita al hombro, cansado y risueño.

—¿Adónde van? —preguntó.

—A lo de Dudú —contestó Mac.

—¿Qué Dudú? —dijo mi hermano.

—Dale. ¿No sabes quién es Dudú? —dijo Mac—. Vestíte y vamos.

—No sé —dijo mi hermano, mirándome.

—¿Nunca le hablaste de Dudú? —me preguntó Mac.

—No me acuerdo —dije.

—Vamos —repitió Mac—. Uno más. Apurate, te esperamos.

—No —dije yo.

—¿Por qué? —preguntó mi hermano.

—Bueno —dije—. No sé por qué. Porque se me antoja.

—Bueno —intercedió Mac—. No importa.

—Siempre el mismo baboso —me dijo mi hermano—. Pago yo, si es por eso.

—Cada uno con sus amigos —dije.

—Bueno —dijo Mac—. Ya volvemos. En seguida volvemos.

—Siempre el mismo baboso —repitió mi hermano, buscándome los ojos.

—Bueno —dijo Mac—. Está bien. Ya volvemos. Y después salimos por ahí.

—Vamos —le dije a Mac. Y dirigiéndome a mi hermano—: Hay un churrasco en la heladera.

—¿Sabés dónde lo podés meter? —preguntó mi hermano.

—Lo sé —contesté—. Pero no te llevo y se acabó.

—Bueno —intercedió Mac—. Ya estamos acá, ya volvemos. No importa.

Mi hermano se quedó parado, mirándonos con sus ojos tristes, apretando la bolsita entre las manos, mientras a mí se me partía algo adentro, muy adentro. Todavía no sabe por qué nunca salgo con él, ni le presento a nadie. Porque él también quiere salir a pasear con amigos, y es permeable todavía a comentarios sobre bebidas, películas, muchachas, y lugares finos, aunque tenga las manos destrozadas por el trabajo.

—Estoy acá ahora —le gritó Mac—. Desde ayer.

—Está bien —dijo mi hermano—. Está bien.

Caminamos unas cuadras sin hablar. Yo no sabía qué decir y sentía que Mac quería decir algo. Yo estaba pensando y sintiendo muchas cosas que me hacían un revuelo adentro. Muchas cosas desordenadas se me subían a la garganta y a los ojos y me inflamaban la cara. No podía ver a mi hermano con la bolsita raída al hombro, con las uñas eternamente destrozadas y sucias. Además, estaba pensando que iba a cometer un error con la presentación de Mac, ya que alguien así me reventaba. Porque Mac cada vez más me parecía un completo banana. Eso pensaba yo en ese momento, y todavía me molestaba en la piel de la cara y en los ojos aquella imagen de mi hermano riéndose y buscando divertirse teniendo aún el pelo lleno de cal y aquellas sus manos hinchadas y rajadas como si él ya fuese un viejo acabado. Y todo eso me desangraba.

Llegábamos frente a la casa de Dudú, cuando Mac dijo:

—Metí la pata.

—No —le contesté—. No hay problema. Ya volvemos. A él le gusta estar solo.

Entonces me apuré y levanté la mano para apretar el timbre. Y oí:

—Sos un buen hermano.

No toqué el timbre. Me quedé un instante con el brazo en alto. Me dí vuelta sintiendo que mi amigo se había transformado, sorpresivamente ya

no era tan lo que yo creía que era. Me ericé. Tuve ganas de agregar “y un mal amigo”, pero le dije, lentamente:

—Si querés, nos vamos... ¿Qué te pasa?

—¿Por qué —se rió al rato—. Sólo te dije eso. Sólo eso.

Nos miramos demasiado tiempo a los ojos, que casi no nos veíamos en la penumbra. Me sentí por un instante una porquería sin conocimiento alguno. Y hasta tuve miedo de Mac, miedo de que me pateara hasta reventarme en aquel portal oscuro, y quién sabe si hasta no desee ese extraño castigo. Pero me dio una palmadita en el hombro, y dijo:

—Dale. Apretá ese timbre o nos van a tomar por maricas que no se deciden.

Y se rió y creo que sonreí y levanté el brazo, y que abrió Dudú y comentó mi cara de perro, y que estuve todo el tiempo como un sonámbulo, y que luego seguí soñando tareas opresoras y ríos de esfuerzo y sudor, sin que ese nudo malo en el pecho dejara de sangrarme.

Originalmente profesor de historia, el argentino **S. Radaelli** se dedicó a la poesía a partir de los 50 años. Sus poemas han trascendido las fronteras de su país y han sido publicados en Europa y en otros países de América. Su primer libro de poemas, **Hombre callado**, Sudamericana, Premio Fondo Nacional de las Artes, y Faja Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, apareció en 1965. Un año más tarde publicó **Los rostros y el amor**, en 1973 **El Paraíso**, y en 1975 **Tiempo sombrío**. Fundó y dirigió la revista **Testigo** durante años y será co-director de la revista **Aquario** de próxima aparición en Buenos Aires. El poema que aquí se entrega es especial para Foro Literario.

Lleva el que deja

Devuélveme, tiniebla, devuélveme lo mío.
Jorge Guillén

Finalmente hay siempre una permuta.
Yo doy algo, poco,
menos ciertamente de lo que puedo dar.
A cambio, o por azar, me llegan bienes.
Bienes que olvidé, que fueron respetados,
restituidos,
multiplicados.
Y aquí está lo difícil: para qué tantos bienes
que volveré a prestar,
a repartir,
a olvidar.
De este cambio, tan incesante
como el agua que sube sobre la arena
y desciende después, y vuelve a subir,
no sé dónde está el límite,
ni sé si al fin existe, desde el agua o desde las arenas,
un dominio definitivo;
quién gana a quién.
Este juego interminable
no debería tener un vencedor
sino un renunciante:
que uno de los dos haga abandono
en el instante justo de su triunfo.

Que le sea suficiente una partícula de agua o de arena
o de luz,
una partícula de felicidad.
Eso sí: que defienda hasta el fin
esa partícula de felicidad.

Inédito.
(Punta del Este, 1977)
Sigfrido Radaelli

Roberto Bula Píriz es oriundo de Sarandí del Yí, Depto. de Durazno, Uruguay. Estudió en Argentina, en la Facultad de Letras de la Universidad de La Plata. Es crítico de literatura y ocasionalmente escribe ensayos filosóficos y versos. Entre sus trabajos de crítica literaria se destacan: **Herrera y Reissig** (Columbia University, N. York), **Baudelaire** (Barreiro & Ramos, Montevideo); y **Voltaire** (Palacio del Libro, Montevideo). Entre sus obras de creación se destaca **Esquema de mi voz** (Montevideo). Además, ha realizado y editado un estudio sobre Zorrilla de San Martín (Aguilar, Madrid). Dicta cursos de literatura en Enseñanza Secundaria, Montevideo, Uruguay.

Recuerdos de mi padre

TANTO que le temías a la muerte
y estás yaciendo en ella; tu garganta
no grita miedo ni tampoco espanta
el hueso mondo a tu pupila fuerte.

Veinticinco años pesan en la muerte,
los mismos que transitan mi garganta
y atisban el reencuentro. Ya no espanta
el tiempo largo a la esperanza fuerte.

Nos repartimos por mitad la muerte:
me dejaste tu voz en la garganta
y algo de mí te acompañó a la tierra.

Ama el recuerdo su motivo fuerte,
y el delgado velar que nada espanta
sueño de sombra y soledad encierra.

R. Bula Píriz

Esquizofrenia

LEPRA de odio carcome al miserable,
roída tiene el alma, y apestada
la ególatra cabeza desgraciada
que supone segura como un sable.

Se esconde tras su puerta invulnerable
de la inferior familia, despreciada
por su egoísmo super, y anhelada
por su torpe avaricia indeclinable.

Su vanidad le miente la figura
haciéndole crecer su abreviatura,
y ufano su ridículo pasea.

Ente ciego con ojos parodiados,
los siente abiertos pero están cerrados,
y ve un manto papal en su librea.

R. Bula Píriz

Sylvia Puentes de Oyenard nació en Tacuarembó en 1943. Tres de sus obras —“**De repente es la vida**”, “**Molino de sueños**” y “**Europa a contraluz**”— han sido publicadas en Venezuela.

En 1976 publicó en Montevideo “**Poemas de Azúcar**”. Poemas suyos han sido distinguidos en certámenes literarios nacionales e internacionales, y publicados en el exterior.

Tránsito de fuego

He ido aprendiendo
a deshojar tu imagen,
a dejar mi boca fresca
en la danza verdeazul de mi agonía,
a sumar a la piedra
el deshabitado corazón de mi esperanza.
He querido dejar mi voz desposeída
en el vacío antiguo de la tarde.
He demorado el gesto
a la hora en que el amor
nos hiere el pensamiento
y me dije:
ya es tiempo de volver a palpar
la tierra,
el fuego,
el aire;
hoy quiero transitar por el crepúsculo
hacia la tierra de sonoros pájaros.

Sylvia Puentes de Oyenard

Razones de tiempo

Aquí la tierra estrena hoy
su nuevo calendario,
el árbol crece en ramas nuevas
y cada hoja muerde tu nombre
cual fruto transparente.
En la oscura ciudad de tu tristeza
buscarás las formas de mi cuerpo
y yo he de estar
en la abierta claridad del mediodía.
Al descubrir mi piel
por la garganta subirán
las razones de tiempo de mis islas
para medir la luz,
para saltar el pecho
y despeñar las alas del rocío.
Y es que quiero llevarme
tu salvaje primavera,
tu plenitud desnuda,
tu paso dividido,
el molino de tu risa,
tu camino.
Y así por siempre, amor,
de la noche al día,
de la tierra al verano,
aunque no sea más mi cuerpo
la sangre que recorre
el aire que respiras.

Sylvia Puentes de Oyenard

Teresinka Pereira es actualmente profesora en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Boulder (Colorado-EE. UU.).

El poema suyo que incluimos pertenece a la primera edición en español (las anteriores fueron en portugués y portugués-inglés) de su obra "**La extranjera y primeros poemas**".

Además de la obra citada, la autora ha publicado varios volúmenes de poemas en México ("**Tienda de rondas**", "**Mientras duerme la primavera**") y otros países, entre ellos Colombia y Estados Unidos.

Un río

Antes yo era el verde de su curso sin
espumas,
sus peces y rosas en el crepúsculo
de aguas.

Era también la sombra de los insectos
como puntos oscuros en sus venas,
agonizantes reflexiones de las gaviotas
cuando el viento helaba y adormecía
su ensueño de conducir nuestro pasado
a través de sus líquidos hilos.

Pero ahora sé también el abandono de un
río
y nunca más despertaré los puentes
de viejas piedras, de arcos pensados
y vividos.

Teresinka Pereira

Ayer

Mi añoranza encontró
el optimismo de los pájaros helados
y te busqué en la inmensidad desconocida
de lunas y plumas pasadas.

Teresinka Pereira

La Mujer del mar

La Mujer del mar,
parida en el salitre,
gestada en el vibrante
racimo de las aguas;

los pechos navíos
agitados en el viento,
respirando inflamados
presurosos
entre la luz
y la espuma;

los pies alforjas
recién
desflorados,
desgranados
como antiguas
reliquias de sal,
como cálidos
silencios de sirena;

la Mujer del mar,
parida en el salitre,
gestada en el vibrante
racimo de las aguas

Juan María Fortunato

Juan María Fortunato nació en Montevideo en 1948. En 1974 publicó **"Ejercerás la luz"**, algunos de cuyos poemas han sido recogidos por publicaciones literarias en el exterior. Egresó en 1976 del Instituto de Profesores "ARTIGAS", y dicta actualmente clases de literatura.

palabra y poesía

La poesía es siempre lenguaje de frontera, lenguaje fronterizo entre la luz y la sombra; equilibrio y armonía; zona intermedia: amanecer o atardecer, por contraposición a lo definido, día o noche.

La palabra en poesía se mueve siempre en un territorio velado de sugerencias, apenas develado por instantes.

Fundamentalmente sugerencia.

Por ello, "la Mujer del mar" puede ser realidad o vestigio de antiguo elemento literario, mujer o sirena, o ambas cosas. Su única realidad surge de la sugerencia que despierta en nuestro interior la palabra; no interesa en fin conocer su realidad empírica: mujer real o presentida, sirena. Sencillamente, la Mujer del mar.

Surge del entorno marino que el poema va erigiendo a través de la particular estructura conformada por las palabras al relacionarse entre sí (entendiendo por estructura el texto, la trama que las mismas constituyen).

Surge apenas referida o evocada, sugerida a través de dos o tres rasgos apenas trazados, delineados brevemente.

Estructuralmente, el poema es cíclico: los cuatro versos iniciales aparecen idénticamente enunciados al final, constituyendo el cierre del poema; catorce versos centrales aportan el breve desarrollo temático, que selecciona entre varios dos rasgos fundamentales.

Los primeros versos constituyen la presentación del ser y su circunstancia, la Mujer y el entorno. Este último aparece delineado en un tránsito que va de lo particular a lo general; particularmente, mediante la abstrac-

ción de uno de sus elementos (“salitre”); globalmente, mediante la representación del mar como racimo de olas. Simultáneamente, lo particular es estático (“sálitre”), en tanto lo general dinámico (“vibrante/racimo de las aguas”).

Es importante en el poema la función que como elemento dinámico desempeña el verbo; a veces —como en este caso— iniciando estructuras paralelas; en otras, refiriendo acciones similares, o agregando un matiz a una ya enunciada.

De esta referencia genética que comporta inicialmente el poema, pasamos ahora al desarrollo temático. Ingresamos a éste a través de dos vertientes esbozadas veladamente: “pechos navíos” - “pies alforjas”.

Aludimos antes al ser y su circunstancia, la Mujer y el entorno; la interacción entre ambos elementos será una de las constantes del poema. Al servicio de ella, la palabra fluctúa alternadamente de la mujer al mar y de éste a aquella.

Expresiones como “pechos navíos” y “pies alforjas”, gramaticalmente sustantivas si atendemos a sus elementos constitutivos, buscan sin embargo iluminar mágicamente (reuniendo elementos) un carácter, una cualidad; arrojar luz sobre un rasgo de valor adjetivo.

Velozmente, el poema reúne toda la claridad marina; “los pechos navíos” ya son proas que cortan las aguas o veleras banderas inflamadas por el viento. “Los pechos navíos” son también en sí mismos palabra poética, zona fronteriza entre la luz y la sombra, entre la luz expansión y la espuma cierre.

La segunda vertiente utilizada, “los pies alforjas”, plantea una situación similar a la anterior;

pies de mujer como peces o imagen de las hijas del mar; pies como peces arracimados de luz o sirenas mojadas de sal.

De nuevo la palabra poética se mueve en ese territorio de sugerencias; con valor propio, en tanto objeto de la realidad; como tal, concreción y síntesis de elementos sonoro-significativos.

“Pies alforjas” reales, presentidos o evocados; pies de mujer o del mar; como “la Mujer del mar”, presencia o imagen. Siempre sugerencia.

Alvaro Miranda Buranelli nació en Montevideo, Uruguay. Es egresado del Instituto de Profesores "Artigas" en la especialidad de literatura. Actualmente ejerce el profesorado de esta materia en Enseñanza Secundaria.

la «escritura automática» y el inconsciente

A. Miranda

¿Es la "escritura automática" una forma de expresión del inconsciente? ¿O resulta una expresión consciente del individuo?

Durante la "escritura automática" las ideas van fluyendo en el cerebro las unas a continuación de las otras y se van transformando en palabras concatenadas unas a otras con total prescindencia de la lógica (para apreciar esto basta solamente con leer cualquier "escritura automática").

Ello significa que la "escritura automática" es la expresión escrita —lo más aproximada posible— de la corriente del pensamiento.

Las ideas van sucediéndose en el cerebro y en la medida de su surgimiento resultan plasmadas en las páginas.

Nuestro pensamiento recluta imágenes que a su vez son luego transportadas al papel.

Todo este proceso se realiza en forma consciente aunque desordenada, pero el sujeto tiene conciencia de la imagen-palabra y del objeto que va formando.

El problema radica en saber quién transmite las imágenes al cerebro para que el individuo las adopte en su pensamiento, qué es lo que nos hace surgir en la mente la imagen "casa" en lugar de cualquiera otra imagen igualmente válida.

Porque si la "escritura automática" prescinde de la lógica, prescinde del trabajo consciente consistente en la búsqueda de las palabras adecuadas para completar el sentido de las frases y acepta igualmente cualquier imagen-palabra que surja en el pensamiento del individuo, quiere decir que esa ima-

gen-palabra que apareció en el cerebro del sujeto le fue sugerida por "algo", fue motivada por algún proceso psíquico ajeno a la conciencia del individuo porque si ésta hubiera estado funcionando en la elección de la imagen-palabra, naturalmente, en razón de la lógica que afecta al ser humano, hubiera elegido aquella más adecuada a la formación completa de la oración; pero si "brotó" en mi pensamiento la palabra "bote" en lugar de la palabra "rancho" es porque alguna causa en mi interior psíquico ha determinado que acudiera esa palabra a mi pensamiento y no la otra.

Tenemos pues que en la "escritura automática" las palabras brotan aparentemente sin razón ni sentido lógico, resultan manifestaciones de un proceso psíquico individual en el cual la tarea consciente de la búsqueda de la imagen-palabra apropiada al contexto no existe y en su lugar aparece la irrupción de imágenes-palabras desconectadas las unas de las otras, sugeridas al cerebro por motivaciones inconscientes, es decir, el no-consciente, la parte del individuo en la que no interviene su propia conciencia, la parte recóndita de su ser, que el individuo puede desconocer, que de hecho desconoce antes de un análisis psicológico adecuado, y que actúa sobre sus propias decisiones y actos conscientes sin que el individuo pueda discernir primariamente el oculto origen de sus acciones.

De ahí la búsqueda psicológica científica mediante procedimientos analíticos adecuados al individuo en un afán por lograr el conocimiento de las zonas oscuras del ser humano. El test de las sugerencias es un ejemplo de la obra psicológica a nivel médico como terapia del individuo: la sugerencia de palabras por parte del psicólogo al paciente con la precedente aclaración de que éste debe expresar "lo primero que le viene a la mente" al escucharlas. A través de esa asociación libre del paciente llegan a manifestarse las zonas inconscientes del individuo que un buen psicólogo capitaliza en el análisis del sujeto paciente y en un acrecentamiento de datos importante para el beneficio de la ciencia.

Este método psicoanalítico fue el procedimiento utilizado por André Bretón y Philippe Soupault para la escritura de su libro "Les champs magnétiques": intercambiaban entre sí alguna palabra o verbo y cada uno escribía, con la mayor rapidez posible, todas aquellas palabras que pasaban por su cabeza en forma "automática".

Como se puede apreciar, la "escritura automática", que fuera una de las principales vertientes del movimiento surrealista francés de principios de siglo, está dotando a este movimiento de una cierta base científica al adoptar algunas de sus principales figuras un procedimiento de escritura que adaptarían psicólogos y psiquiatras para fines puramente científicos.

Por otra parte está señalando desde ya la estricta vinculación existente entre lo inconsciente y la "escritura automática" y nos está brindando base empírica para la serie de proposiciones y suposiciones que a continuación expondremos.

Extensión y fondo inconsciente

El procedimiento utilizado por los surrealistas consistía, como hemos visto, en una serie de imágenes, sugeridas por una palabra original, que en la medida que acentuaban su rapidez perdían la cohesión primitiva para dar lugar a nuevas imágenes desconectadas con el sentido de la frase, resultantes del constante fluir del pensamiento.

Debe anotarse en este punto que una excesiva rapidez en el manejo de las imágenes-palabras puede resultar lesiva para un procedimiento de análisis psicoanalítico, dado que puede llegarse al extremo de la cesación del surgimiento de imágenes y la consecuente búsqueda consciente de imágenes sucedáneas que permitan la prosecución de la escritura. Es necesario entonces que la rapidez de la expresión se limite para dar lugar al normal desenvolvimiento del pensamiento y al surgimiento de nuevas imágenes-palabras.

Ahora bien, ¿debe considerarse que cada palabra que prescinda de la lógica y surja espontáneamente en el desarrollo de la frase, constituye una manifestación inconsciente del individuo?

La aplicación del test de las sugerencias está basada en la **breve** asociación del sujeto a la palabra presentada por el psicoanalista.

En un largo párrafo de "escritura automática" la **extensión** conspira contra el fondo inconsciente de las palabras. Puede llegarse al momento en que las palabras precedentes sugieran nuevas imágenes-palabras apareciendo de esta forma una cierta ilación —en el contexto de la escritura— entre las palabras, desligadas ahora de todo matiz inconsciente por resultar de apreciaciones y asociaciones conscientes del individuo en virtud de alguna presión formulista, ética o estética subyacentes o causa semejante que obligue al sujeto a mantener la continuidad de una imagen-palabra. Aunque tal vez en esa continuidad pueda encontrarse alguna motivación subconsciente debe dudarse de ello porque ha aparecido el fenómeno típicamente consciente de elección de imágenes-palabras en función de la continuación de una idea.

En el conjunto de imágenes-palabras desligadas entre sí de una lógica contextual, puede hallarse una causa inconsciente.

¿Qué fenómeno determina que yo escriba después de las palabras "rancho de lata" el sustantivo "estetoscopio" en lugar de "blanco azulino"? ¿Debe hallarse la motivación de este hecho en el inconsciente o en el azar? Habría que preguntarse si ese azar no está intervenido por el inconsciente.

En principio debemos señalar que cualquier palabra que aparezca durante una "escritura automática" puede encerrar en sí una motivación inconsciente. El hecho de que la inocencia de una palabra nos lleve a pensar que ella no oculta un hondo contenido inconsciente significa solamente que

somos incapaces de descubrir su fondo inconsciente. Pero cualquier imagen-palabra que transcurra en el fluir del pensamiento y no esté seleccionada conscientemente por el individuo, es decir, no esté sometida a presiones internas o externas plenamente conscientes, apareciéndonos en cambio como surgencias espontáneas que niegan sentido a la frase pero brotan "como por arte de magia" en el pensamiento, oculta en su esencia una motivación psicológicamente inconsciente susceptible de descubrirse o no, mediante los procedimientos psicoanalíticos afectados para el caso.

Conciencia y "escritura automática"

Busquemos las causas conscientes que pueden intervenir directa o indirectamente en la "escritura automática" del individuo. En primer lugar, tenemos uno de los factores más importantes de influencia consciente sobre el individuo: el factor **sensorial**.

Cuando los sentidos intervienen en la elección de imágenes—palabras no existe entonces causalidad inconsciente porque existe elección que es la expresión de una tarea de conciencia.

Puede suceder que la ausencia de lógica que aparezca en una "escritura automática" se deba a una causa de este tipo. La motivación sensorial resta trascendencia a la "escritura automática" resultando traba de importancia para el descubrimiento de lo inconsciente en este tipo de escritura.

La "escritura automática" no resulta entonces garantía de una expresión de lo inconsciente. Las imágenes-palabras pueden haber sido sugeridas por el inconsciente, pero ¿cómo diferenciar las manifestaciones de tipo inconsciente de las espurias, ya sean de orden sensorial, memorial, ético o estético? Resulta imposible diferenciar las unas de las otras, por lo cual conviene declarar que la "escritura automática" no resulta ser un método suficiente de análisis psicológico y debe ser complementada por otros métodos analíticos para una cabal comprensión del objeto de estudio.

El factor interviniente más importante para la consideración de esta declaración es el factor sensorial-orgánico pues eliminando los factores ético y estético que de por sí son prescindentes en la "escritura automática", resulta prácticamente imposible determinar que lo escrito por un individuo se debe a ocultas motivaciones inconscientes, cuando igualmente su "escritura automática" pudo estar determinada por la visión, el sabor o el tacto de algún objeto o el sonido de alguna cosa o simplemente por un trastorno orgánico o físico, como una jaqueca por ejemplo.

De cualquier manera, toda escritura posee una serie de conceptos conscientes que en la "escritura automática" se colocan en forma desordenada. La "escritura automática" resulta de un trabajo consciente en cuanto los conceptos utilizados, conscientes de por sí y las influencias varias de or-

den sensorial, orgánico, físico, memorial, ético y estético, etc., obran sobre ella, determinándola.

La “escritura automática” resulta de un trabajo inconsciente en cuanto se refiere a imágenes-palabras emergidas en forma espontánea en el cerebro, no siendo sugeridas por ninguna de las influencias precitadas.

En la “escritura automática” influyen pues dos clases de factores: los factores **externos** y los factores **internos**.

Pueden definirse como **externos** aquellos factores que inciden desde el exterior sobre el comportamiento y la “escritura automática” del sujeto. Serían factores **internos** aquellos cuya incidencia se opera desde el interior del sujeto actuando sobre su “escritura automática”.

Un ejemplo del factor consciente **externo** se hallaría en los sentidos; igualmente, un ejemplo de factor consciente **interno** podría hallarse en el factor orgánico. Ambos factores son de clara índole consciente.

Memoria y creación automática

En cuanto la “escritura automática” es una forma de escritura efectuada maquinalmente, es decir, en forma no razonada, no pensada, sino ejecutada de acuerdo con las pautas que nos van dando las imágenes-palabras desde el pensamiento, por cuanto es irracional e ilógica pues ni la razón ni la lógica la gobiernan, no admite pues el factor memorial, el recuerdo; por ser una actividad que no admite la detención reflexiva en el raciocinio y en el pensamiento prescinde entonces de esa forma de pensar que es el recuerdo.

Lo cual no significa que el recuerdo no se manifieste igualmente, pero en forma inconsciente, al individuo.

Puede existir una inconsciencia determinante de la conciencia. Un individuo puede resultar influenciado por alguna sugerencia de orden externo transcribiendo en su “escritura automática” dicha sugerencia en forma no-consciente para sí mismo.

Sirva a los efectos de la clarificación el siguiente ejemplo: supongamos que un rayo de luz observado durante el despuntamiento del alba, produce en el cerebro del sujeto una asociación con las ideas que vuelca en su “escritura automática”. El individuo pudo haber tenido conciencia de que el esplendor del rayo observado fue asociado a sus imágenes-palabras —en el momento de realizar su “escritura automática” el sujeto observa la luminosidad del alba y conscientemente adapta esa idea al contexto de la escritura que iba fijando —pero también pudo no haber tenido conciencia directa de tal cosa— puede ocurrir que un rayo luminoso apreciado en otra ocasión aparezca sorpresivamente en la mente del sujeto sin que éste conozca la razón aparente para que ello sucediera; cuan-

do conscientemente había olvidado ese momento, el inconsciente lo hace "brotar" en su memoria y el individuo adopta la imagen para transportarla al contexto de su escritura.

Permítasenos otro ejemplo: un individuo advierte en determinado momento de su vida la visión de una acumulación de ovejas, la formación de un rebaño; varios años después, y aunque aparentemente había olvidado este suceso, ensayando una "escritura automática" el individuo halla reflejada en las páginas la vivencia descrita anteriormente, ¿la ha recordado y expresado conscientemente en su trabajo? ¿fue una manifestación inconsciente que surgió en forma repentina sin motivo alguno?

Dos cosas pueden haber ocurrido: que el individuo resultara influenciado por alguna idea o imagen que devolviera a su memoria el recuerdo de la referida vivencia, o que la vivencia resucitara en la memoria del sujeto sin causa aparente, literalmente "brotara" sorprendiendo al propio sujeto con un recuerdo que había olvidado.

En el primer caso observamos que la aparición de un factor **externo** (la visión de una fotografía que mostrara un rebaño de ovejas, por ejemplo) o de un factor **interno** (la concatenación mental que el individuo realiza con alguna imagen-palabra vertida anteriormente) obran sobre el sujeto presionando para que se efectúe el resurgimiento de la vivencia. Hay aquí un evidente elemento consciente que provoca la surgencia de la vivencia del sujeto.

En el segundo caso, observamos que existen factores inconscientes que determinan el surgimiento de la imagen-palabra correspondiente a la vivencia aparentemente olvidada. La causa de esa resurrección que el sujeto no alcanza a explicarse permanece inasequible momentáneamente, recóndita en la zona inconsciente del individuo.

Recapitulando entonces: cuando no existen influencias internas ni externas y la imagen-palabra se manifiesta, nos hallamos frente a una expresión inconsciente del individuo. En sí misma la "escritura automática" nos sitúa en este camino pues en la prescindencia de la actitud del pensar que supone todo automatismo, la imagen-palabra "brota" espontáneamente sugerida por factores ajenos a la conciencia del individuo y aún cuando aceptemos la insinuación sensorial-orgánica latente, ésta no se manifiesta necesariamente permitiéndonos razonar que en la espontaneidad de la imagen-palabra laten causas de mayor profundidad psicológica, asequibles solamente en el plano de lo inconsciente.

Para el exhaustivo estudio de lo inconsciente y sus manifestaciones en el obrar humano debe encauzarse el trabajo hacia la esfera de los sueños de cada individuo, por ser ésta la forma expresiva plenamente inconsciente del individuo, cuando el dormir ha anulado la conciencia del sujeto y puede manifestarse su subconsciente bajo la forma del sueño, de la pesadilla.

Gustavo S. Seija es uruguayo. Realizó estudios en la Sección "Literatura" del I.P.A. de Montevideo. Es periodista desde hace años. Trabaja desde 1975 en "La Mañana" de Montevideo. Ha publicado una novela, La Cantera, Ed. Alfa, Montevideo, 1969, y narraciones en diversas revistas locales y extranjeras. Actualmente tiene en prensa una nueva novela en Buenos Aires. Se ocupa también de crítica literaria.

aproximación a José donoso

primera parte

G. S. Seija

José Donoso nace en Santiago de Chile, el 5 de octubre de 1924 y ateniéndonos a las palabras del escritor: "Mi padre era un joven médico con más pasión por las carreras de caballos y los juegos de barajas que por su profesión. Mi madre, una mujer bonita y graciosa, de alguna manera lograba hacer frente a la situación a la que los entretenimientos de mi padre la llevaban. Poco antes de que yo naciera se incorporaba a la familia Teresa Vergara, sirvienta que la familia de mi padre había proporcionado para ayudar en las preocupaciones domésticas. Inmediatamente después de su llegada se hizo cargo de todas las cosas de la casa, o para ser más claro, se hizo cargo de mí. Sus hermanos, primos y sobrinos han sido nuestros cocineros, jardineros, sirvientas, viviendo en total simbiosis con mi familia durante medio siglo. Nadie en la familia se preocupó nunca por enseñarle a leer a Teresa Vergara que aún vive con mis padres en la misma casa donde nació."

Con rigor de biógrafo, que documenta sus pasos en los moñones que signan una trayectoria, Donoso nos permite entrever gran vuelo cíclico de todo su contar, cuáles son los elementos que incorporados a su vida la caracterizan para sumirse luego en su obra. Un mundo familiar, enredado, viboreante en situaciones personales y sociales y un submundo, correlativo del anterior, el de los sirvientes o domésticos, que danzan en una penumbra esporádicamente llevada al primer plano, como compañía umbilicalmente relacionada al anterior. Señores y sirvientes, helos allí.

Luego, continuando de la mano del chileno, llegamos al año 1929 cuando: "Nos mudamos a una gran casa que tenía tres patios, situada en una zona antigua de Santiago, en la parte céntrica de la ciudad. En un acto previsor mi padre había decidido llevarnos a vivir con sus tres tías abuelas,

tres tías viudas y ricas que se hallaban confinadas en sus camas y «solas en el mundo», aunque cada una viviera rodeada por su propia corte, formada de parientes y sirvientes.”

El entorno se completa, diría que ese año constituye el instante en que Donoso empasta toda la infancia deshilvanada, en sucesos que pudieron pertenecer a vicisitudes individuales para adquirir en el lugar, en la casa de esas tías, el sitio físico en donde radicarse.

José Donoso: un narrador

No es novedad, pero cuadra que mencionemos, en este caso, que aquellos años infantiles o adolescentes trillan el espíritu de tal modo que, indelebles, aherrojados, anclas silenciosas, se hunden en el magma de esas vivencias y desde allí, cual si se reflotaran en episodios desconectados, vuelven a la superficie, para atornillarse a la realidad de última hora, para dejar sus huellas. José Donoso, desde su libro de cuentos **Veraneo, aparecido en 1955**, pasando por **Coronación, 1963; El lugar sin límites, 1965; Este Domingo, 1968; El obscuro Pájaro de la Noche, 1970**; reconstruye una misma saga, esa que se hunde en un pasado fermental, rodeado de caras imágenes de un mundo descompuesto, familiar. Hay en él, desde el principio, una voz adulta, madura. No vamos a asistir a un ascenso fluctuante, que puede hacer sus armas en el decurso de sus obras; de entrada ya descubrimos los ritos, los caracteres que sin apegos a la duda o a la tibia probanza jalonarán su obra. Nos subyuga de inmediato un mundo familiar, lerdo, molido en sus costumbres, sujeto a sus prejuicios, agazapado en sus historias. Detrás de ellas yacen, dispuestas, las imágenes que en el autor se fijaron, la vitalidad y el esfuerzo está en rescatarlas, en re-descubrir las, en englobarlas al todo.

Le hallaremos entonces resonancias y aristas impredecibles, tocadas por una alucinada finalidad y al desenvolverlas las tendremos irreconocibles, extrañas, empastadas a un narrar consumado. Reconstruyamos los mojonos.

Coronación

“Todo el mundo se alarmó cuando decidí abandonar mi empleo e irme a Isla Negra a vivir con la familia de un pescador, para terminar mi novela Coronación. Recibió grandes alabanzas. pero por segunda vez debí resignarme a vender ejemplares en esquinas y tranvías. Una vez más los amigos —incluyendo a mi padre— llegaron a rescatarme.” De ese modo ubica Donoso la aparición de su primera novela.

No hay en ella, ni por lo tanto en su último objetivo, un propósito de maniobrar con pautas o premisas de naturaleza social, pero la novela, armoniosamente tallada junto y en el decrepito tronco de una familia con

renegridos abolenos santiaguenses y/o europeos no puede, por lógica, esquivar totalmente el maderamen social que la circunda, la ahoga y recorre en cada uno de sus personajes.

Ocurre entonces que ese propósito, no confesado ni propuesto, se hace presente agresivamente y más allá de **Misiá Elisita** y de su hijo **Andrés** se apresa el tangible mundo, no sólo de la decadencia y el fracaso, sino el único mundo que le queda como espera a ella: el vacío. Un vacío retumbante y craso. **Misiá Elisita** navega en ensoñaciones y locuras, entre chispas de verdad, y **Andrés** se sumerge en la nauseabunda conciencia de no ser nadie, para vegetar apelando a artificiosas angustias sin libertad, sin compromiso, sin fe. Junto a ellos **Carlos Gros** retumba como aquél a quien aun el éxito económico le responde pero que no es menos sabio en su conciencia de la inutilidad que lo domina.

El desarrollo de la anécdota, seguramente conducida, deja al descubierto los resplandores contradictorios del universo elegido. Soslayando con prudencia, con cabal conocimiento de estar haciéndolo, Donoso, no puede impedir el escuchar, el ver los fundamentos últimos, esos que dan lugar a ese resto que él trabaja con impecable madurez. Agarrado a **Misiá Elisita** y a su hijo, por un lado, a **Estela** y a **Mario**, por el otro, se somete a su propósito y deja fuera lo demás. **Misiá Elisita**, nonagenaria, largamente moribunda, presa de manías y verborragias aplastantes, oscila en el mundo de sus atomizados recuerdos mentirosos y de su atragantada verdad presente; enferma y metida en la cama se siente deambular su cadavérica arrogancia en la casona sombría, sepulcro de pasados. **Andrés Abalos**, que huye de la casona y acaba volviendo a ella, amortajado también por la locura, único plausible final que asume como antesala del vacío absoluto que le espera: la muerte, escala por un momento, con sus increíbles años de vida regalada y falaz, una aventura amorosa que no es tal sino mero desafío a su propio mundo. Sucumbe, después de todo, ante el liviano peso que la indócil realidad le tiende. Es usado por **Estela** para que **Mario**, con su medio hermano René intente el robo de la inútil platería de **Misiá Elisita** que a ellos, en todo caso, dado su pobreza, les hubiera servido para algo.

Quizás la huida nocturna de **Mario** y **Estela** se halle sirviendo a un simbolismo enigmático pero previsible de un mejor futuro; de todos modos la corrida dificultosa y reveladora se hunde en las planas arenas de las significaciones facilitadas: **Mario** y **Estela** huyen en la noche de **Andrés** y del descubrimiento de su intento de robo.

Donoso ha conjurado a toda esa trama anecdótica con una virtud a la par de elocuente el único rastro que deja el auténtico novelista en su andar, eso inapresable que nunca será ambiguo, eso corpóreo que no es personaje: el tono, la respiración de esas historias que van rellenando orificios, sujetando sus posibles deshilvanos que el viento no encontrará para jugar. Dotada de ese elemento enmarcante la novela se desdobra con pa-

ciencia y acaba por revelarse y esconderse a la vez. La historia de la familia y sus sirvientes fluctúa entre el pasado actualizado a golpes en el vacío y un futuro que escora en el desasosiego de la delincuencia y de la muerte.

Este Domingo

La novela se inicia cuando **Alvaro Abalos** comprueba que su fin se acerca, que se desarrolla sobre él, encarnado en ese lunar maligno que le avanza en la tetilla.

La evocación de los domingos en la casa de la abuela por parte del nieto, es el vehículo dentro del cual viajamos con la apretura y el ansia de estar haciéndolo postreramente. Funciona entonces la rememoración y el presente en una alianza cuyo sostén son las derrotas y el futuro atrapante, igualmente negativo.

A medida que las vidas se desnudan en un lento descubrimiento de meandros significativos e íntimos ¡cuánto de paralelo obtendremos en aparentes vidas tan dispares!

Porque la **Chepa**, mujer de **Alvaro**, enamorada y perjudiciada en su cincuentena, de **Maya**, se anuda a su marido, **Alvaro Abalos**, encamado con la **Violeta**, veinteañera sirvienta. Todo lo demás, la historia de cómo salió **Alvaro** de la cama de **Violeta** hasta la **Chepa**, para acabar con su cáncer al tranco; de cómo se mudó de habitación la **Chepa** al mes de casada y de cómo se metió en la penitenciaría a comprarle algunos cinturones de cuero al **Maya** y de cómo finalmente se enamoró de ese norteño con una mancha oscura en el labio constituyen el juego escénico de impotencias y fracasos en que desenvuelve toda la novela.

La danza fantasmal de los recuerdos se disgrega en una memoria que olvida con beneplácito aquello incómodo o en apariencia fútil. Hoy, la casa abandonada, olvidada, desconchada, la ocupan rotos niños, viejas y nuevas ánimas que encienden fogatas para calentar sus piojos y sus hambres. Esa es la fatalidad que la obra deja como polvillo terco entre dedos de angustia; la fatalidad de un dolor efímero, ocasional y olvidable pero tristemente sentido e inolvidable a la par. Aunque clausuremos el recuerdo él seguirá andando, de algún modo aparecerá en el olvido, montado en un transporte que lo acercará y lo dejará ser.

Toda la historia se conforma en un mismo plano con un carácter visible, táctil. Sin embargo Donoso la encaja en la arquitectura de su producción con admirable seguridad: las historias de la **Chepa**, de **Alvaro**, de **Violeta** y del resto de los niños se concilia con los leves claros que han dejado sus otros cuentos y su anterior novela. Acaba por enriquecer esa visión.

El fracaso de la **Chepa** con el ex-presidiario **Maya** completa la visión del

fin del doctor **Carlos Gros** en Coronación; el cáncer avanzando en la tetilla de **Alvaro Abalos** toma la posta en la orilla del vacío de **Andrés**; a su alrededor, las sirvientas danzan la vetusta y atonal dicha de ser más cuerdas y humanas que sus patrones. La **Chepa** intenta doblegar a **Maya** y ésta es su trampa definitiva. El homicida tiene su mundo, sus valores, sus premisas y la **Chepa** no podrá acceder a él con sus martas, sus miedos y sus prejuicios y cuando **Maya** mata a **Violeta** comprendemos que sólo le ha quitado la vida a alguien que no fue fiel a su mundo, que en sus relaciones con la **Chepa** quebró las relaciones de sirviente con patrón e invadió, sin quererlo, una región prohibida.

Hay una constante imbricada a la vida de los personajes donosianos, por más turbias y agonizantes que ellas sean: todas se desvelan, frenéticamente, con claras o imprecisas, pautas, según sea, en busca de algo. Un algo que nunca será sinfónico, coral. Una y otra vez aparecerán aisladas, en su búsqueda se van quedando solos. Cada personaje se concluye en su posibilidad. No atraviesa nunca el umbral de un hallazgo liberador.

Los esfuerzos vitales, ciertos o fraguados, que se crean o se imaginan, siempre son formas de aislamiento.

Andrés en **Coronación** se agobia con ese peso inaudito y reconoce a la par de tomar conciencia de su soledad, toda la inutilidad de su vida, esa vacuidad que lo lleva a armarse un estado mental determinado y a ensayarlo como trampolín salvador: está fingiendo y de nada le servirá. **Estela**, por otra parte, descubre su amor y su amor la arrastrará al delito.

Misiá Elisita, conocedora de todas las cosas, las ciertas y las mentidas, es un refugio donde se aguardan a los procesos del tiempo, donde se espera que la edad determine las cosas y las afirme. Ni **Alvaro Abalos** enarbolando su cáncer en la tetilla conmueve a la **Chepa**, su mujer. Ella se ingenia una historia flacuchenta junto a **Maya** para borrar una realidad que cuando la hiere la inmoviliza y la irrita.

Lineales, estas constantes se irán desarrollando en un acopio regular de más variados elementos, a través del resto de las próximas novelas: **Un lugar sin límites** y **El Obsceno Pájaro de la noche**, motivo de la próxima entrega.

Juan Haria

Nació en Montevideo. Ha ejercido importantes cargos en instituciones públicas y privadas: Director del SODRE, por espacio de 12 años, habiendo llegado a desempeñar la Vice-Presidencia de dicho Instituto; miembro de la Comisión de Teatros Municipales; Presidente, desde hace diez años, de la "Asociación Uruguaya de Escritores"; integrante de numerosísimos Jurados de Literatura; autor de diez libros de poemas, cuatro de ellos premiados. Ha pronunciado Conferencias en el Uruguay y en varios países de América del Sur. Fue Profesor de Literatura clásica española, en la Escuela Nacional de Declamación. Fundó diversas instituciones culturales. Es autor de importantes iniciativas: "Juventudes Teatrales del Uruguay", "Museo de Arte para niños", "Círculo de la Crítica teatral", "1er. Congreso de Teatro Rioplatense", "Festivales Latino-Americanos de Música", "Homenaje continental a Andrés Bello", "Premio Rioplatense de Literatura", etc.

historia y significación religiosa del teatro negro

J. Haria

Este tipo de expresión dramática no ingresó a una problemática cultural ortodoxa. Se le consideró, durante mucho tiempo, un tema tabú, por prejuicios religiosos, porque se creyó que ello tendía a una africanización de la vida y porque no se concebía, por los rezagados del humanismo renacentista, en una cultura negra, fuera de lo meramente folklórico.

No podían admitir un teatro, típicamente negro, ni los que abordaban un teatro conforme a las pautas aristotélicas, ni los hegelianos de izquierda, ni los ideólogos del colonialismo, porque solamente se concebía la pompa anacrónica de los que coronaban, simbólicamente, a los Reyes del Congo, ya desinvertidos de sus prerrogativas, de su culto fetichista y del paganismo bárbaro.

Y, sin embargo, ha existido un teatro negro, no de actores, sino de temas negros, aunque sin relación con el mundo de las ideas. Más que una simple carátula racial para ostentar, estaba el empirismo tribal. Lo demoníaco, aunque no correspondiendo al estilo medieval, enfrentaba a la religión occidental. El Olimpo negro tenía sus héroes propios y no podía, ni le interesaba, la doctrina kantiana, sobre el sentimiento de lo estético.

Faltaba, claro está, la crítica orgánica del teatro-espectáculo, pero eso no importaba a los que evocaban las etapas de una civilización milenaria y se iban, en su nomadismo, penoso, desde Egipto al Senegal, desde Libia, hacia el Sur. Porque lo que se deseaba, ante todo, era teatralizar un mundo intransferible, para la subsistencia de los dioses.

Los negros, cuyo misticismo es indudablemente teatral, no temen a la muerte, ni física ni metafísicamente y a lo que aspiran, sí es a comprender, sin logias esotéricas, la tierra, cuya vegetación se mimetiza, tal como

lo veía Evreinoff. El negro africano, con su teatro, se venga, si así puede decirse, de la tradición monástica de Europa, de los misioneros, de la comedia de situaciones, de la cultura fundada en la autoridad de los Alcaldes coloniales de América. El negro africano, sin servidumbres teológicas, vive en función del horizonte sensible, pero le place el misterio. No le interesa el mecanismo de la realidad exterior sino su propia intimidad. La relación con sus dioses es tensa. La angustia, es intemporal. Quizá porque tiene la clave de las sombras. Quedan, esos actores potenciales del Africa negra, sobre la tierra ocre y desnuda, realizando un tratamiento plástico de las imágenes de sus tribulaciones ancestrales.

* * *

Desde luego que no todo fue espontáneo en esa organización dramática africana. Se constituyeron sectas para iniciados. Se estimuló el desarrollo de las facultades interpretativas. Se improvisaron escenas guerreras. Se teatralizaron poemas épicos. Un pintoresco mester de juglaría se insinuaba en el Sudán. Se sucedían las ceremonias, donde se zahería, aunque sin expresarlo, el cultismo occidental. El africano desdeña el búdhico nirvana. Su inspiración no lo llevará, por cierto, a dibujar bisontes en una cueva. La magia se opera, no con creaciones figurativas, sino con el dualismo alegórico de naturaleza y espíritu.

El protagonista será siempre el dios. El de los entes atmosféricos según la definición de Ortega; el Dios de la guerra, el exponente de las fórmulas cabalísticas; el que detenta todos los poderes de la tierra y el representante de un Dios vagamente intuido.

* * *

¿Hay un resurgimiento, bajo otras formas, de las liturgias místicas que tuvieron lugar, hace siglos, en Creta, Tracia, Eleusis y otras regiones del Egeo clásico? ¿Con el teatro negro se intenta una defensa social, desacreditar la cultura europea? Hay que creer, más en una cultura empírica, con cultos utilitarios, como lo sostiene Federico Ortíz.

Los cultos religiosos y las prácticas de hechicería son, en potencia, teatro. Pero ese teatro negro, sin individuos no socializados, con tribus sin actos comunicativos, ¿consuman una acción pública Indudablemente, ¡no! Son los depositarios de una fe, con poderes históricos que son reconocidos en forma tácita por los adoradores. El número de personajes aumenta según el tema escogido. Cada uno rinde su tributo. Los sacerdotes, hechiceros, diablillos, acólitos, músicos y bailarines, se hacen actores, porque son tributarios de una ideología religiosa. Se utilizan las máscaras de efectos terroríficos. Las viejas leyendas sudanesas cobran un cierto valor estético, sin que se pierda el espíritu que las informó. Las tribus beduinas recordaban a los nubios de Etiopía, en sus devociones casi bárbaras. Las representaciones mímicas, en función de un dogmatismo de secta, igualaban, en número, a los diálogos. El Africa, tierra de penitencia, pasa a ser

tierra de redención. El teatro se convierte, así, en un instrumento político. Agotadas, en parte, sus posibilidades de expansión, el teatro negro llegó a América.

* * *

La magia era la misma. Y los elementos naturales, a los que el hombre se integra y liga como un totem, adquieren un nuevo valor dramático. La selva es el común denominador de la representación. El animismo se enfrenta a la ortodoxia; el tam-tam ritual bosqueja una oposición teológica. Observaba un ensayista brasileño que, en su país, el rebrote de cultura africana tenía vestigios de la vieja superstición y del histerismo espectacular de las viejas representaciones negras. Los trances desgarrados, el patetismo excitado por los demonios de la tribu, la música negra (mitad negra, mitad árabe), es apasionamiento, dolor sombrío. La proximidad de lo islámico acrece las potencias de lo sobrenatural.

Los cantos surgidos del ritmo que exigen los duros quehaceres y el fatalismo ancestral del negro, también permiten componer motivos con un posterior desarrollo escénico. Hay una especie de manierismo en esas representaciones y hasta se llega a una demagogia cultural. A la sabiduría misteriosa de las viejas hermandades negras sucede un teatro de beligerancia religiosa, pero sin apologética. No hay una presuposición filosófica, sino un sistema de significaciones. La civilización en África es mágica. No puede ser ni apolínea ni fáustica. Hemos visto un toro de Creta, negro, un Endimión, también negro, a quien no aguarda la Diana cazadora del mito griego, sino los diablillos, expresiones de un matriarcado negro políticamente declinante.

Las obras típicamente negras no son muy numerosas pero perturban el ánimo del occidental. Además, hay que verlas en su ámbito natural: en la selva de vaho capitoso, junto a los árboles de antigua espera sacerdotal, frente al río epónimo. Entonces la magia tribal resplandece plenamente y el acto sagrado del clan adquiere su más profunda significación. En la Mesopotamia, de edad geológica indeterminada, las lianas parecen adornar el proscenio natural, en esas tierras sin memoria.

* * *

En el África negra la teatralidad es el coeficiente implícito del paisaje. Y los intérpretes, más que nada mimos, surgen para servir la mascarada que tiene un carácter sagrado.

A veces, y esto lo advierten muchos escritores, las funciones de actores son cumplidas por los jefes del clan. El ejercicio dramático en múltiples ocasiones elemental, en el orden técnico, se va cumpliendo con certero instinto teatral, sin modificar la naturaleza psicológica del personaje. Teatralizar, para el negro, es desempeñar una servidumbre religiosa, transfigurarse, articulando una protesta social.

Las fisonomías groseras, las constantes búsquedas de expresión, la actitud, el lenguaje, a veces, casi gutural, el predominio del espectáculo sobre la literatura, el desdén por los elementos adicionales para servir la trama, sirven al teatro africano que está reivindicando el poder de su primitivismo.

* * *

“El Prometeo Negro” es, en cierto modo, una réplica de la pieza de Esquilo. Pero el semidiós hurta el fuego para dárselo a los negros que imprecaban por el problema racial que los obsede, en tanto las Oceánidas rechazan el imperialismo divino y desfilan con sus instrumentos musicales y en orden litúrgico para un cielo simbólico donde moran sus antepasados, para que también ellos disfruten, tras las danzas solemnes de ultratumba en el ejercicio de una juglaría divina, pero que no está exenta de una dignidad alegórica en el ámbito donde el muerto, no oficia ya la liturgia terrorífica de que hablan los críticos, sino que asume el papel de los que quieren comunicarse sin doctrinas esotéricas, con los vivos que sueñan con la purificación de la deleznable naturaleza humana.

* * *

La ceremonia de iniciación sexual, las escenas guerreras, el culto de los dioses de la tierra, las relaciones entre vivos y muertos, el phatos hombre y objeto, las reacciones al percibir el personaje las radiaciones que emite todo objeto existente, las invocaciones para que comparezcan los muertos, los séquitos de penitentes, las aleluyas negras, las alucinaciones mimadas, la rima estrafalaria sobre los conceptos de cuerpo y alma, sin el gravamen de conceptos teológicos, forman parte del repertorio de entidades anímicas que se traducen dramáticamente.

Pero de este punto y de las obras que dieron luego lugar a una escolástica negra, la que desvaneció más tarde todos esos fantasmas de la inteligencia, hablaremos en otra oportunidad, así como de la evolución estética operada en el funcionalismo intelectual, religioso y plástico del teatro negro.

Si bien Aínsa nació en España, por su formación es uruguayo. En el Uruguay se recibió de doctor en leyes y aparte de realizar una muy proficua actividad periodística escribió una serie de importantes libros de crítica literaria y de narrativa, entre los que se cuentan **Las trampas de Onetti**, **Con cierto asombro**, etc.

En la actualidad es funcionario de un importante organismo internacional en París, Francia, y continúa desarrollando una intensa actividad cultural, en gran parte dedicada a nuestras letras o conectada con nuestros hombres. El trabajo que aquí se entrega forma parte de un extenso ensayo sobre los tres Gauchos Orientales de A. Lussich que aparecerá próximamente en un libro de autoría de Aínsa bajo el título de **El tiempo reconquistado**.

la naturalización de los símbolos universales

“Los tres gauchos orientales”

de Antonio Lussich

F. Aínsa

El estudio de cómo los símbolos de la literatura universal se han naturalizado en la literatura latinoamericana es, tal vez, una de las apuestas críticas más interesantes que se pueden proponer al aproximarse a una corriente literaria como la gauchesca. El carácter distintivo nacional que ha hecho coherentes y unitarios a poemas de estructura y origen hispánico en países sin una tradición literaria muy intensa, como lo eran la Argentina y el Uruguay a mediados del siglo XIX, forma parte de un proceso de naturalización de símbolos de notas creativas muy particulares. Esta **naturalización** o “nacionalización”, como gustara decir algún crítico, ha supuesto la incorporación vertebrada de una serie de motivos, preocupaciones y constantes temáticas universales a la literatura nacional, pero sobre todo la creación de una lengua capaz de expresar con vitalidad esa intención estética.

En este sentido, pocos momentos de la historia literaria del Uruguay ofrecen un conjunto de obras más directas, nacionalizadas y de clara significación política y social, que las correspondientes al período de auge de la poesía gauchesca. Esta literatura ha tenido en **Los tres gauchos orientales** de Antonio D. Lussich a una de sus obras más genuinas, representatividad que paga tributo a las coordenadas generales de la época y a lo que se convirtió luego en estereotipo y constante temática con pocas variantes imaginativas.

Los gauchos que desaparecen

En junio de 1872, un joven de veinticuatro años, sin antecedentes litera-

rios conocidos, irrumpe en las letras rioplatenses con un exitoso alegato poético. Se llama Antonio Lussich y reclama del gobierno más consideración y mejores condiciones de tratamiento para el gaucho, a los que dice deber "las expansiones más íntimas de sus veinte años". Lussich acaba de pasar dieciocho meses enrolado en el ejército revolucionario del Coronel Timoteo Aparicio y ha descubierto, apasionadamente, a lo largo de agitadas campañas militares, las injusticias, contradicciones y explotación de que era objeto el gaucho en la campaña oriental. Ha tenido una experiencia vital muy similar a la de Bartolomé Hidalgo, Estanislao del Campo, Hilario Ascasubi y a la del propio José Hernández. Lussich habrá de reaccionar de una forma parecida a la de estos otros poetas-soldados: al publicar en 1872 un largo poema gauchesco "haciendo únicamente justicia a esos desgraciados parias, víctimas del abandono en que viven, despojados de todas las garantías a que tienen derecho como ciudadanos de un pueblo libre". En la carta que dirigiera a su editor Antonio Barreiro y Ramos en oportunidad de la cuarta edición de **Los tres gauchos orientales** en 1883 y que pidiera se insertara en el libro, Lussich añadió que "la causa que defiende" está desprendida de "partidismo exaltado". El gaucho es no sólo su tema, sino también su motivación y así confiesa que "me creería feliz, si del conjunto hubiese, a lo menos, conseguido entresacar alguno de los rasgos más acentuados de la existencia agitada y semi-nómada del verdadero gaucho".

También en 1872, escribiría Ascasubi en el prólogo a la edición parisina de **Paulino Lucero** : "Mi ideal y mi tipo favorito es el gaucho, más o menos como fue antes de perder mucho de su faz primitiva por el contacto con las ciudades". Más fríamente, José Hernández también en 1872, manifiesta su preocupación por "copiar sus reflexiones", dibujar "el orden de sus impresiones y de sus defectos", en "retratar" las especialidades propias de "este tipo original de nuestras pampas, tan poco conocido por lo mismo que es difícil estudiarlo".

Sin embargo, el manifiesto propósito común a la literatura gauchesca de Ascasubi o Hernández, tiene en la obra de Antonio Lussich unas coordenadas de inmediatez y compromiso mucho mayores, porque justamente en el momento en que aparece publicado **Los tres gauchos orientales**, el Uruguay vive una gran politización a la que hace continua referencia su texto, y se van creando las condiciones que cuajarán en el período militarista que se abre en 1876 con el gobierno del Coronel Latorre.

El gaucho tradicional que fuera espontáneo soldado de la independencia, la Guerra Grande y las revueltas revolucionarias de los años que van de 1852 a 1872, no tiene aparentemente lugar en la nueva sociedad emergente del Tratado de Paz del 6 de abril de 1872. La explotación ganadera se tecnifica, la propiedad rural se concentra y se alambran los campos terminando con un concepto de "estancia cimarrona" de la que fuera sinónimo el nomadismo y tradicional estilo de vida gauchesco, una pérdida

Arcadia que se va idealizando en forma abstracta y, muy probablemente, con bases poco reales.

La ruta abierta de los campos uruguayos se cierra para los jinetes y los gobiernos de la época, preocupados por afianzar el ideal del estado unitario y centralizado, estimulan una fuerte represión contra los últimos "hombres sueltos" de la campaña oriental. Llegan a escasear los caballos y el gaucho, cuando no se convierte en peón de estancia, se ve obligado a refugiarse en los rancheríos marginales o a lanzarse a una difícil existencia "matrera".

Paradójicamente, la literatura canta y glorifica al gaucho cuando su figura ya es crepuscular y está esencialmente derrotado. No puede olvidarse que hasta ese momento, la literatura oficial y administrativa había sido muy tajante con estos "disolutos que no queriendo volver al buen camino, huyen y se refugian entre los infieles para vivir a su capricho". Reivindicaciones poéticas como la de Lussich llegan tarde para quienes, justa o injustamente, se aparecían como integrantes de "partidas de desertores que hacen cuantos males les sugiere su perversidad", saquean, "hacen burla de la justicia" y son llamados "baqueanos de ladrones, malévolos, vagabundos, gauchos".

Los que iban de estancia en estancia "buscando juegos y camorras, sin respeto a la justicia" unos años antes, son ahora los "cantados" héroes de las "patriadas" revolucionarias. Heroicos, pero vencidos. El propósito de entresacar algunos de los rasgos más acentuados de "la existencia agitada y semi-nómada del verdadero gaucho", como anunciara en su prólogo, aparece continuamente ratificado en el texto de **Los tres gauchos orientales**.

Ello le valió un gran éxito editorial momentáneo: cuatro ediciones en once años con un total de dieciséis mil ejemplares. Pero esa misma condición de alegato circunstancial y el hecho de que el gaucho como prototipo tendía a desaparecer, llevó a que el poema fuera olvidado después de 1883, al punto de que Lussich en su madurez era conocido únicamente como regenteador de una empresa de salvataje marítimo, como autor de libros sobre naufragios célebres y como forestador de la zona costera de Punta Ballena, espléndido bosque donde fuera enterrado al morir en 1928.

La importancia de su obra como forestador y su popularidad en el Uruguay eclipsaron su obra literaria, hasta que en 1945, merced a la tarea divulgadora de Jorge Luis Borges empezó una lenta revalorización del poeta Lussich que ha culminado en 1972 con festejos y reediciones de **Los tres gauchos orientales** en oportunidad del centenario de su primera edición.

Cuando seas viejo

Cuando seas viejo, gris y adormecido,
cabeceando junto al fuego, desgloses este libro
lentamente leas y sueñes con la blanda mirada
de tus ojos de otros tiempos, con su profundidad oscura.
¡Cuánto amaste los momentos de alegre gracia!
y amaste tu belleza con amor falso o verdadero
sin embargo un hombre amó tu alma peregrina
y amó las penas de tu cambiante rostro.
Y encorvado junto a las fulgurantes brasas
murmures, apenas tristemente, como Amor huyó
pasando sobre las montañas en el cielo
ocultando su rostro entre una multitud de estrellas.

de William B. Yeats
Irlandés, (1865 - 1939)

(When you are old)
(Traducción del inglés de Alvaro Miranda)

José Gobello nació en Buenos Aires, Argentina. En 1953, con su obra **Lunfardía**, reanudó los estudios del lenguaje popular de Buenos Aires, que habían quedado prácticamente abandonados desde 1915, en que se publicó **El lenguaje del bajo fondo** de L. C. Villamayor. Desde entonces, Gobello ha escrito varias obras entre las que figuran: **Breve Diccionario Lunfardo**, en colaboración con L. Payet, **Primera Antología Lunfarda**, con L. Soler Cañas y **Nueva Antología Lunfarda**, **Palabras Perdidas**, **Diccionario Lunfardo** y **Conversando de Tangos**. En 1962 cofundó la **Academia Porteña del Lunfardo** de la cual es hasta hoy secretario. En 1969 recibió una beca de la **Università del Magistero** de Florencia, Italia, para colaborar en un repertorio de italianismos usuales en el Río de la Plata. A veces escribe versos. Tiene un libro de cuentos, **Historia de ladrones**, 1958.

acerca de «rajar» y otros influjos

J. Gobello

“Najeilá, Pepe Conde, / Que te abillelan a marar, / Abillelan cuatro jundunares, / Con la bayoneta calá.”. Esta es una de las coplas de gitanos españoles recogidas por George Borrow —**Don Jorgito el Inglés**— en **The Zincali, or The Gipsies of Spain** (1841). La traducción es: “Huye, Pepe Conde, / Que te vienen a matar, / Vienen cuatro soldados, / Con la bayoneta calada”. **Najeilá** es flexión del verbo **najar** ‘huir’, término del caló que, según Rafael Salillas, procede del indostánico (cfr. **El lenguaje**, Madrid, 1896). **Najarse** y **salir de naja** circulan, por lo demás, en el español actual (cfr. Werner Beinhauer, **El español coloquial**, Madrid, 1963, págs. 227 y 325), al que llegaron, sin duda, desde la jerga aflamencada. Su presencia en esa jerga había sido señalada ya por el mismo Salillas (idem, pág. 51). Modelo de ella puede ser, por lo demás, la copla transcrita por Francisco Rodríguez Marín: “Anda be y dile a tu mare / Que yo me quiero najar / Y si tu mare no quiere / Al instante m’entendrá.” (**Cantos populares españoles**, ed. de 1950, II, 149).

Najar y su variante con vocal protética **enajar** aparecen tempranamente en el lunfardo. Se las encuentra en Dellepiane (1894) y es de presumir que fueron incorporadas directamente desde el lenguaje de los delincuentes españoles, pues éstos se apropiaron de más de un gitanismo, del mismo modo que los ladrones porteños se apropiarían de más de un italianismo. De todos modos, **najar** es voz del género chico (cfr., por ejemplo, la zarzuela **Alma de Dios**, de Arniches, de García Alvarez y Serrano). En el lenguaje de los compadritos —es decir, en el primitivo lunfardo— se la puede hallar ya en 1900: “Najé a una fonda cercana / Y averigüé, al otro día, / Que a todos la policía / Los había portao en cana.” (Florencio Iriar-

te, **Batifondo a la Ville de Roi**, en la revista **Don Basilio**, 30 de agosto de 1900). Queda la duda de si llegó a la boca de los compadritos desde el lenguaje delictivo o desde la jerga aflamencada que difundió en Buenos Aires el género chico.

Najar enriqueció el lunfardo con algunos derivados —**enajar**, **enaje**— y, por cruce con otro gitanismo, **junar**, dio **najusar**, **najushiar** y **najushiamiento**. Luego desapareció reemplazado por **rajar**. La aparición de **rajar** debe situarse en la primera década de este siglo. No lo trae Dellepiane, pero sí Luis Contreras Villamayor en **El lenguaje del bajo fondo** (Buenos Aires, 1915) y se lo encuentra, alternando con **enajar**, en los **Versos rantifusos** de Felipe H. Fernández (1916). Hoy mantiene plena vigencia, sin que la difusión de sus sinónimos **picárselas**, **pirarse** y **tomárselas** lo haya afectado.

El lunfardo **rajar** 'huir' aparece como consecuencia del influjo del español **rajar** 'hender' sobre el gitanismo lunfardo **najar** 'huir'. (Prefiero la palabra **influjo** —usada, por lo demás, por Corominas— a **contaminación** o **cruce**, más específicas, y a la expresión **confusión acústica**, empleada por Meo Zilio, y que no siempre se refiere a una mera confusión).

En otros términos lunfardos, o simplemente populares, debe verse también ese linaje de influjo. Así, por ejemplo, en el popular **afilar** 'galantear', el del español **afilar** 'aguzar' sobre el italiano **filare** 'galantear'; en el lunfardo **apoliyar** 'dormir', el del español **polilla** 'mariposa nocturna' sobre el italianismo lunfardo **polizar** 'dormir'; en el popular **botamanga** 'boquilla (del pantalón)', el del español **bota** 'tipo de calzado' sobre el español **bocamanga** 'abertura de la manga próxima a la mano'; en el lunfardo **bufarrón** 'pederasta pasivo', el del español **bufar** 'soplar' sobre el español **bujarrón** 'pederasta pasivo'; en el lunfardo **chorro** 'ladrón', el del español **chorro** 'porción de líquido o de gas' sobre el gitanismo lunfardo **choro** 'ladrón'; en el lunfardo **escorchar** 'amolar', el del español **corcho** 'corteza del alcornoque' sobre el italiano **scocciare** 'amolar'; en el lunfardo **garrón** 'cosa obtenida gratuitamente', el del español **garrón** 'extremo de la pata por donde se cuelga la res' sobre el español **gorrón** 'el que come a costa ajena'; en el lunfardo **sotamanga** 'parte inferior de la manga empleada por el fullero para la trampa que hace con los naipes', el del español **sota** 'carta de la baraja española' sobre el italiano **sottomanica** 'parte inferior de la manga'; en el lunfardo **sotana** 'bolsillo interno de la chaqueta', el del español **sotana** 'traje talar' sobre el italianismo lunfardo **sotala** 'bolsillo que está debajo del brazo'.

Por supuesto, esta suerte de influjos suele saltar por encima de las leyes de la lingüística y dar en español palabras como **raposa** —por acción

de **rapiña** sobre **rabosa**—. No debería, entonces, constituir obstáculo alguno la circunstancia de que no se dé en español ningún caso de **n**— convertida en —**r** para ver en el gitanismo **najar** el origen del lunfardo **rajar**, sin dejarse seducir por la tentación del modismo **rajar la tierra** ‘huir de estampida’, anotado por **Ciro Bayo** en su **Vocabulario criollo español** (1910) ni por la del discepoleano “cuando rajés los tamangos / buscando ese mango / que te haga morfar”.

Julio Ricci e Iris Malan de Ricci (esposos) son uruguayos. Ambos son profesores del Centro II del Instituto Nacional de Docencia "Gral. Artigas", el primero de Lingüística y la segunda de Idioma Español.

Julio Ricci ha sido profesor en Suecia, EE.UU. de América e Italia y ha escrito varios trabajos de su especialidad. Es también narrador y ha publicado dos libros de cuentos, **Los Maniáticos** y **El grongo**.

Iris Malan de Ricci ha publicado en colaboración con su esposo, el ensayo **Anotaciones sobre el uso de los pronombres Tú y Vos en el español del Uruguay**.

la rotura del equilibrio vos (tú) - usted

En el español del Río de la Plata

Julio Ricci e Iris Malan de Ricci

1. Hay situaciones lingüísticas que se mantienen en un equilibrio más o menos estable durante varias generaciones. El uso de los pronombres **vos(tú)**¹ y **usted**, por ejemplo, parece haberse mantenido sin cambios sustanciales desde hace varias generaciones en la Argentina y el Uruguay.

El pronombre **vos(tú)** era utilizado en las relaciones familiares y en las de amistad más o menos estrecha y el **usted** en las relaciones de escasa intimidad, en el tratamiento conscientemente distanciador y en las situaciones generales del trato diario con desconocidos.

En el correr de los últimos diez años, el equilibrio que mantenían **vos(tú)-usted** se ha alterado considerablemente. Resulta difícil fijar la época exacta en que el fenómeno comenzó a verificarse.

Describiremos primero una serie de hechos sociales registrados en los últimos años, luego sus efectos en el Río de la Plata y finalmente el resultado lingüístico a nivel de los pronombres de segunda persona de singular en el español de la Argentina y el Uruguay.

2. A mediados de la década del '60, lo que podría llamarse la "revolución juvenil" rompió sin duda con una serie de modelos clásicos de comportamiento. Desde esa época, los jóvenes sufrieron cambios sustanciales y de un modo o de otro los impusieron a las sociedades en casi todos los países del mundo. Los cambios entonces surgidos no sólo modificaron los hábitos etológicos de los jóvenes en las grandes ciudades (tanto en el vestir, en el actuar como en el hablar), sino que también afectaron a los miembros de las generaciones que los precedían, al punto

de que no pudieron dejar de acusar el impacto de las nuevas formas de vida.

Los distintos movimientos juveniles con su prurito de igualdad y de fraternidad —dejemos a un lado los aspectos no rescatables— insistieron en un contacto más directo y menos rebuscado entre los hombres, sin duda en un esfuerzo por lograr un mayor acercamiento humano.

Hasta la época de la “revolución juvenil” encabezada por ciertos grupos como los de los hippies, beatniks, etc., el tratamiento entre los jóvenes era más “frío” o al menos más distante o conservador y estaba quizá dominado por las características de una sociedad pretecnológica con formas de vida típicas de los siglos anteriores.

Si en el fondo de esta nueva actitud juvenil bullía realmente un sentimiento de igualdad y fraternidad o si ella sólo constituía una falsa imitación de modelos foráneos o una pose masiva, es algo que no podríamos discernir ya que cae fuera de nuestra competencia. Sólo se nos impone destacar los hechos sociales que presumiblemente determinaron los hechos lingüísticos que hoy se registran.

Cabe señalar, sin embargo, un fenómeno interesante. Como resultado de los cambios provocados por la “revolución juvenil”, los jóvenes de nuestra época parecen haber perdido en parte el sentimiento de jerarquía social que los precedían y haber entrado en una etapa de promiscuidad total del tratamiento.

3. Los pronombres de segunda persona han sido desde la más remota antigüedad el mejor barómetro de las formas de tratamiento de la sociedad. La historia y los avatares del pronombre de segunda persona en español marcan con total claridad el desarrollo social del mundo hispánico.

Con el surgimiento de los nuevos modos de comportamiento social, el equilibrio **vos(tú)-usted** en el Río de la Plata, que hasta el '60-65 era muy estable, ha variado considerablemente. Alrededor de esa fecha, tanto en la Argentina como en el Uruguay, se produjo una rotura del equilibrio **vos(tú)-usted** entre los jóvenes entonces de 20 a 25 años que no ha cedido hasta ahora.

Hasta ese entonces, los hablantes ponían buen cuidado en no tratarse de **vos(tú)** sino en especiales circunstancias. Había incluso relaciones de larga amistad, iniciadas después de los 25 años, en que no se empleaba el **vos(tú)**. Una especie de seriedad solemne, a veces incomprensible y dura, imponía el **usted**, cuya frecuencia en el trato diario superaba a la del **vos(tú)**. El **vos(tú)** sólo se empleaba a nivel muy íntimo. El **vos**, sobre todo, conllevaba un matiz de rusticidad que era preciso evitar, especialmente en el Uruguay, y como el **tú** tenía poco uso, se cultivaba el **usted**.

Desde mediados de la década del '60, el impulso juvenil trastocó totalmente las cosas, al punto de que los hablantes de las generaciones ante-

riores sentían en el avance y la generalización del **vos(tú)** una especie de lesa respeto, cosa que acontecía y continúa aconteciendo. Hasta esa época podría decirse que se distinguían tres jerarquías sociales: una superior, una media y otra inferior. En otras palabras, todo individuo, de un modo u otro, se consideraba superior, igual o inferior a sus congéneres o sentía que estaba inserto en un orden de esas características y esto se reflejaba en el trato.

Desde entonces, muchísimos individuos no parecen percibir más esta situación. Ni siquiera establecen distingos entre las clases cronológicas.

Es decir, las diferencias de jerarquía y de edad no los afectan.

Esta especie de ceguera o insensibilidad social ha incrementado el uso del **vos(tú)** en todos los niveles, al punto de que ha dado origen a una suerte de promiscuidad uniformadora. Muchos hablantes de edades más avanzadas —de 50 o 55 años o más—, se sienten hoy molestos por el uso tan generalizado del **vos(tú)**. Lo que ocurre es simplemente que el **vos(tú)** resuena en sus mentes como un instrumento de “sobreconfianza”, de falta de respeto y hasta de desacato insoportables². Ellos se formaron en otro tipo de modelo social, y el cambio no lo pueden asimilar. El que los trata de **vos(tú)** sin su consentimiento es simplemente un “confianzado”.

4. La situación descrita, que ha roto el equilibrio **vos(tú)-usted** anterior, en razón del nuevo comportamiento social, puede resumirse en los siguientes hechos lingüísticos:

a) Muchas personas que en su juventud no se tuteaban, se reencuentran ahora (a los 50 años de edad o más) y se tutean.

b) Los jóvenes de 25 años o más se tutean todos desde el primer momento de su conocimiento (antes no era igual).

c) En las tiendas y los negocios en general, ocurren casos muy originales. Un joven de 25 años o algo más entra ahora en una tienda y tutea de inmediato a la empleada de su misma edad. Una joven se sienta a tomar algo en un café y tutea al camarero de 25 y pocos años aunque jamás lo haya visto: “Che, traeme un té” es usual que diga.

d) Personas de diferencias de edad del orden de los 30 años se tutean ahora, cosa que antes ni por asomo acontecía, como no fuera dentro del ámbito familiar más íntimo: padres e hijos.

Semánticamente, el pronombre **usted** conlleva en el rioplatense una nota de frialdad, de aislamiento y hasta de desconfianza que el hablante actual, por imperio de las circunstancias anotadas, ha buscado romper. El **vos(tú)**, en cambio, pone una nota de calidez o de sinceridad humana indiscutible y de ahí su frecuentación mayor con el resultado de la rotura del equilibrio que dominaba hasta hace una década.

En los últimos tiempos se ha notado una reacción anti-**vos(tú)**, por parte de ciertos sectores, pero aún no se puede predecir qué ocurrirá.

1 Se recuerda aquí que el Río de la Plata es un territorio voseante. No obstante ello, la fuerza del **tú** educacional ha introducido ciertos cambios, particularmente en el Uruguay, donde a menudo alterna con el **vos**. Cf. J. Ricci e Iris M. de Ricci, **El uso de los Pronombres "tú" y "vos" en el Español del Uruguay**, Anales del I.P.A., Montevideo, 1963.

La fórmula **vos(tú)** que aparece a lo largo de todo este trabajo se emplea para señalar la alternancia actual: **vos** natural y **tú** educacional y opcional.

2 El avance del **tú** sobre el **usted**, o sea, de las formas de tratamiento de confianza sobre el tratamiento serio, está triunfando también en otras comunidades lingüísticas. En la Suecia actual, el triunfo del **du** sobre el **Ni**, amenaza con la desaparición de este último pronombre.

reseñas bibliográficas

"SITUACION ANOMALA", de Jorge Medina Vidal.
Ediciones Maldoror, Montevideo, 1977.
10 páginas, encuadernado en corcho.

Tras siete años, reaparece la poesía de Jorge Medina Vidal en el ámbito rioplatense.

Este pequeño volumen, del cual se editaron cien ejemplares fuera de comercio, formará parte de una antología que se publicará próximamente en una editorial argentina.

En este libro, el valor de la palabra se ahonda, convirtiéndose en instrumento de la poesía pura, al mismo tiempo que del meditar filosófico.

El libro toma el título del primer poema. En éste se presenta al amor como una situación anómala, como una posibilidad más en tantas otras, y por tanto, no común:

"Situación anómala que todos confunden con Felicidad
y se enorgullecen al descubrirla entre sus amistades"

Pero al mismo tiempo, en la poesía de Jorge Medina Vidal no hay solución al problema, porque quizás no hay a quien dirigirse:

"Los raquíticos no saben del amor.
Entonces sí, corresponde: Punto.

Adquiere de esta manera, las posibilidades de un motivo en la conciencia del lector que lo incite a la meditación, y lo haga elaborar su propia filosofía.

Por momentos, y especialmente en el tercer poema: "Maestro Chino", se destaca la inutilidad del hacer humano, la intransferibilidad de las ideas, formándose así una filosofía de lo inaprehensible.

La "estructura gráfica" acompaña indisolublemente al sentido, de tal manera que existen momentos de dilatación y concentración expresiva y conceptual. Se destaca en el segundo poema:

"Vaga ya sombra
es el jardín"

en el cual la expresión "Vaga" se ve acentuada por los espacios de silencio. O en el tercer poema:

"y se los cazo

y si me pongo a hablar
hablando ablando
y hablo y ando
lo firme de su ser"

en el cual por medio de una estructura gráfica cerrada y un calambour, se concentra la expresividad.

El libro se cierra con "Muerte", poema en el cual ésta toma caracteres apocalípticos.

Así, el libro es posible de ser entendido como una unidad, la cual se encuentra entre "Situación anómala" (amor) y "Muerte", siendo el primero una posibilidad, y el último, lo definitivo.

Luis H. Boneschi

"POEMAS DE AZUCAR", de Sylvia Puentes de Oyenard.
Montevideo, 1976. 99 p.

Si bien Sylvia Puentes de Oyenard tiene ya tres libros publicados en Venezuela ("De repente es la vida", "Molino de sueños" y "Europa a contraluz"), la obra que nos ocupa constituye su primer volumen de poesía editado en Uruguay.

"Poemas infantiles que trascienden en mucho esa finalidad inicial, constituyendo un universo de fantasía", decíamos hace algún tiempo respecto a estos "POEMAS DE AZUCAR". Este concepto puede reafirmarse en cada nueva lectura de la obra. Porque desde "Los días de leche y miel", poema inicial publicado en español, italiano, francés e inglés, todo un mundo encantado se despliega ante el lector.

De manera implícita, el elemento didáctico está presente en cada página; en algunos casos, el poema fabulado nos acerca el diálogo sencillo de los animales; en otros, la palabra poética permite un natural acceso a la enseñanza que la poetisa procura comunicar; la brevedad de algunos poemas ("Aguacero", por ej.) se trueca en un pequeño prodigio de ritmo.

Toda obra comporta una imagen del mundo, una visión de la vida; "POEMAS DE AZUCAR" transmite una magia profunda. Cada poema llega al lector desde una perspectiva de luz: las vocales, los meses, los sonidos, los días, los colores, todo sutil, mágicamente tocado de poesía.

Para leer estos "POEMAS DE AZUCAR", no debemos intentar develar velo a velo el encanto; solamente captar, intuir el silencio y el acorde sonoro de la magia.

J. M. F.

"TIEMPO SOMBRIO", de Sigfrido Radaelli.

Editorial Losada, Bs. As., Noviembre 1975, 73 p.

Una doble vertiente ha signado la labor intelectual del escritor argentino Sigfrido Radaelli: la reflexión histórica y la actividad poética. Esta última, además de concretarse en diversas publicaciones tanto en su país como en el exterior, ha sido recogida hasta el momento en cuatro volúmenes de poemas: "HOMBRE CALLADO", "LOS ROSTROS Y EL AMOR", "EL PARAISO", y este "TIEMPO SOMBRIO".

Estructuralmente, "TIEMPO SOMBRIO" está articulado en tres núcleos: "Los rostros", "Los pecados capitales" y "El amor", incluyendo cada uno siete poemas.

"Yo me acuerdo", poema que abre la obra, es destacable por el manejo no lineal del tiempo que hace el poeta; crea así un tiempo poético, en el cual inserta una serie de instancias sucesivas pautadas por los versos "Avanzo, retrocedo / Avanzo".

Predominan en estos poemas de Radaelli un tono y un lenguaje reflexivos; hay una palabra poética muchas veces despojada de imágenes, un decir quedo, pausado.

En varios de los poemas incluidos —no sólo en los comprendidos en el ciclo de "Los pecados capitales" sino también en algunos del primero y tercer núcleo— la tónica se evade de la experiencia propia, individual; el acento recae entonces en un "tú" amplio y obviamente innominado que es el hombre, individuo y ser social; surge así una poesía que no se agota

en lo meramente subjetivo, sino que busca —y encuentra generalmente— una proyección más amplia.

El tono pausado al que ya nos referimos, equilibra a lo largo de la obra los instantes de reflexión serena con aquellos en que el predominio lírico es marcado; quizá sea en los poemas que componen el núcleo de “El Amor” (“Los amantes”, por ej.) donde la voz del poeta alcanza sus momentos de más profundo lirismo.

“LA LITERATURA BIBLICA — EL ANTIGUO TESTAMENTO”, de Idea Vilariño. Colección “Manuales de Literatura” — Nº 22. Editorial Técnica S.R.L., — Montevideo, 1976, 76 p.

“Es imposible comprender cabalmente la literatura bíblica si no se conocen, aunque sea someramente, la historia del pueblo hebreo y su religión.

Literatura, historia y religión están íntimamente entrelazadas (...); para estudiar cada una de esas disciplinas deben manejarse las otras dos”. Esta premisa de la autora determinará el esquema del volumen, articulado en tres secciones: “La Biblia”, “Los hebreos” y “La religión hebrea”.

La instancia inicial compendia, en forma sintética pero completa, los caracteres generales de la literatura bíblica, atendiendo en todo momento al destinatario primordial de estos manuales: el estudiante de la Enseñanza Media.

Los elementos técnicos de utilización habitual en la literatura bíblica, aparecen aquí definidos y ejemplificados, aclarándose así su función en el texto.

La segunda sección de la obra reseña los períodos históricos del pueblo hebreo, desde los orígenes mesopotámicos hasta su conquista por Roma.

En la instancia final, la autora delinea los perfiles religiosos de un pueblo que irá depurando paulatinamente su concepción de la divinidad; traza así su evolución desde un período primitivo marcado por la adoración de espíritus, totemismo, fetichismo y magia, hasta la etapa monoteísta —Profetas, siglos VII a V A.C.—, pasando por el período mosaico, monolátrico.

La amplia información que maneja la autora, así como el valor didáctico de la obra, hacen recomendable su empleo como vía de acceso a un ulterior análisis de texto.

J. M. F.

"INFORMACION SOBRE LITERATURA GRIEGA Y LATINA", de Alejandro Paternain. Colección "Manuales de Literatura" — N° 25. Editorial Técnica S.R.L., Montevideo - 1976, 44 p.

La labor crítica del Prof. Alejandro Paternain, de quien señalamos entre otros su análisis sobre la lírica de Quevedo y sus trabajos como prologuista y antólogo de diversos poemarios, nos aporta ahora este manual informativo sobre la literatura grecolatina.

A través de sus perfiles más salientes, el autor traza una visión sintética del hombre y la cultura griega.

El estudio de cada uno de los géneros literarios tradicionales (poesía épica, lírica y dramática en sus dos vertientes —tragedia y comedia—) está precedido de la reseña de sus elementos generales, vinculándolo además con el momento histórico en que rindió sus más altos exponentes.

Importa destacar aquí que el trabajo no se agota en la mera enunciación de nombres, sino que el estudiante dispone de una referencia a los caracteres particulares de cada autor y su obra.

El análisis de la prosa —historia, oratoria y filosofía— cierra la primera parte del volumen; la segunda, de menor extensión y dedicada a la literatura latina, tiene como punto de partida el estudio comparado de ésta con la literatura griega. Valen para esta segunda parte, los elementos positivos ya señalados para la primera.

La redacción, tan importante en un manual didáctico como el contenido, es en este caso, excelente.

J. M. F.

Revista **"HUMBOLDT"** — Año 16 — 1976 — Número 59

Con su calidad ya habitual, este N° 59 de la Revista "HUMBOLDT" incluye material de real interés.

La publicación alemana no limita su radio de acción a determinada rama del arte, sino que su óptica abarca las diversas vertientes del quehacer cultural.

La presente edición incluye, entre otros, poemas de Octavio Paz, y "La Pintura", de Sigfrido Radaelli, perteneciente a su obra "Tiempo sombrío".

Especialmente citables son los trabajos de Dieter Wellershoff sobre "La desintegración del concepto "arte", y en Pintura el texto de una documentación radiofónica realizada por Paul Parthes con motivo del centenario del

nacimiento de Paula Becker Modersohn. Alvaro Bórquez Scheuch es el autor de un ensayo sobre "La filosofía mapuche", y en Filología se publica un trabajo de Gerhard Kaiser sobre "La Germanística en la República Federal Alemana".

Dentro de los múltiples valores destacables en "HUMBOLDT", no puede soslayarse su presentación; excelente en todos sus aspectos, la misma cobra especial importancia en lo que a reproducciones se refiere (por ejemplo, las que ilustran el texto de la citada documentación radiofónica sobre Paula Becker Modersohn).

J. M. F.

noticias

Revista Aquario

Próximamente aparecerá en B. Aires, Argentina, la revista Aquario.

Esta revista, cuyo director será el escritor S. Radaelli, se ocupará exclusivamente de poesía.

Los amantes de la poesía pueden suscribirse a Aquario dirigiendo su correspondencia a Paraguay 647, P. 5, B. Aires. Podrán también enviar los poemas de su creación cuya publicación será estudiada por el cuerpo de redactores.

Homenaje a Carlos Sabat Ercasty

La Asociación Uruguaya de Escritores en conjunción con la Escuela Nacional de Declamación organizará en el mes de mayo próximo un homenaje al poeta Carlos Sabat Ercasty, el gran autor de **Alegría del Mar**, con motivo de su nonagésimo cumpleaños.

Un nuevo libro de María de Montserrat

La Editorial Monte Avila de Caracas, acaba de editar una nueva novela de María de Montserrat, **El país secreto**, cuyos primeros ejemplares han llegado a la Feria del Libro en B. Aires.

Situación anómala

Con este título apareció una plaquette del poeta J. Medina Vidal que incluye varios poemas de su nuevo libro de poemas que aparecerá próximamente en Emecé de B. Aires. Esta plaquette constituye un interesante adelanto de la poesía de Medina de los últimos tiempos.

Asociación de Literatura Femenina Hispánica

Se invita a escritores, hombres de letras y estudiantes interesados en literatura femenina hispánica, a incorporarse a la asociación fundada por la escritora costarricense Dra. Victoria Urbano, Profesora Regente de Español en la Universidad de Lamar, U.S.A.

El propósito de la Asociación es promover el estudio de la literatura femenina a través del mundo hispánico, con énfasis en las escritoras contemporáneas, estimulando asimismo la publicación de trabajos de creación e investigación de sus miembros.

La asociación editará además la revista "LETRAS FEMENINAS", que incluirá las siguientes áreas de trabajo: creación —poesía, teatro, narrativa—, estudios

sobre literatura femenina hispánica y notas bibliográficas.

Para mayor información al respecto, los interesados pueden dirigirse a la representante regional de la Asociación, Sra. Sylvia Puentes de Oyenard (Manuel Pérez 6257 - Montevideo).

Libros y trabajos recibidos.

Se recibieron diversos libros y trabajos. Se agradece a los autores y se comunica que serán estudiados con vistas a reseñas o publicación.

obituarías

Clara Silva

El 21 de setiembre del año pasado, y pocos meses después de la muerte de su esposo, Alberto Zum Felde, falleció en Montevideo la poetisa y novelista Clara Silva.

Nacida en 1905, dedicó su vida a las letras con verdadera pasión. Nuestro trato con ella fue muy esporádico. Recordamos que la conocimos por primera vez en una conferencia, allá en una de esas antiguas casas de la Ciudad Vieja, y quiso el destino que la visitáramos unos pocos días antes de su muerte. El fallecimiento de su esposo y gran amigo de tantos años parecían haberla conmovido a tal punto que no deseaba hacer nada para seguir viviendo. Desde su cama, en la habitación de su apartamento de la calle Rivera que impresionaba por su ambiente crepuscular, casi finisecular, hablaba por momentos de amigos de todas las épocas y por momentos caía como en un letargo.

La obra de Clara fue vasta. Desde su libro de poemas **La cabellera oscura** (B. Aires, 1945) hasta **Las furias del sueño**, también de poesía (Montevideo, 1975), publicó una serie de obras de poesía y narrativa que la consagraron como gran escritora en nuestro país. Entre sus obras en verso más importantes merecen mencionarse: **Los delirios** (Montevideo, 1955), **Las bodas**, (Montevideo, 1960), **Preludio indiano y otros poemas** (Caracas, 1960) y Antología (Montevideo, 1966). Y entre sus obras en prosa: **La sobreviviente** (B. Aires, 1954), **Aviso a la población** (Montevideo, 1964) y **Habitación testigo** (Montevideo, Arca, 1967). Clara Silva

también incursionó en el ensayo literario. Su trabajo más importante fue **Genio y figura de Delmira Agustini** (B. Aires, 1958).

Un trabajo preliminar importante sobre su obra es el del crítico uruguayo A. Paternain, aparecido en la página literaria de *La Mañana* el 26 de setiembre de 1976.

J. R.

El fallecimiento de Arturo Soferman

Afuera, a través de la ventana abierta de su pieza de sanatorio, la verde e insensible vida vegetal crecía en la humedad de un tropical enero montevideano y se destacaba contra un cielo gris e indiferente. Adentro, el pecho desnudo del hombre Arturo Soferman se sacudía vez tras vez en un estertor casi espasmódico. Hace poco más de un mes, la Gran Igualadora, la Poderosa Igualadora de los hombres, demócratas o carniceros, ricos o contrahechos, llegó a su endeble vida y se lo llevó. Cuando llegué de visita, a las 3 de la tarde del 9 de febrero, un enfermero me dijo:

“El señor Soferman acaba de morir. El cuerpo lo llevaron hace un momento al depósito”. Sólo le faltó agregar: “Salute Garibaldi”. Pero a lo mejor lo pensó.

El año pasado, cuando me sentaba en el Café Añón de 21 y Ellauri y, palabra va palabra viene, arreglaba el mundo con Arturo, no pensaba que su partida estaba tan cerca. Y no imaginaba con qué naturalidad insensible los empleados de los hospitales podían hablar de los muertos, de los cuerpos y de los depósitos. No creía que la vida de pronto se convertía en un fardo inerte y sin importancia.

El hombre Soferman había llegado de Odesa en un barco italiano hacía 40 fugaces años y ahora había completado su ciclo vital en nuestro país. María Concepción Oca, su extraordinaria esposa y mujer madrileña, sin poder evitar los sollozos, nos resumía días atrás su pasado en una comprimida retrospectiva fotográfica y alguna cosita más. El mozalbete soñador de futuros que escribía sus primeros versos amorosos a los 22 años en Asunción, el activo hombre de 40 años en una oficina uruguaya de los “happy fifties”, el cincuentón curioso en una visita a un pueblo de los EE.UU. de América, y el bebé en los brazos de su abuela materna sentada en una silla blanca en algún lugar de Odesa. Y la mesa, la carpeta verde, la máquina de escribir, la lámpara y la cama, es decir, el ambiente en que vivió y pensó y creó. Y nada más.

Durante años y años las obras de radioteatro de este hombre olvidado entretuvieron a miles de oyentes del **Magistral Swift** y del **Teatro de los Domingos de H. Nazzari** en El Espectador. Luego vino su teatro para niños en el T. Victoria y en el Solís: **Maese Conejín y Blancanieves** y **El enanito feo**. Y más tarde sus títeres: **El pollito ingenuo** y **Juguemos a la puntuación**.

En su obra no faltó un drama, **Antesala de la muerte**, un poderoso alegato contra la pena capital, que sigue tan campante, y un libro de poemas, **Hay árboles en tus ojos**, que escribió para María en sus días del Paraguay.

Nos legó varias obras inéditas: una teatralización del Fausto de Goethe y un volumen de cuentos muy doloridos, casi de cuentos que tienen la forma del lamento de su estirpe hebrea.

Soferman fue siempre un hombre ansioso, un hombre intranquilo, como casi siempre ocurre con los creadores. Tuvo que luchar de manera gigantesca con las imposiciones de la creación. Fue escritor en español, que no era su lengua materna, lo cual explica el doble trabajo a que se veía sometido en sus momentos de gestación literaria. Pese a ello tuvo páginas brillantes.

J. R.

Alberto Zum Felde

Hay un solo ciclo del hombre sobre la tierra; hay una doble historia de ese mismo hombre, la que dejan los pasos y la otra, la que comienza cuando el cuerpo desaparece y se suspende la primera; hay una historia que empieza el día que nacemos y otra que renace el día que morimos.

Terminó Zum Felde la primera el año pasado y empezó la segunda ese mismo año.

No lo conocimos; se nos fue sumando su estampa, mechada de anécdotas y aciertos, cada vez que encarábamos el estudio de algún escritor de esta tierra, el Uruguay, a la que él alumbrara con su **Proceso Intelectual**. Fue en otro tiempo, es verdad, y su figura se engrandece por el titanismo de la empresa; fue en otro tiempo, en aquel tiempo en que las ascuas del país valoraban la pluma y el pensamiento de un hombre que escribía; fue en otro tiempo: en un tiempo que él ayudó a forjar y es como si nos quedaran ahora solamente los recuerdos.

Cuando hoy, los ecos conmueven y entristecen a esta América, que persigue su destino amputado de sus raíces ciertas, **El Hua-**

nakauri asume la virulencia de un solista que en medio de la escena frasea notas inmortales; no por él, sino por donde inflamó su instrumento.

Se murió Zum Felde en la hora y en el día en que ya molestaba vivir tantos recuerdos. ¡Pasaron sus ojos tantas veces por los meandros de esta tierra! ¡Barajó tantos nombres, pesados y livianos, hipotecados a las tierras que la ciudad toda siente el vacío de un testigo que la deja!

Pocos hombres hacen de su obra un engarce metido en los huesos de su tierra: Zum Felde fue uno de ellos.

G. S. Seija

Juan Carlos Sábat Pebet

Escritor, Profesor de Literatura en nuestra Enseñanza Media, Miembro fundador del Centro de Estudios del Pasado Uruguayo, Juan Carlos Sábat Pebet —recientemente desaparecido— desarrolló en nuestro país una proficua e intensa labor cultural.

A “El verso castellano”, obra inicial publicada a los veintiún años, seguirían luego —entre otras— “Teatro nacional” (1930), “Rodó en la cátedra” (1931), dedicada a nuestro admirado Maestro de juventudes, “En el año de Wolfgang” (1932), semblanza de Goethe en el centenario de su muerte, y “Sublimación del hacer” (1935); producción literaria que llega hasta la década del cincuenta con su estudio “El Uruguay en la enseñanza” (1957).

Catedrático de Literatura durante más de cuarenta años, el Prof. Sábat Pebet dedicó lo mejor de sus esfuerzos a la formación de varias generaciones jóvenes, con la abnegación que es atributo invariable del Docente vocacional.

Intelectual de nota, Juan Carlos Sábat Pebet había nacido en Montevideo el 21 de enero de 1903.

J. M. F.

Paloma Block de Donner

En el mes de abril del año pasado falleció a temprana edad la Profesora Paloma Block de Donner.

Durante su trayectoria docente en Enseñanza Secundaria como profesora de idioma español, se caracterizó por su clara vocación y su riguroso método de trabajo. Sus clases, dinámicas y ejemplares, y su simpática personalidad, jamás podrán ser olvidadas por quienes tuvieron el privilegio de ser sus alumnos o sus colegas.

Dejó como muestra de su ahínco y laboriosidad un excelente texto: Idioma Español (antología y gramática).

I. M.

