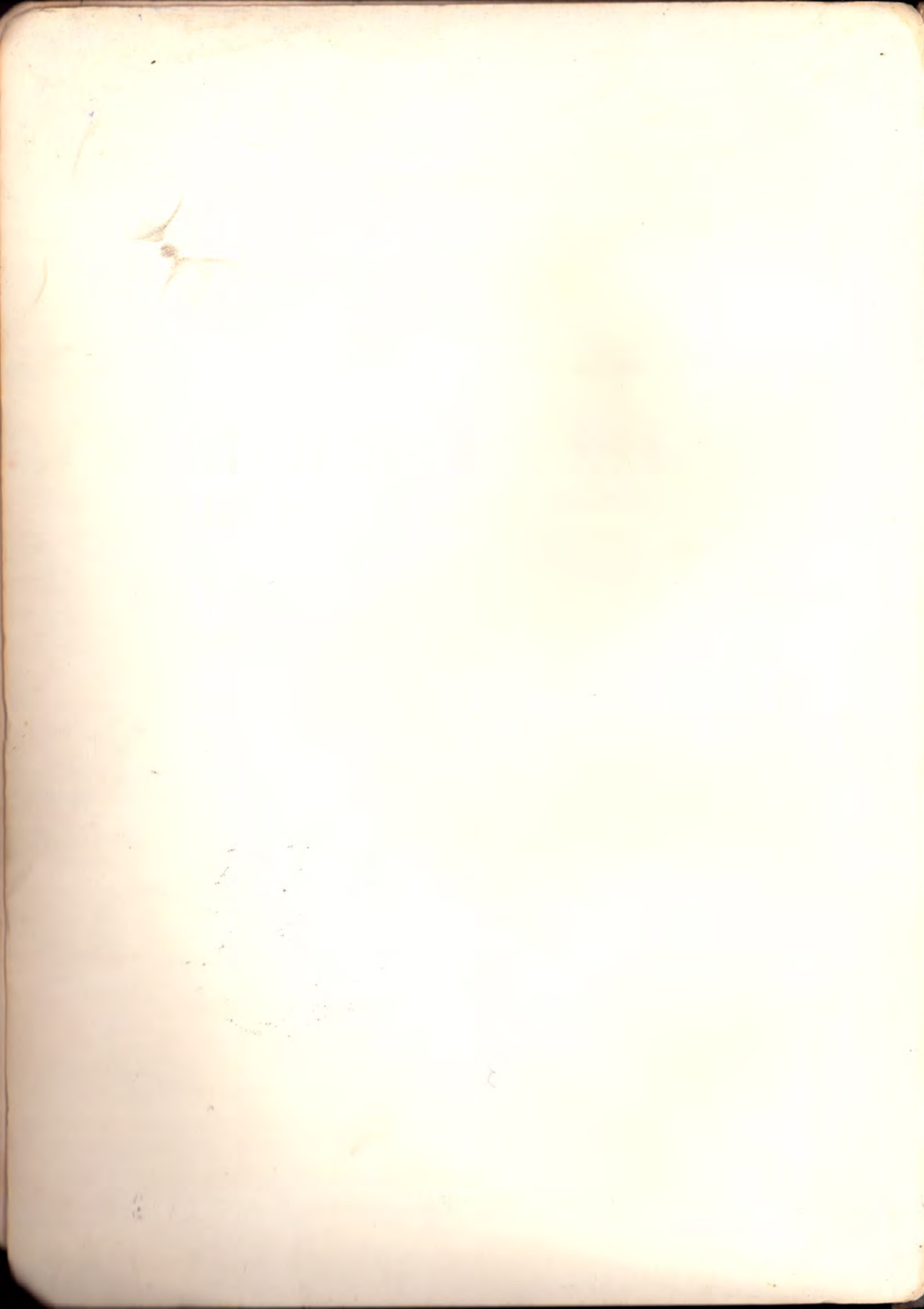


VICTOR CAYOTA

LA DECADA URUGUAYA
DEL 20
EN SU POESIA



Uru
861.6
Cay
dec
ej.2



Víctor Cayota

Uru
861.6
Cay
dc
g2

LA DECADA URUGUAYA DEL 20 EN SU POESIA



Uru 861.6 CAY dc
La década uruguaya del 20 en s



FICE/134322

Montevideo
1991

134322

Don. Autor 27/7/92

1ª edición, diciembre de 1991

© VICTOR CAYOTA
SARMIENTO 2404, APTO. 502
TELEFONO: 70 60 71
11300 MONTEVIDEO, URUGUAY

DERECHOS RESERVADOS

Queda prohibida cualquier forma de reproducción, transmisión o archivo en sistemas recuperables, sea para uso privado o público por medios mecánicos, electrónicos, fotocopadoras, grabaciones o cualquier otro, total o parcial, del presente ejemplar, con o sin finalidad de lucro, sin la autorización expresa del editor.

*A Nelly, mi esposa.
A Santiago, Pablo, Alicia
y Patricia, mis hijos.*

Prólogo

Aun en los períodos históricos o personales más difíciles y amargos, cuando uno no se entrega a la desesperanza o a la abulia conformista, se pueden generar hechos positivos.

El dramático silencio cultural que significó para la mayoría de los uruguayos el lapso comprendido entre 1973 - 1984 fue roto en la biblioteca, en el cuarto de trabajo, en el comentario con los amigos, en la reflexión; no se puede ahogar la cultura en sus múltiples manifestaciones pues para ello habría que convertir a todos los seres humanos en estatuas de sal sin movilidad y sin pensamiento. Y esto es imposible; cuando algunos creen haberlo conseguido, lo que se creía una estatua demuestra que tenía vida y calor y se va librando del caparazón al que se le quería amoldar.

Este trabajo, como otros que realizamos a lo largo de estos once años, es la expresión de muchas cosas, pero sobre todo de mi profunda creencia en las sorprendentes reservas vitales que el hombre tiene y que le permiten superar situaciones muy duras.

Sosteniéndolo están quienes me apoyaron en ese período: mi esposa, mis hijos, la familia toda.

Al escribir estas líneas vuelven a la memoria, las largas horas en la Biblioteca Nacional, donde el saludo, el diálogo intrascendente tenían un profundo sentido de solidaridad, llenos de significados latentes en los gestos y en los silencios.

Mi agradecimiento al CLAEH, a CLACSO que con su apoyo hicieron posible esta investigación que pretende ser un modesto aporte al estudio de nuestra historia, de nuestra sociedad, de nuestra literatura.

Víctor Cayota
Octubre de 1991

periodos
no se
encontran
silencio
compañía
el grupo
el grupo
el grupo
el grupo
el grupo
el grupo

en la

el grupo
el grupo

Indice

	Página
Prólogo	7
Introducción	11
Capítulo I - Elías Regules y "El Viejo Pancho"	13
Capítulo II - El Nativismo	37
Capítulo III - La poesía seudo gauchesca	91
Capítulo IV - La diversidad poética - Preludio	95
Capítulo V - La diversidad poética - Trascendencia - Tiempo - Muerte	99
Capítulo VI - La diversidad poética - Amor - Erotismo	125
Capítulo VII - La diversidad poética - La Poesía Social y Política	133
Capítulo VIII - La diversidad poética - El Poeta y la Poesía	147
Conclusiones	151

1. Ellos Reguiza y ...
 2. El Nativismo ...
 3. ...
 4. ...
 5. ...
 6. ...
 7. ...
 8. ...
 9. ...
 10. ...
 11. ...
 12. ...
 13. ...
 14. ...
 15. ...
 16. ...
 17. ...
 18. ...
 19. ...
 20. ...
 21. ...
 22. ...
 23. ...
 24. ...
 25. ...
 26. ...
 27. ...
 28. ...
 29. ...
 30. ...
 31. ...
 32. ...
 33. ...
 34. ...
 35. ...
 36. ...
 37. ...
 38. ...
 39. ...
 40. ...
 41. ...
 42. ...
 43. ...
 44. ...
 45. ...
 46. ...
 47. ...
 48. ...
 49. ...
 50. ...
 51. ...
 52. ...
 53. ...
 54. ...
 55. ...
 56. ...
 57. ...
 58. ...
 59. ...
 60. ...
 61. ...
 62. ...
 63. ...
 64. ...
 65. ...
 66. ...
 67. ...
 68. ...
 69. ...
 70. ...
 71. ...
 72. ...
 73. ...
 74. ...
 75. ...
 76. ...
 77. ...
 78. ...
 79. ...
 80. ...
 81. ...
 82. ...
 83. ...
 84. ...
 85. ...
 86. ...
 87. ...
 88. ...
 89. ...
 90. ...
 91. ...
 92. ...
 93. ...
 94. ...
 95. ...
 96. ...
 97. ...
 98. ...
 99. ...
 100. ...

Introducción

Sabemos lo artificioso que resulta seccionar la historia literaria en períodos establecidos en base a cronologías rígidas; en esas divisiones hay una dosis de arbitrariedad que impide, generalmente, apreciar cabalmente la compleja trama de una época y calibrar adecuadamente las relaciones existentes con los períodos anteriores.

Cuando, por las exigencias que impone toda investigación, limitamos el estudio a un lustro, a una década, a un siglo o a una generación, debemos tener presente el grado de artificialidad que implica esa opción; estos inconvenientes se atemperarán en tanto la elección del período esté razonablemente fundada en hechos que la justifiquen. Desde el punto de vista histórico, la década del 20 no empieza en enero de 1920 ni termina en diciembre de 1930; engloba años anteriores y posteriores, pero es una manera operativa de circunscribir un período. Su elección se justifica por varios motivos. En la historia universal, es el período que sigue a la Primera Guerra Mundial, a la Revolución Rusa y que incluye a la crisis del 29, por marcar hechos relevantes y notoriamente influyentes en el mundo entero. En la literatura se produce el desarrollo de las llamadas escuelas de vanguardia que conmocionan la cultura europea.

En el Uruguay, en 1916 se inicia una etapa que “resulta de fundamental relevancia en la gestación del sistema político uruguayo en todo el siglo XX”.¹

Empiezan a concretarse procesos de transformación que desembocarán en los hechos de 1933 y, consecuentemente en la estructuración de una sociedad con rasgos y componentes nuevos.

Vive la literatura el agotamiento del modernismo como corriente dominante, y el deterioro de la poesía que pretendía ser gauchesca y se convirtió en una reiteración de lugares comunes y artificialidades; se escribe una poesía de características nuevas que abre perspectivas distintas.

La poesía de los años veinte, como toda poesía, ofrece variados ángulos para el análisis; en este trabajo, sin dejar de referirnos escuetamente a los aspectos específicamente literarios, pondremos el énfasis en el testimonio que nos da sobre la época al manifestar las inquietudes, las interrogantes, las respuestas y las propuestas de sus autores.

Es por ello que consideramos que no podíamos limitarnos al estudio de los mejores poetas sino que era necesario tener en cuenta, en la medida de lo posible, a los poetas menores e inclusive a los malos poetas; cada uno aporta elementos que permiten un mejor cumplimiento del objetivo propuesto. Esto

1. Gerardo Caetano, “Los caminos políticos de la reacción conservadora”, en *El Primer batllismo* (cinco enfoques polémicos), CLAEH, Ed. Banda Oriental, 1985.

no quiere decir que pretendamos haber hecho un estudio exhaustivo de toda la poesía del período. Aclaremos, además, que sólo consideramos a aquellos que publicaron libros; por ello no debe sorprender la ausencia de algunos nombres.

Evidentemente el testimonio no es el mismo en todos ellos ni refleja en su conjunto el de toda la sociedad uruguaya; pero expresa, en su variedad, a un importante sector integrado por poetas que transmiten sus convicciones, dudas, esperanzas y desilusiones. Las concepciones poéticas que se concretan en sus obras son, ellas mismas, una definición cultural.

Por supuesto, que es la expresión de un sector más amplio que el de los poetas pues estos recogen también aunque selectivamente, los ecos del medio en que viven, las ideas que en él circulan y que son aceptadas o rechazadas.

No estarán plasmadas en la poesía todas las modalidades y variantes intelectuales y sociales del Uruguay de esa década; esto no se puede lograr tomando separadamente a ninguno de los sectores sociales o culturales sino que surgirá de la conjunción de los aportes de los distintos grupos y clases, y de diversas modalidades culturales que componen la nación.

Es importante tener presente también que, en distintos ámbitos y con distintos grados de penetración, esta poesía influye en la afirmación, en el desarrollo o en la creación de pautas culturales, de ideas que colaboran en la elaboración del perfil cultural y social del país de la década en un nivel mayor del que se supone generalmente.

Optamos por una de las varias formas en que podía sistematizarse el análisis de la poesía del período. Hemos hecho una división inicial en tres grandes grupos: el criollista o seudo gauchesco, el que englobamos bajo la denominación de nativista, entendida ésta en el sentido que explicaremos más adelante y el que no cabe dentro de dichas denominaciones en el que, a su vez, establecimos sub-divisiones temáticas.

Creemos que es un método que facilita el estudio y contribuye, por sí mismo, a una mejor comprensión de la época, por cuanto identifica distintas tomas de posición poéticas y culturales.

Los temas a los que se refieren los poetas son muchos; hemos seleccionado algunos según: a) su importancia; b) la frecuencia con que aparecen en la poesía de la década.

Hemos reproducido parcialmente muchas poesías; sabemos los problemas que esto implica pues no puede ignorarse que se produce una distorsión al fragmentar el texto. Pero consideramos que debíamos correr esos riesgos, pues no había otra manera de probar las afirmaciones que hacíamos, sobre todo si tenemos en cuenta que son, en general, textos muy poco conocidos y de difícil acceso.

Elías Regules y “El Viejo Pancho”

Es sabido que la poesía creada por gauchos sólo se conserva por tradición oral y que la poseía posterior, llamada gauchesca, es la poesía escrita por hombres con cierto grado de cultura que habitan en la ciudad y cuyo tema es el gaucho.

Esta poesía vive un proceso con características especiales que no es nuestro propósito estudiar aquí; pero es imprescindible tomar en cuenta ciertos antecedentes inmediatos para poder comprender lo que sucede en un sector de la poesía uruguaya en la década del 20.

La revista *El Fogón* aparece en Montevideo desde setiembre de 1895 hasta mediados de 1896, luego tiene una segunda época entre noviembre de 1898 y 1900 y una tercera entre 1911 y 1913; en este año deja de publicarse, editándose la revista *La Estancia* con el mismo cuerpo de redactores.

En el N° 465 (3ª época) siendo director Javier de Viana, se establecen en el editorial las líneas básicas que orientarán la conducta de la revista: “*El Fogón* continuará siendo el loador del carácter noble y sencillo de nuestros hombres de campo, no siempre contemplados con justicia por los que, como dijera otro cantor de las cosas del terruño, viven envenenados con jugo de extranjerismo no hallando nada bueno, si no tiene el sello de la importación; será el defensor de los intereses rurales. Propenderá por todos los medios el progreso moral y material de nuestra campaña y no se parará en medios, cuando se trate de la defensa de nuestros paisanos”. Se proclama la proscripción en la revista, de la religión y la política porque debe tenderse a “hermanar a los orientales, haciéndolos comulgar en un solo propósito: la felicidad y bienestar de la patria a la sombra de la paz”.¹

El Fogón, “La Sociedad Criolla”, la Federación rural coinciden en proclamar la necesidad de la paz superando las discrepancias políticas.

Los propósitos parecen loables pero se invalidan en gran parte por lo impreciso de su formulación: “los intereses rurales” pueden ser referidos al campo como un todo o a los grandes propietarios; además hubiera sido necesario explicitar cuáles eran los medios conducentes para lograr “el progreso moral y material de nuestra campaña”.

Las guerras civiles dejaban un sabor amargo por las pérdidas humanas y materiales que generaban; determinados sectores sostenían que la política era

1. *El Fogón*, 3a. Época - No 465, 1o de enero de 1913.

la única causante de esas tragedias colectivas y que suprimiéndola se lograría la felicidad nacional, pero escamoteaban realidades sociales y económicas que actuaban impidiendo obtener esa justicia y esa felicidad que se decía desear para la campaña. Otros veían con más claridad la complejidad de la situación: "La ignorancia y aislamiento en que vegetan esas pobres gentes, que forman la gran mayoría en el país, engendran la miseria y la corrupción, preparan los instrumentos para los movimientos armados y perturbaciones públicas, el crimen, el robo, y el abigeato" ... "Esas gentes viven en eterna noche, tienen hambre, sienten frío, las mata el ocio", decía el Dr. Juan A. Escudero en el Congreso Rural de 1906.²

En la misma ocasión en que se dicen estas palabras, el Dr. Pedro Figari manifiesta: "Debemos preocuparnos seriamente de mejorar las condiciones de los campesinos que viven tan atrasados económicamente como moral, intelectual y socialmente".³

Pero cuando llegaba el momento de terminar con estos problemas, se planteaban soluciones paternalistas que no perjudicaban los intereses de los propietarios de los latifundios y las que en definitiva no se concretaban.

Barrán y Nahum han estudiado pormenorizadamente estas actitudes de los grandes terratenientes: "La clase alta rural, que tanto medró al amparo del desorden entre 1830 y 1875, luego de conquistada la tierra, se convirtió en el firme sostén de cualquier tipo de gobierno que le garantizara sus intereses y propiedades". Las clases conservadoras eran "contrarias a la ruptura del orden y a la intransigencia política" por su "deseo de evitar la destrucción de sus bienes y temor de que la sublevación política fuera usada por el pobrero rural con fines de subversión social".⁴

En todos los números, *El Fogón* reproducía versos del *Martín Fierro*; quizás nada mejor que esto nos ubique en la mentalidad de quienes se identificaban con la posición de la revista. *Martín Fierro* se convertía no en un arquetipo sino en un tópico, desde el momento en que se pretendía que el personaje literario, auténtico y valioso, creado en determinada circunstancia histórica era un modelo atemporal e invariable del habitante de nuestra campaña, al que por otra parte se incensaba literariamente pero se postergaba socialmente.

Hay dos nombres que aparecen de distinta manera, vinculados a la revista y que son antecedentes importantes por su influencia en amplios sectores de la literatura de la década de los 20. Nos referimos a Elías Regulas y José Alonso y Trelles ("El Viejo Pancho"). El primero, que había editado los

2. Juan V. Chiarino - Miguel Saralegui: *Detrás de la ciudad*. Ed. Impresora Uruguay S.A. Montevideo, 1944. Exposición del Dr. Juan A. Escudero en el Congreso Rural de 1906.
3. Ob. cit., Exposición del Dr. Pedro Figari en el mismo Congreso.
4. Barrán - Nahum, *Historia Social de las revoluciones de 1897 y 1904*. Ed. Banda Oriental. Montevideo, 1972.

Versitos Criollos en 1894, publica la séptima edición en 1922 con el nombre, ya adoptado en 1900, de *Versos criollos*. "El Viejo Pancho" publica *Paja Brava* en 1916, pero en la tercera edición aparecen también poemas fechados en 1920, 1921 y 1922.

Elías Regules es un típico producto de la capital por su formación cultural. Médico, diputado, miembro del Consejo de Estado, decano de la Facultad de Medicina, Rector de la Universidad, pretende ser un defensor de las más auténticas tradiciones nacionales ante los embates de la extranjerización. En el centro de su poesía y de su concepción de lo nacional está el habitante de la campaña del que trasmite una caracterización cuando no falsa, imprecisa y convencional participando de la idea, generalmente aceptada en la época, pero no por ello menos equivocada, de que el gaucho era una raza.

Escribe en "Ellos y Nosotros": "Este país, poblado por familias europeas, produjo un día su raza propia, que por tendencias y con hechos resolvió cortar para siempre el cordón umbilical que lo retenía unido a la madre del Viejo Continente".⁵ Y en el discurso inaugural de la "Sociedad Criolla": "Ese gaucho, ese paisano sin ilustración, es la raza uruguaya".⁶

Es un evidente exceso hablar de una raza uruguaya y un error no ver que el gaucho es un producto de una determinada sociedad antes que la consecuencia de combinaciones genéticas.

El gaucho que parece ser para el autor lo mismo que el paisano, es un hombre feliz en la primera parte de un poema:

"Soy el criollo americano
de este pedazo de cielo,
soy el hijo de este suelo
soy el alegre paisano.
Soy el gaucho campechano
de alma noble y corazón
que pasiando en redomón,
echao pa atrás y muy ancho,
vivo feliz en mi rancho
hecho de paja y terrón".⁷

Pero al final de la misma composición, la imagen es distinta y pasa a ser:

"el perseguido del Juez
el entenao de esta tierra,
que es el primero en la guerra
pa ser último después".⁸

5. Elías Regules, "Ellos y Nosotros", en *Versos Criollos*. Ed. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1965.

6. Elías Regules, Discurso inaugural de la Sociedad Criolla en ob. cit..

7. Ob. cit., De "El entenao".

8. Ob. cit..

Esta imagen se confirma cuando, en otro poema, denuncia que:

“Fue a combatir como bueno
por sus puras convicciones
estrangulando afecciones
que conservaba en su seno.
Cargó resuelto y sereno
sin jamás retroceder;
y jugó todo su haber,
vendió sus horas felices,
para ganar cicatrices
al cumplir con su deber”⁹

La reivindicación del gaucho usado en sus luchas por los partidos en pugna, es justa: guerreaba, sufría, y luego era relegado social y económicamente. Pero Regules atribuye a las guerras civiles todos los males que aquejaban al gaucho e ignora así otros aspectos sustanciales de la problemática del postergado habitante de la campaña.

A la presentación contradictoria y superficial, se agrega la tradicional y estereotipada oposición entre el gaucho y el pueblerino:

“Decile que esa mozada
enemiga del gauchaje,
no conoce el paisanaje
de esta tierra desgraciada”.

.....

“Decile que ese gauchito
que monta el potro y lo doma,
el que corre por la loma
y duerme en cualquier bajito,
el que luchó bravo al grito
de libertar la Nación
el que a golpes de facón
compró el derecho a su cuero,
es más hombre que el pueblerino,
ha nacido más varón”.¹⁰

Y en otro poema:

.....

“pero sí que los gauchones
vienen de hidalga semilla

9 Ob. cit., “De vuelta”.

10 Ob. cit., “Al gaucho Sierra”.

y que el tipo cajetilla
con su casta y su saber
tiene mucho que aprender
de los hombres de golilla".¹¹

De la oposición, el gaucho sale enaltecido y el pueblerino, disminuido; esta jerarquización surge de generalizaciones superficiales, y de una concepción acrítica que consagra poéticamente lugares comunes; es la inversión de la también superficial fórmula de Sarmiento: Civilización, la ciudad, Barbarie, el campo.

La Sociedad Criolla, que él funda, y su poesía son la concreción de convicciones defendidas en discursos y artículos donde reivindica acertadamente nuestro derecho a tener costumbres propias y ataca a quienes sostienen que "lo malo del vecino es superior a lo bueno de casa".¹² Pero cae en excesos indudables cuando exige pensar con "cerebro uruguayo" y anatematiza a "malos orientales" que, según él cree, serían capaces de reemplazar "la bandera celeste y blanca" por "cualquiera de las que flamean más allá del Atlántico".

El mismo nos da la clave para comprender el fundamento y la intención de su poesía: "Se dice que hemos restaurado con graves perjuicios un gaucho que no existe. Como exterioridad nada desaparece mientras la convención, de pocos o muchos, resuelva sostener el uso; y como entidad, podemos admitir, sin miedo de réplica fundada, que seríamos muy felices, que efectuaríamos un indiscutible progreso, si pudiéramos traer a los días contemporáneos el alma bien tallada del antiguo uruguayo, que tenía su palabra por documento y por Dios su deber, para encarnarla en una generación modificada, donde los papeles ya no obligan, y donde se llenan de feligreses los templos erigidos a la inmoralidad y al egoísmo".¹³

Elías Regules quiere levantar objeciones pero no lo hace, por el contrario, las acepta: reconoce que el gaucho es un hecho del pasado:

"Pero al ver que se aleja
de nuestros días, cantándonos sereno
la despedida,
formemos pronto
para pedirle el jugo
de sus retoños".¹⁴

Pero pretende que mantener "la exterioridad" es una manera de mantener la verdadera tradición, lo cual es un grave error que no resiste un

11 Ob. cit., "Al Dr. Manuel Cacheiro".

12 Ob. cit., "Ellos y Nosotros". Las citas que siguen son del mismo artículo.

13 Ob. cit., "Ellos y Nosotros".

14 Ob. cit., "Al pasar".

análisis serio. La "exterioridad" nunca es la tradición, ni siquiera un signo de ella; los europeos no se visten con ropas medievales o renacentistas para reivindicar su historia y reafirmar su identidad.

La añoranza de un pasado del que se quieren rescatar las virtudes que encierra frente a los vicios del presente, es una reiteración de posiciones conservadoras repetidas en todas las épocas y en todas las culturas.

La posición de Elías Regules ha llevado a confusión a dos destacados críticos uruguayos.

En el prólogo de los *Versos Criollos*, Ayestarán afirma que "la doctrina del tradicionalismo nació contra los inmigrantes, contra los braceros que desplazaban con sus bajos salarios -y sus buenas ganas de trabajar- a los campesinos de estas tierras".¹⁵

Esta aseveración no tiene un sólido fundamento; el sociólogo César Aguiar al referirse al Uruguay de las primeras décadas del Siglo XX, afirma: "Su frontera había sido alcanzada muy rápidamente, se había configurado un sistema de tenencia de tierra -o más bien, un orden social rural- que se caracterizaba, de por sí, por absorber poca población, y que por añadidura, encontraba en el vaciamiento demográfico de los campos el correlato que le permitía mantener su rentabilidad. En ese sentido, la raíz de la emigración se encontraba en el orden rural, y allí se generaba también el límite en la capacidad de absorber inmigrantes".¹⁶

Queda claro que la causa esencial del desplazamiento de la población rural no era el inmigrante sino el latifundio, y muchos de los grandes propietarios eran extranjeros, como señalan Barrán y Nahum: "Los ricos eran extranjeros".¹⁷

La presencia de extranjeros ricos no le molestaba a Regules: "La inmigración provechosa es la que apareciendo acompañada de grandes capitales, lleva a cabo mejoras positivas, en cuya realización y sostenimiento aplica las fuerzas locales, con efectivas ventajas para todos".¹⁸

Por todo ello, podemos decir que la causa que Ayestarán invoca como origen del tradicionalismo no tiene un fundamento real en la historia del país; tampoco la tiene en la obra del autor de *Versos Criollos* donde no aparecen textos que la justifiquen.

Por su parte, Angel Rama sostiene que distintos hechos "como la macrocefalia de la Capital", "la creación de la clase media montevideana", "el sometimiento del campo a sus necesidades", "el ingreso en la órbita de la Can-

15 Lauro Ayestarán. Prólogo a *Versos Criollos* de E. Regules. Ed. Biblioteca Artigas. Montevideo, 1965.

16 César Aguiar. Uruguay, país de emigración. Ed. Banda Oriental. Montevideo, 1982.

17 Barrán-Nahum: Historia Social de las revoluciones. Ed. Banda Oriental, 1972.

18 Citado por L. Ayestarán en el prólogo a *Versos Criollos*, ob. cit..

cillería Inglesa tenían que generar la oposición de un campo ya vencido que encuentra su adalid en Regules".¹⁹

Nos encontramos, también en este caso, con afirmaciones que no se corresponden con la realidad social y económica de la época.

En primer lugar, es imprescindible aclarar a qué se hace referencia cuando se habla del campo; la palabra es imprecisa desde el punto de vista sociológico y económico. En este caso, evidentemente, nosotros debemos interpretar que campo quiere decir la vida económica de la campaña que se encontraría sometida a la metrópolis, estableciéndose una clara dicotomía entre las dos zonas del país. Pero esto no era así. "Cada vez eran menos excepcionales los hombres que venidos del campo, integraban directorios de casas comerciales, saladeros o bancas, y viceversa, los hombres de negocios que se convertían en ricos propietarios territoriales" afirman Barrán y Nahum refiriéndose a un proceso que se venía cumpliendo en el país y que se fue acelerando desde los últimos años del Siglo XIX".²⁰

La que realmente estaba sometida era la mayoría de la población campesina: "La miseria del medio rural era muy grande y de ella se tenía conciencia en la época, despertando temores en los sectores pudientes de la ciudad y del campo".²¹

Tampoco en el temor la separación campo-ciudad existía para "los sectores pudientes", pues el enemigo potencial era el mismo.

Inclusive el crecimiento de Montevideo era una consecuencia directa de esa situación miserable que vivía la mayoría de los paisanos según ya lo hicimos notar cuando nos referíamos a la inmigración. "Así crecía Montevideo no tanto -o no sólo- porque se lo proponían las fuerzas de la ciudad, sino porque en cada corto plazo, eso era una solución para el campo, que generaba regularmente un excedente poblacional".²²

Cuestas hizo coincidir "los dos grupos sociales más poderosos de la nación", "la clase alta rural y el alto comercio capitalino" según afirman Barrán y Nahum quienes interpretan el Pacto de la Cruz de 1897, diciendo: "La paz aunque precaria, era por fin una realidad. La satisfacción de la clase alta rural, principal perjudicada por las guerras civiles que se nutrían en sus haciendas y en sus bienes fue inmensa. Y no fue menor la tranquilidad del alto comercio capitalino, que pudo reanudar sus interrumpidas relaciones con el comercio de campaña y con el exterior".²³

19 A. Rama, *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Ed. Calicanto. Buenos Aires, 1975.

20 Barrán-Nahum. *Historia Rural del Uruguay Moderno*, Tomo III. Ed. Banda Oriental. Montevideo, 1973.

21 E. Méndez Vives. *El Uruguay de la modernización*. Ed. Banda Oriental. Montevideo, 1975.

22 César Aguiar. Ob. cit..

23 Barrán-Nahum. Ob. cit..

Es oportuno recordar también que, según la información de Juan A. Oddone, "el gobierno de Cuestas recibió, después del de Latorre, los más grandes elogios de los ministros ingleses".²⁴

Por todo lo dicho, la visión de un "campo" víctima inocente de la voracidad montevideana que levanta banderas contra el imperialismo inglés resulta artificial y sin el respaldo de la realidad histórica; mal podría entonces, fundamentar Regules su poesía en tales hechos.

Pero, por otra parte, la biografía del poeta no admite otorgarle tales intenciones a la que se denomina su "doctrina del tradicionalismo".

En 1898, fue designado integrante del Consejo de Estado, luego del golpe de estado de Cuestas e integró la Federación Rural de la que fue candidato por Montevideo por la "Coalición Popular", frente político conservador que buscaba la derrota del reformismo. Notemos de paso que las proclamaciones de apoliticismo de la Federación Rural fueron rápidamente olvidadas cuando se trató de defender intereses del sector.

La posición conservadora de Elías Regules se confirma a su vez si examinamos su actuación universitaria. Si bien apoyó el rectorado de A. Vázquez Acevedo con el que compartía su posición positivista y tuvo una labor discreta en el Decanato de la facultad de Medicina, su candidatura al Rectorado en 1922 "tuvo, dada la polarización de tendencias en pugna, un abierto significado antirreformista",²⁵ según afirman Blanca París y J. Oddone.

Sobre la situación de la Universidad en su rectorado, Carlos Ma. Fosalba escribe frases lapidarias: "En América el pueblo uruguayo es un pueblo de avanzada pero la Universidad permanece silenciosa e indiferente. Es quizás en el momento actual la institución más aferrada a los viejos principios conservadores, no la despierta ni la juventud que trae dentro, ni las presiones del mundo exterior".²⁶

Un poema suyo puede darnos la verdadera razón de su actitud y de la temática de su poesía. En "Mi tapera", uno de los pocos poemas que tiene algunos valores literarios, se remonta a la infancia:

"Allí, en ese suelo, fue
donde mi rancho se alzaba,
donde contento jugaba,
donde a vivir empecé,
donde cantando ensillé
mil veces el pingo mío,
en esas horas de frío

24 Barrán-Nahum. Ob. cit..

25 Blanca París - Juan Oddone. *La Universidad uruguaya del militarismo a la crisis*. Ed. Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República. Montevideo, 1971.

26 Carlos Ma. Fosalba *El estudiante libre*, No 68-69. Oct.-Nov. 1926. Citado por París-Oddone, ob. cit..

en que la mañana llora
cuando se moja la aurora
con el vapor del rocío".²⁷

En ese tono se desarrolla todo el poema:

"Donde resurgen valientes,
mezcladas con los terrones,
las rosadas ilusiones
de mis horas inocentes;
donde delirios sonrientes
brotar a millares ví,
donde palpitó sentí,
llenas de afecto profundo,
cosas chicas para el mundo
pero grandes para mí".²⁸

Es en base a este sentimiento personal que se establece la relación del poeta con el campo y no a partir de presuntas reivindicaciones; cuando explica por qué escribió este poema, dice: "En las proximidades de aquel arroyo corrieron mis primeras impresiones. Naturaleza con vigores primitivos, marco agreste, verdad de la vida palpitando en la sensación y horizonte de rosa con aleteos de ventura dominaron el cerebro virgen, para consolidar un trono inmovible, donde reina una huella indeleble y descollante".²⁹

Le da a estas afirmaciones un carácter general, en el prólogo a *Simarrón*, de B. Firpo y Firpo, donde escribe: "La tierra llama. Entre los diversos factores que actúan para determinar las corrientes de la sensibilidad, ninguno tan imperativo como la fuerza regional de donde se han recogido las impresiones de los sonrientes días infantiles y donde al correr de las horas, se han consolidado los lazos que el ambiente decreta y que el tiempo ata con nudos vigorosos, para refrescarlo con el rocío del recuerdo".³⁰

Su poesía y su tradicionalismo surgen de las mismas fuentes: su añoranza de un pasado personal que él quiere convertir en añoranza de todo un país; su deseo de trasladar formas de vida de otra época a la sociedad de su tiempo.

Las dos intenciones son sociológicamente equivocadas; es obvio que la añoranza personal ha dado origen a gran poesía, pero aunque se sea solidario con la añoranza del poeta no se puede pretender darle valor nacional.

27 Elías Regules. Ob. cit..

28 Elías Regules. Ob. cit..

29 Elías Regules. "Por qué canté a mi tapera", ob. cit..

30 Elías Regules. Prólogo a *Simarrón* de B. Firpo y Firpo. Ed. La Pluma. Montevideo, 1928.

Lo segundo importará como literatura, si es estéticamente valioso, pero no desde el punto de vista histórico cultural, pues las formas de vida no surgen caprichosamente por impulsos más o menos voluntaristas.

El "tradicionalismo" del autor de "Mi tapera" no es tal, sino que es conservadurismo, es decir, intento de mantener vivo lo que ya no existe y que, como en el mito griego, sólo podrá renacer con una vida distinta, nueva, en la que estén implícitas las viejas pautas culturales. Su obra tampoco es reivindicadora del hombre de campo, pues olvida sus más entrañables y duras realidades y se reduce al esquematismo del estereotipo.

Por ello, los mejores momentos literarios de Elías Regules, y no son muchos, se encuentran cuando expresa su nostalgia personal como en el citado caso de "Mi tapera" o en algunas descripciones de la naturaleza. Como no se presenta como gaucho sino como hombre de ciudad, afortunadamente no pretende remedar el dialecto gauchesco, salvo en alguna rara ocasión.

En la misma línea literaria está Yamandú Rodríguez que publica las décimas de *Aires de Campo* en 1913 con prólogo de Elías Regules a quien dedica un poema donde dice:³¹

.....

Tiene en el campo criollo
Mente y corazón de arroyo
Porque vaga y porque canta.

Y más adelante agrega:

.....

Por todo eso lo admiramos
Los que su ensueño vivimos
Los que su fe compartimos
Y en sus legiones formamos

.....

Deja bien clara su identificación con el fundador de la "Sociedad Criolla" y la ausencia de calidad poética, dos hechos que pueden comprobarse en otras poesías como, por ejemplo, en "Raza gaucha".³²

Raza que en marcha triunfal
A través de las edades,
Llena de serenidades
El carácter nacional,

31 Yamandú Rodríguez. Aires de campo (Décimas). Ed. Luis y Manuel Pérez. 1913.

32 Yamandú Rodríguez. Aires de campo (Décimas). Ed. Luis y Manuel Pérez. 1913.

Porque su anhelo auroral
Ha elevado el patrio ambiente
Con el esfuerzo consciente
De su ensueño y de su brío:
Como el peñasco bravío
Que hace saltar la corriente.

Aunque reconoce, lo que no es común en estos adalides del gauchismo superficial y ahistórico, el valor del agricultor de la nueva época:³³

Viejo: yo soy el presente;
La bendición de los trigos
Dejó con besos amigos
Toda una estrella en mi frente
Soy el labrador valiente
Que en el trabajo se apena,
Y en mi patriótica guerra
Verá las parvas doradas
Como otras mil barricadas
De las luchas por mi tierra.

Domingo Bordoli que lo critica justa y severamente como poeta, dice con acierto: "Es en sus cuentos donde Yamandú Rodríguez resultó admirable".³⁴

José Alonso y Trelles ("El Viejo Pancho") presenta características muy diferentes a Elías Regules, no sólo porque es un poeta en cuya producción se pueden seleccionar poemas con aciertos sino por los peculiares rasgos culturales de su poesía.

El estudio de las influencias en literatura plantea, como es sabido, problemas muy complejos y arriba, muchas veces, a resultados decepcionantes y falsamente simplificadores; pero usado con cautela puede aportar datos interesantes no sólo para la historia literaria sino para la historia de la cultura como lo veremos en el caso de "El Viejo Pancho".

Alonso y Trelles, de origen gallego, permanece en Asturias durante la edad juvenil y, luego de estar en Argentina, se instala en un pueblo de Canelones, Tala, donde pasa la mayor parte de su vida, con algún intervalo brasileño; muere en Montevideo. Según Sabat Pebet, fue un hombre de muchas lecturas: Carlyle, Taine, Stendhal, Flaubert, Galdós, Pereda, Azorín, Palacio Valdés, Antonio Machado, Ortega y Gasset, etc..

Estos datos no son simple biografía anecdótica, sino que pueden explicar en parte, su actitud poética.

33. Yamandú Rodríguez. Ayer y Hoy, Ed. cit..

34. Domingo Bordoli. Antología de la poesía uruguaya contemporánea. Ed. Universidad de la República, 1966.

Zum Felde, luego de señalar la influencia en él de "la poesía popular criolla", dice: "Dos poetas regionalistas españoles han influido especialmente sobre 'El Viejo Pancho': Gabriel y Galán y Vicente Medina";³⁵ Federico de Onís y Casimiro Monegal también destacan la influencia de Vicente Medina.³⁶ Serafín J. García entronca al poeta del Tala con la gran poesía española "desde Manrique hasta Antonio Machado pasando por aquella dulce lírica intimista de *Follas Novas* que se llamó Rosalía de Castro" y admite incluir como uno más a Vicente Medina, aunque le niega influencia sobre las formas métricas.³⁷

José Pereira Rodríguez es quien subraya un aspecto que creemos fundamental de la poesía de "El Viejo Pancho", aunque lo hace sin mayor precisión: "Lo esencial de la poesía de 'El Viejo Pancho' es el galleguismo auténtico que hay en ella".³⁸

En España, a fines del siglo XIX y principios del XX aparecen, prolongando el realismo, escritores regionales, costumbristas, entre los que ocupan un lugar destacado los dos que cita Zum Felde, uno de los cuales -Vicente Medina- emigró a Argentina donde vivió más de veinte años.

No nos parece que la influencia de ninguna de los dos sobre Alonso y Trelles sea fundamental. En la poesía de Gabriel y Galán predomina la presencia de la naturaleza y de los campesinos de la zona salmantina y extremeña por sobre la expresión del mundo interior del poeta; todo es sano, sereno, lleno de vitalidad y muestra una honda religiosidad.

Es difícil establecer una relación entre la poesía de Vicente Medina y la de *Paja Brava*. Los dos hicieron poesía de ambiente rural y usaron sus respectivos dialectos para escribirla, pero las similitudes no van mucho más allá de eso. Es difícilmente comprobable que la lectura del poeta murciano haya sido lo que impulsó a Alonso y Trelles a escribir su poesía y, además, es irrelevante. Los casos que se citan para probar la relación de ambas poesías no son convincentes, pues los parecidos son muchas veces engañosos y, cuando son reales, la fuente de inspiración puede ser también, la poesía gauchesca.

La influencia de Rosalía de Castro la vemos, en cambio, como un hecho cierto; hay algunos aspectos concretos en los que creemos es interesante detenerse.

En "Pereza", de Alonso y Trelles, el hijo busca la oscuridad como consuelo y como escape ante el amor frustrado, diciéndole a su madre:

35 A. Zum Felde. Proceso intelectual del Uruguay, Tomo II. Ed. Ediciones del Nuevo Mundo. Montevideo, 1967

36 Federico de Onís. Introducción a la Antología de la poesía española e hispanoamericana. Ed. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1934.

37 Serafín J. García. Prólogo a *Paja Brava*. Ed. biblioteca Artigas, Montevideo, 1934.

38 José Pereira Rodríguez. Ensayos, Tomo II. Ed. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1965.

“No es que tenga pienso
de dormirme, no
que quiero las horas
contar del reló,
sino que en lo oscuro,
con la ayuda e Dios,
puede que un alivio
le haye a mi dolor...”³⁹

Si el sol supiera lo que él,

“puede que a las nubes
les pida e favor
que al potro del alba,
que es madrugador,
le pongan un jinete
bozal potreador,
p’hacerlo a la juerza
sentar el garrón...”⁴⁰

La poetisa gallega dice en un poema de *Follas Novas*:

“Cada noite eu chorando pensaba...
Qu’esta noite tan grande non fora
Que durase... e durase antretanto
Qu’a noite d’as penas
M’envolve loitosa
Mais á luz insolente d’o día,
Constante e teidosa,
Cad’amañecida,
Penetraba radiante de gloria
Hast’ô leito dond’en me tendera
Co-os miñas congoxas”⁴¹

Sabemos que la noche, la oscuridad como refugio del dolor, la huida de la luz del día que lo renueva, no son temas novedosos en la literatura; por lo que no alcanza este poema por sí solo para probar nuestro aserto sino que hay que incluirlo en un contexto más amplio.

En “Mi testamento” de Alonso y Trelles, leemos estos versos:

“Cuando me esté muriendo
saquenmén campo ajuera,

39 El Viejo Pancho. Paja Brava. Ed. Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1954.

40 Ob. cit.

41 Rosalía de Castro. Follas Novas. Ed. Biblioteca de la Propaganda Literaria, Madrid-La Habana, 1880.

y al lao de una cañada
 ande corra un hilito de agua fresca,
 ande el trébol de olor y la gramiya
 se le brinden al cuerpo como jerga,
 y haiga una mata e pasto
 pa dejar caer sobre vaya la cabeza,
 dejenmén solo ayí... ¡Solita mi alma!
 Pa que naides se entere ni me sienta
 lo que esté po'empacárseme del todo
 el corazón que a gatas si trotea".⁴²

A su vez, la poetisa gallega pide:

"Dame os teus bicos y os teus brazos ábreme
 Aquí onde o río, n'a espesura fresca...
 A ninguén digas ond'estan...
 D'as qu'eu quería a delatora mancha
 Crube... e que nunca c'o meu corpo acerten
 Profanas manos para levarme lexos...
 ¡Quero quedar ond'os meus dores foron".⁴³

Hay una indudable proximidad en la intención: morir en la soledad, en medio de la naturaleza, en el lugar donde se ha vivido; incluso los elementos son similares: agua y perfumes variando éstos de acuerdo con el escenario de cada poema.

"y al lao de una cañada
 ande corra un hilito de agua fresca"⁴⁴

hemos visto que decía "El Viejo Pancho" en "Mi testamento":

"Corrá serenas ondas cristaiñas,
 Pasad en calma e maistosas, como
 As sombras pasan d'os graviosos feitos!"⁴⁵

implora la lírica gallega.

Y los perfumes de la naturaleza autóctona los sitúan a ambos en el momento de la muerte:

"ande el trébol de olor y la gramiya
 se le brinden al cuerpo como jerga"⁴⁶

42 El Viejo Pancho. Ob. cit.

43 Rosalía de Castro. Ob. cit.

44 El Viejo Pancho. Ob. cit.

45 Rosalía de Castro. Ob. cit.

46 El Viejo Pancho. Ob. cit.

“Quiero aspirar, cuando a morirme vaya.
los perfumes que al viento dan las sierras”⁴⁷

“Daime vosos perfumes, lindas rosas”⁴⁸

Es interesante observar que una de las partes de *Follas Novas* se titula “¡Do íntimo!” mientras que otra de *Paja Brava* se llama “De más adentro”.

Pero mucho más que las coincidencias parciales interesa un clima que, con las diferencias del caso, los aproxima muchísimo. Dice un crítico español sobre la poesía de *Follas Novas*: “Aunque el dolor es lo que resalta en ellas, no es de ordinario el dolor amargo y sombrío, sino más bien el suave reflejo de una dulce tristeza”.⁴⁹

Augusto Cortina hace apreciaciones que apuntan en el mismo sentido: “Rosalia no canta en sí mismas las aves, las flores, la naturaleza, sólo le preocupa el alma humana” y, más adelante: “Todo lo fue dejando hasta el dolor antiguo; y entonces tuvo ‘soidades d’aquella pena’”.⁵⁰

Tratemos de captar cuál es la intención de la poesía del cantor del Tala.

“*Paja Brava* es el cantar de gesta del primitivo uruguayo así como *Martín Fierro* es el del argentino, aunque uno guarde la unidad propia de la narración y el otro sea un conjunto de explosiones líricas aisladas, los dos son cantares de gesta” “por sus enormes pendencias de humanidad y porque corresponden a la impresión dejada en el espíritu de los poetas regionales por todas las características y todas las efervescencias de la humanidad gaucha”⁵¹, afirma un estudioso uruguayo.

Si puede ser discutible calificar a *Martín Fierro* como cantar de gesta, es evidente que es inadmisibles aplicar tal calificación a *Paja Brava*; en este libro no se cantan las hazañas y aventuras de un héroe ni existe la continuidad narrativa del poema épico; pero, además, allí no aparece “el primitivo uruguayo”, por el contrario, aparece un ser cuyas características no son primitivas y será necesario deslindar hasta dónde se puede decir que son uruguayos.

El propio autor es quien quizás, nos pone en la pista más segura para interpretar su poesía: “¿No podrían ser sencillamente mis pasiones, mis penas, imaginarias o reales, que da lo mismo, mis secretas ternuras, el mundo misterioso e ignorado que lleva cada uno dentro de sí, lo que, en el pintoresco lenguaje criollo, aprendido en mi larga convivencia con la gente de campo, expresan y traducen mis toscos versos?”⁵²

47 El Viejo Pancho. Ob. cit..

48 Rosalia de Castro. Ob. cit..

49 Manuel Murguía. Prólogo a En las orillas del Sur. Ed. Páez, Madrid, s.f..

50 Augusto Cortina. Prólogo a Obra Poética de Rosalia de Castro. Ed. Espasa-Calpe, Madrid.

51 Juan C. Sabat Pebet. El Cantor del Tala. Ed. Palacio del Libro, Montevideo-Buenos Aires, MCMXXIX.

52 El Viejo Pancho. “De la portera”, *Paja Brava*. Ed. cit..

Estos conceptos no coinciden con los de Serafín J. García: "Poeta sensitivo, fiel intérprete del alma melancólica del criollo, supo expresar en inspiradas páginas las vivencias esenciales de la raza que nutrió su canto".⁵³

Nuestra opinión es que Alonso y Trelles tiene razón, no porque creamos que, como autor, tiene que ser el mejor intérprete de su obra pues es sabido que no siempre sucede así. La afirmación surge del análisis de su poesía que no ha tenido, en general, una lectura atenta.

Saber hasta dónde su poesía es expresión del "alma melancólica del criollo" y de "la raza" gaucha, es tarea ardua porque deberíamos tener primero una definición lo más exacta posible de esa alma y esa humanidad criollas para no caer en tanta falsa generalización que crea un tipo humano abstracto al que convierte en un modelo atemporal, como ya hemos señalado. Partamos, entonces, de la realidad concreta de su obra y no de apriorismos generalizadores que se repiten sin profundizar el análisis.

La característica dominante de la poesía que estudiamos es la de referirse al pasado, sobre todo al pasado personal de "El Viejo Pancho" que no coincide, hasta donde puede saberse, con el pasado biográfico de Alonso y Trelles. En aquél es figura protagónica una mujer sobre cuya identidad, escribe:

"La que, según me han contao,
amaron ayá en Uropa
muchos como el Juan sin Ropa
de los versos de Obligao,
la que el Quijote mentao
vido en la pampa manchega,
la que el gaucho que le ruega
no quiere ni aproximarse,
la que quería despertarse
al verso de Santos Vega."

Y más adelante, hablando de ella, agrega:

"como un gaucho cabrestió
al costao de una visión"⁵⁴

Es decir esa mujer pertenece al "mundo misterioso e ignorado que lleva cada uno dentro de sí", no es de carne y hueso sino que es una síntesis de sus "pasiones", de sus "secretas ternuras", de sus "penas imaginarias o reales". Esta mujer que lo traiciona aparece una y otra vez en el recuerdo:

"Me engañastes y juré
odiarte desde aquel día;

53 Serafín J. García. Prólogo a Paja Brava. Ed. cit..

54 El Viejo Pancho. "Entre viejos", Paja Brava. Ed. cit..

pero el querer es mañero
y yo te quiero entuavía".⁵⁵

En "Charamuscas":

"Dejelá, no más, colgada del horcón de la cumblera
a la que ahura con mis penas se complace en ser
ceñido, a la prenda que fue un tiempo como el sol
de mi tapera camoatí en que mis canciones iban
a beber la miel".⁵⁶

Podríamos citar muchos textos que reiteran esta actitud de recuerdo en la que se mezclan el amor y el resentimiento. Es interesante la reivindicación que de este recordar y de este sufrir hace el poeta:

"Cuando a fuerza e penar yegués a viejo
como yo, ya verás
por qué quisiera ser como el cangrejo
que anda siempre p'atrás.

¿Qué vivir otra vez lo ya vivido,
si jue amargo el vivir;
es sufrir otra vez lo ya sufrido,
que es más pior que morir?

Pero tamién v'haciéndose de a poco
callo en el corazón...
¡Bien amarga es la yerba y yo soy loco
po'el mate cimarrón!"⁵⁷

Es el momento de retornar a la poesía de Rosalía de Castro. El recuerdo torturante del amor frustrado, la melancolía profunda están también presentes en su obra:

"Qu'hay unos negros amores, d'indole penzoñenta
Que privan os espiritos, que turban as concencias,
Que morden s'acariñan, que cando miran queiman.
Que dan dones de rabia, que manchan e qu'afrentan".⁵⁸

En "Aventura é traidora" leemos:

"¡Hay infernos n'a memoria,
Cando n'os hay n'a conciencia!"⁵⁹

55 "Cantares". Ob. cit..

56 Ob. cit..

57 "Volver p'atrás". Ob. cit..

58 Rosalía de Castro. "Amores cautivos", Ob. cit..

59 Rosalía de Castro. Ob. cit..

La melancolía que subyace bajo la imagen del recuerdo de la mujer en "El Viejo Pancho" es un sentimiento que trasciende lo amoroso como resulta claro de lo que escribe en "De la portera" (prólogo de *Paja Brava*); igual como sucede con Rosalía:

"Eu levo una pena
Gardada n'o peito,
Eu levoa, e non sabe
Ninguen por que a levo"⁶⁰

En otro poema dice:

"Cubertos de verdura,
Brilan os campos frescos,
Mentras qu'a fel amarga
Rebosa n'o meu peito"⁶¹

Es por ello que el sufrimiento es un hecho inevitable pero que a su vez, nos prueba que vivimos. Ya lo vimos en la última estrofa citada de "Volver p'atrás" y lo encontramos también en Rosalía:

"O meu mal y o meu sofrer,
E o meu propio corazón,
¡Quitaismo sin compasión!
Depois ifacéme vivir!"⁶²

Al desaparecer el sufrimiento, desaparece la sensación de vivir y tiene entonces según lo que decía Augusto Cortina "Soidades d'aquela pena", sentimiento que resulta similar al expresado por "El Viejo Pancho": "...y yo soy loco po'el mate cimarrón". Como en Rosalía su preocupación es el alma humana y no la naturaleza.

José Pereira Rodríguez habla del romanticismo de Alonso y Trelles y Domingo Bordoli lo llama "fracasado becqueriano".⁶³

Es oportuno recordar un texto de Bécquer donde aparece la misma actitud añorante del dolor:

"Ay, a veces me acuerdo suspirando
Del antiguo sufrir...
Amargo es el dolor, pero siquiera
¡Padecer es vivir!"⁶⁴

60 Rosalía de Castro. Ob. cit..

61 Rosalía de Castro. Ob. cit..

62 Rosalía de Castro. Ob. cit..

63 Domingo Bordoli. Antología de la poesía uruguaya contemporánea, Tomo I. Ed. Universidad de la República, Montevideo, 1966.

64 G. A. Bécquer. Rimas. Rima LVI. Ed. Garnier Hnos., París, s.f..

Por otra parte, la rima XI nos recuerda la identidad de la mujer que, según hemos visto, motivaba la poesía del poeta del Tala:

“Yo soy un sueño, un imposible,
Vano fantasma de niebla y luz
Soy incorpórea, soy intangible,
No puedo amarte. ¡Oh ven; ven tú!”⁶⁵

A su vez podemos encontrar en otros versos de *Paja Brava*, claras reminiscencias becquerianas:

“Del rincón ande dormita
cuasi las más de las horas,
la de las cuerdas sonoras
a que la pulse me invita”.⁶⁶

El romanticismo del poeta gallego-uruguayo parece indudable luego de esta rápida revisión de sus poemas; la actitud ante el dolor, la melancolía, la imagen de la mujer conforman un perfil claramente emparentado con dicha escuela literaria. Esto, según veremos, confirma además nuestra afirmación sobre la influencia de Rosalía de Castro. Siguiendo a José P. Díaz nos trasladamos a la España de 1846.

Según afirma el crítico uruguayo,⁶⁷ por esta época, Rosalía lee las *Canções* de Heine, su *Intermezzo*, en versión francesa de Nerval y lo traduce, facilitando ambas traducciones a Bécquer. No es del caso analizar el grado de relación entre la poesía de los dos líricos españoles, pero importa comprobar que hubo influencias comunes; en el caso de “El Viejo Pancho” su romanticismo puede haberse nutrido directamente también de Bécquer pero no resulta aventurado pensar que la principal fuente de inspiración proviene de la poetisa gallega.

Hemos señalado como una característica esencial de la poesía de *Paja Brava* la de mirar al pasado, lo hace en el plano personal y, según veremos, también en el plano social.

Cuando Alonso y Trelles en *El Tala cómico* saluda la aparición de *El Fogón* en 1895, afirma que debe ser celebrada “por todo el que goce recordando el ayer poético de un pueblo cuyas costumbres originales y sencillas van desapareciendo para dar lugar a refinamientos corruptores llamados a transformar el carácter y el espíritu”. Y en el mismo artículo, escribe: “Para muchos, esa tendencia, ese místico desvarío del pasado, significa una reacción insensata porque no hay brazo por hercúleo que él sea que baste a contener la arrolladora corriente del proceloso río de los tiempos; pero faltaría que nos

65. G. A. Bécquer. Rimas. Rima XI. Ed. cit..

66. El Viejo Pancho. “Intima”, *Paja Brava*. Ed. cit..

67. José P. Díaz. G. A. Bécquer. Ed. Gredos, Madrid, 1958.

dijesen si es mejor el presente; faltaría que nos demostrasen que hemos de ganar algo encerrando el ayer en polvoriento sarcófago, faltaría que justificasen su desprecio de lo que fue, con las bienandanzas de lo que es".⁶⁸

Su actitud es básicamente la misma de Elías Regules: él y sus personajes miran hacia un idealizado pasado contrapuesto muchas veces, a un presente que él considera negativo:

"Noviyos sin guampas,
yeguas sin cencerro,
potros que se doman
a juerza e cabresto;
bretes que mataron
los lujos camperos,
gauchos que no saben
de vincha y culero,
patrones que en auto
van a los rodeos..."⁶⁹

Dentro de esa tesitura está el desprecio por la agricultura y por los agricultores que denigran el pasado gaucho:

"Con el gacho e viruta sobre los ojos
montaos en mancarrones que, por sotretas,
ni sombra son de aquellos que beyaquiaban
al sentir las yoronas en las paletas,
van cruzando las chacras, jediendo a gofio,
cortao el pelo al rape y en zapatiyas,
los nietos de los gauchos de vincha y lazo,
-juertes como "talas" y "coroniyas"-,
que cuando estas quebradas no habían sentido
más arao que la trompa de los peludos,
se golpiaban la boca putiando alcaldes,
ijinetes en baguales de los más crudos!..."⁷⁰

En "Desencanto", protesta:

"Me retiro, no hay que ver,
al ñudo con sus halagos,
estos no son ya mis pagos,
los pagos que dejé ayer.

68. Citado por José Pereira Rodríguez, Ensayos, Tomo II. Ed. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1965.

69. El Viejo Pancho. "Insomnio", Paja Brava. Ed. cit..

70. El Viejo Pancho. "Caídas", Ob. cit..

Ansiaba, amigo, volver
pa ver mis viejas taperas,
y me hayo con puras eras,
y puras tierras aradas,
y paisanas remangadas
cuidando las sementeras"⁷¹

La posición es tan extremosa que se prefieren las ruinas de las "viejas taperas" a los campos cultivados:

"La gran planta, qué dolor
ver negriar esas cuchiyas
ande antes vide tropiyas
de baguales de mi flor!
Hoy sólo el güey arador,
el mancarrón aguatero,
el crioyito... majorero
que come gofio a puñaos
y chanchos enchiqueraos
que jieden de lo más fiero"⁷²

En Canelones, los pagos donde vivía el escritor, la agricultura ocupaba un lugar preponderante, pero en el conjunto del país, según B. Nahum, entre 1909-1925 no llegó a abarcar más del 4 ó 5% del territorio.⁷³

Los agricultores eran postergados por el Gobierno, y la Asociación Rural "que decía representarlos, era el portavoz de la poderosa clase alta rural de los ganaderos".⁷⁴

Podría afirmarse que aquella es la voz de "El Viejo Pancho", el gaucho que no puede comprender sutilezas culturales y cambios productivos; sería sólo el personaje el que habla, no el autor. Pero debemos recordar que, como hemos visto, el autor también pensaba que los cambios eran negativos; por otra parte, hay muchos recursos para que un autor pueda mostrar distanciamiento de sus personajes, sobre todo cuando su mensaje tiene una repercusión social considerable. No podemos olvidar que el habitante de la campaña no era sólo el viejo gaucho rememorador sino que también era el paisano agricultor, el peón ganadero.

Pero como en el caso de Elías Regules, ese pasado tan añorado, descubre, contradictoriamente, atisbos de dolor y sufrimientos:

71. El Viejo Pancho. "Desencanto", Ob. cit..

72. El Viejo Pancho. "Café", Ob. cit..

73. B. Nahum. La época batllista. Ed. Banda Oriental, 1977.

74. Barrán-Nahum. Historia rural del Uruguay moderno, Tomo III. Ed. Banda Oriental, 1971.

"Tuitos éramos unos,
y en rabiosas peleas
empapamos en sangre
la idolatrada tierra,
hasta que un día, acomodaos los grandes,
de la patria infeliz tuvieron pena.

Se hizo la paz: los gauchos
pa sus ranchos rumbean,
como vine a los míos
pa no hayar ni taperas;
pa no gozar la paz, porque me falta
el amor de mis hijos... ¡y el de aqueya!"⁷⁵

En "Misterio":

"Gurí en la guerra grande,
mozo cuando Quinteros,
soldao en la del Quebracho,
y herido en la del Cerro,
ande un caudiyo levantaba el poncho,
ayí estaba él apeliando el cuero".⁷⁶

Como en *Versos Criollos* las guerras civiles son las causantes de los grandes sufrimientos campesinos y también como en ese libro no hay referencia a otras más profundas causas de las desdichas del criollo.

A. Zum Felde afirma que "El Viejo Pancho" "supo expresar mejor que nadie -dentro de la lírica moderna- sus sentimientos (los del gaucho) y pintar con más vívido colorido las realidades de nuestros campos"⁷⁷; pero en el mismo estudio crítico, dice: "Los versos del Viejo Pancho no expresan sino indirectamente el alma del paisano, directamente sólo expresan la suya propia".⁷⁸

Los dos juicios resultan contradictorios; en el segundo, prácticamente rectifica el primero. Ninguna de las dos posiciones aparecen suficientemente fundadas por el agudo crítico uruguayo. La primera creemos que es equivocada: debemos insistir en que no puede decirse que "El Viejo Pancho" pintó las realidades de nuestros campos, desde que muchas, las más importantes, quedaron afuera de su obra y que la mayor parte de su poesía no se refiere a realidades exteriores sino interiores. La segunda aseveración es la cierta: "El Viejo Pancho" está impregnado de una melancolía muy romántica que es el principal componente de su poesía; puede ella coincidir, en algunos casos,

75. El Viejo Pancho. "Recordando", Ob. cit..

76. El Viejo Pancho. "Misterio", Ob. cit..

77. A. Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay*. Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1967.

78. A. Zum Felde. Ob. cit..

con la melancolía de los paisanos que recuerdan un pasado cultural muerto o en vías de desaparición, dándose así, a veces, un encuentro natural entre las dos nostalgias; pero la originaria y la que nutre la obra de Alonso y Trelles es la que surge de su visión cultural que no es básicamente la del paisano sino la del gallego romántico influido por la literatura española, y, principalmente, por Rosalía de Castro. Es claro que este poeta está instalado en un espacio determinado que también lo influye, aunque creemos que mucho más superficialmente de lo que se afirma habitualmente.

Tradiciones culturales, formas de vida de determinadas zonas de la campaña se integran en su mundo poético pero siempre subordinadas a esa actitud cultural general que ya destacamos.

Predomina en él, el uso de expresiones dialectales criollas aunque también se manifiesta lingüísticamente la trama cultural que sustenta sus obras; transcribo algunos ejemplos, las *itálicas* son mías:

“y la que en mi agua puso su boca
vertió desdenes en su corriente”.⁷⁹

“que agua ninguna la apaga
la que *cual música vaga*
en las canciones palpita”⁸⁰

“Bríndame su adormidera
la *dulce melancolía*”⁸¹

“han de encontrar una flor,
que *perdida la color*
y *mustia*, como mi suerte”⁸²

El lenguaje de “El Viejo Pancho” que es un paisano, es dialectal aunque registra notorias influencias hispánicas que no proceden de un sustrato lingüístico autóctono sino que surgen de la base cultural de Alonso y Trelles.

Según Sabat Pebet, en “Diálogo” se percibe la influencia canaria en expresiones como: “Pos Juan”, “Pos mujer”, “esdichada”, “escompuesto”, “estógamo”, “méico”, las que son típicas de Tenerife.⁸³ Muchos de los agricultores que se habían instalado en Canelones eran de origen canario.

La palabra “charamusca” que sirve de título a uno de sus poemas es considerada por el Diccionario de la Real Academia como palabra de origen canario en el sentido de “leña menuda con que se hace fuego en el campo”, pero es palabra que también aparece en gallego con el significado de: “Chispa

79. El Viejo Pancho. “Mágoa”, Ob. cit..

80. El Viejo Pancho. “Entre viejos”, Ob. cit..

81. El Viejo Pancho. “A mi rancho”, Ob. cit..

82. El Viejo Pancho. “Remordimiento”, Ob. cit..

83. Juan C. Sabat Pebet. El Cantor del Tala. Ed. Palacio del Libro. Montevideo, MCMXXIX.

que sale de la leña de campo",⁸⁴ y es usada por Rosalía de Castro:

"Cal n'a cinza d'as grandes estivadas
Brilan as charamuscas duradeiras"⁸⁵

Igualmente, "mágoa" palabra que usa como título de otro poema, es gallega y significa "Dolor, pena, aflicción, tristeza".⁸⁶

Los dos poetas, Elías Regules y "El Viejo Pancho" ejercen una influencia muy grande en la literatura criollista de la década. Esta influencia resulta negativa en cuanto transmite en el primer caso, una concepción del campo, del gaucho y del paisano retórica y unilateral y, por lo tanto, falsa, la que perdura durante muchos años en nuestra literatura. Y en el segundo caso porque lo que fue una actitud producto de la personal situación de Alonso y Trelles se convirtió artificialmente en la actitud de seguidores adocenados que lo quisieron imitar.

La gran difusión que ambos poetas tuvieron contribuyó a dificultar a nivel popular la comprensión clara de la verdadera historia y de la auténtica tradición nacional.

-
84. D. Juan Cuveiro Piñol. Diccionario Gallego. Ed. Establecimiento tipográfico de N. Ramírez y C. Barcelona, 1876.
85. Rosalía de Castro. Ob. cit..
86. Diccionario Gallego. Ed. Cit..

Capítulo II

El Nativismo

En la década del 20 surge una corriente literaria, a la que se denomina “nativismo” y que tiene dos propulsores iniciales: Fernán Silva Valdés y Pedro L. Ipuche. Estos autores no participan del seudo-gauchismo ni de la línea poética de “El Viejo Pancho”, sino que intentan crear obras alternativas. Es usual considerar al “nativismo” como la continuación transformada de la poesía que se comprendía bajo las confusas denominaciones de “gauchesca”, “criollista” o “tradicionalista”, cayéndose así, en un error, pues se pretende referir el nativismo sólo al medio rural, restringiendo su significación arbitrariamente.

En 1927, la revista *La Cruz del Sur* hace una encuesta entre distintas personalidades del medio cultural, indagando sobre las posibilidades de un arte nacional; una de las preguntas pide una opinión sobre “el movimiento literario llamado nativista”. Fernán Silva Valdés responde diciendo: “Me llama muy singularmente la atención el poco acuerdo que vengo notando en la aplicación del término. Las palabras nativo, nativista, nativismo, andan en muchas bocas y en muchos papeles como antes andaban las de criollo, criollismo. Y observo que con frecuencia salvo raras excepciones, a lo que antes le llamaban criollo, ahora le llaman nativo. Opino que no es la misma cosa”. Y luego, define el nativismo que, según él, es: “el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo”.⁸⁷

P. L. Ipuche, el otro corifeo del nativismo, lo define con su peculiar estilo: “No es lo mismo poesía gauchesca que poesía nativa. Lo gauchesco como la semilla viene limitado a la expansión del árbol. Aflora y se cierra en su propia distancia de sombra. Lo nativista es la prolongación ingeniosa y universal de la raíz originaria”. Más adelante afirma: “Alcé la bandera estética del gauchismo cósmico”.⁸⁸

Hubo una corriente literaria que dominó por varios años la literatura iberoamericana y, consecuentemente, la uruguaya. Pero en el 20 ya había llegado el tiempo de la saturación y se buscaban otros caminos. Un testimonio que puede sintetizar esa actitud es el de A. Zum Felde: “Ha llegado la hora

87. *La Cruz del Sur*, Año III - No 18. Julio-Agosto, Montevideo, 1927.

88. Pedro L. Ipuche. *Hombres y nombres*, ed. Ligu, Montevideo, 1959.

histórica de arrasar esa floración de papel, y matar a esa fauna literaria de Sud América. ¡Paso a la vida! Basta ya de la Mitología antigua, de las estatuas y de los pórticos de Grecia, basta ya de los caballeros, los trovadores, y los castillos de la Edad Media; basta ya de los abates y las duquesas de Trianón; basta ya de los pastorcillos, los aldeanos y las églogas de abanico; basta ya de Lutecia, de Gioconda, de Mil y Una Noches, de Quartier Latin, de mismés, de tritones, de góndolas, de mandolinas, de esfinges, de elefantes, de panoplias. Basta ya de lagos, montañas, prados, aldeas, alquerías, ermitas, bestias y costumbres que no se han vivido. Hay que quemar las marionetas literarias con que se ha jugado, para infundir el soplo en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra".⁸⁹

Silva Valdés, adepto del modernismo en sus comienzos, comprendió que debía buscar otros caminos: "Creo que el modernismo hay que encararlo cruzándolo con el nativismo".⁹⁰

También el llamado "criollismo" o "tradicionalismo" estaba agotado.

El mismo A. Zum Felde afirmaba: "El Viejo Pancho es, quizás, el único que ha conseguido en medio de la común hojarasca realizar algunas composiciones que, siendo algo más que mero deporte gauchesco entran ya en el campo de la verdadera poesía".⁹¹

En la encuesta citada, el autor de *Agua del Tiempo* aseguraba que: "Nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y de expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pinglo a todo lo nuevo".⁹²

El nativismo, justamente buscaba renovar la poesía uruguaya formando una nueva corriente que se nutriera de esas dos fuentes, modificándolas.

Si tuviéramos que destacar algunas de sus características esenciales, señalaríamos dos: su actitud ante el pasado y su concepto de lo nativo. Hay otros elementos que integran la modalidad nativista, pero no creemos que sean tan significativos como estos dos.

No creemos que sea determinante para caracterizar la poesía nativista la lengua en que está escrita. El prologuista de la *Selección de Poesías* de R. Risso⁹³ caracteriza a la poesía nativista como aquella "escrita en correcto idioma castellano sobre temas nativos". Manteniendo ese criterio, la poesía de Elías Regules o de Yamandú Rodríguez deberían considerarse nativistas lo que es un error, pues no participan de los elementos renovadores que aporta el nativismo, por el contrario mantienen los caracteres más negativos que

89. A. Zum Felde. Crítica de la literatura uruguaya. Ed. M. García, Montevideo, 1921.

90. La Cruz del Sur. Julio-Agosto 1921.

91. A. Zum Felde. Crítica de la literatura uruguaya. Ed. citada.

92. F. Silva Valdés. La Cruz del Sur, Julio-Agosto 1921.

93. Domingo Bordoli. Prólogo a Selección de Poesías de R. Risso. Ed. Biblioteca Artigas, Montevideo 1965.

definen a la poesía pseudo-gauchesca.

La relación poética del pasado y el presente aparece varias veces en la obra de F. Silva Valdés, en *Capitán de mis sombras*, por ejemplo:

“Nosotros desde abajo te nutrimos
de criollismo;
sos la punta florida de cuatro apelativos;
cierto que estamos ciegos,
cierto que estamos mudos,
mas cuando vos cantás
nos sentimos cantores en las sombras
porque vos sos nosotros cantando por tu boca,⁹⁴
.....

El mundo del poeta no es el mismo que el de los ancestros, es distinto; tiene con él la misma relación que tiene el árbol con las raíces; se nutre de ellas pero tiene su propia conformación y vive en la realidad de la superficie, del presente que es diferente de la realidad de “abajo”, del pasado.

Quizás la síntesis más lograda conceptual y poéticamente, de la actitud ante la tradición, la encontramos en “La nazarena”.

“Contigo en los talones yo no sabría andar,
pero a pesar de todo
bendita sea la mano que te trajo hasta mí;
cada uno a su modo, yo también te sé usar;
con el gaucho rodabas, con el poeta subes;
si al abuelo ayudaste a volar por la tierra
al nieto has de ayudarle a volar por las nubes”.⁹⁵

Estamos muy lejos de la intención de los mal llamados “tradicionalistas” que pretendían transformar en contemporáneo lo pretérito y mantenerlo actual reviviendo exterioridades; la nazarena que se había convertido en parte del indumento de los gauchos domingueros, era para Silva Valdés el medio de penetrar poéticamente en lo que era definitivamente historia.

Confirma el pasar ineluctable del tiempo, lo hace melancólicamente pero sin denostar el tiempo nuevo, se resigna ante lo que es un hecho inevitable, así se ve en “El Puñal”:

“Ahora
estás en decadencia, ya pasó tu apogeo;
tú eres de otro tiempo;

94. F. Silva Valdés. “Capitán de mis Sombras”, “Intemperie”, Ed. Palacio del Libro, Montevideo, 1930.

95. F. Silva Valdés. “La Nazarena”. Agua del tiempo, Poemas Nativos. Ed. Palacio del Libro, Montevideo, 1930.

del tiempo de los novios ausentes
y los jopos románticos;
del tiempo en que te usaban los caudillos
hasta con los dedos recién mojados
en agua bendita.
Entonces te salías de la vaina
por cualquier cosa, hasta por una cinta;
la carne te atraía lo mismo que un pecado,
y al matar perdonabas;
eras un poco arma y un poco crucifijo".⁹⁶

Reacciona duramente contra los que han constituido la falange de cantores adocenados de la tradición: cuando le canta a la guitarra, escribe:

"Siempre los mismos cantos, siempre las mismas notas,
siempre la misma música;
¿cómo estás de aburrida!
Eres como una hermosa mujer del pueblo
a quien todos los hombres le repiten lo mismo".⁹⁷

Aparece esa misma actitud ante el pasado en el poema de Ipuche "La guitarra":

"Ella en mí, con sus dejos y sus bríos,
Ve ya al último gaucho que ha de hundirla
Para la eternidad, entre los ríos
De mis versos, que han de sobrevivirla".⁹⁸

Toda la tradición que simboliza la guitarra criolla se entremezclará con una realidad más amplia que la englobará, integrándola.

Y cuando mira hacia atrás lo hace para evocar, no para trasladar el tiempo ido al tiempo actual:

"Lindo era el campo en mi tiempo,
Batido por los baguales,
Corrido por los ñandúes
Y estirado por el viento".⁹⁹

Es corriente asimilar lo nativo a lo rural lo que es un indudable error que se agrava aún más cuando se pretende referirlo sólo a lo rural tradicional; se

96. F. Silva Valdés. Ob. cit..

97. F. Silva Valdés. "Guitarra", Ob. cit..

98. Pedro L. Ipuche. "La Guitarra", Júbilo y Miedo. Ed. Agencia Gral. de Publicaciones, Montevideo-Bs. Aires, 1926.

99. Pedro L. Ipuche. "Lindo". Ob. cit..

excluye así de lo nativo lo que pertenece a la vida urbana y contemporánea de una cultura.

F. Silva Valdés y P. L. Ipuche no caen en esta confusión. Ya hemos visto como el autor de *Agua del tiempo* subrayaba el error del “viejo criollismo” “que sólo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo”; pero además en la encuesta citada, cuando se le pregunta: “La tradición autóctona ¿será capaz de servir de base a una estética nacional?”, contesta: “No sólo la tradición autóctona sino también la realidad actual”.¹⁰⁰

Rompe los dos límites con que se quiere encerrar lo nativo: el espacial y el temporal.

Ipuche, por su parte, hablaba de un gauchismo cósmico, la significación de estas palabras se nos aclara cuando leemos su poema “Gauchismo cósmico”:

“Me dicen el poeta nativo,
Un payador de América;
Y eso es verme las hojas
Y escucharme las ramas.
Soy el árbol de oscura palidez,
Consciente y destinado,
Desde la punta de mi raíz
Voy a la más nueva estrella
Y al más viejo horizonte”.¹⁰¹

Es otra manera de decir lo que, en prosa, decía Silva Valdés definiendo el nativismo; es el pasado y el presente, lo viejo y lo nuevo unidos a partir de un impulso inicial enraizado en la tierra. Esto queda confirmado por su definición del nativismo en “Hombres y nombres”.

Como hemos visto, no sólo en las definiciones programáticas aparece este concepto de lo nativo, sino que escriben poesía que se adecua a este concepto de lo nativo y se diferencia netamente de otra poesía con la que se la relaciona con frecuencia.

El tema urbano aparece en F. Silva Valdés desde el comienzo de su etapa nativista: “El Tango”, “El compadre”, “La yiradora”, “Cabaret criollo”, “La cicatriz”, “La muchacha pobre”, se refieren a distintos aspectos de la vida del arrabal.

Por otra parte, en sus poemas, que en general cantan cosas que coexisten con el autor, no encontramos esa pertinaz y obsesiva fijación con un pasado campero como apreciamos en “El Viejo Pancho”.

Creemos, por lo tanto, que hay que delimitar el alcance de la siguiente afirmación: “El nativismo de Fernán Silva Valdés busca inspiración, en efecto,

100. La Cruz del Sur. Número citado.

101. Pedro L. Ipuche. “Gauchismo Cósmico”. Ob. cit..

en los motivos tradicionales y en la realidad actual en lo que ésta tiene de representativo del carácter nacional".¹⁰²

La limitación que le impone el crítico a la "realidad actual" es "lo que ésta tiene de representativo del carácter nacional".

Si bien es cierto que Silva Valdés se refiere a la "tradición o espíritu nacional", no puede desconocerse que estas referencias genéricas al "carácter nacional", "al espíritu nacional", "al alma nacional" son un recurso fácil que engloba aspectos no investigados de nuestra peculiaridad cultural que, indudablemente existen, pero que deben ser definidos con claridad antes de ser usados. Es evidente, además, que es difícil considerar como representativos de toda una realidad compleja, aspectos tan parciales como "La yiradora", "La cicatriz", etc..

Lo que sucede es que toda "la realidad actual" de un país forma parte de lo nacional que se manifiesta parceladamente.

Eugenio Petit Muñoz en su respuesta a la encuesta de *La Cruz del Sur*, afirma su creencia más que en un arte nacional, en un arte rioplatense, y cuando debe definir sus bases afirma: "La estética nacional (rioplatense) puede basarse con perspectivas ilimitadas en lo nativo, comprendiendo en él lo indio, lo colonial, lo criollo (rural y urbano, pasado y actual) y lo gringo que es una categoría social e histórica nacida en el Río de la Plata y exclusivamente suya".¹⁰³ Esa comprensión generosa de lo nativo es la adecuada y la que refleja realmente lo que el nativismo se planteaba; no hay más que recorrer las páginas de la poesía nativista para comprenderlo.

Los que podríamos considerar los dos extremos de la escala: lo indio y lo gringo son también temas de la poesía nativista de Silva Valdés:

"Modelado en barro de rebeldías,
pasa como una sombra, desnudo y ágil,
por los senderos ásperos de la Leyenda".¹⁰⁴
dice Silva Valdés cuando canta al indio.

La manera de tratar al gringo es opuesta a la manera recelosa y, a veces, agresiva de la poesía criollista.

"Hombres de ojos azules
y de rubia cabellera,
que vienen a juntar
su vida a la nuestra,

102. A. S. Visca. "La poesía de Silva Valdés". Ed. Biblioteca Nacional. Montevideo, 1975.

103. *La Cruz del Sur*, Año II, No 15, Noviembre-Diciembre de 1926.

104. F. Silva Valdés. "El Indio", *Agua del Tiempo*, Ed. citada.

y el oro de su pelo
al de nuestra bandera¹⁰⁵

Quedan atrás todas las inauténticas invocaciones a una raza uruguaya, toda resistencia a la fusión de etnias, se mira hacia el futuro, no se fija caprichosamente la mirada en el pasado; un ejemplo claro de esta actitud es el "Canto al hombre esperado"¹⁰⁶

"Y serás una flor racial,
y serás una estrella humana
con las puntas conectadas
en la chispa de todas las razas;
y serás el caudal y serás el desagüe
de todos los tipos de sangre
que golpean las venas del mundo.
¡Hombre futuro de América:
eres el esperado!

Por ello nos parece injusta la crítica de Zum Felde; el crítico uruguayo que, con acertado juicio, había fustigado la artificialidad que dominaba en el modernismo, como así también la retórica seudo gauchesca, no vio ciertas facetas interesantes y renovadoras que tenía el nativismo. En efecto, en un artículo suyo en *La Cruz del Sur* en el que estudia el Nativismo¹⁰⁷ recuerda su afirmación de que: "A la devoción imitativa de lo extranjero había que oponer el sentimiento autonómico de lo nativo. Era un movimiento de emancipación literaria"; pero ahora, "ya cumplió su misión en el movimiento evolutivo de la línea platense. Su hora de callar ha sonado". Afirmaciones tan tajantes surgen de lo que creemos es una confusión: considerar que esa poesía se refería sólo a lo "gauchesco" y como "el ambiente rioplatense ha dejado definitivamente de ser gauchesco", en conclusión: "Basta ya de nativismo. Ha sonado la hora de nuevas inspiraciones líricas en las que fermenta el espíritu del devenir, que es el sentido de la vida americana".

Zum Felde restringe equivocadamente los intereses del nativismo a lo "gauchesco" y no advierte otras realidades que poetiza ni tampoco posibilidades futuras como las que podemos ver en Silva Valdés y en Ipuche. Más adelante en el *Proceso Intelectual del Uruguay*, sostendrá algo distinto cuando diga: "...ya que cabe perfectamente el concepto de un nativismo urbano y moderno..."; ésta es la posición justa y no aquella.

La realidad nativa es compleja, está integrada por lo urbano y lo rural, como aparece claramente en "Tragedia dulce" de Ipuche:

105. F. Silva Valdés. "Hombres rubios de nuestros campos". Poemas Nativos. Ed. Agencia General de librerías y publicaciones, Montevideo, 1925.

106. F. Silva Valdés. "Canto al hombre esperado". Intemperie, Ed. citada.

107. La Cruz del Sur, Año II, No 15. Noviembre-Diciembre de 1926.

"Y hoy, desde la Ciudad, veo mi sierra
Y un río estirado y tan huraño
Y siento una nostalgia que se aferra,
Y que me ahonda en un gozoso daño.

Vuelvo a mis pagos, y a los pocos días
La ciudad me despierta en su recuerdo;
Y hallo pequeñas las cuchillas mías,
Y en los caminos viejos ya me pierdo"¹⁰⁸

O en "A mi río" del mismo poeta, cuando evoca el río Olimar:

"Y así estamos -yo vencido
Por el tiempo y la ciudad
Por esta saudade terca.
Por este ritmo ancestral
Que me pone primitivo
Entre mi modernidad"¹⁰⁹

El aporte que hace el nativismo a la poesía no surge fundamentalmente de una nueva concepción literaria. Creemos que surge de ver al país y su realidad de una manera distinta a como los veían los poetas anteriores que pretendieron hacer poesía nacional. No es simplemente un refinamiento de las formas expresivas, una modernización de los recursos literarios lo que está en su base, sino la ruptura con una concepción errónea de lo nativo. Si hablamos de una visión estética del campo como rasgo distintivo del nativismo, como sostiene Zum Felde, debemos entender que la visión estética implica, siempre, una manera de ver e interpretar la realidad del ser o del mundo que se manifiesta a través del arte. Por ello sería un grave error creer que la novedad del nativismo está en escribir una poesía en la que se aplican algunos afeites modernistas al hombre y al campo uruguayos para ponerlos a la moda.

Son equivocados algunos juicios como el de que el nativismo es "la culminación estética (Silva Valdés) y filosófica (Ipuche) del criollismo".^{109 bis}

Fuera de que no nos parece pertinente la referencia a lo filosófico, y de que el nativismo no pretende ser una culminación sino un comienzo, o por lo menos una nueva etapa dentro de un proceso, vemos que se le encierra equivocadamente en los estrechos límites de una manera literaria.

El nativismo al partir de una definición amplia de lo nativo, aporta una concepción novedosa que se manifiesta en su poesía; desde que lo nativo no es sólo lo gauchesco, o lo seudo-gauchesco sino que abarca lo urbano y lo

108. P. L. Ipuche. *Alas Nuevas*. Ed. Imp. Renacimiento, Montevideo, 1922.

109. P. L. Ipuche, *Ob. cit.*

109bis Daniel Vidart. "Poesía y Campo", Capítulo Oriental No 23, Montevideo, 1968.

rural, lo criollo y lo gringo, cambiará la manera de ver la realidad y, por lo tanto, de expresarla.

No nos encontraremos con las fáciles dicotomías entre los puebleros y los gauchos, con la actitud despectiva y estrechamente localista con respecto al gringo, con la desconfianza frente al progreso y a los cambios.

Desde el momento en que la idea de pasado inmóvil, detenido en el tiempo, que se pretende trasladar incambiado al presente, es cuestionada, no se le podrá cantar como si fuera contemporáneo, falseando la realidad viva, no se le podrá presentar como la utopía a perseguir.

Si la actitud cultural es ésa, la poesía va a estar acorde con ella. En el uso de las imágenes tenemos un testimonio de esta relación entre la actitud cultural y las formas expresivas.

Las imágenes son uno de los rasgos más destacados en la poesía de Silva Valdés; Bordoli alaba "el graficismo" y "la visualidad de sus imágenes".¹¹⁰

Eneida Sansone, luego de transcribir fragmentos del historiador Francisco Bauzá y de Mangel du Mesnil, resume la posición de los dos autores diciendo que "coinciden en presentar el lenguaje gauchesco como un lenguaje esencialmente figurativo".¹¹¹

Silva Valdés mantiene este rasgo del criollo y de la literatura gauchesca, pero no pretende mantenerlo incambiado; las imágenes que usaba el gaucho se nutrían del mundo en que vivía; uno de los artificios de los gauchos de fin de semana era reeditarlas, ya porque fingían ser gauchos, ya porque reivindicaban ese mundo como la auténtica expresión de los nacional.

Lo que hace el autor de *Agua del tiempo* es crearlas de acuerdo con el mundo cultural en que realmente él vive, llegando, muchas veces, a la imagen ultraísta:

"Tu brazo se ha quedado extendido y sin gracia
es el último ritmo de un desplazamiento,
y tu boca sin cuerdas ya no canta; bosteza."¹¹²

"Es tan inofensivo como su sombra;
es bueno, más que bueno;
no tiene ni un pecado, y sin embargo
se castiga los lomos con la cola
como con un cilicio"¹¹³



Es muy agudo y justo el juicio de Zum Felde sobre esta poesía: "La genuinidad de Silva Valdés está, tanto en el carácter de sus motivos, como en

110. Domingo Bordoli. Antología de la poesía uruguaya contemporánea. Ed. Universidad de la República. Montevideo, 1968.

111. Eneida Sansone, La imagen en la poesía gauchesca. Ed. Universidad de la República. Montevideo, 1966.

112. F. Silva Valdés. "Guitarra", Agua del tiempo, Ed. citada.

113. F. Silva Valdés. "El Buey", Ob. cit..

el tono de sus poemas; este tono, entre compadrón y perezoso, áspero y triste al par, trasunto de la manera típica criolla, es mucho más esencial, en cuanto al carácter, que ese pintoresco abuso del lenguaje gauchesco con que otros habían querido, en vano, disimular la contextura falazmente retórica de sus versos".¹¹⁴ Más adelante va a resaltar el uso que hace el poeta de "los modismos constructivos del lenguaje llano y familiar, propio del Río de la Plata".

Es decir que el tono y el lenguaje no son la copia o caricatura de lo gauchesco, sino que expresan lo criollo en forma esencial, de manera que no se circunscriben a lo gauchesco, sino que abarcan un espectro cultural más amplio.

El comprender la verdadera ubicación histórico-cultural de la realidad campesina y urbana que canta es lo que le da a su poesía esa autenticidad tan ausente de otros escritores que pretendieron hacer poesía nacional. No da, por supuesto, una visión total de la vida urbana y campesina; curiosamente muestra algunos aspectos dolorosos de la vida ciudadana pero no de la vida rural. Es obvio que no podemos exigir que los poetas canten todo lo que compone una realidad determinada, lo que podemos exigir es que lo hagan con autenticidad, es decir, sin retóricas falseadoras usadas para ocultar esa realidad.

La naturaleza, tan poco frecuentada por el llamado criollismo aparece en la poesía nativista: árboles, ríos, senderos, etc., son fuentes de inspiración reiterada que nos acercan a lo nacional de una manera más auténtica que las declamatorias expresiones de tanto poeta pseudo gauchesco.

Muchos son los ejemplos con que podríamos ilustrar esta afirmación; daremos sólo dos:

"A un río" de Silva Valdés:

"Río
condenado a jadear como los pechos;
condenado a pasar como las horas;
arteria que conduce la sangre del ocaso
al corazón sediento de la tierra,
y se ciñe al paisaje
como a un ramo de flores una cinta."
"Río que en sus ondas
ritma el vaivén del tiempo,
y es como una bandera que flameara
a lo largo, a lo largo de las patrias"¹¹⁵

y "El sendero":

114. A. Zum Felde. Proceso intelectual del Uruguay. Ed. Del Nuevo Mundo, Montevideo, 1961.

115. F. Silva Valdés. "A un río", Ob. cit.

“.....
 Y como los yuyos son buenos amigos
 de la soledad,
 te cubriste de yuyos.
 Solamente en el centro te quedó un caminito,
 un sendero de hormigas
 por el que van a misa las viejas del pueblo.
 Sendero:
 eres igual que yo:
 siempre estás en reposo y siempre estás de viaje”¹¹⁶

El autor usa la personificación, recurso que emplea reiteradamente en su obra, acercándonos a la naturaleza campesina que le sirve como apoyo para la reflexión y para la introspección.

La actitud de Silva Valdés está enraizada en una biografía que es ilustrativa. Sus primeros años de infancia en Sarandí del Yí, su permanencia en la quinta de la calle Maturana hasta el año 1924, la vida en el Paso del Molino con sus salidas periódicas al campo; su empleo en la Contaduría General de la Nación, su frecuentación del “bajo” pero también del Club Uruguay y del Jockey Club, su fugaz participación en la política. Sus lecturas son de parecida variedad: van desde la *Historia del Consulado y del Imperio* hasta el *Canto a la libertad* de Juan C. Gómez pasando por *Las Siete Partidas* y la poesía de Víctor Hugo; a lo que hay que agregar lo que oía de su padre sobre Napoleón, Oribe, Timoteo Aparicio, Aparicio Saravia. Es interesante resaltar que, según afirma el poeta, su padre recitaba versos del *Fausto* de Estanislao del Campo a los que los peones contestaban recitando versos de *Martín Fierro*. Completando ese cuadro de influencias, lee *Cosmópolis*, revista donde se escribe reiteradamente sobre el Ultraísmo.¹¹⁷

Con variantes, ésta es la misma formación socio-cultural de los pseudo-gauchescos; Silva Valdés no pretendió ignorarla o cubrirla con el manto de un falso criollismo, la asumió como le era dada y desde ella cantó al país.

Con respecto a la poesía de Ipuche deben hacerse algunas precisiones. Cuando Zum Felde afirma que la poesía de “Engarces” estaba escrita “a la manera de Roxlo”, es evidente que no recuerda la “Pajarera Nativa”, conjunto de sonetos que se refieren a pájaros de nuestro país y que Ipuche reivindica como inicio de la poesía nativista:

“Vamos a ver los pájaros nativos
 Entre sierras, bañados y bosque;
 Por la llanura de los verdes vivos
 Donde el cardo corona el flechillaje.

116. F. Silva Valdés. “El sendero”, Ob. cit..

117. F. Silva Valdés. “Autobiografía”. Apartado de la Revista Nacional, No 193-194. Montevideo, 1958.

Vamos a ver los pájaros altivos
 Con su alerta uruguayo de coraje,
 Y los que sólo tejen -sensitivos-
 El silbo con más íntimo cordaje.¹¹⁸

Debemos también destacar que mientras toda la obra de Silva Valdés es nativista, no sucede lo mismo con la del autor de *Engarces*. Hay muchos poemas suyos que escapan a los caracteres básicos del nativismo por lo que podemos decir de él que escribió poemas nativistas pero no podemos calificarlo de poeta nativista; no hay más que leer "Tierra Honda" o "Júbilo y Miedo" para comprobarlo. Su lenguaje poético tiene también resabios modernistas y lo que parecen modalidades ultraístas. Como ejemplo de su original expresión poética, recordamos su soneto "El Biguá":

"Maragullón de hundidos espesores;
 Ave sagrada, grabado merino:
 Sobre piedras en cruz, selva de olores,
 No envidias la blancura del camino.

Biguá que en el descenso campesino,
 cuando el poniente es mina de colores,
 Balanceas el aire cristalino
 Que cambia pirotécnicos fulgores.

Zambulles en el haz de la laguna,
 Y en la arena que sitia al agua bruna
 Fijas al sol las alas, cruciforme;

Y en un acceso, asaltas a la altura,
 Ciego de luz, corriendo la espesura,
 Ebria del mediodía, un silbo enorme.¹¹⁹

Pero según él mismo cuenta, sintió "la necesidad de salir del nativismo".¹²⁰ No llegó a participar de la experiencia con la intensidad de Silva Valdés y parecería que no comprendió enteramente el papel que podía desempeñar cuando se refiere a su obra nativista como "infantilismo ocasional, entretenimiento didáctico que pudo haber sido un peligro, del que pronto y a punto me escapé hasta sostenerme en la actitud lúcida del individualismo generoso".¹²¹

De las críticas que recibieron estos dos poetas hay dos que sintetizan los que se consideraron los defectos fundamentales de cada uno.

118. P. L. Ipuche. "La Pajarera Nativa", *Engarces*. Ed. Zapicán, Montevideo, 1940.

119. P. L. Ipuche. "El Biguá", *Ob. cit.*

120. P. L. Ipuche. *Hombres y Nombres*. Ed. Imp. Ligu. Montevideo, 1959.

121. P. L. Ipuche. *Ob. cit.*

Julio Morenza escribe sobre Ipuche: "Querría verlo curado de ese misticismo aborígen, de ese panteísmo nativista, de ese gauchismo enrevesado y metafísico".¹²²

El juicio que es apasionado y despectivo, demuestra un conocimiento superficial de la obra que juzga al atribuirle genéricamente características que distan mucho de ser las únicas; muchas veces el poeta proclama su "gauchismo cósmico" pero muchas veces no le es fiel. Además se trasluce en el crítico el error de despreciar el intento de ahondar en lo nativo, de encararlo con un criterio distinto, personal, tratando de proyectarse a lo universal desde el mundo en el que el poeta vive.

Otra cosa es reconocer que propósitos tan ambiciosos no siempre logran obtener buenos resultados poéticos.

Silva Valdés recibe una crítica que podríamos decir se encuentra en el polo opuesto de la que se le hacía a Ipuche. En efecto, Zum Felde afirma: "El nativismo de Silva Valdés puede hablar a la conciencia del hombre platense, pero sólo en su condición geográfica de tal; no habla, sin embargo, a la conciencia del hombre universal -espiritual- que hay dentro del otro, y cuya entidad es más profunda".¹²³

La crítica es inexacta, pues Silva Valdés ubicado en la "condición geográfica" "del hombre platense" habla, muchas veces, a partir de ella a la conciencia del hombre universal; así lo hace, por ejemplo, cuando testimonia el transcurrir del tiempo al contemplar el rancho o el puñal, o cuando se refiere a la relación del hombre con su pasado en "Capitán de mis sombras" o en "Los Centinelas". Por supuesto que lo hace a partir de su circunstancia como lo hacía por ejemplo, Jorge Manrique a partir de la suya. Además al hombre universal se le puede hablar también de la peripecia del vivir como lo hace en "Canto al hombre esperado", y no sólo de la peripecia de la conciencia.

Emilio Frugoni comprende la intención del nativismo: "Un gran poeta uruguayo, F. Silva Valdés, acaso inspirándose en estos conceptos que he venido vertiendo desde hace años en algunos artículos y reaccionando contra un 'nativismo' de simple tradición y adorno, ha expresado en dos felices versos preceptistas esta idea de un arte nacional con alma abierta, como un par de brazos amigos, a las contribuciones y dictados de la vida nueva.

Recibir cosas gringas con los brazos abiertos y en un abrazo estrecho dejarlas acriolladas. Pero algunas precisiones críticas: "El arte 'nativista' suele dar la impresión de que sus cultores se hallan encantados de haber descubierto de pronto un objeto precioso -el terruño, con sus costumbres y sus paisajes- que les llena la mente de imágenes y les permite adherir a su arte el

122. La Cruz del Sur, Año II, No 14, Octubre de 1926.

123. A. Zum Felde. Proceso intelectual del Uruguay. Ed. citada.

fácil encanto de lo pintoresco, ahorrándoles el trabajo de profundizar en las entrañas del alma humana cuya jurisdicción rebasa el radio del terruño y llenar el universo".¹²⁴

Las precisiones que hicimos sobre las afirmaciones de Zum Felde valen también para las que hace Frugoni, sin perjuicio de reconocer los riesgos indudables del pintoresquismo.

Pero es claro que autenticidad no es sinónimo de gran poesía, y que tampoco una adecuada visión del camino a seguir garantiza la calidad de la obra.

Ipuche y, sobre todo, Silva Valdés propusieron una alternativa nueva y fecunda para nuestra poesía: tomar como tema o como punto de partida al país verdadero, con sus diferentes realidades, con su presente y su pasado, pero sin pretender convertir a éste artificialmente en hecho contemporáneo; sin atarse a viejas retóricas que pretendían ser la única manera auténtica de expresar lo nacional.

Esto lo hicieron sin fundamentarlo en sesudos planteos teóricos o en proclamas ambiciosas, fue una reacción casi espontánea ante la falsa actitud del criollismo dominguero. Sucede muchas veces en la historia de la literatura que aquellos que hacen la propuesta renovadora no consiguen plasmarla en una gran obra.

Así sucede con los poetas mencionados quienes, sin embargo, logran momentos poéticos de valor y provocan el interés por la realidad nativa y por una nueva actitud ante ella; habría que analizar hasta donde los ecos de esta actitud no llegaron a los poetas que, mucho después, dirigieron su mirada atenta al mundo inmediato que los rodeaba.

Bordoli dice con respecto a E. Oribe que hay en su poesía "un americanismo indudable. Logró hacerle un sitio -dentro de su vasta cultura impuesta- a los palos telefónicos, al grano de trigo, a las garzas, a las pequeñas piedras de los ríos, a las manzanas y granadas, al nido de las calandrias, etc."...¹²⁵

Zum Felde había escrito a su vez "Si el término 'americanista' no hubiera llegado a adquirir, por su uso, un sentido tan especial, casi sinónimo de criollismo, y un tanto circunscrito a la expresión de lo característico, podría decirse con toda propiedad que Oribe es, en aquella parte de su obra, un poeta americanista".¹²⁶

Los dos estudiosos captan con claridad un aspecto importantísimo de la poesía de Oribe, muchas veces ignorado por los críticos, pero lo hacen sin llegar a definirlo con precisión refiriéndolo a la genérica expresión de americanismo, a la que además Zum Felde se siente obligado a diferenciar del criollismo. No se trata de hacer problemas de palabras ni de definiciones más

124. Emilio Frugoni. *La sensibilidad americana*. Ed. Maximino García. Montevideo, 1929.

125. Domingo Bordoli. *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*. Ed. citada.

126. A. Zum Felde. Ob. cit..

o menos esquemáticas, pero sin violentar los términos podemos decir que Oribe también escribe poemas nativistas; lo que no quiere decir, por supuesto, que toda su poesía sea nativista. La dificultad para identificar adecuadamente esa poesía como nativista nace de la confusión conceptual alrededor del término que ya hemos analizado suficientemente.

Su evolución literaria es similar a la de Silva Valdés: abandono del modernismo obsoleto buscando una poesía auténtica en sus temas y en sus formas expresivas.

La presencia del campo de Cerro Largo, de la ciudad de Melo, de Santa Lucía, en algunos casos es explícita, en otros, implícita; pero aparece de manera notoria en su poesía entre 1915 y 1930.

Es inevitable dar algunos ejemplos que no pretenden ser exhaustivos, pero que ilustran nuestra afirmación: Ya en *El nardo del ánfora* (1915), usando el soneto, escribe "La leyenda de las Amazonas" y otros temas americanos, pero también son motivo de sus poemas el domador y el hondero, referidos a lo nativo.

El potro, sacudiendo las crines con bravura
dirigió la cabeza hacia el confín del cielo,
y en un ágil galope, mostró la contextura
plástica de los músculos y el delicado pelo¹²⁷

Y en el caso de "El Hondero", el personaje se individualiza con mucha mayor precisión no sólo porque se dan algunos rasgos concretos sino también porque se le relaciona con la niñez del autor:

Era aindiado y calmoso. Se dió todo al pampiero
con su tórax desnudo en atlética ofrenda.¹²⁸

.....

Recuerdo que de niño fui amigo del hondero.

Siguiendo un procedimiento que es reiterado en su obra, el hecho o el personaje evocado suscita la reflexión o la referencia a su mundo subjetivo. Así en el caso de "El domador", termina el soneto diciendo:

¡Vivir un sueño bárbaro y conquistar la vida
en el bagual salvaje y hermoso del instinto!¹²⁹

y en "El Hondero":

Yo bien sé que al faltarme esa atracción divina,

127. Emilio Oribe. "El nardo del ánfora". 2a. ed. seleccionada. Montevideo, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1926.

128. E. Oribe. Ob. cit..

129. E. Oribe. Ob. cit..

me hundiré en la tiniebla que en la noche germina,
perdido en la pradera azul, como un guijarro.¹³⁰

En un romance que es notorio deudor de "El Infante Arnaldos", aparece el recuerdo del Cerro Largo natal que provoca la copla que será desmentida por la humana experiencia del poeta:

Estío. Por Cerro Largo,
cuando caía ya el sol,
cien leguas por tierra adentro,
solo, itan solo! iba yo.

El Tacuarí era de oro,
pitangas daban su olor.
El ave voló del trébol
hacia el rancho de terrón

.....

Por campos de Cerro Largo,
en noche oscura iba yo.
La niña siguió cantando,
mas yo olvidé su canción...

Pues las estrellas se engañan,
eternidad no es la flor;
ni eternidad son los hombres,
ni eternidad el amor.¹³¹

En algunos poemas de *El Halconero Astral* existe ese mismo contrapunto entre el recuerdo campesino pueblerino y la reflexión del hombre adulto; siempre el recuerdo es agradable y la reflexión es amarga.

En el campo,
donde el silencio llega a lo absoluto
y molesto,
a veces descendía de mi caballo
y apoyaba mi cabeza
en un palo telefónico,
para apreciar la música de los alambres,
y deleitarme durante mucho rato
con el ruido impreciso y sin matices.

.....

Ahora,

130. E. Oribe. Ob. cit..

131. E. Oribe, "Cantar de Eternidad", *El halconero astral y otros cantos*, Ed. Citada.

si en la noche
 me recojo en mí mismo,
 para escuchar las voces elegidas,
 y descifrar los himnos más perfectos
 de un interior abismo de armonías,
 no puedo concretar ningún acorde,
 ah, ni una nota musical a veces,
 ni un cantar fácil,
 y entonces pasan horas terribles para el alma;
 en que sólo oye subir de lo más hondo,
 algo sin contornos,
 grave... continuo... abrumador... lejano...
 como el ruido de los postes telefónicos.¹³²

La presencia de lo nativo no se encuentra solamente en esta etapa de su producción sino que, con las variantes del caso, también se encuentra en ocasiones en *La Colina del Pájaro Rojo* y aún en *La Transfiguración de lo Corpóreo*. En el primer libro, la presencia de Santa Lucía donde vivió, es concreta y reiterada y allí hay poemas dedicados a Justino Zavala Muniz y Fernán Silva Valdés, escritores nativistas; en el que dedica a éste, con reminiscencias manriqueñas, sigue el andar de los guijarros cuyo destino final es dramático, quizás como lo es el del hombre

Después de tanta dicha
 dónde vais a parar.
 ¡Ciegas, y dando tumbos,
 por el fondo del mar!¹³³

En este poema aparecen los payadores, los paisanos a los que llama vaqueros; troperos, cantos nacionales y ranchos. Justamente es "el pájaro rojo" el que nuevamente lo incita:

Estabas despertando
 en mí la americana poesía¹³⁴

Es de destacar cómo el paisaje nacional está presente en estos dos libros, de manera muy especial en la suave ondulación de sus colinas.

Resulta claro como el poeta se nutre de la naturaleza autóctona coincidiendo con el planteo del nativismo; lo hace sin caer en lo superficialmente descriptivo y sin inventar un paisaje artificial. Un ejemplo es el hermoso poema "El canto de las colinas":

132. E. Oribe, "Palos telefónicos", Ob. cit..

133. E. Oribe, "Canto de las pequeñas piedras de los ríos", *La Colina del Pájaro Rojo*, Ed. citada.

134. E. Oribe, "El pájaro rojo", Ob. cit..

Las largas curvas
de las colinas.
Líneas de cuerpos desnudos
e inmóviles todavía

.....

El espacio y la luz
y la línea curva.
La tristeza del último gaucho
en la llanura.

El cencerro es flor sonora.
El balido del rebaño,
arco de invisible puente
traza, cóncavo, alargado
Sólo las largas curvas
de las colinas
Ni lo estable del genio clásico
Ni el mármol, ni la casa granítica

.....

Ni la llama eterna
pudo, una vez, arder.
Sólo han pesado los vientos, los potros,
y el hombre loco y cruel.

Las largas curvas
de las colinas.
Virginidad de las verdes láminas
aún no escritas.¹³⁵

No es éste el paisaje bucólico modernista de Julio Herrera y Reissig ni la referencia circunstancial a la naturaleza de la poesía gauchesca.

No puede negarse que este poema parte de una experiencia del paisaje uruguayo que el autor vive y mira de acuerdo con sus categorías de intelectual formado en la tradición cultural euro-occidental, pero éstas no lo esterilizan impidiéndole ver el mundo que lo rodea, valorizarlo y convertirlo en objeto de su poesía.

Tampoco el paisaje lo aprisiona y le impide ver más allá, sino que se convierte en el provocador de reflexiones que trascienden lo inmediato y lo concreto. Por ello no creemos que puedan separarse tan tajantemente como

135. E. Oribe. "El canto de las colinas", Ob. cit..

lo hace Zum Felde, los "estados de alma", de "las cosas mismas" que, en esta poesía como en tantas otras, se entremezclan sutilmente.

El agua al correr, poco dice.
El viento, algo sólo a veces.
No obstante: ¡alegrémonos!
¡Todo estará por decirse o hacerse!

Mas si el poeta viene y canta
o eleva en las sombras su lámpara,
manos, hoy, por todas partes
se la apagan.

.....

Falta el barro de los profetas
que roban el fuego al numen azul.
Faltan los que se abrasan en llamas
por traer la luz.¹³⁶

En *La Transfiguración de lo corpóreo* que publica en 1930 aparece "Música de las colinas", donde el paisaje se integra al recuerdo de la infancia campesina.¹³⁷

Recuerdo las colinas
de mi país.

Evoco las ondulaciones fronterizas,
Los frágiles oleajes formados por el viento
Cuando cálida y blanda era aún la tierra.
Las musicales ondas que mueren hacia el Brasil.
Allí está mi niñez.

.....

-Ah, yo leía tan sólo las historias de mis gauchos,
Dormía con mi Santos Vega
En las cabeceras del trébol,

Y en mi vocación temblaba entre el rizado payador
Y el bandido que pintó Sarmiento.

Pero, todo murió allí, en la niñez...

Ese mundo estaba muerto para el poeta en cuanto a su propuesta intelectual, sus formas de vida; pero nada de lo vivido muere definitivamente sino

136. E. Oribe. Poema citado, Ob. cit..

137. E. Oribe. "Música de las colinas", *La transfiguración de lo corpóreo*. Ed. citada.

No resulta acertado hablar de poesía "genuinamente indígena", de "guitarra gaucha" sin precisar el alcance de estos términos, pero la captación del hecho es justa en lo esencial: hay una actitud poética nueva que toma en cuenta lo nativo y que vincula la obra de estos escritores, como vincula la de los otros que consideramos nativistas y que no son nombrados por Reyles.

Jorge Arbeleche afirma, justamente, que en la poesía de Juana de Ibarbourou hay "una participación e integración del poeta con la Naturaleza, con su misterio, moviéndose dentro de él con flexibilidad".¹³⁹

Pero, agregamos nosotros, no se trata de una naturaleza idealizada o desgajada de un espacio concreto; por el contrario, es el campo uruguayo y, especialmente, el campo de Cerro Largo. No es la poesía de Juana una poesía descriptiva que convierta a la naturaleza en su tema central; pero ésta aparece integrada, como en el caso de Oribe, a su experiencia.

Estos dos poetas melenses, tan distintos en su poesía, tienen como punto de contacto el haber vivido en el mismo ámbito pueblerino y rural; esa experiencia se transmite con claridad en la poesía de ambos. La sensualidad de Juana y la reflexión de Oribe surgen, en muchos poemas, vinculadas indisolublemente a la tierra de sus orígenes.

Ya en 1919 en *Las Lenguas de Diamante* leemos:

Cuando viene a mi lecho trae aroma de esteros,
De salvajes corolas y tréboles jugosos
Efluvios ardorosos de nidos de jilgueros
Ocultos en los gajos de los ceibos frondosos.¹⁴⁰

En el mismo libro aparece "Como la Primavera", donde el amante le dice:

-¿Duermes sobre piedras cubiertas de musgos?
¿Con ramas de sauces te atas las trenzas?
¿Tu almohada es de trébol? ¿Las tienes tan negras
Porque acaso en ella exprimiste un zumo
Retinto y espeso de moras silvestres?¹⁴¹

La presencia de esa naturaleza autóctona muchas veces se concreta en la referencia a lugares específicos:

A mi pueblo distante y tranquilo,
Naranjales tan prietos rodean,
Que en agosto semeja de oro
Y en diciembre de azahares blanquea.

139. Juana de Ibarbourou. Antología; prólogo y selección por Jorge Arbeleche. Ed. Losada, Bs.Aires, 1972.

140. Juana de Ibarbourou. "Amor", *Las Lenguas de Diamante*. Ed. A. Monteverde & Cía., Montevideo, 1925.

141. Juana de Ibarbourou. "Como la Primavera", *Raíz Salvaje*. Ed. M. García, Montevideo, 1924.

Me crié respirando ese aroma
Y aún parece que corre en mi sangre.
Naranjitas, pequeñas y verdes,
Siendo niña, enhebraba en collares.^{142***}

Lo mismo sucede en "El río andariego":¹⁴³

Al pasar bajo los ceibos,
El Tacuarí se hace purpúreo
Y al galopar contra los arrayanes
Toma un blanco lunar y nocturno

Mi río nativo lleva en su entraña
Todos los colores del mundo
Los que han probado de sus aguas
Se han hecho soñadores y vagabundos.
El agua de ese río está hechizada.
Yo, que de ella bebí siendo pequeña,
Tengo el mismo embrujo en el alma.

Metafóricamente la poetisa confirma lo dicho sobre la incidencia que ese mundo campesino de la infancia y la juventud tienen en su personalidad y en su poesía, a diferencia de Oribe, que pretendía haberlo enterrado definitivamente.

En su obra, desde 1919 hasta el final de la década, hay poemas nativistas; en muchas de sus poesías están implícitos el Cerro Largo nativo, la naturaleza uruguaya, de una manera más constante que en Oribe, lo que se explica por las características de su obra, en permanente relación con el mundo exterior frente a la actitud más introspectiva del autor de "El Castillo Interior".

"El 'Ñandubay' de Risso aplastó con toda la fuerza de su peso la *Paja Brava* del Viejo Pancho. Desde ese libro, la poesía gauchesca se vio obligada a ser otra cosa. Inicia una nueva época que hace imposible a todo artista del género un regreso exitoso a lo anterior" escribe Bordoli.¹⁴⁴

El juicio sería totalmente exacto si no olvidara la poesía de Silva Valdés e Ipuche; en efecto, *Ñandubay* aparece en 1931, *Engarces* en 1916 y *Agua del tiempo* en 1921. Como hemos creído demostrar, estos dos últimos libros marcaron un cambio fundamental con respecto a la llamada poesía gauchesca y, con variado éxito, intentaron un camino renovador.

Romildo Risso juzga negativamente por igual, a la poesía seudo gauchesca y al nativismo; en *Ñandubay* escribe: "Sí, porque la gente es ansina. Es

142. Juana de Ibarbourou. "El vendedor de naranjas", Ob. cit..

143. Juana de Ibarbourou. "El río andariego", La rosa de los vientos. Ed. Palacio del Libro, Montevideo, 1930.

144. Domingo Bordoli. Antología de la poesía uruguaya contemporánea. Ed. citada.

ver un gaucho y antojársele que tuito ha'e ser ruido de espuelas; rebencazo en el mostrador; "tomo y obligo"; tajo porque sí; puñalada porque no; aire retador y vivir alzado, cuando no esperando que llueva y viendo llover! ... Al menos, ya que medio responde "al crédito" que se tiene ganao (por cuenta agena (sic), dejuramente se han de figurar -en cuanto se pone a templar la guitarra- que ya está a largarse a balar como borrego extraviado, pa cantar penas y malas jugadas de mujer... (¡Como si esas cosas fuesen pa andarlas diciendo!). Pero, ¿de ande habrán sacao que el gaucho no puede pensar en cosas de fundamento?"¹⁴⁵

La influencia de Elías Regules, de El Viejo Pancho había ido más allá del libro, había "intérpretes que en escenarios y micrófonos" se convertían "en cómplices de la impostura".¹⁴⁶

Las referencias a una clase de poesía seudo gauchesca son claras, justas, y resumen los lugares comunes que la dominaban mostrando una imagen estereotipada del gaucho.

En otra ocasión, en una carta se refiere al nativismo sin comprenderlo realmente: "Tampoco el neo-criollismo de mi viejo amigo Silva Valdés que Ud. cita. No le encuentro sentido a esa expresión; no debo analizar la ideología que parecería condensarse en ella; sin esconder por eso, mi divergencia con el modo de ver, de entender y de realizar, en lo que para mí es inteligible, hasta siendo contradictorio (valga para el caso, Intemperie)".¹⁴⁷ El, por su parte, intenta elaborar, más o menos confusamente, en muchos artículos y cartas, una teoría de su actitud poética y, fundamentalmente, de lo gauchesco. Parte de la base de la importancia decisiva de lo gauchesco en la formación de nuestra nacionalidad. "No sé si lo gauchesco será para nosotros, la única fuente de inspiración tradicionalista, pero sí que es raíz y tronco de nuestro pueblo, estirpe de nación".¹⁴⁸ Y más adelante: "Sin el pasado esta Patria no es nuestra. Y sin el gaucho, no hay pasado".

En su afirmación pasa del plano literario al histórico y cae en error por su actitud excesivamente parcial; nadie puede, razonablemente, negar la enorme importancia de lo gauchesco en la conformación de nuestra estirpe nacional, pero no pueden desconocerse otras raíces que confluyen con lo gauchesco en esa conformación; es claro, además, que el tronco de nuestro pueblo va creciendo y fortaleciéndose a lo largo de la historia con el aporte de múltiples influencias y con la propia evolución de lo gauchesco. Es cierto que para nuestra patria como para cualquier otra, el pasado es un elemento constitu-

145. Romildo Risso. "Vi'a dentrar", Ñandubay. Ed. Comisión de Cultura Tradicionalista del Río de la Plata, Bs. Aires-Montevideo, 1944.

146. R. Risso. Lo gauchesco en la cultura nacionalista. Comisión de Cultura Tradicionalista del Río de la Plata, Buenos Aires-Montevideo, 1937.

147. R. Risso. "El sentido de la poesía gauchesca", Hombres. Ed. Comisión de Cultura Tradicionalista del Río de la Plata, Bs. Aires-Montevideo, 1944.

148. R. Risso. "El sentido de la poesía gauchesca", Ob. cit..

tivo esencial y es cierto que el gaucho es fundamental en nuestro pasado, pero usando la fórmula de Risso podríamos decir que sólo con el gaucho, tampoco hay pasado, pues nuestro pasado es complejo y en él actuaron muy variadas fuerzas y grupos sociales y étnicos.

Tiene el indudable mérito de rechazar la imagen falsificada del gaucho; a éste o al paisano lo ve viviendo no en un mundo ya inexistente, artificial sino en su verdadero ámbito.

"En ese ambiente encontramos al gaucho y no en el hecho espectacular ni en la escena impresionante que, aún sin falsedad ni mal fondo sólo sirven para deslumbramiento y confusión. Lo hallamos, lo seguimos y lo estudiamos en su vida común, y donde quiera que una situación nos permita ver algo de su ser interior, nos detenemos para mirar en esa alma".¹⁴⁹

Al indagar en esa alma él encuentra que en la vida gaucha hay: "austeridad y la hidalguía, la amistad sagrada; la fe en la palabra; desinterés y abnegación; voluntad y paciencia como fuerzas triunfadoras; el valor sin alarde; el sufrimiento sin queja y sin flaqueza; todo lo que define y muestra al hombre de ley, dueño de sí mismo".¹⁵⁰

Es claro, que Risso corre otro riesgo que es presentar una imagen del gaucho tan falsa como la otra: un individuo lleno de virtudes, sin defectos ni errores, sin blanduras ni arrebatos, convertido en un arquetipo ejemplar. Y creemos que, varias veces, sucumbe a ese riesgo que surge, sustancialmente, de su propósito didáctico.

Cuando se refiere a su manera de presentar al gaucho a partir de la realidad, a la que el poeta da un sentido simbólico, y a su efecto sobre los niños, dice: "El gaucho los conquista espiritualmente (pero este gaucho) sin sacar al niño de su ambiente natural, de su condición, de su vida, lo conquista por simpatía hacia lo noble y superior; simpatía que es, al cabo, principio de afinidad o estimulante de sanas aspiraciones".¹⁵¹

El se siente comprometido a incentivar el amor a la Patria, a través del amor al gaucho, empresa loable pero que, para ser eficaz y profunda, deber partir de una concepción real de la Patria que está integrada por múltiples sectores, por variadas realidades que viven en un proceso de permanente reelaboración; y dentro de las cuales está lo gaucho con todas sus complejidades.

Su poesía es nativista, aunque él no lo sepa, pues se inspira en los personajes, el ambiente y la naturaleza de nuestro campo. Su lenguaje poético tiene elementos dialectales y busca ser el del gaucho, pero la mayoría de las veces tras el gauchismo superficial de las grafías, que buscan expresar la fonética gaucha, y de lo dialectal, hay una estructura de la frase y un uso literario del lenguaje que muestran la procedencia ciudadana. Usa reiteradamente la per-

149. R. Risso. Ob. cit..

150. R. Risso. Ob. cit..

151. R. Risso. Ob. cit..

sonificación, muy especialmente en el caso de los árboles; lo hace con una finalidad artístico-pedagógica: "...el árbol se convierte en signo inteligible que fija en la memoria, la idea por la imagen".¹⁵²

Lo que quiere fijar, fundamentalmente, es su idea del gaucho expresión de "lo noble y superior".

Valoriza en los árboles, por lo tanto, las que él considera virtudes gauchas, la fuerza, la humildad, la utilidad, así ensalza al Ñandubay:

Le tengo simpatía
Porque es todito corazón. ¡Por eso!
Porque es hecho a rigor y es sano, de alma!
Y hasta viviendo maltratáo, es güeno!

Ve en él un símbolo del gaucho, de sus cualidades y de su próximo fin:

L'hacha, el fuego, el progreso,
Lo van exterminando.
La última seña que dará de vida
será un humito que se va de un rancho...

Quizás que al mismo tiempo
Piense, junto al fogón, algún paisano:
"La última astilla e'Ñandubay!" y sea
También el último gaucho.¹⁵³

Mientras que el ceibo, el álamo, el timbó son denostados por su inutilidad, su debilidad, su presunción:

A la cuenta pretende ser gigante
Y de tanto estirarse, ni echa ramas!
Ha de soñarse que elevó en el cielo
Esa puntita que se duebla 'e blanda!...

Si se podrá reir, quien lo conozca!
Triste palito de madera blanca.
Con un alambre, se degüella sólo!...
Hasta con la uña, el corazón se raja!...¹⁵⁴

El carrero, personaje típico de nuestra campaña es protagonista de varios de sus poemas; la elección del personaje es coherente con su idea de cómo debe ser presentado el gaucho. En efecto, no es el gaucho guerrero, heroico o díscolo y pendenciero; no hay nada de amores traicionados o de duelos a facón.

152. R. Risso. Ob. cit..

153. R. Risso. "Ñandubay", Ñandubay. Bs. As., Talleres Gráficos Argentinos, 1931.

154. R. Risso. "Álamo", Ob. cit..

Desperdiciando las horas
 Caminan mis güeyes lerdos,
 Y voy recorriendo vida
 Como sin gastar el tiempo

 Cada vez que dentra el Sol,
 Se lleva un día, que pierdo,
 Pero trae por la mañana
 Otro, que pa mí es lo mesmo.^{154 bis}

La mayoría de sus poesías están acompañadas por explicaciones sobre su significado; en la que escribe para "La pacencia vale mucho" dice que tenemos "una incomprensión de gente civilizada, para quien no tiene sentido hermosos gestos si no se subrayan con un gesto relampagueante, ni existe grandeza de alma donde no hay pose heroica o truenos de dolor, o estremecimiento de martirio".¹⁵⁵ La oposición a esta incomprensión está dada en la obra de Risso por la presencia de paisanos que tienen "hermosos gestos" los que no son apreciados por la gente porque no están aureolados por la espectacularidad. En el poema que provoca la explicación anterior, dice:

Cuando consigue zafar
 Güelve a seguir satisfecho,
 Y el dir chapaleando barro
 Parece un divertimento.

 ¿Vi'a pensar el camino?...
 Con pensar, no lo cambeo...
 Tirar es lo que hace falta!...
 Los güeyes dan el ejemplo...

 La pacencia, vale mucho
 Pa cualquier contratiempo.¹⁵⁶

Esta imagen del gaucho que él da para contrarrestar otras, es la imagen del paisano o del gaucho apaisanado, sin montoneras, sin guerras; no es realmente la del gaucho del pasado, es la del contemporáneo cuya vida transcurre mansamente, sin rebeldías ni gestos disonantes; para Risso en esa aceptación sufrida y austera está su heroicidad y su grandeza:

La vida es ansina; nos lleva boyando;
 A vos por la orilla, despacio, serenos,
 Hasta que se quedan en algún remanso
 Pa pudrirse quietos...

154bis R. Risso "Indiferencia". Ob. cit.

155. R. Risso. "Hombres", Ed. cit.

156. R. Risso. "La pacencia vale mucho", Ob. cit.

Otros, van po'el medio, ande juerte corre,
 Ande no hay descanso, ande no hay sosiego
 Ande el que es más blando, se ruerpe a los golpes,
 Y aguante el que es güeno!...

.....
 No hay güella que darle... Como correntada...
 La hondura... La orilla... las ramas... los ceibos...
 Pa unos, floja y suave; pa otros fuerte y brava...
 ... La vida es lo mesmo!...¹⁵⁷

Su paisano está dominado, en general, por la soledad, es el carrero que anda solo y que no tiene quien lo espere, pero no es un ser pasivo que se somete a la realidad adversa, siempre lucha como hemos visto en "La pacencia vale mucho".

Consigue Romildo Risso, de acuerdo con lo que se propuso, que aparezca la grandeza de ese heroísmo callado, que lucha contra la adversidad pero que, fundamentalmente, lucha contra las debilidades interiores:

Pero, allá en costas de Rocha
 Ande la mar, se agiganta,
 El acantiláo se aguanta
 Sin dejarse conmover
 Y cuando las olas vienen
 Con su bravura juriosa,
 La roca mira orgullosa
 Demostrando su desdén (sic)

 Yo no pienso que sea eterna
 Ni que a las olas doblegue
 Pero, cuando el fin le llegue
 No perderá su altivez
 Caerá, porque la vencieron
 Y su firmeza mostrando,
 Cuando la ruempe golpeando
 Cae golpeando ella también!

 Así el varón que los males
 Le hagan pedazo el pecho,
 Carga con honra, deshecho
 Cuando ya no pueda más;
 Pero no con la flojeza

157. R. Risso. "Meditación gaucha", Ob. cit..

Del que el dolor lo hace blando:
 Como roca que golpeando
 Se abre una herida a la mar!¹⁵⁸

El personaje que él presenta es válido literariamente lo que no resulta válido es pretender englobar en él a todos los gauchos, de todas las épocas; esas generalidades socio-culturales ya hemos visto que no se adecuan a la realidad.

Resulta difícil discriminar hasta dónde el personaje refleja totalmente una realidad concreta o es producto en gran parte de la imaginación poética. No es fácil penetrar en el verdadero mundo interior de seres que pertenecen a un ámbito cultural distinto al autor; pero es indudable que Romildo Risso no se refugia en el estereotipo y, como surge también de sus explicaciones en prosa, busca en el alma y la vida del paisano mostrando facetas auténticas e ignoradas sistemáticamente por el seudo gauchismo.

El autor de *Nandubay* es un poeta que, en muchos momentos, se acerca más al tono reflexivo de E. Oribe que al objetivismo que predomina en la poesía de Silva Valdés.

A veces es directamente el poeta que habla, como en el poema en el que enjuicia las guerras civiles:

Duermen como benditos,
 con la conciencia limpia de pecáos,
 Como ser criaturas
 que se cansan jugando
 y se duermen cerquita 'e sus juguetes
 que les cáin de las manos:
 los tambores de lata...
 los muñecos de trapo...
 los gorritos con plumas...
 los fusiles de palo!...

Y los hombres se duermen, muy tranquilos
 Con las armas a mano...
 Porque también son criaturas güenas;
 porque también jugaron...
 Solo que son más grandes y más bonitos!...
 Muchos se lastimaron!
 Algunos dimasia'o! Dejuramente,
 no pueden jugar más... "a los soldaos".¹⁵⁹

158. R. Risso. "Cuasi de contrapunto", Ob. cit..

159. R. Risso. "Debajo'e las carpas", Ob. cit..

Es lástima que, como otros poetas, Romildo Risso no haya visto otras tragedias que había sufrido y sufría el gaucho y el paisano y que debían tenerse en cuenta para dar una imagen completa del habitante de nuestra campaña.

Emilio Frugoni reconoce el papel histórico desempeñado por lo que él llama el criollismo poético pues sus cultores fueron "quienes primero se empeñaron en extraer de la tierra nativa la sustancia palpitante de sus versos, balbuceados en la misma lengua silvestre y pintoresca de los gauchos para mejor traducir los aspectos verbales de la realidad psicológica y a veces social (ahí está Martín Fierro) que quería reflejar fielmente". Queda claro que lo que él llama "criollismo poético" no abarca la pseudo poesía gauchesca. Establece luego una diferenciación entre el criollismo que pinta al gaucho, es realista y que casi no nos pinta el paisaje y la poesía de Zorrilla y Roxlo "que no hicieron criollismo volvieron los ojos hacia la naturaleza nativa; pero los apartaron de la vida real de su tiempo y lugar".¹⁶⁰

Destaca la importancia de la función que cumplieron esos poetas: "La ola del modernismo apagó de la poesía nacional los bichitos de luz con que en la producción de poetas como los citados salía a mirarnos el paisaje y a ratos el alma pretérita del terruño".¹⁶¹

Curiosamente, Frugoni hace lo mismo que, de alguna manera, reprocha a Zorrilla y a Roxlo: vuelca la mirada sobre la naturaleza nativa ignorando "la vida real de su tiempo y lugar".

Es cierto que él reivindica ser el iniciador de la poesía nativista dándole un contenido social específico al ver en las cosas de nuestra campaña "...más que el sentido pintoresco aprovechable para la imagen visual o sensual en aquellos cuadros regionales, el aspecto y el alcance social e histórico de documentos humanos en que un poeta 'civil' debía hallar vena inagotable".¹⁶²

Como prueba cita dos poemas publicados en 1912 en la revista argentina *Fray Mocho* que junto con otros poemas pensó en publicar en un libro cuyo título habría de ser *Gleba Gaucha*.

Pero estos intentos no cuajaron en la década del 20, en una obra que continuara ese generoso impulso inicial.

Los primeros poemas se refieren al título del libro:¹⁶³

Bichitos de luz, bichitos de luz...
cosquillas de sol en la carne
de la noche azul.

.....

160. Emilio Frugoni. "Una cuestión de poca monta", La Cruz el Sur, agosto de 1926, año II, No 13.

161. E. Frugoni. Artículo citado.

162. E. Frugoni. Artículo citado.

163. E. Frugoni. Bichitos de Luz. Ed. Apolo, Montevideo, sin fecha.

Fosforitos que encienden ocultos
en el pastizal
incendiarios gnomos a quienes el viento
malogra su afán.
El paisaje criollo es tema de varios poemas:
Por los vastos potreros
se dispersa el ganado
La mañana desnuda
Asómase a mirarlo
trepando el horizonte
y luciendo en sus labios
el gran clarín de oro
que despierta a los gallos;
que en la profunda copa
del ombú solitario
pone un hervor insólito
de pájaros;
y hace dar nuevos gritos
al chajá en los bañados¹⁶⁴

Algunas veces se encuentran aciertos en la poesía descriptiva:

Resbalándose viene por la loma
el múltiple vellón de la majada;
nube de un cielo claro desprendida
que entre los pastos se quedó enredada.¹⁶⁵

En ocasiones asume el papel característico del poeta criollista tradicional, por ejemplo cuando escribe:

Aquí viene conmigo
mi guitarra, paisanos.
Cuando vió que salía
esta noche del rancho
se me trepó a la espalda
echándose su abrazo
como un lazo al pescuezo,
y aquí viene colgando.
Cuando monté mi overo
casi no más de un salto,
se me quedó quietita

164. E. Frugoni, Ob. cit..

165. E. Frugoni, Ob. cit..

pa no darme trabajo
y se pegó a mi cuerpo
al andar del caballo
mesmo como una china
querendona, paisanos...¹⁶⁶

La cita es larga pero es ilustrativa de una modalidad poética que, sorprendentemente, es comparable en su precariedad a manifestaciones del seudo gauchismo. Pero más sorprendente resulta si nosotros esperábamos una poesía que reflejara la verdadera realidad campesina; y no deja de ser curioso que escriba estos poemas entre la publicación de *Poemas Montevideanos* y *La Epopeya de la Ciudad*.

Hay dos temas que son característicos de la poesía de Frugoni el social y el ciudadano, específicamente referidos a Montevideo. Los dos aparecen, a veces, unidos; por razones de método en ocasiones deberemos separarlos artificialmente. En este capítulo nos referiremos a la poesía sobre Montevideo.

Hemos visto cómo Zum Felde, rectificándose, llega a reconocer, precisamente con motivo de la poesía de Frugoni, la existencia de "un nativismo urbano y moderno"; el nativismo, en efecto, según el planteo de Silva Valdés, debe ser moderno y puede ser urbano, pues comprende toda la realidad del país. El mismo crítico afirma que "Frugoni intenta realizar una obra hasta entonces inédita en nuestra lírica: la poesía de la ciudad, y más precisamente la poesía de Montevideo".¹⁶⁷

No podemos decir que sea inédita pues hay poetas anteriores a Frugoni y contemporáneos del líder socialista que escriben poemas referidos a Montevideo (Vasseur, Mendilaharsu, Ipuche, etc.), pero fueron poesías aisladas, no existía una obra que presentara a la ciudad en sus diversos aspectos como lo hace la obra de Frugoni. En ella aparecen los barrios (Villa Muñoz, Paso del Molino, la Villa del Cerro, etc.), los lugares característicos de la ciudad (Plaza Constitución, el Cementerio Central, el Puerto, etc.), los aspectos típicos (los conventillos, el patio, etc.), los lugares de trabajo (fábricas, escuelas, etc.), los trabajadores (el motorman, pescadores, etc.).

La actitud de ignorar la ciudad y sus habitantes como motivo de poesía se había mantenido por largo tiempo en la poesía uruguaya, salvo las excepciones señaladas. Predominaba de una manera casi absoluta una poesía volcada a la subjetividad, a transmitir la experiencia personal, el conflicto interior, la modernista exquisitez; la poesía cuando miraba al exterior veía sólo la campaña y sus pobladores reales o imaginarios.

No puede extrañarnos la atención que presta a la ciudad; lo extraño, justamente era lo otro: que se le prestara tan poca atención a ese mundo

166. E. Frugoni, Ob. cit..

167. A. Zum Felde. Proceso Intelectual del Uruguay, Ed. citada.

abigarrado de la capital, rico cualitativa y cuantitativamente. Existía además simultáneamente el ejemplo europeo y norteamericano, con poetas que habían dedicado atención preferente a la ciudad, como tema de poesía.

Se citan dos: Emile Verhaeren y François Coppée. Verhaeren, que era socialista como Frugoni y que escribió también poesía simbolista, tuvo gran predicamento entre algunos poetas del 20; el mismo Frugoni en su prólogo a las poesías de Mendilaharsu recuerda que éste lo tradujo.

La ideología del poeta lo llevó, necesariamente, a interesarse en los conglomerados urbanos, en sus desniveles sociales, en sus formas de vida, en los ámbitos en donde se desenvolvía su actividad cotidiana y en las multitudes que allí habitaban; por ello veremos entremezclarse la descripción del barrio con la crítica y la protesta social pero hallaremos además el centro de la ciudad y las viejas casonas señoriales; los aviones y las costumbres rutinarias; la tranquilidad del barrio suburbano y la multitud que trajina con sus afanes ciudadanos.

No olvidemos, además, que era un descendiente de inmigrantes, cuyo pasado no era un pasado rural sino montevideano, él era expresión de una realidad social nueva que asumía conscientemente.

El poeta belga no compartía la posición de quienes pensaban que el mundo moderno no era fuente de poesía. Pero la verdad es que salvo las coincidencias ideológicas y temáticas, la poesía de los dos creadores no ofrece mayores similitudes, fuera de que debe reconocerse la diferencia de valores en favor del autor de *Les Villes Tentaculaires*. La relación con Coppée puede establecerse a través de algunos elementos temáticos y expresivos pero son también, a nuestro entender, bastante débiles.

Nos parece que más que la influencia de un poeta determinado existe la influencia de una actitud poética que se había expandido a través de diversos autores entre los que se encontraban los ya citados, la corriente futurista y Walt Whitman, y de los que Frugoni fundamentalmente rescata el canto ciudadano y la poesía social. Pero su poesía debía ser necesariamente distinta a la de sus modelos pues, él cantaba una capital que era la modesta capital de un pequeño país sudamericano con peculiares características, distinta a París, a las poderosas urbes norteamericanas.

En "Prólogo" de *Poemas Montevideanos* se muestra la entrañable unión entre el poeta y su ciudad:

Con cuánto amor te canto, Montevideo,
a pesar de lo amarga que haces mi vida.
Eres en mi existencia llaga y recreo;
herida y venda y bálsamo de mi herida.

.....
Gozo inefablemente cuando me acerco

a esos sitios en donde sostienen riña
el campo que allí queda, perenne y terco,
y la ciudad, intrusa de la campiña.

Esta relación ciudad-campo aparece en Verhaeren; como un ejemplo de las diferencias que hay en los dos mundos de los dos poetas, citamos los versos del autor de *Les campagnes hallucinées*:¹⁶⁸

C'est la ville tentaculaire,
Debout,
Au bout des plaines et des domaines.

La imponente ciudad dominadora de las llanuras del poeta belga es, en el poeta uruguayo, la ciudad que entra como intrusa en el campo.

Es consciente del provincianismo de la capital y lo dice, pero sabe encontrar dentro de las limitaciones, los encantos que la "gran aldea" tiene. En esos momentos en que tantos contaban las bellezas de París y las sentían como su mundo, hubo quien comprendió que su entorno vital era esta humilde ciudad rioplatense.

La ciudad en que vivo es una gran aldea
con sus casitas chatas de techo de azotea
y su espíritu chato como su arquitectura.
En fin, que tiene el genio igual a la figura.
Sin embargo, su vida no carece de encanto,
el encanto de un sueño quieto, mas no profundo,
al cual llegan agónicos los rumores del mundo...¹⁶⁹

Tampoco cae en la otra tentación, en la que cayeron tantos pseudo-gauchescos, de convertir el provincianismo en un valor absoluto y deseable.

Es cierto que en su poesía encontramos muchos momentos retóricos, prosaicos e inclusive diríamos que son los más, pero las carencias poéticas no nacen de los temas ni del enfoque que por lo menos muestran realidades auténticas y no falsificadas y abren nuevas posibilidades en la poesía uruguayo. Otros poetas que posaban de trascendentes no eran menos retóricos y prosaicos pero, además, eran repetidores de formalismos estériles.

Buena síntesis de la vida de la capital es "El canto de los barrios pobres" donde aparece la pobreza del suburbio ciudadano, su ya señalada vinculación con el campo y la perspectiva del futuro.

Oh tristeza de los barrios pobres,
de los suburbios que la soledad aplasta

168. E. Verhaeren: "La ville", *Les campagnes hallucinées*. Ed. Mercure de France, París, MCMXIII.

169. E. Frugoni. "Definición", *Poemas Montevideanos*. Ed. Claridad, Buenos Aires, sin fecha.

y donde la melancolía de los campos
 queda vagando como un perro hambriento
 y perdido que aúlla en la noche callada.
 La ciudad muerde en sus alrededores
 con mordiscos de piedra, de cal y de barro
 la verde extensión de la campaña.
 Y ésta retrocede paso a paso
 replegándose en la distancia
 con un sediento quejido de ruedas
 que por los caminos de lodo y de polvo
 se pierden en la lontananza...

.....
 Callecita pobre que estás en la infancia,
 crecerás y un día serás una calle
 ruidosamente frecuentada
 con letreros luminosos
 escandalizando en las fachadas
 y edificios resonantes
 de la espesa colmena humana...¹⁷⁰

Esa perspectiva de una futura modernidad para el barrio suburbano es ya una realidad para otros barrios donde aparecen "los motores terrestres" o para quien contempla "el motor aéreo", como se lee en este poema con clara influencia ultraísta:

Locomotora histérica
 que saltó de los rieles
 y se lanzó frenética al espacio
 para abrir en el cielo
 túneles claros.¹⁷¹

No se debe caer en la fácil simplificación de calificar a esta poesía de futurista porque se hable de aviones y motores; el futurismo implica una serie de valoraciones y actitudes que no aparecen en Frugoni: ésta es una confusión en la que cae el propio Frugoni cuando juzga la poesía de Mendilaharsu.

En esta síntesis sobre la poesía de Frugoni no podemos ignorar su canto a las playas y al fútbol. La playa, típico componente del perfil montevidéano que va a ser tema poético de varios autores uruguayos, quizás sin la frecuencia que podía esperarse, ocupa un lugar importante en *La Epopeya de la Ciudad*.

170. E. Frugoni. "El canto de los barrios pobres", *La Epopeya de la Ciudad*. Ed. Maximino García, Montevideo, MCMXXVII.

171. E. Frugoni. "El canto del motor aéreo", Ob. cit..

Pero la ciudad no es sólo edificios, barrios, paisaje, es también, y fundamentalmente, gente, seres humanos, que aparecen en la multitud o en la individualidad.

La multitud es el campo y el arado;
la piedra y el artífice que la talla;
es el mar y es el barco.
Se queda y viaja.
Construye sobre sí misma.
Es la vela y el viento que la arrebató.
.....
Gotas somos de esa ola
de mar que pasa¹⁷²

Los personajes cantados son humildes: el canillita, los pescadores, el motorman:

Le imponen los dos rieles su inerte despotismo
y empuñando en su diestra el timón del tranvía
siente que como un puño la obsesión de la vía
le impide ser el dueño y señor de sí mismo.¹⁷³

Cuando un redactor de *El País* marca una contradicción entre la ideología de Frugoni y el canto a lo nuestro que es *Poemas Montevideanos*, él contesta: "Cantar a mi ciudad natal no es ponerme en posición contraria al sentimiento de confraternización universal expresado en la acción política del internacionalismo".¹⁷⁴ Y más adelante: "Bien podemos hacer de nuestras cosas, de las cosas de nuestro medio que son las que tenemos constantemente cerca de nosotros y por ello mejor sentimos, motivo y tema de inspiración artística sin que ello signifique reforzar prejuicios nacionalistas sino, desde luego, adoptar en arte un punto de vista humano, gracias al cual, la realidad circundante adquiere valor y virtud de venero estético y se incorpora con una vibración de vida vivida al mundo ideal de nuestros sueños y concepciones".

Su punto de vista es coincidente con el de Fernán Silva Valdés: su "realidad circundante" y "la realidad actual" de este último son la misma cosa, y la preocupación estética que manifiesta Frugoni encuentra el equivalente en la respuesta que da el autor de *Agua del tiempo* en la encuesta de *La Cruz del Sur*: al modernismo debe encarársele "cruzándolo con el nativismo". Es decir, que confirmamos lo afirmado antes: la poesía ciudadana de Frugoni es, esencialmente, nativista.

Esa "realidad circundante" a su vez pone de manifiesto, en muchas ocasiones, sus raíces internacionales, su carácter de síntesis de diversas culturas.

172. E. Frugoni. "El canto de la multitud", Ob. cit.

173. E. Frugoni. "El motorman", *Poemas Montevideanos*, Ed. citada.

174. E. Frugoni. "Hacia un localismo humanista", *La Pluma*, Año I, Vol. II, octubre de 1922.

El patio del sur español, acriollado, convertido en montevideano y cantado por Frugoni es un ejemplo:

El patio está en el centro de la casa
como un lago de lisas aguas muertas

.....

Algunas jaulas de alambres dorados
a los muros adhieren en gorjeo
y en vibrante aleteo
de pájaros borrachos
de matinal fulgor¹⁷⁵

Es corriente encasillar la obra de los poetas en escuelas o corrientes literarias con un criterio clasificador muchas veces superficial y erróneo.

Cuando se caracteriza a Alfredo M. Ferreiro como "Ultra-futurista" se pretende etiquetar toda su obra y se comete una equivocación. Muchos poemas de Ferreiro son nativistas; puede resultar sorprendente esta afirmación pero creemos que es justa.

Daremos algunos ejemplos:

Diálogo de la siesta campera
en el que habla, la carreta
que pasa
con un gruñido amable.

Con monosílabos,
de mala gana,
contestan los molinos
las preguntas cargosas de las roldanas¹⁷⁶

Leemos en "La cuchilla":

La cuchilla enseña su apero de lujo
un gran recaó verde,
trozos de carona dorada;
jergas de trébol,
cojinillos de ovejas que pastan.

El viento ginetea (sic) de un salto
y sobre el largo lomo
de la cuchilla arisca
ensaya su talero de brisas.

175. E. Frugoni. "El patio", Poemas Monteviduanos, Ed. citada.

176. Alfredo M. Ferreiro. "Diálogo Campero" El hombre que se comió un autobús.

Los pedregales duros
con espuelas de crueldad refinada
que muerden los empinados flancos.

En los tientos del recaó,
hechos con trenza de caminos
van dos ranchos atados¹⁷⁷

La cita es larga pero ilustrativa de nuestra aseveración que podríamos apoyar en muchas otras; es indudable que el tema de varias poesías de Ferreiro es el campo uruguayo mostrado con una autenticidad que ya querrían para sí muchos poetas pseudo-criollistas. Lo hace sin caer en pintoresquismos fáciles ni en calcos más o menos fieles del lenguaje criollo. Lo hace usando las posibilidades que le brindan las nuevas corrientes literarias, especialmente el ultraísmo. Su temática no es la del futurismo y su expresión poética es la propia de un ultraísta más que de un seguidor de Marinetti. Supo ver nuestro paisaje y transmitirlo con ojos y lenguaje nuevos.

Por supuesto no podemos dejarnos confundir porque esos poemas aparezcan en capítulos titulados: "Rueda de auxilio", "Caja de herramientas" o "Poemas colgados de la plataforma". Tampoco por su lenguaje y sus imágenes que corresponden a un autor literariamente actualizado. Es un poeta que usa recursos tan tradicionales como el de animar lo inanimado para transmitirnos su visión del paisaje.

También el nativismo urbano nutre su obra: el Palacio Salvo y la Estación Reducto atraen su atención; *Palacio Salvo* es también título de un libro de Ortiz Saralegui, que contiene temas montevidéanos.¹⁷⁸

Evidentemente este edificio llamaba la atención por su altura en una ciudad de casas bajas; era la presencia de la gran urbe en la ciudad provinciana, era la presencia del siglo XX en la pequeña capital sudamericana, presencia pretenciosa de una modernidad alienada, pero que se convirtió en un rasgo típico de la ciudad.

El Palacio Salvo para Ferreiro resulta imponente no por su belleza sino por su altura instalada en el centro de Montevideo:

El rascacielos es una girafa de cemento armado
con la piel manchada de ventanas.

177. Alfredo M. Ferreiro. "La cuchilla", Ob. cit..

178. El Palacio Salvo fue inaugurado en 1928, construido de acuerdo a un proyecto de Mario Palenti, ganador del concurso llamado al efecto. Le Corbussier dijo según cita de Gervasio y Alvaro Guillot Muñoz: "Si no viniera de ver el insoportable bodrio que se llama Palacio Barolo, fealdad máxima de la Avenida de Mayo y de Buenos Aires, me hubiera sorprendido más aún todo lo que exhibe de abyecto este increíble mamarracho que Uds. tienen que aguantar como una irremediable calamidad pública" ... "al ver la salchichería que sirve de decoración a la fachada de este innoble edificio, las molduras carnalescas que trepan hasta la torre y las roscas adiposas que se cuelgan de la planta baja y del primer piso, encuentro que el Palacio Salvo es algo burdo, c'est rigolo". La Cruz del Sur, Enero-Febrero, año V, No 27, febrero de 1930.

Una girafa un poco aburrida
porque no han brotado palmeras de 100 metros.

Una girafa empantanada en Andes y 18,
incapaz de cruzar la calle
por miedo de que los autos
se le metan entre las patas y la hagan caer.

¡Qué idea de reposo daría un rascacielos
acostado en el suelo!

Con casi todas las ventanas
mirando cara al cielo.
Y desangrándose por las tuberías
del agua caliente
y de la refrigeración.

El rascacielos de Salvo
es la girafa de cemento
que completa el zoológico edificio
de Montevideo.¹⁷⁹

Aquí Ferreiro da la versión ingeniosa del hecho nuevo, ambos son modernos: lo poetizado y el lenguaje poético, y están referidos a la concreta circunstancia de Montevideo no a una modernidad intemporal.

Pero la modernidad no es sólo la velocidad, la fuerza y su esplendor sino que comprende otras realidades no tan brillantes y atractivas que Ferreiro registra también en su nivel montevidiano como lo hizo con el Palacio Salvo.

Olor a pic-nic
Sensación de feria
Público indeciso,
Gentes que miran la hora en los números de los tranvías
Fotógrafos ambulantes
Cansancio de vagones
Empedrado arisco
Veredas sucias
Relojes lentos
Cuesta
muchachas ingenuas que leen "Tit-Bits"¹⁸⁰

La impresión fresca y aguda que Ferreiro trasmite de nuestro campo y de Montevideo lo convierte en uno de los poetas nativistas más importantes del período.

179. A. M. Ferreiro. "Poema del rascacielos de Salvo", Ob. cit..

180. A. M. Ferreiro. "Estación Reducto", Ob. cit..

Hay además poemas sobre lugares y cosas que conformaban el perfil de la capital y aunque no se hace referencia específica a su localización geográfica, tienen un inequívoco aire montevideano: el puerto, los trolleys de los tranvías, boyas, guinches, plazuelas, etc..

Juvenal Ortiz Saralegui también escribe poesía ciudadana en *Palacio Salvo*.

Alfredo Mario Ferreiro cuando escribe la nota bibliográfica en *La Cruz del Sur* sobre este libro, dice: "Hay unos cuantos poetas que ya cantan la vida, tal como ellos la ven" y los alerta frente a los "que tienen fórmula".¹⁸¹

Este es quizás el mérito mayor del libro, el dar una visión fresca y vital de la ciudad con sus luces y sus sombras:

Café desierto y frío
a la primera hora matinal:
entreabre los ojos de los vidrios,
que el mozo con el paño ha de lavar
Oh, primer vagabundo del café!¹⁸²

El poeta no ignora la miseria en la ciudad:

Copas de vino ordinario
se sirven en tus boliches
Nunca de fiestas vistieron
el corazón, tus gurises

Las comadres rezongonas
se pelean a trompadas,
y tus mafias, barrio pobre,
tienen sombrías patriadas...¹⁸³

Juan C. Welker pretende escribir poesía de campo, de ciudad y de arrabal y sucumbe en su pretensión.

En *Esquinita de mi barrio*, en los "*Poemas de la ciudad*", dedica poesías a Frugoni e Ipuche, y en los "*Poemas del arrabal*" a Silva Valdés y Alfredo M. Ferreiro mostrando su admiración por los poetas del nativismo urbano y rural.

Creemos que es el único poeta que, fuera de Silva Valdés, vuelve su mirada al arrabal donde aparecen prostitutas, "cafisios", "gigolós", caña, la calle Yermal, tradicional calle de prostíbulos, etc.. Es curiosa la advertencia que dirige al lector, la que se parece mucho a una disculpa por lo que en la época podía parecer excesivamente atrevido. "Advertencia. Lector o Lectora: Ya que vienes conmigo a pasear por el arrabal, hazlo como yo: soñando... Por eso no veas en estos poemas pornografía sino dolor..."¹⁸⁴

181. A. M. Ferreiro, en *La Cruz del Sur*, enero de 1929, año V, No 22.

182. Juvenal Ortiz Saralegui. "Canto del Primer Vagabundo del café", *Palacio Salvo*, Ed. Casa A. Barreiro y Ramos S.A. Montevideo, sin fecha.

183. J. Ortiz Saralegui. "Reus Chico", Ob. cit..

184. J. C. Welker. *Esquinita de mi barrio*. Ed. Barreiro y Ramos S.A., Montevideo, 1927.

Es interesante destacar cómo ese mundo complejo del arrabal quedó, salvo las excepciones señaladas, fuera de la poesía. Cruce de culturas, fermento de realidades nuevas, lugar donde se cumplía un proceso de sincretismo del emigrante, del habitante desplazado de la campaña, del habitante pobre de la ciudad, no mereció la atención de los poetas.

No es el mundo del gaucho real o inventado, no puede servir como modelo para proponer un ideal nacional ilustre; no es la ciudad con pujos de modernidad que proyecta hacia un futuro; es un oscuro conjunto de miserias, coraje, humildad, trabajo, de nostalgias del campo abandonado o de la tierra lejana.

Dice Zum Felde que este "paisano-pueblero es un producto social confuso y de transición, que carece de la encarnadura primitiva y soberbia del gaucho de antes, y no posee todavía "la médula psicológica de nuestra cultura".¹⁸⁵

Desde otro ángulo, Romildo Risso afirmará un concepto similar con un tono duramente despectivo: "El agua tiene su camino o se lo hace, sobre la tierra; pero el hombre puede abrir cauces, desviar su rumbo y utilizar su potencia... Cuando llega al suburbio, es cenagal o charco; sus miasmas no son del agua, son del lugar.

Ahí está el gauchismo contaminado que a todos nos repugna. Más adentro aún nació el tango y una cancha prestada se hizo barro pegajoso y mal oliente."¹⁸⁶ Consecuentemente critica a Silva Valdés por lo que dice del tango en "Intemperie" según ya lo hemos visto.

Fuera de que no creemos que resultara fácil definir cuál era "la médula psicológica de nuestra cultura", lo que vemos en ambas citas es la manifestación de una forma de maniqueísmo: lo gauchesco nace neto y claro de una vez para siempre y pleno de valores positivos, no vive cambios, no cumple etapas; lo arrabalero es inferior, y además "confuso" pues es una cultura de transición.

Estas posiciones no resisten un análisis serio: lo gauchesco fue un estadio en nuestra historia que vivió diversas etapas pero también fue una transición en cuanto implicó un entrecruzamiento de hechos étnicos, sociales, diferentes que evolucionaron hasta conformar nuevas realidades histórico-culturales.

No debe entenderse transición como ausencia de valores propios, de perfiles definidos; ese "paisano-pueblero", ese "pueblero-inmigrante", que tiene puesto un pie en la capital y otro en el campo o en Europa, constituye una realidad nueva, específica que es a su vez una etapa de transición.

En cuanto a la caracterización ética, es indudablemente arbitraria, no puede desvalorizarse toda una compleja forma de vida que encierra valores y

185. A. Zum Felde. Crítica de la literatura uruguaya. Ed. Maximino García, Montevideo, MCMXXI.

186. R. Risso. Hombres, Ed. citada.

antivalores, contraponiéndola a otra a la que también arbitrariamente sólo se le atribuyen valores.

Además, se parte de otro prejuicio: sólo es digno de ser poetizado lo que tiene dignidad, lo noble, lo claramente definido; pero es obvio que la calidad de la obra literaria no resulta de la nobleza del tema y que no sólo lo digno interesa culturalmente. Pero no se entendió así y ese mundo quedó relegado a las letras de tangos y milongas que han merecido la atención de algunos críticos avisados y sin prejuicios.

Pero, indudablemente, no fue aprovechada la oportunidad que ofrecía como riquísimo venero estético y testimonial; en ese mundo existían fermentos que actuaron y actúan en la conformación de nuestra peculiaridad nacional.

Allí se estaban gestando muchos rasgos que incidirían en el futuro de nuestra cultura tan o más decisivamente que las ya históricas calidades del gaucho que, por otra parte, también se integraban en cierto grado en el habitante del abigarrado arrabal.

Dice Bordoli en su noticia crítica sobre Pereda Valdés en la *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*: "¿Por qué no ha de poderse cantar al negro? ¿Sentimos acaso más cercano al indio? Negros fueron, en una tercera parte, los ejércitos nacionales, negra "la magia de los candombes" negra, la servidumbre más leal que haya podido darse sobre la tierra."¹⁸⁷

Nuestra literatura ha cantado poco al indio, excepción hecha del caso especial de Tabaré, y algunos pocos poemas; además, en la década del 20, la presencia del indio era remota mientras que el negro estaba presente, en distintas formas, en la vida cotidiana del Uruguay. Es claro que no podríamos decir que estaba socialmente integrado, pues la presencia social del negro se daba en el ejército, en la servidumbre, en las Sociedades Negras lo que es prueba de su marginación. En efecto, él servía como soldado y como sirviente o divertía como candombero pero no participaba en otros ámbitos de la vida ciudadana que en los hechos le estaban vedados. Y esto a pesar de que según afirma el mismo Pereda Valdés: "el negro uruguayo alcanzó en los últimos años, desde 1920 en adelante, un desarrollo intelectual apreciable".

Los negros tuvieron periódicos en el Uruguay desde el siglo XIX: *La Vanguardia* fue fundada el 15 de enero de 1928¹⁸⁸ y es, justamente, la editora en 1929 de *Los tambores de los negros* de Pereda Valdés. Aspectos característicos de la cultura africana trasladados por los esclavos desde sus países de origen se integrarán a la cultura nacional aportándole rasgos propios, especialmente a nivel popular.

187. Domingo Bordoli. *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*. Ed. citada.

188. Datos extraídos de Pereda Valdés: "El negro en el Uruguay", *Revista del Instituto Histórico del Uruguay*, No XXV, Montevideo, 1965.

No se había prestado atención seria a esa cultura negra y, salvo Acuña de Figueroa, los poetas no la habían visto como motivo plausible de poesía como tampoco les había preocupado la situación del negro y su marginación.

La excepción es I. Pereda Valdés que a lo largo de su vida se ocupa del negro de distintas maneras; en este período lo hace escribiendo poesía.

El primer libro, *La guitarra de los negros*, que publica en 1926 tiene sólo dos poemas dedicados a los negros mientras que la poesía de *Raza Negra*, que aparece en 1929, está totalmente dedicado al tema negro, incorporando los dos poemas del primer libro.

Debemos ser precisos en la caracterización de esta poesía; no es poesía negra sino poesía que tiene por tema al negro, su cultura y su esclavitud.

Gervasio Guillot prologa la traducción al francés de algunos poemas de Pereda Valdés y se refiere a *La Guitarra de los negros* como poemas en los que "*L'humour se mêle à la grâce sobre et toute moderne du lire*".

"*Le poète y cherche non le pittoresque, l'anecdotique et la réforme sociale a la Batamala, mais la delectation de recueillir une fraîcheur d'autrefois*".¹⁸⁹

Es difícil coincidir con el crítico, pues, a nuestro entender, no aparece el humor como rasgo característico, mientras que lo pintoresco y hasta lo anecdótico se unen a ciertas críticas sociales muy claras.

Los negros de largos tambores
de rojos collares, de plumas azules,
de labios violentos, de ojos sensuales,
llenan la ciudad con un chillerío africano
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás,
Borocotó, borocotó, borocotó, chás, chás.¹⁹⁰

Esta alegría negra se transforma en sollozo en "Caserío de negros":¹⁹¹

Blanco caserío del ayer montevideano,
resaca de la ciudad donde viven los amos!

.....

Negros estremecidos de selva
lloraban con nostalgia de pájaro enjaulado,
la avidez de los blancos cazadores
de frutos africanos.

El candombe
apaga sollozos de esclavos!

189. Gervasio Guillot. Prólogo a Cinq poèmes nègres. Ed. Aux Editions de la Cruz del Sur, Montevideo, 1921.

190. Ildefonso Pereda Valdés. "Los Tambores de los Negros", *Raza Negra*, Ed. del periódico negro La Vanguardia, Montevideo, 1929.

191. I. Pereda Valdés. "Caserío de Negros", Ob. cit..

Denuncia la dependencia de este sector social, su marginación que se prolonga de generación en generación y que pasa de una forma de esclavitud antigua a otra más moderna:

.....

el señó de casa
promete complar
traje con botones
para ser un groom¹⁹²

Y en alguna poesía se entrelazan las dos líneas señaladas:

Dos negros con dos guitarras
tocan y cantan llorando
Tienen labios de alboroto
Echan chispas por los ojos.
La cuchilla de sus dientes
corta el canto en dos pedazos
Melancolía de los negros
como copa de Ginebra!¹⁹³

Su interés por el negro no se reduce al negro uruguayo, así aparece en *Raza Negra* la "Canción del picapedrero" que es un tema negro norteamericano o "Tristeza de la tabla de lavar" en el que se aubica en una "old plantation", cuyo estribillo es "de una canción norteamericana que cantan las lavanderas negras"; también traduce "Cantos Africanos", así los llama, supónemos que del francés.

Los logros alcanzados son modestos; si Pereda Valdés hubiera sido más constante en su propósito de escribir una poesía sobre el negro quizás los resultados hubieran sido otros. De cualquier manera tiene el indudable mérito de haber convertido en personaje literario al negro.

No puede negarse el mérito de haber llamado la atención sobre él y su cultura, aunque la muestra de la misma manera que la sociedad lo ve: como un grupo social agregado, exógeno. Grupo al que se ha reducido a vivir en un *ghetto* cultural y social, desconociendo hechos tan reales como su integración étnica a través de las uniones con blancos y de su activa participación en las luchas independentistas y en las guerras civiles. No puede negarse que esta poesía es nativista pues encara un tema que es parte de nuestra realidad; podríamos decir que corrobora nuestra afirmación de que publique un Cancionero Afro-Montevideano al final de *Raza Negra*.

192. I. Pereda Valdés. "Canción de Cuna", Ob. cit..

193. I. Pereda Valdés. "La guitarra de los negros", del libro del mismo nombre, editorial citada.

También hay en algunos poemas de Pereda Valdés esbozos de nativismo campero, como en "Campo" (dedicado a J. L. Borges):¹⁹⁴

Veníamos de la ciudad, aturdidos de ruido
en busca del campo verde y ancho como el mar

.....
¡Soñábamos con ranchos y guitarras!

.....
Los sauces llorones,
lamiendo a los arroyos
absorbían toda la tristeza del paisaje
Pasaban viejas carretas chirriadoras
que habían perdido la memoria de los viajes

Es curioso que Pereda Valdés, conteste en la encuesta de *La Cruz del Sur* que: "Mientras exista el jazz-band es imposible fabricar arte nativista. En este momento quiero hacer arte nativista, pero el ritmo sincopado de un fox-trot me lo impide; pienso en el campo desde Montevideo y nada. Decididamente no soy un poeta nativista".¹⁹⁵

Esta contestación es de 1927, pero él ya en 1926 había escrito poemas como *La guitarra de los negros* y *Los tambores de los negros* y en 1929 publicó *Raza Negra* donde el tema del negro es dominante. Como hemos dicho es cierto que, en muchos casos, el negro presentado no es el que habitaba en nuestro país, sino el negro en general, el negro norteamericano o hasta Josefina Baker, pero hay poemas que se refieren al negro vinculado al Uruguay y a su cultura constituyéndose en auténtica poesía nativista. El propio autor confundido por una concepción estrecha del nativismo, que desconoce la de Silva Valdés y la de Petit Muñoz no comprende que las formas de vida de un sector de la población del país son aspectos de lo nativo. Además participaba así de manera efectiva en los intentos de renovación poética que él defendía.

En *La Cruz del Sur*, Alberto Lasplaces escribe en 1927 una bibliográfica sobre el libro de Juan Fagetti *Pueblo Chico*. En ella afirma que es "Poesía anticuada inspirada en temas pequeños"; más adelante afirma refiriéndose a la temática pueblerina del libro: "todo eso ha pasado ya definitivamente: esos motivos, esa poética".¹⁹⁶

Volvemos a encontrar el grave error de clasificar arbitrariamente los temas en poéticos y no-poéticos.

También reencontramos una actitud despectiva hacia una parte viva de la vida nacional, en este caso, la de las ciudades y pueblos del interior del país,

194. I. Pereda Valdés. "Campo", *La guitarra de los negros*, Ed. citada.

195. I. Pereda Valdés. *La Cruz del Sur*, Año III, No 17, Mayo-Junio 1927.

196. Alberto Lasplaces. *La Cruz del Sur*, año III, No 18, Julio-Agosto, 1927.

con sus luces y sus sombras, con su idiosincracia distinta a la idiosincracia de la campaña y de la capital.

Si nos guiamos por criterios cualitativos, afirmamos que todo tema que se refiere al hombre y su mundo interesa y no puede ser descalificado de antemano, y si nos guiamos por criterios cuantitativos debemos considerar la distribución de la población del país. Si bien faltan datos específicos sobre la década del 20, el censo de 1908 indica un alto porcentaje de habitantes en pueblos y villas.

Esa realidad pueblerina que es el tema específico de varios poemas de Fagetti, aparece también en otros poetas que reuniremos con él en este grupo de nativistas. A veces el pueblo, su ambiente, están implícitos en la actitud del poeta más que en elementos concretos citados en el poema.

Domingo Bordoli señala con acierto: "No es posible dudar que era un poeta. Que era sincero, y que encontraba su cielo en la poesía". "Pero, aunque se lo propusiera, jamás se ha dado en Fagetti la felicidad de un poema logrado. De ahí que sea tan difícil una selección de lo suyo. En casi todos sus poemas hay chispas, pero precursoras del corto-circuito".¹⁹⁷

Fagetti en la "Introducción" de *Pueblo Chico* ubica muy precisamente su poesía en el ámbito del pueblo, lo hace con su estilo peculiar, original, desconcertante, y muchas veces macarrónico.

"Versos escritos en los ocios del café de un pueblo chico, en tanto los tertulios se devanaban los sesos jugando al billar executando (sic) el enigma de los naipes constelados de monarcas y chuscos nobiliarios y, el patrón ensayaba a levantar columnas y obeliscos con monedas de níquel".¹⁹⁸

La poesía de Fagetti tiene poemas referidos específicamente a la vida del pueblo, pero, además, toda ella o por lo menos, gran parte de ella, es testimonio de la visión pueblerina que el autor vuelca sobre el vivir.

Los dos extremos de la vida aldeana están claramente mostrados por Fagetti; por un lado, su serenidad y placidez; por otro, su quietud monótona y esterilizante.

En "Poblana" ensalza los encantos del poblado nativo:

Pues que muero a las penas yo quiero
sentir tus encantos, poblacho nativo.
que (sic) siempre tus gallos me llaman y cuando
el cascabeleo de la diligencia
deshoje un adiós en la calle silente,
y en las sombras corran las aceras,
y haya coplas que lloran y ríen

197. Domingo Bordoli. Antología de la poesía uruguaya contemporánea. Ed. citada.

198. Juan Fagetti. "Introducción", *Pueblo Chico*, Ed. Diario Moderno, Paysandú (Uruguay), sin fecha.

yo quiero, yo quiero que tú me despiertes
con las buenas campanas del alba!¹⁹⁹

En "A las 9", con su conocida libertad métrica y con un profundo dramatismo canta la quietud del pueblo que no es la de la paz sino la de la muerte.

Son las 9; este pueblo
deja hablar al silencio...
Es como un cementerio
atestado de muertos.
Como ahorcados, en todas las esquinas,
los faroles sangrientos
guñan a los fantasmas
que andan a paso recio.
.....
Este pueblo está muerto
y hasta extinguió sus lámparas de miedo
Todo está quieto.
Ciego...²⁰⁰

El deseo de evasión de esa realidad, y la evasión lograda a través del único camino posible en el pueblo: el ensueño, son expresados en este poema con autenticidad y sencillez:

Curva entre huertas del ferrocarril a la orilla del pueblo
y yo decía: curva de mis ocios
por cuántas villas y por cuantos pueblos
no pasearás la vibración eterna
de mi sangre y de mi ensueño.

Curva herbosa y desierta, como cuadra
a un desvío en las orillas del pueblo.²⁰¹

La curva solitaria de las vías del ferrocarril es la prueba de la existencia de otros mundos, de otras realidades más allá de la modesta vida pueblerina. Paradojalmente transmite el sedentarismo del poeta, incapaz de escapar de los límites aldeanos si no es por medio del ensueño.

Una idea original es la de su poema "Se loan las máquinas", en el que contrasta el vértigo de la ciudad con la quietud rural, usando distintos tipos de máquinas: máquinas de coser, calesitas, el "vapor Blandengue", "trenvía" (sic). Pero en la realización del poema arruina la idea con varias rimas e imágenes absurdas.

199. Juan Fagetti. "Poblana", Ob. cit..

200. Juan Fagetti. "A las 9", Ob. cit..

201. Juan Fagetti. "Curva", Ob. cit..

Pudo ser Fagetti el poeta de los pequeños pueblos, de su mundo contradictorio, ensimismado, limitado espacial y culturalmente; de su vida muchas veces idealizada falsamente, de sus habitantes que sufren con sus limitaciones y gozan con sus ingenuidades; pudo ser el creador de una poesía pueblerina escrita a partir de la realidad y no, como sucede a menudo, de un recuerdo artificialmente embellecedor que olvida las sombras y las pequeñeces y sólo rememora lo amable e inocente.

Es lástima que el mismo Fagetti frustrara esa posibilidad; en sus obras, sólo por momentos podemos atisbar la peculiar vida de los pueblos y ciudades del interior del Uruguay; asimismo la expresión de la vivencia que de esa realidad tiene el escritor sólo en algunos fragmentos alcanza niveles poéticos de calidad.

Es oportuno recordar lo que señalábamos cuando se contraponían las presuntas limitaciones del nativismo con el universalismo omnicompreensivo de otra clase de poesía. No tiene por qué perder proyección universal una literatura que centre su atención en los pueblos y aldeas y en sus habitantes. La vida que allí se vive es una realidad tan humana y válida como la que se vive en la gran ciudad y de ella también pueden extraerse aportes universales referidos al hombre y su peripecia; todo dependerá, como siempre depende, de la capacidad creativa de quien de ella se ocupa. Nuestras ciudades y pueblos del interior participan de una modesta experiencia urbana y de una fuerte influencia campesina que se entrecruzan de muy distintas maneras.

Producto típico de esa confluencia es el grupo de poetas de Minas que en 1925 publica *Bajo la misma sombra*. En este libro se reúnen los siguientes autores y obras: "Madreselvas" de Guillermo Cuadri; "Otoñales" de José M. Cajaraville; "Balbuces" de Juan José Morosoli; "Voz de Soledad" de Julio Casas Araújo y "Versos simples" de Valeriano Magri.²⁰²

De estos poetas, José M. Cajaraville es el único que no fija su atención ni en lo campesino ni en lo pueblerino. Su poesía que no tiene valores literarios, muestra las influencias del romanticismo, de Verlaine, del decadentismo, y tiene un tono de melancolía, de hastío en el que el "cliché" literario se impone. Es decir, que estamos frente a uno de los tantos epígonos de corrientes literarias en retirada.

El caso de los cuatro restantes es distinto. Julio Casas Araújo puede ser un puente ente Cajaraville y los otros, pues si bien muestra una notoria influencia del modernismo se nutre de la vida y el paisaje pueblerinos. Su soledad es "la soledad en la Aldea", el atardecer es el "atardecer poblano":

Atardecer,
Un horizonte que se viene cerca
en rojo, en sombra, en hilo y silencios.

202. *Bajo la misma sombra*, Ed. Tipografía Editorial Minas, Minas, 1925.

El camino,
de hierros deslucidos, como un puñal mohoso,
funde las puntas entre su vaina de álamos...²⁰³

Hay claros ecos modernistas en su poesía pero la naturaleza contemplada y su reflexión forman parte de una circunstancia aldeana muy concreta:

Pensar... sentir y ser todo
una emoción inconstante
como una loca marea
sin reposo.; (sic)

.....²⁰⁴

En "Relente" escribe:

Como un hervor unánime
llega el croar ambiguo de las ranas,
desde atrás del silencio,
vago de fatigadas lejanías...
Y en las pestañas del alero tiembla,
una gota de llanto del espacio...²⁰⁵

Juan José Morosoli participa con su libro "Balbuceos" donde el poema "Yo" es, a su manera, una "Poética":

Ignoro los cenáculos y los ismos de moda
que manda la ciudad, las sierras y los bosques
defienden el camino de un pueblo...
Me he detenido al borde de las nuevas estéticas
con asombrado estupor de lugareño...

.....
Las cosas más sencillas me han dicho su secreto
y hallo la levadura de mis cantos,
en la fatiga de las lavanderas,
el penoso traquear de las carretas
y en el ladrar nocturno de los perros!

...Creo que hay en mis versos
un poco de emoción y un poco de "eso"
que las tardes diluyen en el cielo del pueblo!...²⁰⁶

203. Julio Casas Araújo. "Atardecer poblano", Bajo la misma sombra. Ed. citada.

204. Julio Casas Araújo. "Voz de soledad", Ob. cit..

205. Julio Casas Araújo. "Relente", Ob. cit..

206. Juan José Morosoli. "Yo", Bajo la misma sombra, Ed. citada.

Efectivamente, su poesía se mantiene dentro de estos límites pero sin lograr concretar una literatura de valor; son sus temas la humilde “cañadita” campera, los recuerdos infantiles de la pequeña ciudad, los cerros de Minas vistos retóricamente. El mismo poeta juzga sus poesías en un Post-scriptum y afirma que son de su primera juventud, producto “De mi ignorancia y de mi frescura”, les encuentra “una gracia de camino viejo o una emoción de paseo por las calles en silencio de mi pueblo sin sucesos”.²⁰⁷ Esa gracia y esa emoción van a lograr ser expresadas en su narrativa en la que encuentra el camino adecuado para transmitir su visión tierna y auténtica de la humilde vida campesina.

Guillermo Cuadri hace de Minas y de la vida aldeana los temas e “Madreselvas”; los poemas de este libro los dedica a las “Almas sencillas, aldeanas” pues como la flor de la Madreselva en el fondo pueden tener su “agüita dulce”.²⁰⁸ Así le canta “A la ciudad de Minas”:

“¡Y como has cambiado! Te vas extendiendo...

Las casas alargan todas tus orillas

¡Ya no eres “el pueblo”!

Ya todos te dicen: “La ciudad de Minas”

De ciudad tan solo tienes pretensiones,
y coqueterías...

¡Tú alma es de pueblo!

Y muestras al alma cuando muere el día...

¡En tus noches, Minas!

¡qué calma indecible que tus calles tienen!

¡Soledad, silencio!²⁰⁹

Se muestra una vez más la soledad y el silencio como rasgos caracterizadores de la vida pueblerina, lamentablemente también una vez más los logros poéticos son magros.

Cuadri destaca asimismo la contradicción entre el modesto progreso material y la actitud provinciana que se mantiene viva y que expresa la verdadera realidad de la pequeña ciudad.

Valeriano Magri en “Versos simples” muestra muy pocas virtudes poéticas. Alguna curiosa nostalgia cultural, con marcado aire modernista:

Minas es en el Uruguay
el paisaje más griego²¹⁰

207. Juan José Morosoli. Ob. cit.

208. Guillermo Cuadri. Ob. cit..

209. Guillermo Cuadri. Ob. cit..

210. Valeriano Magri. “Chingolo”, Ob. cit..

deja lugar, en otro poema a una modesta visión del cerro Arequita:

Aunque es esclavo de su cimiento,
funambulesco, paradojal
da una impresión de movimiento
colosal.
(¡Salve, oh cerro violento
de la fuente imperial!)²¹¹

Y nos queda resonando la dolorida pregunta de "Plaza del lugar", que es un resumen dramático y sincero de su visión del pueblo:

.....
Qué cosa más agónica, más mediocre y humana
que el corazón sencillo de la Plaza aldeana?²¹²

Este grupo tan peculiar se reunía "Bajo la misma sombra", la que según nos informa Pereira Rodríguez era el periódico blanco *El Departamento*. El crítico uruguayo caracteriza al grupo por sus diferencias: "Desparejos los cinco autores en ideas políticas, en la cultura, en la edad, en el temperamento, en las ocupaciones".²¹³ El juicio es exacto, pero tenían también similitudes: vivían en una ciudad del interior; eran lectores interesados en diversos temas y tenían un punto de confluencia que no era la política ni la clase social ni el trabajo sino la literatura y más ambiciosamente, podemos decir, la cultura.

Esa experiencia cultural, fundamentalmente literaria, no fue vivida ni en la Universidad ni en los diversos centros culturales montevideanos sino en la humilde ciudad del interior con las limitaciones que ello imponía.

Sería interesante estudiar la incidencia que un grupo de este tipo, en este caso como en otros, pudo tener en su medio y en el país.

Lamentablemente no son destacables los logros de estos poetas que también fueron nativistas pues se nutrieron de un sector característico de lo nativo: el de "las cosas más sencillas", el que se encuentra en "eso" "que las tardes diluyen en el cielo del pueblo", el de esa realidad "agónica", "mediocre", "humana", aldeana, tan olvidada pero tan nuestra, que mostrada serena y humildemente se convertía, sin quererlo, en un testimonio de injusto abandono en que la tenían la capital y las grandes extensiones de campo que la cerraban.

Este grupo de poetas no usó formas dialectales para expresarse; por el contrario, muchas veces es notoria la influencia modernista, aunque en ocasiones se la rechace expresamente.

211. Valeriano Magri. "Cerro de Arequita", Ob. cit..

212. Valeriano Magri. "Plaza Aldeana", Ob. cit..

213. José Pereira Rodríguez. Datos extraídos de *Entre Vulcano y las Musas*, de Waldemar Cuadri. Ed. Articolor Impresora, Montevideo, 1979.

Por momentos, parece que se intenta buscar, sin tener muy clara conciencia de ello, medios expresivos propios de lo lugareño, diferenciados de lo campesino y de las corrientes literarias más prestigiosas. Vimos el poema "Poética" de Morosoli, donde este intento se explicita claramente.

Estos poetas que hemos analizado no son continuadores o imitadores de "El Viejo Pancho" o de Elías Regules; todos intentan un camino distinto al del viejo criollismo y al del tradicionalismo seudo-gauchesco. Hemos señalado la disparidad de los resultados, que, en general, son muy modestos y prescindibles como poesía, pero no puede desconocerse el intento que, con distintos enfoques, realizan estos autores.

Esta clase de poesía tenía repercusión popular fundamentalmente por medio de la transmisión oral que contaba en esa época, con un nuevo y poderoso medio de propagación: la radio; había audiciones radiales dedicadas exclusivamente a transmitir poesía campera. Pero no era menos importante la difusión escrita; como ejemplo podemos decir que *Nandubay* tuvo seis ediciones y que la primera edición de "El Agregao" de Cuadri que era de un mil ejemplares se agotó en dos meses y fue reeditada por Barreiro y Ramos; Silva Valdés tuvo un similar éxito editorial.

Había un público naturalmente predispuesto a escucharlas y repetirlas; los que habían emigrado del campo a la ciudad e idealizaban el pasado rural desde su "exilio" montevideano; si los sumamos a los que la entendían como una reafirmación auténtica de lo nacional, podemos concluir que su popularidad era grande. De allí el mérito de quienes no buscaron una fácil popularidad, o no se agregaron a la lista de los adocenados, e intentaron nuevas formas de adentrarse en el país real tratando de encontrar otros rumbos para la expresión poética.

No podemos afirmar que poetas posteriores hayan tenido en cuenta esos intentos cuando realizaron experiencias similares, pero es indudable que el antecedente existe.

Guillermo Cuadri se ubica en una posición intermedia entre los seudo-gauchescos y los nativistas. Curioso personaje minuano que bien puede ser una síntesis de amplios sectores de uruguayos de la época; no hay más que revisar su biografía para comprobarlo.

Hijo de padre suizo y de madre uruguaya, su bisabuelo fue herido en Sarandí; desempeñó variados oficios: zapatero, cigarrero, albañil, etc. y culminó su vida de trabajo en 1930 entrando como funcionario en la Caja de Jubilaciones. Batllista, escribe en diarios nacionalistas y sus lecturas son un mosaico que incluye la Biblia como libro de cabecera, filósofos griegos e hindúes, obras teosóficas, Buda, Maeterlinck, Flammarión. Llega a ser durante un tiempo adepto del espiritismo.²¹⁴

214. José Pereira Rodríguez. Datos extraídos de *Entre Vulcano y las Musas*, de Waldemar Cuadri. Ed. Articolor Impresora, Montevideo, 1979.

Descendiente de inmigrantes, con antepasados vinculados a las luchas nacionales, empleado público, tolerante, lector desordenado, habitante de una ciudad del interior en contacto con los paisanos, como Morosoli, quien como almacenero y barraquero también debía tratar habitualmente con ellos.

No deja de ser destacable su atracción por lo religioso y un exótico interés orientalista. Nada de esto se trasluce en su poesía, que ya analizamos en otra de sus modalidades. Hay en ella una referencia reiterada al pasado, al pasar del tiempo, una actitud evocadora:

¡Ya no hay gauchescos desplantés!
 ¡Ya se murió el chiripá!
 ¡La bombacha, muerta está!
 ¡La bota e'potro es finada!
 ¡Si ya no nos queda nada!
 ¡Si tuito muriendo ba!²¹⁵

Es la misma posición conservadora, segadora del cambio que reitera la poesía heredera de la de Alonso y Trelles, aunque, sorprendentemente, encontramos un poema que cuestiona al poeta de El Tala.

No falta, por supuesto, el enfrentamiento al pueblerino y la alabanza a la caña, pero escrito con un tono de picardía popular:

Cuando la pans' afectada
 de dolores, tenga usté,
 no se me arroye, por qué,
 no se b'a morir del chucho,
 y áhi nomás, y sobr' el pucho,
 tome caña con ferné.²¹⁶

Es de destacar por lo inusual en la poesía gauchesca la fuerte carga de sensualidad que hay en "Espuelaso":²¹⁷

Cuando nuestras bocas, ganosas, se aprietan
 en un beso largo,
 y así, al separarse, resuena en el aire
 ese ruido seco, qu'es com' un guascaso,
 siento qu' el deseo,
 mesmo que un cabayo,
 ba' tranquiando fuerte
 menudiando el paso.

215.. Santos Garrido. "Picanaso", El agregao, Ed. Casa Barreiro y Ramos S.A., Montevideo, 1928.

216. Santos Garrido. "Caña", Ob. cit..

217. Santos Garrido. "Espuelaso", Ob. cit..

Guillermo Cuadri, que escribió *El agregao* bajo el seudónimo de Santos Garrido, justifica su obra cuando en la "Presientación", escribe: "Tuitos los bersos que se conocen y se cantan ajuera, son biejos; más conosidos que la ruda. Y ahurá, ináides escribe pa' ustedes! Por eso, paisano, crioyo de esta tierra, como yo, le presiento est' hijo mío".²¹⁸

Pretende renovar un repertorio que, con razón, juzga ya gastado; pero su error consiste en creer que renovar es variar ciertas exterioridades repitiendo, en lo esencial, los lugares comunes heredados del seudo-gauchismo. El verdadero cambio exigía tomar nuevos derroteros, lo que él mismo prueba; pues en general, como hemos visto, sus mejores momentos son aquellos en los que hace aflorar su ingenio fresco, dejando de lado melancolías que eran reiteraciones de las melancolías de otros.

Se mantiene durante la década del 20, los peores vicios de la poesía seudo-gauchesca en autores que admiran muy especialmente la obra de Elías Regules y de "El Viejo Pancho". Daremos sólo algunos ejemplos pues hay muchos poetas que contribuyen, de esa manera, a mantener un amaneramiento literario y conceptual, empobrecedor de la poesía y distorsionador de la realidad del país.

218. Guillermo Cuadri. Ob. cit..



La poesía seudo gauchesca

A Julio Estavillo se le otorga el “Premio Impresión” del Ministerio de Instrucción Pública (1927) por su libro *Trovas de la Cachimba*. Su poesía, salvo algunos aciertos muy aislados, no tiene valores que justifiquen ni el premio ni el recuerdo. Es uno de los tantos cultores de la poesía de tema rural que, criado en el campo, vive en la ciudad. Se destaca la atención que presta a hermosas leyendas de origen indio, aunque no consigue elaborar con ellas poesía de calidad.

No llega a concretar exitosamente algunos intentos que realiza y que hubieran significado interesantes aportes a la poesía nativa. Por ejemplo, canta a los trabajadores de la tierra, a los humildes:

y sé que no es una queja del río el claro rumor,
sino que va repitiendo: iven a mí, trabajador!
pues de entender tengo el don
el himno del trabajo que es la mas (sic) bella canción²¹⁹

Y en un poema sin poesía introduce en la tradicional alabanza a la caña una variante con respecto a quienes la cantaron antes:

Yo, que soy el cantor de los humildes, porque soy
humilde
te proclamo la mejor bebida, caña,
porque tú tan siquiera pones un poco del ensueño
en los que sienten en su carne misma la injusticia
/humana,
y porque te he visto galopando por las venas
de los que se baten sin testigos
y saben partir el corazón de una cuchillada²²⁰

En un poema muy pobre canta al ferrocarril pero a diferencia de la actitud defensora de las grandes extensiones ganaderas que está en muchos de los poetas gauchescos, él canta como un agricultor las ventajas del ferrocarril. La falta de discernimiento y la incertidumbre respecto del camino a seguir la podemos ejemplificar en sus referencias al “inimitable Viejo Pan-

219. Julio Estavillo. “El canto de los anocheceres”, *Trovas de la cachimba*, Ed. Ministerio de Instrucción Pública, Montevideo, 1927.

220. Julio Estavillo. “Trovas a la caña”, Ob. cit..

cho" y a Silva Valdés, a los que de alguna manera une, a pesar de sus diferencias poéticas.

Ernesto Silveira publica en 1929, *Tientos*²²¹ libro en el que se aprecia la imitación sin calidad de "El Viejo Pancho". Allí están los temas, repetidos hasta el cansancio, de la traición de la china, la añoranza de la juventud y la reticencia ante la evolución del campo y la presencia del extranjero, añorando la ausencia del criollo:

"de pura laya y güeno como aqueyos
de vincha, chiripá y bota de potro"²²²

La misma presentación de un pasado mejor, con desprecio por el presente es manejada por B. Firpo y Firpo en *Simarrón*, cuyo prólogo, según hemos visto, está escrito por Elías Regules. En anteriores épocas, los hombres no eran "chambones" y sus hábitos de vida eran sinónimo de guapeza y de habilidad; por ello le dice a su interlocutor que, cuando:

"Sepás lonjiar, sobar y usar bota e' potro...
te vení a buscar gurí, mis nasarenas! ..."²²³

Esta valorización del pasado alcanza también a lo político que no admite cambios:

Bien podés seguir bandiao,
por los míos no hay apuro,
aquí somos blanco puro
o más puro colorao;
que ser ansina es honrao,
y así la historia s'escribe;
con Rivera o con Oribe,
ya venimo del pasao.²²⁴

Alguna vez aparece una nota diferente que sorprende y que resulta más auténtica que el resto:

Si una vida en un segundo,
se pierde en la nada!

.....

E' nel mundo todo rueda
y corre hasia la nada²²⁵

221. Ernesto Silveira. *Tientos*. Ed. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1928.

222. E. Silveira. "Es ansina compadre", Ob. cit..

223. B. Firpo y Firpo. *Simarrón*. Ed. Talleres Gráficos de La Pluma, Montevideo, 1929.

224. B. Firpo y Firpo. "Pasao", Ob. cit..

225. B. Firpo y Firpo. "Una lágrima", Ob. cit..

De la misma ausencia de poesía adolece el libro de Rafael Abellá *Junto al Fogón*.²²⁶ La artificialidad de su lenguaje, mezcla de elementos campesinos y cultos es una muestra de la artificialidad de su poesía. El error de estos poetas se hace más notorio cuando tratan algunos temas en los que se muestra algún rasgo de verdad poética y humana; en ellos se ve el rumbo que deberían haber tomado. En el caso de Abellá, el poema "Despéneme Tata" tiene cierta grandeza que surge del episodio que poetiza: en la batalla de "El Quebracho" el padre accede al pedido del hijo de que lo mate; en "Macho" se muestra la fuerza de una sexualidad primaria.

Pero su obra naufraga en una temática sin inventiva y un tratamiento ramplón y reiterativo.

En esta viciosa proliferación poética, hay casos curiosos como el de Enrique Noguera con su libro *La Patria Tradición*.

El prólogo es ilustrativo de su nivel e intenciones: "*Martín Fierro* de Hernández y *Paja Brava* de Trelles. La primera resume la filosofía gaucha, expresada en estrofas de carácter autóctono, que toman un giro eminentemente racial, y la segunda compendia el sentimentalismo criollo, dicho en versos de cadencia castellana, con el acierto peculiar de su dejo paisano. Para completar la trilogía puramente nacional hace falta una nueva obra que abarque la psicología descriptiva del ambiente nativo, moldeada en cuadros fragmentarios, a base de una dicción castiza".²²⁷ La reproducción del párrafo nos exime de mayores comentarios.

Las afirmaciones de Noguera son en parte reiterativas de juicios repetidos hasta el cansancio, y agregan algunas apreciaciones que resultan disparatadas como la de las estrofas "que toman un giro eminentemente racial" o la de la "nueva obra que abarque la psicología descriptiva del ambiente nativo".

Pero es compatible lo que dice sobre la actitud a tomar ante la tradición: "Para honrar la tradición no es preciso hacerse el gaucho, así como no es necesario usar melena para parecer poeta."²²⁸ Es una crítica superficial pero justa a tanto poeta contemporáneo suyo; pero cuando debe proponer sus metas y métodos cae en lo genérico e impreciso. "La tradición se honra respetando íntimamente la historia del país, hecha a jirones de sacrificio por los nativos de nuestros pagos".²²⁹ Expresa, luego su opinión sobre el papel que la tradición desempeña: "Es en vano que nos despreocupamos de los recuerdos criollos, puesto que el valimiento moral de que tanto nos preciamos responde directamente a la genuina idiosincracia del gaucho idealista que llevamos adentro".²³⁰ Estos galimatías ético-histórico-culturales llenos de lugares

226. R. Abellá. *Junto al fogón*. Ed. Agencia General de Librería y Publicaciones. Palacio del Libro. Bs. Aires, 1928.

227. E. Noguera. *La Patria Tradición*. s/ed. Montevideo, 1929.

228. E. Noguera. Ob. cit.

229. E. Noguera. Ob. cit.

230. E. Noguera. Ob. cit.

comunes, expresan ideas que eran sostenidas explícita o implícitamente por amplios sectores sociales.

Cuando Noguera llega a concretar sus propósitos en la creación poética, lo hace con sonetos que dedica a "la psicología descriptiva del ambiente nativo"; la intención que pudo ser buena al intentar penetrar en zonas no frecuentadas por la literatura nacional, fracasa a causa del confuso planteo inicial y de un torpe manejo literario.

Creemos que el objetivo de mostrar hasta donde llegaba la viciosa floración seudo gauchesca queda cumplido con los ejemplos citados.

La diversidad poética

Preludio

Pasamos a analizar el tercero de los grupos en que hemos dividido la poesía del 20.

Las razones de esta división las analizaremos en las conclusiones finales, una vez que esté presentado el cuadro general de la creación poética de la década.

El complejo panorama de la poesía que no sigue el camino nativista o pseudo-gauchesco obliga a aplicar criterios ordenadores para hacer su análisis.

Podría estudiarse cada autor por separado pero el estudio se convertiría en un catálogo invertebrado de nombres.

La otra alternativa sería agruparlos por escuelas, o corrientes literarias. Este método es de casi imposible aplicación para este período de nuestra literatura por varias razones. En primer lugar, hay poetas que participan de diversas tendencias a lo largo de su obra; en segundo lugar, las diferencias más notorias entre estos poetas muchas veces no surgen de su adhesión a una determinada corriente literaria.

Por ello, vamos a tomar como punto de referencia el temático que es, por otra parte, el que mejor se adecua a los objetivos de este trabajo. Cuando se habla de poesía mística, social o erótica se está clasificando en función de temas y no de maneras expresivas. Por supuesto que la literatura no se agota en el tema, el argumento, el objeto presentado sino que todos esos elementos se unen indisolublemente a la forma de tratarlos y de comunicarlos, y a ello estaremos atentos; pero este criterio expositivo es válido y, en este caso, creemos que es el mejor.

Si tuviéramos que destacar un rasgo distintivo de esta poesía señalaríamos la ya apuntada diversidad de temas y escuelas literarias.

La presión de nuevas situaciones sociales, de nuevos hechos culturales y las variadas corrientes poéticas que llegaron al Río de la Plata influyeron en una poesía que estaba buscando, a su vez, liberarse de las reiteradas fórmulas modernistas.

Es decir que, como sucede generalmente, los cambios sociales, económicos y culturales unidos al desgaste de una manera literaria que va agotando su capacidad expresiva, obligan a buscar nuevas propuestas temáticas y formales. Esto pasaba no sólo en nuestro país sino también a nivel latinoamericano.

El modernismo era, paradójicamente, un protagonista del momento no por su vigencia sino, por el contrario, por la actitud de distanciamiento que los poetas tomaban realmente o trataban de tomar con respecto a él. Pero

hay que hacer dos puntualizaciones: el modernismo había producido cambios sustanciales que abrieron otras posibilidades que fueron utilizadas por la nueva generación de poetas; y, a su vez, como todo hecho histórico no murió abruptamente ni desapareció sin dejar rastro, sino que prolongó su vida en la obra de autores que irían abandonándolo gradualmente. Hay que destacar además, que mientras el movimiento como tal perdía vigencia, el espectro de corrientes que confluían en él se descomponía y algunas de ellas mantenían su influencia, tal es el caso, por ejemplo, del simbolismo.

Hay muchas voces que se levantaron fustigando la supervivencia de una corriente poética que se consideraba artificiosa y sin validez.

Hemos visto ya el juicio lapidario de Zum Felde que empieza en Darío y llega hasta las fuentes donde éste se inspiró: "Llevaba la literatura en la sangre; vivía de cultura literaria. Y literatura es así mismo -no obstante sus otros valores estéticos-, la poesía de Herrera y Reissig y de Lugones, como literaria es la poesía de la mayor parte de los más ilustres poetas simbolistas y parnasianos europeos; por cuanto la poesía no vivía ya directamente de la vida sino indirectamente, vale decir a través de la densa cultura elaborada por todo el pasado que constituía su medio".

Y sostiene que había "un desequilibrio profundo entre el hombre y el medio, entre el arte y la vida, entre el espíritu y la realidad".²³¹

Este juicio, tan genérico y absoluto es inexacto en parte, pues en mucha de esa poesía, la vida está dramáticamente presente en las angustias y los hastíos del poeta y la realidad es una realidad interior que es necesario ras-trear; no podríamos hablar muchas veces de ausencia de vida sino de inadaptación y enfrentamiento a determinadas formas de vida dominantes; el "desequilibrio profundo entre el hombre y el medio" no muestra un desconocimiento del medio sino una lucha con él.

No se puede negar que el Modernismo se nutrió de papel impreso en importante proporción pero debe reconocerse que la cultura en sus distintas modalidades es un rico y legítimo elemento inspirador de la poesía y un instrumento fundamental para que el poeta indague en su propia realidad. Así lo reconocerá, años más tarde, el propio Zum Felde quien refiriéndose a Julio Herrera y Reissig, dirá: "Y como la autenticidad no se refiere, en último término, a la existencia objetiva de las cosas que el poeta maneja sino a su vivencia interna de las imágenes, así se refieran éstas a cosas distantes en tiempo o espacio, resulta que el mundo poético de Herrera, aunque ajeno a un medio físico y humano, es intrínsecamente auténtico por virtud de esa vivencia subjetiva, que es también experiencia profunda del yo, tanto como la que responde a la vida".²³²

231. Alberto Zum Felde. De Verhaeren a Walt Witman (sic). Año I, Vol. I, Agosto 1927.

232. A. Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay*. Ed. citada.

En este punto, Angel Rama defiende al Modernismo, cuando destaca la superioridad de la experiencia modernista con respecto a las experiencias neoclásicas y románticas latinoamericanas: "...encontraremos ese progreso que apuntábamos en la experiencia de lo concreto y lo real, que se expresa a través del contacto vivo con el objeto, ya se trate de un objeto americano o de uno europeo, de una experiencia autóctona o de una experiencia mediatizada como lo son aquellas que reposan sobre la información que presta el libro, sin por eso dejar de ser experiencias reales".²³³ Inclusive el tan vilipendiado exotismo modernista según el mismo crítico "funciona sobre la experiencia directa de un material también directo, como es el del arte y las reproducciones, los grabados, los jarrones, los versos..."²³⁴

Reconociendo que el Modernismo significó un progreso innegable con respecto a acartonadas formas de neoclasicismo y del romanticismo americano, es indudable que significó en muchos casos una actitud casi permanente de huida del mundo histórica y geográficamente inmediato. En efecto, ya el Romanticismo, en choque con una realidad hostil, se fugaba muchas veces en el espacio y en el tiempo, hacia la Edad Media y el Oriente; el Modernismo, como es sabido, en sus autores más influyentes, se refugió frecuentemente también en el Oriente, en el siglo XVIII francés, y, sobre todo, en la cultura libresca y refinada. Hay otra realidad que el modernista sabe que existe pero que rechaza como motivación, como elemento inspirador de su poesía; lo dice claramente el mismo Rubén Darío: "(Si hay poesía en nuestra América ella está en las cosas viejas: en Palenque y Uxmal, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman)".²³⁵ Pero ni aun ese pasado remoto y prestigioso aparecerá protagónicamente en la poesía del nicaragüense; hay indudablemente prescindencia de "los frutos de la tierra". El tema de las relaciones del modernismo con "el mercado único cultural y económico que establece la burguesía europea y norteamericana al iniciar la conquista y unificación del mundo"²³⁶ es otro tema que encara otros aspectos discutibles pero que no anula el hecho de la evasión.

El Modernismo es un fenómeno complejo, producto, como todos los hechos literarios, de múltiples causas sociales, económicas, culturales, personales, políticas, que no es del caso analizar aquí. Fue profundamente renovador, nos legó obras de indudable valor y dos actitudes básicas: la de reforzar nuestra dependencia cultural de Europa y la de ver la vida a través de lo estético y de una cultura, muchas veces cristalizada en formas saturadas de artificio; a menudo

233. A. Rama. Rubén Darío y el modernismo. Ed. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.

234. A. Rama. Ob. cit..

235. Rubén Darío. "Palabras Liminares", *Prosas Profanas*. Ed. Espasa Calpe Argentina S.A., Bs. Aires-México, 1945.

236. A. Rama. Ob. cit..

esnobista, aunque conmovida en ocasiones por angustias y conflictos auténticos. Sucede que cuando se poetiza a partir de la cultura más que de la experiencia directa de vida se corre el grave riesgo de convertirse en un espectador, en un trasmisor puede que brillante, pero exterior, de experiencias ajenas; en última instancia en un poeta de superficies y no de profundidades. Cuando se recurre a experiencias culturales que no son las del entorno en que se ha formado el creador, el peligro es muy grande; sólo se salva aquél que en ese entramado ajeno logra introducir su experiencia propia que en última instancia será el auténtico núcleo poético. Cuando Garcilaso se interna en la égloga, vemos aparecer detrás de la superficie de la pastoral greco latina, su estremecida experiencia personal; cuando otros intentan seguir ese camino quedándose en la imitación exterior sin imbuirla de la vida de su época o de su propia vida, nos resultan majaderos insoportables. Hemos visto algo semejante cuando nos referimos a tanto poeta pseudo-gauchesco.

Pero aun en el mejor de los casos esa ficción cultural no puede durar mucho tiempo; los instrumentos expresivos no pueden mantenerse incambiables mientras las experiencias y su interpretación cambian; llega un momento de inevitable ruptura y sustitución. Un cambio sustancial también se dará en el plano temático; ya sea porque los temas serán otros o porque los permanentes temas de la peripecia humana serán encarados desde otros puntos de vista.

Si en los medios expresivos empleados la ficción no puede mantenerse, mucho menos se podrá mantener en los asuntos por más que en ellos se introduzca la subjetividad del poeta.

Así veremos cómo en la poesía uruguaya y latinoamericana, en general, se siente la necesidad de abandonar el exótico Oriente literario, el artificioso siglo XVIII francés, "los lagos, montañas, prados, aldeas, alquerías, ermitas bestias y costumbres que no se han vivido" y las Grecias de segunda mano.

En el Uruguay eso significaba desprenderse de una influencia contemporánea tan fuerte como la de Julio Herrera y Reissig, que fue admirado pero no imitado servilmente por quienes sintieron la atracción de otras influencias y vivieron otras circunstancias históricas. Es indudable que van a desaparecer "los pastorcillos, los aldeanos y las églogas de abanico", "las esfinges", los "elefantes" y las "panoplias". Pero aparecerán otros símbolos, otros elementos, otros mitos, que se manifestarán, como decíamos, en distintos poetas o en un mismo poeta de manera independiente.

No deja de ser curiosa la casi nula influencia de los dos poetas franco-uruguayos: Laforgue y Ducasse.

No se reniega de los valores literarios vigentes hasta ese momento sino que, por el contrario, se los acepta pero igualmente se reconoce que es imprescindible la renovación. Es una actitud madura que se aparta por igual del conservadurismo rutinario y del parricidio declamatorio.

La diversidad poética

Trascendencia - Tiempo - Muerte

No es usual reconocer que el tema religioso está presente en nuestra poesía; generalmente, se citan uno o dos nombres como los únicos representativos de la poesía religiosa.

Creemos que el hecho obedece fundamentalmente a la pereza crítica que da por descontado que lo religioso ocupa un lugar muy secundario e irrelevante en nuestra cultura y consecuentemente en nuestra poesía. Las dos afirmaciones son inexactas: nuestra cultura, entendido el término en sentido amplio, está mucho más imbuida de lo religioso de lo que normalmente se cree y la poesía testimonia la vivencia del tema en varios autores. Hay un error que contribuye a sostener una tal falsa opinión; se entiende que sólo existe verdadera religiosidad cuando hay adhesión explícita a un credo determinado, desconociéndose que hay otras vías por las que aquella se manifiesta.

Es necesario, además, hacer otra precisión: es corriente hablar de poesía mística, empleando este término como sinónimo de poesía religiosa, lo que es equivocado; si bien podemos decir, sin caer en inexactitud, que toda poesía mística es en sentido amplio, poesía religiosa, no podemos afirmar lo contrario, pues no toda la poesía religiosa es mística.

Es indudablemente inadecuado, por ejemplo, el calificativo de mística que Zum Felde le atribuye a la poesía de Manuel de Castro.²³⁷

Es sabido que la mística implica un complejo proceso que busca trascender el mundo natural para acceder a lo sobrenatural; tiene una larga tradición en distintas religiones y ha sido y es objeto de variados estudios y opiniones. En muchos casos esta experiencia mística es comunicada a través de la poesía o la prosa; en lengua española se destacan, como se sabe, dos grandes místicos que así lo hicieron: Santa Teresa de Jesús, y San Juan de la Cruz a cuya influencia no han sido ajenos poetas uruguayos de este período.

Emilio Oribe en *El Castillo interior* (1917) muestra una religiosidad profunda que se manifiesta en su admiración por Santa Teresa de lo que da fe el propio título del libro y el poema que dedica a la mística española. Una cita de ella: "Solo Dios basta", encabeza el poema "Los rosales del mito" en que el poeta afirma su fe:

"El Señor, con la fe que nos acompaña
hará un lucero de oro en el camino,

237. Manuel de Castro. *Las estancias espirituales*. Prólogo de Alberto Zum Felde. Ed. O. M. Bertani, Montevideo, 1919.

e hilará con las fibras de mi entraña
la blancura litúrgica del lino"²³⁸

No parece esta actitud una derivación del tipo de religiosidad modernista, pues no tiene el carácter de conflicto, ni el tono de desesperación que caracteriza la actitud religiosa de muchos modernistas. A lo largo de la década, la poesía de Oribe va tomando por distintas sendas; desaparecerá el tono marcadamente religioso aunque reaparezcan sus invocaciones a Dios.

En esta otra etapa, su valoración de lo religioso destacará los valores humanos del cristianismo más que su carácter sobrenatural:

La estrella era el espíritu de Grecia. Y en el grano
de trigo yo aprendía todo el drama cristiano.
Arriba, en la frialdad del astro, la belleza
inaccesible. Abajo la absoluta entereza,
la inmolación oculta y la fe milagrosa.
La estrella, de los hombres, lo mismo que una diosa,
alejábase... El trigo se entregaba al suplicio.
Su entraña engendraría la harina, el pan nutricio,
la hostia, tras muy grandes sufrimientos!

Culmina con una afirmación del Jesús hombre:

Jesús está en la tierra, no en el cielo²³⁹

La denominación de poesía simbolista aplicada a la corriente literaria que nace en Francia, a veces confunde, pues sugiere que el uso del símbolo en poesía es patrimonio exclusivo de ella o, por lo menos, que a ella se le debe su valorización poética. Como se sabe, esto es falso: el uso literario del símbolo tiene antecedentes ilustres y uno de ellos es la poesía mística.

El símbolo tiene una significación polivalente, compleja, expresa la intuición de relaciones a veces oscuras hasta para el propio poeta y es una manera de interpretar los procesos que se poetizan, por ello es corriente que se repitan en distintos poemas por ser formas insustituibles de comunicarlos. Cabe la posibilidad de que su significación se amplíe, se enriquezca con nuevos sentidos en las distintas ocasiones en que se emplee. Es ejemplar el uso de los símbolos en la lírica de San Juan de la Cruz no sólo por su belleza y adecuación sino también por las pormenorizadas explicaciones que los acompañan.

Nos adelantamos a afirmar que no conocemos ningún poeta místico en nuestra literatura. La poesía de María Adela Bonavita es la única que, por

238. E. Oribe. "Los rosales del mito", El castillo interior, 2a. ed., Imp. Renacimiento, Montevideo, 1926.

239. E. Oribe. "La estrella y el grano de trigo", La colina del pájaro rojo. Ed. Agencia General de Librerías y publicaciones, Montevideo, 1925.

momentos, es posible vincular de alguna manera con la experiencia mística; Por ello se excede Pedro L. Ipuche cuando en el prólogo a *Canción del Canto Suficiente* afirma que: "Pertenece a la gran familia mística que sigue viva por entre el destino de la humanidad".²⁴⁰ Y su hermano cuando, con ingenuidad afirma: "María Adela no era católica. Era mística creo."²⁴¹ Pero como Francisco Espínola, Ipuche había adivinado la calidad de su poesía; además captó las peculiares características de su mundo poético: "Viviendo su anillado anhelo metafísico, maneja símbolos trascendentes, visibles casi de designio, padece asaltos, desolaciones, contactos de asombro y de iluminación, impone pausas, audacias y ritornelos; mete su drama en la naturaleza y el lenguaje hasta donde alcanza y al fin, su valentía se planta, erguida y jadeante, en la alucinación de los imanes de Dios".²⁴²

Con la singularidad de su estilo, Ipuche nos transmite acertadamente el universo humano y poético de María Adela al que capta en su real dimensión, mostrando los rasgos que hacen de su obra un hecho distinto en nuestra poesía.

Héctor Bordoli muchos años más tarde aseverará que: "Los poemas breves como los extensos, la prosa como el verso, todo está cargado de alusiones, de viejos símbolos, de palabras cifradas que apuntan a una realidad invisible".²⁴³ Efectivamente, como los místicos, en su poesía usa los símbolos para expresar las complejas experiencias que vive con extraordinaria intensidad y transitadas con gran fuerza, de manera muy personal, no importando posibles imperfecciones formales.

Muchos son los símbolos: El Abismo, el Nido, la Noche, La Llama, La Vida, etc.; dos son los más usados: La Curva, La Sombra. Ella siente que vive en un destino del que surge toda su dolorosa experiencia: "Dios mío! ... Desde que caí en esta Sombra siento la nostalgia de tu Luz, pero apenas si me es dado evocarte! ... Cuando nací en esta Vida me envolvió la Carne dolorosa y una mano de hueso me apretó fuertemente porque pretendí elevarme hacia Tí, dulce Patria lejana."²⁴⁴

Según Ipuche, la Sombra "es la sombra de Dios aquí, y la luz de Dios allá"²⁴⁵; lo que puede aceptarse recordando la afirmación que hace la poeta de que "La sombra es uno en Dios"²⁴⁶.

¡Deja que abrigue mi Sombra temblorosa bajo
el ala inmóvil y sufridora de tu Sombra! ...²⁴⁷

240. P. L. Ipuche. Prólogo a *Canción del Canto Suficiente*. Ed. Peña Hnos., s/f..

242. P. L. Ipuche. Ob. cit..

243. H. Bordoli: "La poesía de María Adela Bonavita", *El Ciudadano*, 8 de mayo de 1957, Año I, No 28.

244. María A. Bonavita. "Patria mía", *Canción del Canto Suficiente*, Ed. Peña Hnos., s/f..

245. P. L. Ipuche. Ob. cit..

246. M. A. Bonavita. "La Vida y la Muerte", Ob. cit..

247. M. A. Bonavita. "¡Tú!...", Ob. cit..

Pero ya hemos dicho que el símbolo es polivalente y manifiesta múltiples relaciones; esa Sombra también está expresando coherentemente la idea de la vida terrenal desgajada de su "Patria lejana":

¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría! ...
Y, aunque me afirmo en la Sombra
todavía...
¡ya levanto las alas
hacia Tí,
Patria mía! ...²⁴⁸

En esta búsqueda de otra realidad vive experiencias que nos hacen recordar las famosas "Noches" de San Juan de la Cruz en las que espíritu y sentidos caían en una insensibilidad total y angustiosa.

Ya está cerca la arista de la muerte
donde habré de acostarme
Sola
en esa línea recta de la Noche,
en ese río inmóvil del Misterio...
¿cómo desear a Dios? ..
¡Alma mía! ¡Alma mía! ¡Alma mía! ...
¡no alejes de mí tu socorro! ...
¡Vendrá la tempestad primera
y habrá de sumergirme en lo más hondo! ...
¡Las aguas
ahogarán tu divino recuerdo! ...²⁴⁹

La Curva es el símbolo de lo viviente, de lo que no descansa, de lo que crece; la línea recta, el ángulo es la quietud, la inmovilidad de lo final, vivido en la soledad del Misterio.

Pero, como decíamos, esas tinieblas, esa fría negrura no simbolizan sólo la Muerte sino también el desamparo de quien ha perdido "El Nido" y se siente extraviado en la noche oscura:

¿Donde está el Nido perdido
de tu Mano?
¡Dios querido! ... ¡Mío, ay mío!
...¡En este Cielo, tan negro siento
mucho frío! ...²⁵⁰

248. M. A. Bonavita. "Tránsito", Ob. cit..

249. M. A. Bonavita. "La plegaria de la sombra agonizante", Ob. cit..

250. M. A. Bonavita. "Ave perdida", Ob. cit..

“La dulce patria lejana” reaparece aquí en “el Nido perdido de tu Mano” que nos trasmite la idea de origen y protección.

Además de tener esa significación, la Mano simboliza una fuerza segura y providencial que rige el viaje sin pausa de la Tierra, es decir de la vida; así lo vemos en el sombrío poema “Hacia el puerto de Luz” en el que también aparecen símbolos antes analizados.

¡Tierra! ...
 ¡Buque Negro de Dios
 que navegas por el Mar del Espacio! ...
 Viajas
 anidado en el Laberinto de las Curvas
 misteriosas.
 Viajas
 girando bajo la Mano de la Línea Infinita
 y Milagrosa
 ¡Viajas
 por el Camino del Amor y el Dolor
 sin Angulos
 donde encontrar un Descanso!”²⁵¹

Ipuche intenta recordar poetas que pueden haber influido en la poetisa de S. José; cita a Novalis, Wordsworth, a otros poetas ingleses, a Sabat, a Poe; de este último es del único que aparece un testimonio claro de influencia en un poema, “La hermana del Cuervo” que, además dedica a su memoria.

Rastrear influencias en este caso como en otros, es tarea engorrosa y quizás inútil; muchos autores han de haber dejado huellas en espíritu tan sensible; pero esta poesía no surge como reflejo de otros poemas sino como consecuencia directa de vivencias que pocas veces aparecen en nuestra literatura con tanta fuerza y autenticidad. No son reacciones circunstanciales sino que impregnan casi toda su poesía inclusive cuando escribe “El Bichito de luz” o “El Misterio de la Hortensia”.

No hay aquí rastros del Modernismo ni en sus instrumentos expresivos ni en las características de su experiencia religiosa: no hay lucha de la espiritualidad contra la sensualidad ni búsqueda de respuestas emotivas a racionales angustias metafísicas, sino la transmisión directa de conmociones vividas intensamente. No estamos ante la duda o el elegante, aunque dramático, escepticismo modernista; esta poesía es la expresión sin afeites del ansioso intento de recuperar una tierra perdida que no es de este mundo.

251. M. A. Bonavita. “Hacia el puerto de Luz”, Ob. cit.

Una comparación con María E. Vaz Ferreira, por ejemplo, nos muestra claramente la diferencia de la experiencia, en las características de la angustia, en la manera de trasmitirlas.

No creemos que sea relevante el dato que da su hermano sobre la enfermedad nerviosa que sufría de adolescente; primero, por lo genérico de la afirmación que puede referirse a trastorno circunstanciales y segundo, porque el conjunto de su poesía excluye toda hipótesis de irracionalidad patológica.

Aun cuando la poesía que escribe V. Basso Maglio tiene sentido religioso, se diferencia claramente de la que escribe María A. Bonavita. Si empezamos a analizarla de afuera hacia adentro, deberemos decir primero, que su calidad formal y su elaborado lenguaje poético contrastan con el descuido y la espontaneidad de la autora de la *Canción del Canto sufriente*; en Basso están presentes los recuerdos modernistas en el alejandrino y en la lujosa ornamentación. Además su poesía que aparece firmemente controlada por una razón vigilante, se aleja de los estallidos angustiados de María Adela Bonavita; pero también en su poesía, el símbolo es un componente básico.

En su ensayo *La expresión heroica* afirma: "El potente simboliza icrea! - el impotente compara porque la comparación se hace siempre sobre la condición fugaz del objeto" ...²⁵²

Y contradiciendo a Ortega y Gasset afirma que el "literato" que quiere imponer su apego realista dirá equivocadamente "que la imagen, la expresión pura del arte es la deshumanización del objeto". Por el contrario, cree que lo esencialmente humano, y el arte tiene que serlo, "no puede estar en la cercana domesticidad del objeto" sino que aparecerá en "esa claridad difícil que es la claridad profunda que mantiene la potencia infinita, libertadora y cándida de los símbolos".²⁵³

Basso aparece como un seguidor del simbolismo histórico por su concepción de la expresión poética.

A. Zum Felde duda sobre la verdadera intención de la poesía simbolista de Basso: "Un rasgo singular en este poeta es su amor y su invocación constante a los salmos de David y a las sentencias de profetas bíblicos, quienes probablemente lo seducen más en sus formas estéticas que por su contenido religioso, pues católico no era, y cristiano liberal muy relativamente. Sin embargo, no puede negarse que en el fondo de su conciencia, el sentido religioso de los salmos tuviese alguna oscura resonancia intuitiva".²⁵⁴

Aparece en este juicio la limitación ya señalada de no admitir la posibilidad de la existencia de una poesía que demuestre una profunda preocupación trascendente sin adscribirse a una religión determinada.

252. V. Basso Maglio. *La expresión heroica*. Ed. Biblioteca Alfaro, Montevideo, 1928.

253. V. Basso Maglio. Ob. cit..

254. A. Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay*. Ed. citada.

Esther de Cáceres está en una posición diametralmente opuesta; cuando se refiere a *Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes*, asevera que el Tú de aquel libro es "el Tú de los grandes poetas místicos".²⁵⁶

Cipriano S. Vitureira luego de atribuir un origen nietzscheano a la posición de Basso Maglio y a su derivación hacia un absoluto individualismo, juzga que por "encima de toda anulación teológica" "en todo caso se hermana con San Juan de la Cruz en que el espiritualismo crea una poética con la que se justifica, se simboliza y se salva".²⁵⁶ Dejando de lado esta última afirmación que creemos errónea pues en S. Juan la poesía no es una justificación ni un instrumento de salvación sino un testimonio comunicador de su experiencia, consideramos acertada la relación establecida con la mística en lo que coincide con Esther de Cáceres. Y decimos sólo "relación" porque de otra manera caeríamos en el error ya señalado de darle al término "mística" un alcance indebido. Es difícil decir si la última intención de Basso es la que le atribuye Vitureira, aunque no creemos que la finalidad de su poética sea buscar la salvación a través del símbolo.

En una interpretación similar a la de Esther de Cáceres, pero más explícita, Uruguay González Poggi sostiene que el mensaje clave de Basso está en los primeros versos de esta estrofa:

Morir todas las veces que nos sea posible,
Hasta agotar tus tonos, claridad desenvuelta.
Y madurar como la fruta hacia una muerte,
Entre esmaltes lejanos, sobre viejos matices
Hasta hacer de la muerte una aptitud constante
Y llevarla lo mismo que el hábito tranquilo.²⁵⁷

El citado crítico entiende los dos primeros versos de esta estrofa de acuerdo con la preceptiva mística, afirmando que significan que "hay que morir sin treguas, buscando a Dios, porque en esa búsqueda encontraremos nuestra verdadera vida".²⁵⁸

Esta interpretación nos resulta demasiado absoluta aunque esas "muertes" reiteradas que aproximan a "una claridad desenvuelta" recuerden las sucesivas "muertes" de todo lo que impide crecer en el camino de la ascensión mística, pero no puede afirmarse que esa muerte hacia la que se trata de llegar "Entre esmaltes lejanos, sobre viejos matices" se corresponda con la "Noche de los sentidos y del espíritu" del místico carmelitano.

255. E. de Cáceres. Prólogo a *El Azahar y la Rosa*, Montevideo, s/ed. 1961.

256. Cipriano Vitureira. Contratapa de *Antología poética de V. Basso Maglio*. Ed. Cuadernos J. Herrera y Reissig, Montevideo, 1958.

257. V. Basso Maglio. "Aptitud constante", *Canción de los pequeños círculos y los grandes horizontes*. Ed. citada.

258. U. González Poggi. Prólogo a la *Antología poética de V. Basso Maglio*, Ed. citada.

Para J. Albistur el poeta "comprendió muy pronto que la ilimitación -para el hombre- siempre tiene el enigmático rostro de la muerte, única integración a alguna cosa más allá del yo, y el solo camino verdadero hacia la posesión. Basso está dispuesto a explorar este sendero, aunque sabe bien que la apuesta es una sola y definitiva".²⁵⁹

Para nosotros, la muerte buscada implica una maduración, para llegar a la cual son necesarias sucesivas muertes, es decir, el cumplimiento de un proceso de profundización en el yo a través del cual, se llegue a convertir a la muerte en "aptitud constante" es decir en conciencia permanente del límite del hombre y, de su tránsito desde "las aguas del pozo" hacia el Tú creador.

La *Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes* es precedida por una cita del Salmo 8 de David, que dice:

Cuando veo tus Cielos, obra de tus dedos,
la luna y las estrellas...

El texto del poema canta a ese Tú, que según E. de Cáceres y de acuerdo con la cita bíblica, es Dios:

Tú que avivas esmaltes y levantas dulzura
Labrando, alegremente, la corona del día;
Y te ciñes el casco, -la dureza del trigo-,
Y corres sobre el musgo que ya es toda mi música.

Y duro lecho quiebras derramando rocío;
Y, en estrellas, lo afirmas; cortas mis gritos verdes
Del dorar por los cielos; cortas mis gritos verdes
Con tu luna y extiendes mi vigor cristalino...

Cada vez que pregunto donde llegan mis círculos,
En las aguas del pozo, -mi confianza-, golpeas,
Y apenas si palpitas en mis curvas ligeras,
Tú, que no te fatigas de horizontes finísimos! ²⁶⁰

Zum Felde critica la reiteración de símbolos similares, pero no es ello una consecuencia de pobreza expresiva, según hemos dicho, sino del tipo de poesía. Se construye un mundo poético cuyas claves son justamente esos símbolos que deben, entonces, ser reiterados. Lo que no puede negarse es que Basso llega generalmente, a un hermetismo que hace casi imposible la comunicación; develar sus oscuras significaciones llevaría mucho tiempo y espacio, sin seguridad de éxito. El reivindica "la claridad difícil" de Eugenio d'Ors, lo que es admisible; pero no es exacta su afirmación de que está alejado tanto de "aquél que coloca la verdad de su forma al alcance de los sentidos"

259. J. Albistur. "El hábito tranquilo de morir". La Semana, Montevideo, del 16 al 22 de noviembre de 1925.

260. V. Basso Maglio, Ob. cit..

como "de aquél que pretende describir una especie de atomismo ilusorio y remoto de la expresión espiritual. Ni vulgarizadores ni estetas!"²⁶¹

Que no ha sido un vulgarizador es evidente, pero ha llevado el esteticismo a extremos que resultaron, según nuestra opinión, negativos para un poeta que muestra, en muchos momentos, que pudo ser una de las voces líricas más importantes de nuestra poesía.

Esther de Cáceres es quizá la poetisa más frecuentemente nombrada cuando se habla de poesía religiosa en el Uruguay; personalidad por muchas razones rica, influyó intelectualmente con su cristianismo profundo en distintos ámbitos de la vida nacional.

Su primer libro, *Las ínsulas extrañas*, alude desde el título a la experiencia mística y más concretamente a San Juan de la Cruz; es conocida la estrofa del místico español que pertenece al *Cántico Espiritual*:

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos;
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.²⁶²

Los poemas de Esther de Cáceres van pautando a grandes rasgos, las etapas del proceso místico; es así como aparecen las duras etapas de la Noche activa del sentido y la noche activa y pasiva del espíritu, según las denomina el místico español

He de estar con las venas vacías
Muda, sola, serena;
Quietas las manos, ojos cerrados,
Dura la piedra...

Todas las soledades y todos los silencios
Ay! Todo esto
Antes de llegar a tu lado,
Para que me devuelvas
Mi alma
Rediviva en ritmos eternos²⁶³

Y culminará en la serenidad plena:

Gesto de Dios
La paz de la tarde

261. V. Basso Maglio, *La expresión heroica*. Ed. citada.

262. San Juan de la Cruz. "Cántico Espiritual", Ed. Obras Completas. Ed. A.B.C., Madrid 1960.

263. E. de Cáceres. Poema V, *Las ínsulas extrañas*. Santiago del Estero, 1929.

Palabra de Dios
La música del aire
Gracia de Dios
Mi corazón y el cielo²⁶⁴

Pero la poetisa no pretende haber vivido la misma experiencia que el monje carmelita ni "tampoco, salvo alguna expresión aislada, imitar su lenguaje"; ella vive una conversión religiosa profunda no un éxtasis místico y eso es lo que poetiza. Como otros poetas de la época, huye de los refinamientos modernistas, buscando en la sencillez el camino para su poesía; pero no siempre una honda experiencia humana puede ser convertida en poesía profunda.

Con anterioridad a este libro de E. de Cáceres había aparecido en 1927, *Diálogo de las luces perdidas* de Sarah Bollo, con prólogo de Juana de Ibarbourou. En este prólogo se emiten algunas apreciaciones poco precisas y en algunos aspectos equivocadas. Se descubre, por ejemplo, un "Marcado sabor orientalista en el sentido teosófico y casi hermético de sus poemas".²⁶⁵ No encontramos tal cosa, sino una poesía de inspiración cristiana aunque en una línea distinta a la de Esther de Cáceres. No asistimos a un proceso de perfeccionamiento religioso sino a una búsqueda del Dios protector, liberador de la angustia más que del Dios transformador de la vida:

En "Nocturno" clama:

... en mi casa desierta
hay un alma que llora por tí, mi Salvador²⁶⁶

y en "Destino", al enfrentar la angustia que le produce la vida, dice:

iré siempre bajo el astro de Dios²⁶⁷.

Su poesía está cargada de metáforas muchas veces reiterativas y con desarrollos poco coherentes; el hermetismo al que recurre, en ocasiones, es ingenuo y pobre. Paga también tributo a una superficial influencia modernista; por momentos resuenan, en sus poemas, ecos becquerianos.

Pero, no hay una influencia notoriamente dominante en una poetisa que hace gala en sus citas de muy diversas lecturas.

Pereda Valdés se siente abrasado por el amor divino:

Que este amor por lo divino
es la cruz de mi destino
quemazón de juventud,²⁶⁸

264. E. de Cáceres. Poema XX, Ob. cit..

265. Sarah Bollo. *Diálogo de las luces perdidas*. Prólogo de Juana de Ibarbourou. Ed. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1927.

266. Sarah Bollo. "Nocturno", Ob. cit..

267. Sarah Bollo. "Destino", Ob. cit..

268. I. Pereda Valdés. *La Casa Iluminada*. Ed. Los Nuevos, Montevideo, 1920.

amor que no trae tranquilidad y serenidad sino que se parece al “fuego del dolor”.

Hay una búsqueda de la paz y felicidad no conseguidas, un temor al mundo en su compleja realidad la que se simplifica en una visión maniquea.

Señor, yo no soy malo pero el mundo es perverso
tiene acíbar la vida, mucho más que dulzor,
por la armonía del Cosmos, por la armonía del verso,
tú que hiciste milagros: ¡líbrame del dolor!²⁶⁹

Su compañero de la revista *Los Nuevos*, Federico Morador, reduce su religiosidad a una confesión franca y superficial:

Soy un nuevo cruzado, católico y romántico...

Comprobamos que los impulsos renovadores que los dos poetas sostenían desde la revista *Los Nuevos* no sólo no se concretaban en “poesía nueva” sino que naufragaban en una obra sin calidad; no era suficiente superar la influencia modernista para escribir buenos poemas; Pereda Valdés en este período conseguirá, en otros momentos, resultados algo mejores.

Caso especial y significativo es el de E. Casaravilla Lemos; en él, como en ningún otro poeta de la época, aparece dramáticamente el conflicto entre la fe y el descreimiento, entre la atracción del placer y el intento de superarlo. Es un claro ejemplo de un hombre de educación religiosa que se enfrenta a un desgarramiento interior vivido en el plano intelectual y vital.

No es un místico, ni un dionisiaco ni un filósofo, en contra de lo que afirma algún crítico; es simplemente un hombre conmovido por una lucha interior incesante que no suprime artificialmente con el compromiso fácil de una fe tradicional o con el dócil sometimiento al erotismo dominador.

Esa problemática estaba en el Modernismo pero no nace ni muere con él; por ello en el caso de Casaravilla no lo tomamos, como el determinante de su conflicto que no nos parece sólo un resabio modernista o verlainiano, aunque no desconozcamos la influencia que ambas corrientes ejercieron sobre su poesía. Ese desgarramiento interior aparece claramente en “La luz sin límites” donde dice de Dios:

¡Es la vida! ... La albergan las linfas luminosas
y los fangos. ¡Besemos las llagas y las rosas!
¡Es la vida! ... Las frondas cantan ¡resuenan los
ríos! giran los Orbes; ¡circula y canta Dios! ...

Quizá habita en la espuma, más fugaz que nosotros
Y en la Esfinge sin muerte, que verá venir otros...

269. I. Pereda Valdés, Ob. cit..

.....
 ¡Por qué razón colocan los hombres, con empeño,
 entre las serenísimas estrellas, un pequeño
 Dios! ¿Por qué las afrentan con tan deforme mito!;
 ¿por qué? ... ¡por qué me dejan sin Dios al infinito!

.....
 ¿Hay Dios?... ¿No hay Dios? Su incólume serenidad
 /eterna
 flota en los amplios ámbitos, está en la misma caverna.²⁷⁰

La admiración por la potencia y variedad de la vida, la contemplación entusiasta del Universo funcionando vitalmente lo arrastran a un vago panteísmo pronto carcomido por la duda, la que parece resolverse en una serena aceptación final de un Dios lejano e indefinido.

En el "Canto III" de este libro denominado *Frente triste* aparece la nota afirmativa que se impone a la desolación, a la angustia:

La noche angustia, toda tiniebla, eterna y fría,
 en el alma sus propios problemas desolados;
 mas ella encierra viva la inmensidad del Día,
 tal como una simiente encierra siempre el árbol.²⁷¹

Pero dominan las interrogaciones desesperadas al misterio que lo rodea, aunque afirmando su creencia en la inmortalidad:

El misterio del Todo, ¡es feroz! ...
 El no ser, no se concibe
 sólo el siempre ser, se percibe,
 aunque nos siegue la negra hoz...²⁷²

Esta afirmación de la supervivencia del ser que alienta la creencia en una superación de la muerte, no consigue sin embargo diluir las dudas sobre el más allá:

Terminaba, caía
 a lo hondo: Yo deseaba ver algo! ¡más... no ví...
 ¿Descendía al Silencio? ¿A lo alto subía?²⁷³

Su poesía es testimonio de un proceso oscilante, vivo, producto de la lucha interior que podemos sintetizar en estas dos citas, con claras reminiscencias modernistas:

270. E. Casaravilla Lemos. "La luz sin límites", Las Fuerzas Eternas. Ed. Claudio García, Montevideo, 1920.

271. E. Casaravilla Lemos. "Eternidad", Ob. cit..

272. E. Casaravilla Lemos. "Momentos", Ob. cit..

273. E. Casaravilla Lemos. "Separación", Ob. cit..

Me llaman
 a su gracia pálida
 las bodas del cielo
 - Pero yo amo la Tierra
 Me llaman las altas estrellas
 - Pero las mujeres cubren con una roja llama,
 /toda la tierra!²⁷⁴

En "Oración del Huerto" escribirá:

Arboles de pureza,
 solos; oscuros, quietos.
 Alto cielo celeste.
 El espíritu llama, abierto en resplandores!
 Cielo profundo, eterno! ...
 Como para que adore Jesús, y tiemble y ore...²⁷⁵

Se siente la doble atracción del Cielo y la Tierra, las dos llaman con la misma fuerza, una ofreciendo su realidad apasionada, el otro su misteriosa existencia. Temblor de la pasión y temblor del misterio, búsqueda de una serenidad no lograda.

Como decíamos, el conflicto de Casaravilla se da en dos niveles distintos: en el de la creencia y en el de la conducta; no siempre aparecen vinculados en la poesía, no sabemos si siempre estuvieron vinculados en su conciencia o si hubo momentos en los que existieron alternativamente.

En el Libro III de *Las Formas Desnudas* se manifiestan algunas de las lecturas que lo atrajeron: Renán con su *Vida de Jesús* y Nietzsche al que define como "un esfuerzo desesperado de amor hacia la tierra y hacia el mundo, tomados como inocencia ilimitada y de afirmativa devoción, más que lograda sobrehumanamente ejercitada en su espíritu, al Estilo instintivo, trágico de la festividad vital".²⁷⁶ Es difícil saber hasta donde el filósofo alemán lo influyó; no lo sigue en su proclamación de la muerte de Dios ni toma su despectiva actitud ante lo religioso, pero quizás sus ideas resquebrajaron lo que había sido la religiosidad tradicional de su juventud.

Su declaración de fe la encontramos en el mismo texto: "Creo en un sentimiento de Dios, aun cuando dudo de la Realidad de Dios, de la Verdad de Dios, que dispone del individuo y la multitud, de la parte y del todo (dudas que a veces aparecen en el círculo humano de esta consideración: es tan inexplicable, que exista Dios, como que no exista)".²⁷⁷ Es la misma posición que, en última instancia, surge de su poesía.

274. E. Casaravilla Lemos. "Versos Terrenos", *Las Formas Desnudas*. Ed. Impresora Germano Uruguay, Montevideo, 1930.

275. E. Casaravilla. "Oración del Huerto", Ob. cit..

276. E. Casaravilla. "Libro III", Ob. cit..

277. E. Casaravilla. Ob. cit..

Julio R. Mendilaharsu muestra según E. Frugoni,²⁷⁸ “una curiosidad febril tan pronto por las tendencias y banderas ideológicas en materia social tan pronto por las corrientes espirituales y filosóficas” pero según el crítico “no encontraba su orientación definitiva”. La dificultad de encontrar “una orientación definitiva” creemos que nacía no tanto en la dificultad en armonizar las dos tendencias como de resolver su conflicto religioso. Hay un poema en que ambas “curiosidades” aparecen reunidas, confluyendo a un mismo fin:

¡Aleluya! ¡Aleluya! Los humildes
se embriagan en la fiesta
del pesebre en el cual brilló el ungido
Salvador de la Tierra
.....
¡Da pan a los hogares cuyo huésped
es la fría miseria!
¡Da salud a los niños enfermizos!
¡Saca al ciego la venda!²⁷⁹

Es interesante e inédito en nuestra poesía ese intento de hacer confluir el mensaje cristiano con un mensaje de solidaridad social; en un poema de *Voz de Vida* se repite:

Caminante, yo ansiaría
tus confidencias. Presiento
tu incertidumbre. Te falta
el fervor del Nazareno.
entre odios o entre envidias
o entre penumbras de escépticos,
atraviesas por la vida
sin un horizonte abierto
a visiones fraternales
en el porvenir terreno...²⁸⁰

Parra del Riego testimonia el entusiasmo de Mendilaharsu por Verhaeren, Bloy y los humanistas judíos. Y en un juicio conceptualmente bastante confuso, trata de definir la posición ideológica del poeta: “A pesar de su fortuna, se dibuja en su cerebro, la imagen del despreciado. Y por él escribió muchos poemas de fraternidad. No es en el tono de ningún socialismo sis-

278. E. Frugoni. Prólogo a Selección de Poesías de Julio R. Mendilaharsu. Ed. Renacimiento, Montevideo, 1926.

279. J. R. Mendilaharsu. “Navidad” (1915), La Cisterna. Ed. Talleres Gráficos de Barreiro y Ramos, Montevideo, 1919.

280. J. R. Mendilaharsu. “El Secreto”, *Voz de Vida*. Ed. Impresora Uruguaya S.A., Montevideo, 2a. Ed. 193***, 1a. Ed. 1923.

temático, a pesar del fondo de disimulado y rudo anarquismo cristiano que hay en Mendilaharsu sino en el tono superior de consciencia intelectual".²⁸¹

En otro momento, hace referencia a sus oscilaciones: "Un día parecía anarquista, otro católico, otro ateo, otro más pagano que un personaje de Aristófanes o más creyente en un sólo (sic) Dios que un judío del Antiguo Testamento".²⁸²

Esa lucha interior aparece reflejada en su poesía, con ecos modernistas.

Sus intentos fracasan poéticamente pero no por sus contradicciones ideológicas sino por insuficiencias literarias; dicho sea de paso, los elementos futuristas que Frugoni detecta en su obra no existen realmente.

Pero es interesante destacar esta preocupación social que no es corriente en nuestra poesía del 20 y, mucho más, su confluencia con una concepción cristiana. De las influencias que señala Parra del Riego ya habíamos marcado, en el caso de Frugoni, la de Verhaeren, pero es nueva y llamativa la de León Bloy, el cristiano revulsivo que tanto incidió en sectores de la cultura francesa y que, años más tarde, sería muy conocido en nuestro país. No olvidamos, por otra parte, que por la época existieron grupos de cristianos que fueron avanzadas en la lucha social luchando por la justicia desde el mensaje cristiano.

Luisa Luisi vive un conflicto similar al de Casaravilla; siente una profunda necesidad de trascendencia que choca permanentemente con la duda y, a veces, con un nihilismo negador de todo valor:

La religión no puede colmar mi inteligencia
La poesía me engaña con su ritmo sin vida...
El Ideal se entrega en cualquier emergencia
Y muestra su esqueleto de ambición corrompida.²⁸³

Trata de resolver el conflicto pidiéndole al Señor, contradictoriamente, la paz de la ignorancia o "toda luz y toda ciencia".

Fagetti con su peculiar estilo pasa de la religiosidad ingenua nimbada de sencillez pueblerina a la dramática interrogación metafísica. Así dice:

Villancicos del poblado
en noche de temporal.
Como se nos iba el alma
camino a la eternidad.²⁸⁴

Pero en "Cerremos los ojos", escribe:

281. Juan Parra del Riego. Prosa. Ed. Biblioteca de Cultura Uruguaya, Montevideo, 1943.

282. Juan Parra del Riego. Ob. cit..

283. Luisa Luisi. "Alma mía te mueres de seriedad", *Inquietud*. Ed. Cooperativa Editorial Pegasus, Montevideo, 1921.

284. Juan Fagetti. *Pueblo Chico*. Ed. Diario Moderno, Paysandú, Uruguay, sin fecha.

La vida está ciega mas cabe vivirla...
 Cerremos los ojos...
 No miremos nada. Quién sabe! Quien sabe
 de una vida eterna
 no sea esta vida la secreta clave.²⁸⁵

A su vez no faltan los momentos afirmativos en que proclama su fe en Dios:

Me puse a meditar, alcé los ojos...
 Alcé los ojos, caí de hinojos
 porque, la caravana de los astros
 en la suntuosa y transparente vía
 patentizó la bárbara armonía
 con que Dios sella sus eternos rastros.²⁸⁶

La dificultad de encontrar una respuesta, la actitud no definida que ni niega ni afirma es el rasgo característico de Manuel de Castro:

Se abrirán nuevas rutas aunque duerma la Mente!...
 Cuando la carne triste con sus frutos malsanos
 Bajo la tierra sea festín de los gusanos,
 Será entonces la hora de volver libremente!...²⁸⁷

O en "El Viajero":

Mide tu propio Abismo:
 -Mar sin fondo y sin orilla-
 Donde en silencio duerme
 La eterna maravilla...²⁸⁸

Quizás Zum Felde sintetiza la posición de muchos uruguayos del 20 cuando se refiere en el prólogo de *Las Estancias Espirituales* de M. de Castro, a la muerte de los dioses y las religiones pero inmediatamente recuerda que las ciencias positivas no habían contestado las preguntas más esenciales que el hombre se planteaba.

La agudeza crítica de A. Zum Felde acierta cuando al analizar la poesía de Sabat Ercasty le reconoce "profundidad mental" y "potencialidad lírica" pero la cuestiona pues en ella "tiende a ser generalmente demasiado difuso y redundante".²⁸⁹

285. Juan Fagetti. "Cerremos los ojos", Ob. cit..

286. Juan Fagetti. "Revelación", Ob. cit..

287. M. de Castro. "La muerte", *Las Estancias Espirituales*. Ed. O. M. Bertani, Montevideo, 1919.

288. M. de Castro. "El viajero", Ob. cit..

289. A. Zum Felde. *Proceso intelectual del Uruguay*, ed. citada.

La influencia de Whitman que señala es indudable y creemos que es la básica y sustancial para gran parte de la poesía de Sabat durante este período. El poeta norteamericano entre otros rasgos distintivos, muestra una religiosidad difusa que asume todas las religiones positivas no en cuanto a sus dogmas específicos, sino a su relación con lo sobrenatural; algo similar hace Sabat, por ello es sólo parcialmente cierta la afirmación de Parra del Riego de que Sabat comprende las religiones como poesía y las rechaza como dogma. Lo segundo es cierto pero la primera afirmación reduce equivocadamente la repercusión de lo religioso en la obra del poeta.

La característica que destacamos en Whitman aparece en la poesía de Sabat de esta época. Ya en "La Esfinge" (1912) podemos leer:

El marfil indostánico
la ojiva medieval de la cartuja
el alma griega y dulce de la fuente²⁹⁰

No sería adecuado hablar de sincretismo religioso, pues no se intenta hacer confluír las distintas posiciones en un sistema sino que aparecen confundidas, superpuestas; son vividas por un poeta, no son intelectualmente coordinadas por un filósofo. Los ecos de las religiones de Oriente aparecen en la poesía de Sabat:

Tengo la certidumbre
de que, durante innumerables ciclos
peregrinaré en las zonas remotas del espacio²⁹¹

Asimismo percibe en su ser:

Sordas reminiscencias y caminos sutiles
Y huellas imprecisas
Que persisten sobre todas las edades,²⁹²

.....

Recordamos que en el acápito de "*Leaves of Grass*", Whitman sostiene las mismas ideas: "Detrás de todo Adiós se oculta en gran parte, el saludo de un comienzo nuevo. Para mí, el Desarrollo, la Continuidad, la Inmortalidad, la Transformación constituyen los y las significaciones capitales de la Naturaleza y de la Humanidad".²⁹³

Podríamos citar varios textos de este tipo donde resuenan creencias orientales y teosóficas como en "Cuando seas un alma":

290. C. Sabat Ercasty. *Pantheos*. Ed. Bertani, Montevideo, 1917.

291. C. Sabat Ercasty. "*Urania*", Ob. cit..

292. C. Sabat Ercasty. "*Urania*", Ob. cit..

293. W. Whitman. *Poemas*. Versión de Armando Vasseur. Ed. Schapine, Buenos Aires, 1950.

Como por una ascendente compenetración de bondad y belleza que nos extiende por zonas de amor innegablemente diáfanas, donde todo se funde y se trasfunde en la gran Unidad innominada.²⁹⁴

Por esa época, el teósofo Krishnamurti estuvo en el Uruguay y podemos encontrar en *La Pluma* de diciembre de 1928, un artículo sobre él. La repercusión que tuvo la visita de Krishnamurti en varios sectores de la sociedad uruguaya fue grande.

El intento de aglutinar las diversas religiones positivas que vimos en Sabat vinculado a Walt Whitman, está también presente en él: "Si está al lado de Dios, está unido a nosotros y no importa lo mínimo que se llame hindú o budhista, cristiano o mahometano, ni que sea indio o inglés, chino o ruso".²⁹⁵

Reconociendo que puede también obedecer a otras influencias de muy variados orígenes encontramos reminiscencias de Krishnamurti en el texto de *El Hombre*:

"Y si el aliento de Dios ha pasado miles de siglos sobre el haz de la tierra y si todo era tronchado por el ímpetu de su violento resplandor; y si yo he permanecido de pie y he acumulado en mi frente invencible su más alta revelación, es forzoso que yo sea el sentido de la tierra y de los cielos y del éter inexplicable y de la eternidad y de todos los espacios!"²⁹⁶

El texto del escritor hindú que relacionamos con el poema, dice: "porque vosotros sois Dios, y querrás únicamente lo que Dios quiere; así debéis buscar en vosotros mismos para hallar el Dios interno y escuchar Su voz que es nuestra voz".²⁹⁷

En otros momentos, encontramos elementos de un panteísmo más o menos preciso, unido a referencias cosmogónicas; así se refiere al mar en el principio de los tiempos:

Te llegaron los tiempos sensibles y nerviosos
Era en el fondo mismo del planeta que abrazas.
Tú te agitabas ebrio, todo entrado de sol,
el tono de los días te abría las entrañas.

Tú ansiabas que la idea de Dios se hiciera vida,
que la tierra y el agua, y la luz fuesen alma
que las formas purísimas que en tí eran solo espíritu
cobraran apariencias, colores, culto, ritmo.²⁹⁸

294. C. Sabat. "El Hombre", Pantheos, Ed. citada.

295. Krishnamurti. A los pies del Maestro, Ed. Kies

296. Carlos Sabat Ercastry. "El Hombre", Pantheos. Ed. O.M. Bertani. Montevideo, 1917.

297. Krishnamurti. A los pies del Maestro, Ed. cit.

298. C. Sabat. La ola de la forma. Libro del Mar Ed., Talleres Gráficos de E. Industrial, Montevideo, MCMXXII.

No puede olvidarse, tampoco, el predicamento que Goethe tuvo en varios escritores de la época, entre ellos Sabat Ercasty, y es conocida la relación del pensamiento del poeta alemán con los filósofos de la naturaleza y la teosofía.²⁹⁹

Hallamos también resonancias pitagóricas:

La alta idea del número, de invisible potencia,
forma el nervio profundo del universo entero,
inmortalmente diáfano, eres la última esencia
del Ser impenetrable, del Uno verdadero,
en número de música, oh espíritu primero,
cifra fecundadora de inalcanzable ciencia!³⁰⁰

Como sucede con otros poetas, a pesar de su voluntad de crear un mundo poético sustancialmente distinto al modernista no puede escapar por momentos, a su influencia. Ya "Pantheos" abre nuevos caminos pero todavía en *Los Adioses* que publica en 1929, notamos elementos que muestran una clara raíz modernista; en el plano específicamente religioso podemos citar el poema XL:

Ser menos y ser menos aún, y no sentirme,
y estar como en el minuto de morirme,
y no quedar del ser más que un humo pequeño
Olvidarme del fuego, del dolor, y del grito,
ser ya casi la nada, mientras el infinito,
cada vez más inmenso, me borra como a un sueño.³⁰¹

A diferencia de Casaravilla, en Sabat el conflicto entre el demonio y el ángel no es frecuente, sólo en algún momento se refiere a él.

Pero vivió los vaivenes de la duda, como se manifiesta en "El Límite":

Es Dios? Ah, Dios...
Acaso es también sombra y muerte,
Ah, noche, noche mía!
Con qué frío tan largo me muerdes las entrañas!³⁰²

Y se encaminó hacia un agnosticismo conflictual, que tiene similitudes con posiciones de Casaravilla, y que resumiríamos en su frase "Poned a Dios en mis manos y en seguida probaré que no existe".³⁰³

299. Según las revistas de la época, Carlos Jinarajadasa dio dos conferencias en la Universidad sobre: "El idealismo de la teosofía" y sobre "Yoga, verdadero y falso"; y una en el Ateneo sobre "La enseñanza de Krishnamurti".

300. C. Sabat. "Poema XXIII", *Los Adioses*, Montevideo, s/editorial. MCMXXIX.

301. C. Sabat, "Poema XL", Ob. cit..

302. C. Sabat. "El límite", *Poemas del Hombre. Libro del Mar*, ed. citada.

303. C. Sabat. *Los juegos de la frente*. Ed. Talleres Gráficos de la Escuela Industrial, No 1. Montevideo, MCMXXIX.

El sentimiento antirreligioso también está presente en la poesía de la época. Un precursor de esta actitud es Alvaro A. Vasseur quien había proclamado, siguiendo a Nietzsche, la muerte de Dios, hecho inusual en la poesía de la época: Luzbel termina su canción diciendo:

¡El gran tacaño ha muerto!
 ¡Almas de amor gozad!
 ¡El gran tacaño ha muerto!
 ¡Sursum, Humanidad!³⁰⁴

Pero se cumple en él un proceso de cambio que analiza con acierto, Sabat Ercasty, en un trabajo titulado "La lírica de Vasseur": "La muerte de la religión, el desnudo ateísmo, la negación de la inmortalidad del alma, por un lado y en otro sentido los nuevos y reveladores métodos de la moderna psicología, el inaudito desarrollo de esta ciencia, el atractivo y la sugestión de la metapsíquica, le traen como consecuencia el deseo de ahondar en su propio espíritu y enfocar de diversa manera el problema de la personalidad. Hipnotismo, sugestión, espiritismo, todo lo atrae y le profundiza y agiliza la mente. Lo sobrenatural había sido ya aniquilado, por la ciencia del Siglo XIX, más de nuevo parecía surgir, como una fatalidad del pensamiento y de la experiencia mismos, y surgía más invisible, más cernido, a medida que pasaba por las mallas de la experiencia humana". Y más adelante, agrega: "Nocturna más que nunca su vida, tiembla ante el pavor de lo invisible que de pronto parece adquirir repentinas presencias".³⁰⁵

No deja de ser revelador que en este mismo libro se anuncie la publicación de *Prosas* de Soren Kierkegaard en traducción del mismo A. A. Vasseur; según se aclara en el aviso era obra inédita en castellano.

Ejemplo de lo afirmado por Sabat es el poema "Miraje Cósmico" que, en su última estrofa, dice:

Todo parece inmóvil, todo vibra sin paz,
 Todo yacer parece, todo cambia fugaz;
 La substancia infinita es infinito Adiós;
 Es luz, es fuego, es alma, es energía, es... Dios.³⁰⁶

Distinto es el caso de E. Frugoni, que manifiesta también, poéticamente, su posición antirreligiosa:

-¡No te afanes! No te afanes.
 Yo le grito desde abajo
 porque ya hace mucho tiempo,

304. Alvaro Vasseur. "La canción del rebelde", Cantos Augurales. Ed. O. M. Bertani, Montevideo, 1904.

305. C. Sabat. "La lírica de Vasseur", Poesías. Edición especial de la revista Letras, Montevideo, 1933.

306. Alvaro Vasseur. "Miraje cósmico", Hacia el gran silencio. Ed. Claudio García, Montevideo, 1924.

compañero, que han quedado
vacíos para las almas
esos baldes con badajo
El agua ya no retienen
pues los han agujereado,
con sus lanzadas al Sol,
el Siglo con sus flechazos.³⁰⁷

Las corrientes anticlericales, tan fuertes en el período, no encuentran eco en la poesía, salvo en el caso de Frugoni y en el de Ovidio Fernández Ríos quien, coherente con el batllismo militante de la época, ataca duramente a la Iglesia, indudablemente poco preocupado por la calidad poética:

Y si hoy Roma es caverna del vestigio,
hace falta un Nerón en nuestro siglo
que la incendie de nuevo...³⁰⁸

Pero esto no es obstáculo para que, a veces, aparezca en su poesía la duda y la incertidumbre sobre el último destino del hombre.

Los variados enfoques de lo religioso que hemos visto podemos agruparlos en tres grandes sectores.

Uno de ellos se refiere sustancialmente al cristianismo, más precisamente al catolicismo; en él aparecen desde la adhesión a la diatriba. En efecto, comprende una poesía claramente fiel a una línea doctrinaria cristiana (E. de Cáceres, Sarah Bollo), que no por ello es apologética o proselitista sino expresión lírica de una convicción personal; destaque especial merece en este grupo, E. Oribe que tiene algunos poemas que revelan una religiosidad profunda que irá perdiendo paulatinamente los elementos sobrenaturales del cristianismo, reteniendo sus valores éticos. En el extremo opuesto, minoritario, está el ataque violento, militantemente anti-clerical y muchas veces anti-religioso (O. Fernández Ríos, E. Frugoni). Dentro de este mismo gran sector, y como posición diferenciada, hay una poesía que manifiesta una actitud conflictiva que oscila entre dos polos opuestos: la fe y el descreimiento (Mendilaharsu, Luisa Luisi, Casaravilla), apareciendo como un sub-tema la lucha entre la atracción del placer y la búsqueda de la virtud (Casaravilla).

El segundo sector está representado fundamentalmente por C. Sabat Er-casty que a partir de una actitud religiosa difusa se interna en el ámbito de creencias orientales y occidentales por igual, viviendo también los embates del escepticismo. Manifiesta, en muchos momentos, su creencia en una realidad supranatural, en otros su búsqueda ansiosa. Existen en muchos poetas

307. Emilio Frugoni. "Los baldes del cielo", Poemas Montevideanos. Ed. Maximino García, Montevideo, 1927.

308. O. Fernández Ríos. "Hombres Libres". Horizontes de Luz. Ed. Claridad, Bs. Aires, s/fecha.

resonancias, más o menos precisas, de ideas teosóficas y de distintas religiones.

El tercer sector comprende a un único nombre: María A. Bonavita quien, como hemos visto, es un caso excepcional en la poesía de este período en el Uruguay. Hay en ella una vivencia de lo sobrenatural, auténticamente experimentada y transmitida a través de la aparente oscuridad del símbolo que es el vehículo adecuado para comunicar una realidad que en sí misma es de difícil comprensión.

Basso Maglio puede vincularse a la poeta maragata en el uso del símbolo no en la vivencia de lo que éste trasmite.

En algunos casos aparecen vinculados a lo religioso los temas de la muerte, del pasar del tiempo, del ser; en otros casos, sin establecerse esta vinculación, estos expresan las viejas preocupaciones de la humanidad reiteradas en tantos poemas.

Estas preocupaciones son sentidas y poetizadas quizás con menos frecuencia de la esperada teniendo en cuenta el carácter eminentemente subjetivo de la casi totalidad de la poesía de este período. Emilio Oribe enfrenta la muerte y el pasar del hombre por el tiempo con una serenidad cristiana, unas veces, estoica, otras. Ya hemos visto el "Canto de las pequeñas piedras de los ríos" con sus ecos de Manrique. Ve, por momentos, la vida del hombre como el cumplimiento feliz de un ciclo pleno de racionalidad que cumple inevitablemente sus etapas:

Alegría de nacer
y crecer y morir³⁰⁹

Otras veces la muerte es una presencia permanente durante la vida, plena de misterio pero que no provoca temor sino admiración por su mismo misterio y complejidad; el poeta subraya la incapacidad de comprenderla en todo su significado maravilloso:

Yo soñé alguna vez que era la muerte
una gruta subterránea y honda,
a cuyo borde estábamos,
niños maravillados,
en el tránsito iluso de la vida
Niños maravillados, nada más.³¹⁰

Podríamos decir que acorde con la actitud poética de Oribe, es una visión estética de la muerte, que la vacía de angustia y desesperación.

Juana de Ibarbourou, debajo de su actitud desafiante y vital frente a la muerte, esconde un dramático sentimiento de temor ante lo que ella significa:

309. E. Oribe. "La alegría del cántico", El castillo interior. Ed. citada.

310. E. Oribe. "La gruta", El halconero astral y otros cantos. Ed. Renacimiento, Montevideo, 1919.

la aniquilación del cuerpo, del fluido vital que lo anima. Diríamos que es una actitud de rechazo físico más que una prevención intelectual.

Así vemos que proclama su desenfado ante la muerte en "Rebelde":

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca,
Mientras los otros hombres recen, giman o lloren
Y bajo tu mirada de siniestro patriarca
Las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,
Yo iré como una alondra, cantando por el río,
Y elevaré en tu barca un perfume salvaje
E irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
como una azul linterna que alumbrara en el viaje.³¹¹

Pero en "Laceria", la idea de la muerte aparece sin atenuantes y en toda su dramaticidad destructiva:

No codicies mi boca. Mi boca es de ceniza
Y es un hueco sonido de campanas mi risa.
No me oprimas las manos. Son de polvo mis manos,
y al estrecharlas tocas comidas de gusanos.

Retomando la antigua tradición bíblica sintetiza su idea de la fugacidad de la vida en el último verso:

Bien tóname. ¡Oh Laceria!
¡Polvo que busca el polvo sin sentir la miseria!³¹²

En una actitud inusual en ella degrada el cuerpo capaz del goce sensual, viéndolo en un doloroso adelanto del tiempo, convertido en polvo.

En "Carne Inmortal" también confesaba su angustia:

"Yo le tengo horror a la muerte"³¹³

la que era superada por la idea de una inmortalidad panteísta que sobrevendrá cuando el cuerpo se convierta en:

Abono de raíces,
Savia que subirá por tallos frescos,
Arbol alto que acaso centuplique
Mi mermada estatura.³¹⁴

Sabat Ercasty trata esta temática en algunos de sus poemas; en el tema de la muerte, del transcurrir del tiempo se nota la influencia modernista no en las maneras expresivas sino en lo temático y conceptual.

311 Juana de Ibarbouro. "Rebelde", Las lenguas de diamante, Ed. M. García, Montevideo, 1923.

312. Juana de Ibarbouro. "Laceria", Ob. cit..

313. Juana de Ibarbouro. "Carne inmortal", Rafz Salvaje. Ed. M. García, Montevideo, 1924.

314. Juana de Ibarbouro. "Carne inmortal", Ob. cit..

En la poesía de Rubén Darío son motivo de varios poemas, el hastío de vivir, la incertidumbre sobre el más allá, la búsqueda de la muerte como camino para hallar la paz y la serenidad; Sabat Ercaasty contradiciendo, a veces, el tono vital de su obra muestra inquietudes y angustias similares.

¡Me iré también como todos se van!
 ¡Esto no es nada más que un viaje!
 ¡Entendámonos bien, vieja carne prendida a eternas
 /ilusiones!

¡Dios mío!
 ¿Para qué me hiciste?
 ¿Para qué pusiste este pobre viajero
 en tus caminos?³¹⁵

Podríamos poner otros ejemplos de esta preocupación por el pasar del tiempo, por la espera de la muerte, por la vida de ultratumba que va unida, a veces, a la búsqueda de una identidad ontológica.

Sólo citaremos tres poetas más: Luisa Luisi, Juan C. Abellá y R. Ibáñez. La primera en "Mis bodas" escribe:

Espero... espero... espero...
 en un blanco atavío de novia
 mis bodas supremas.

Espero... Ya sé que mis bodas
 no pueden fallar.
 Las preparan los siglos de siglos
 y son para la eternidad...³¹⁶

Se siente más allá del tiempo, esa espera la coloca por encima de él:

El tiempo, para mí detuvo el vuelo.
 Ya no soy más del mundo...
 Soy lo Absoluto y lo Definitivo,
 en su inmovilidad.
 Ardo callada y quieta como un cirio;
 Soy sólo pensamiento.³¹⁷

Y piensa que también por encima de la vida misma pues se siente "sentada y muda al borde de la vida".³¹⁸

315. C. Sabat. "Poema XXVIII", Poemas del hombre. Libro del Tiempo. Ed. Talleres de la Escuela Industrial No 1, Montevideo, MCMXXI.

316. Luisa Luisi. "Poemas de la inmovilidad", Canciones al sol, Ed. Cervantes, Barcelona, 1926.

317. Luisa Luisi. "Inmovilidad", Ob. cit..

318. Luisa Luisi. "Yo soy la piedra inmóvil", Ob. cit..

En Juan C. Abellá la muerte y el más allá se muestran con la medida y discreción que rige en toda su poesía:

Avido de lontananzas
mis caminos voy abriendo
Los caminos tienen márgenes
donde comienza el misterio.
Y llama una voz profunda,
fuerte imán desde el secreto
corazón de las comarcas
donde florece el misterio.³¹⁹

Hay en él una reiterada perplejidad sobre el sentido de la vida:

Ante los futuros días,
ante el porvenir abierto,
sin alma salió gritando:
¿Para qué?

Y al internarse en la noche,
la noche lloraba estrellas,
y él les dijo a las estrellas:
¿Para qué?³²⁰

Roberto Ibáñez, que por esa época escribía sus primeros libros, encabeza *La Danza de los Horizontes* con este pensamiento: "La eternidad ¿no será sólo una jornada, una forma de ser... o de no ser, en el seno de las existencias múltiples y desconocidas?"³²¹

Esta misma inquietud la expresa en verso en el mismo libro en su poema "Eternidad":

¿Es la muerte la escala de los mundos?
¿Es la tumba un peldaño para subir... o para
descender? El Misterio, pastor de ojos profundos,
su rebaño espectral, rígido ampara.³²²

En *Trigonología* de Humberto Zarrilli, se unen la visión gozosa del cuerpo femenino con la idea del inexorable pasar del tiempo que lo deformará como deforma todos los cuerpos:

Pero, ¡ay! que un día
su carne juvenil,

319. Juan C. Abellá. "En la red", Andén, Montevideo, 1929, s/editorial.

320. Juan C. Abellá. "¿Para qué?", Ob. cit..

321. Roberto Ibáñez. *La danza de los horizontes*. Ed. Imp. El Pueblo, Montevideo, 1922.

322. Roberto Ibáñez. Ob. cit..

donde más tersa y más unida que en la fruta
su tersa piel está,
espesos velos, de tejidos groseros, cubrirá.

.....
Tal así nuestra carne opaca y triste,
cubre y deforma al fin,
el interior triángulo magnífico.³²³

En *El viento sin memoria*, a la idea de transcurrir del tiempo se agrega la interrogante sobre el origen y destino del hombre:

Nadie sabe decirme cómo empecé mi viaje
y dónde se concluye.
Yo sueño la escondida isla de los recuerdos,
para el río viajero que seguirá sin mí.³²⁴

Algo similar sucede con Rodríguez Pintos quien siente el gozo inmediato de la vida como Juana de Ibarbourou o como el poeta al que dedica el poema que citaremos, Juan Parra del Riego:

Y yo te amo, vida, en este cuerpo mío,
ágil, sensual y fuerte, elástico y profundo,
donde tiembla la vena de un fantástico río
y se copian los ritmos dislocados del mundo.³²⁵

Pero, al igual que en la poeta melense, esa vitalidad gozosa es quebrada por la certidumbre de las angustias, del pasar del tiempo y de la muerte.

Silenciosos y lentos, largos dedos helados
hacen siembra de miedos en mis carnes morenas,
mientras mis ojos puros contemplan afiebrados
los soles que se apagan día a día en mis venas.³²⁶

323. Humberto Zarrilli. "Trigonología", Libro de Imágenes. Ed. Imp. El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1928.

324. Humberto Zarrilli. "El viento sin memoria", Ed. citada.

325. Carlos Rodríguez Pintos. "Un canto de vida", Ob. cit..

326. Carlos Rodríguez Pintos, Ob. cit..

La diversidad poética

Amor - Erotismo

Los temas del amor y el erotismo, que son temas obligados de la poesía de todos los tiempos, no podían estar ausentes de la poesía de la década del 20 uruguayo.

Uno de los rasgos distintivos de la poesía de Juana de Ibarbourou es su actitud ante el amor, alejada por igual de la idealización romántica y del refinamiento, a veces perverso, a veces atormentado del modernismo. El antecedente uruguayo cronológicamente más inmediato de poesía amorosa femenina es el de Delmira Agustini. Pero las experiencias son distintas y los mundos poéticos también: "el erotismo de *Los cálices vacíos* es dramático" dice A. Zum Felde; no podemos decir lo mismo del erotismo de Juana. La nota dramática aparece, como hemos visto, cuando justamente el erotismo termina a causa de la desaparición del cuerpo y de los sentidos; pero a diferencia de Delmira, su amor se mueve en los espacios abiertos de la naturaleza y de los sentimientos plenos de vitalidad y frescura. Afirma J. Arbeleche que en Juana de Ibarbourou, "el amor es tomado como un absoluto" y que "es visto bajo el signo de lo extraordinario; a través suyo se escapa de lo cotidiano y todo adquiere el tono del milagro. La hora del amor toma un tono casi sagrado y se convierte en el centro del universo".³²⁷

Su amor está impregnado como toda su poesía, de una fuerte y tierna sensualidad:

Tu beso fue en mis labios
De un dulzor refrescante
Sensación de agua viva y moras negras
Me dio tu boca amante.

Cansada me acosté sobre los pastos
Con tu brazo tendido, por apoyo
Y me cayó tu beso entre los labios,
Como un fruto maduro de la selva
O un lavado guijarro del arroyo.

Tengo sed otra vez, amado mío.
¡Dame tu beso fresco tal como una
Piedrezuela del río!³²⁸

327. J. Arbeleche. Prólogo a Antología de Juana de Ibarbourou. Ed. citada.

328. Juana de Ibarbourou. "La sed", Raúl Salvaje. Ed. citada.

Estamos lejos de los alambicamientos, de las complicadas elaboraciones eróticas, de ese aire malsano de pecado que unas veces aparece claramente, otras subyacentemente, en la poesía modernista.

La presunta similitud con Ana de Noailles planteada por algún crítico parece remota por su concepción afirmativa del amor.

No es el amor frustrado, no alcanzado, sino el que se vive en plenitud y con felicidad, sólo acechado, como hemos dicho por la dramática limitación de la muerte.

Emilio Oribe en "Las garzas" degüella entre otras, la garza rosa del amor y se queda sólo con la garza de la esperanza, pero en "El nunca usado mar", el tema del amor es protagonista. Allí aparece la total experiencia amorosa:

Era mío, por fin, tu cuerpo,
 ioh mágica mujer,
 tantas veces soñada!
 Su concreta armonía nevada.
 El equilibrio extenso y blanco de todo tu ser
 Sobre él, tu cabellera dorada,
 por laberintos sombreados,
 como una tarde de oro cayendo sobre un iceberg.³²⁹

Oribe, como si quisiera amortiguar su osadía inscribe todo ese apasionado sentimiento y vivencia del amor en una visión cósmica, intelectual, coherente con la característica fundamental de su poesía:

El nunca usado mar era en tu cuerpo,
 el enigma de la noche sin velos,
 despegándose sobre la ecuación de tu forma.
 Tu cuerpo, miniatura de los cielos,
 con la misma ley y origen
 con la norma
 y el ritmo solar de sus cuatro estaciones.³³⁰

Inclusive lo vincula con vagas concepciones de retorno:

Como el piloto reconoce y diferencia
 los trágicos faros, allí donde perecían los navegantes
 reconocí en tus ojos la presencia
 de las luces muertas que habité en siglos muy distantes.³³¹

En el mismo libro está la serie de "Sonetos a Maruja" en los que con reminiscencias garcilasianas, canta a su amada y su amor por ella:

329. E. Oribe. "Canto religioso de amor", *El halconero astral y otros cantos*, Ed. citada.

330. E. Oribe. "Canto religioso de amor", *El nunca usado mar*. Ed. citada.

331. E. Oribe. Ob. cit..

La columna del cuello se levanta
mostrando el capitel de mármol rosa,
que limita la esbelta nuca hermosa
y el redondo mentón que nos encanta.³³²

La experiencia amorosa de Emilio Oribe tiene un rasgo común con la de Juana de Ibarbourou, no es vivida conflictivamente sino que es asumida con una fresca naturalidad, sin complejos de culpa ni retorcimientos. Lo mismo sucede con N. Fusco Sansone, cuya poesía está llena del "gusto pleno de la vida", como dice Juana de Ibarbourou. Su poesía sencilla que no se eleva a grandes alturas, trasmite una actitud predominantemente sensual en la relación con el mundo, la que incluye un erotismo sin complicaciones pero también sin profundidad.

Tiene una actitud similar, Junio Aguirre quien, en una poesía sin mayor importancia, proclama la incitación a gozar de la vida.

Sabat Ercasty vive el amor intensamente y diríamos que dramáticamente:

He quemado selvas enteras en mis cantos y en mis gritos.
Por todas partes va saltando la llama.
Corazón y frente, carne y sangre, huesos y médulas, alma y anhelo,
todo no ha sido más que una gran hoguera
enloquecida en el violento juego de las llamas y las brasas³³³

Lo vive desde su concepción cosmogónica nutrida en su contenido y en su expresión de teosofía y de orientalismo:

Mientras los velos de la ilusión y de la muerte
entretejieron la sustancia de las obras y las formas,
y los mundos lejanos se plasmaban así por adentro de
la sombra.
Cuando envolturas falaces y turbias a los conceptos
inefables
y a los perfectos y deliciosos arquetipos,
tu y yo nos buscábamos ansiosos en los vuelos
sobreastrales,
para renovar el momento infinito en que nos
habíamos amado.³³⁴

Concepción que lo lleva a añorar la superación de la carne que una vez vivió:

332. E. Oribe. "La columna del cuello se levanta".

333. Carlos Sabat. "Pausa", Poemas del Hombre. Libro del Amor. Ed. Impresora Uruguaya, Montevideo, 1930.

334. Carlos Sabat. "Canto de las ausencias", Ob. cit..

En un tiempo sin cuerpo, de una luz prodigiosa,
mi ser, fue un ser celeste y una esencia indecible
al más perfecto verbo de este juego sensible
de ahora, un ser celeste sin la carne horrorosa.³³⁵

Ya hicimos referencia al mundo conflicto de Casaravilla Lemos en el que el erotismo desempeña un papel importante. A. Zum Felde afirma que "‘Estremecimientos del Recuerdo’ es la más honda expresión varonil de erotismo en nuestra poesía".³³⁶ Es cierto lo que dice el crítico uruguayo, pero el poema pone en evidencia que el autor vivía el sexo, también, como conflicto.

Y mis imperios en llamas, se oscurecían...
Y casi ya sobre su sexo suave...
turbado y escondido,
casi ya en el nocturno mar de su sexo
mi corriente de deseos deteníase,
loca...³³⁷

Contrastan esta fuerza y convicción con la artificialidad cursi en que cae cuando quiere idealizar falsamente el amor:

Mi devoción es eterna!
Sarah...
Que tus manos tomen mi devoción!
Si no me quemaría una pena rara
y no hallaría el silencio de paz
para reposar con mi corazón...
y no entraría en el cielo jamás.³³⁸

No logra, como ya hemos dicho, el equilibrio entre los dos mundos que lo solicitan y lo desgarran: el conflicto queda sin resolver. Su obra ofrece el testimonio de un erotismo franco, generalmente eludido en la poesía de la época pero vivido conflictualmente. Pueden ser considerados antecedentes algunos poemas de Delmira Agustini y de Alvaro A. Vasseur.

Pereda Valdés y F. Morador se sienten curiosamente atraídos por las alumnas del Sacré-Coeur; poesía que no podemos considerar, seriamente, como poesía amorosa.

Pero Pereda Valdés escribe un poema titulado "Canto a los Senos" único en su clase en la literatura de la época y que quiebra un generalizado pudor poético que tiene las pocas excepciones ya señaladas.

335. Carlos Sabat. "Poema LX, Los Adioses. Montevideo, MXMXXIX, s/editorial.

336. A. Zum Felde. *Proceso Intelectual del Uruguay*, Ed. citada.

337. E. Casaravilla. "Estremecimiento del recuerdo", *Las Formas Desnudas*, Ed. Imp. Germano Uruguay, Montevideo, 1930.

338. Enrique Casaravilla. "Sarah", Ed. *Las Formas Desnudas*, Ob. cit.

El tono de raíz romántica, con un lenguaje que trata de ser moderno y que resulta recargado, es inusual pero aparece, a veces, como en el caso de Roberto Ibáñez:

¡Oh, tus ojos,
genitores de estrellas...
tus ojos, donde sueñan las palomas del éxtasis,
tus ojos, donde anclé mis pobres ojos,
en mi ostracismo astral.³³⁹

En Juan Cunha, que inicia un largo camino poético, el amor está teñido de una melancolía que, a veces, cae en una retórica deudora del romanticismo. Pero en este caso como en el resto de su primer libro, se escucha una voz renovadora de nuestra poesía, que usa un lenguaje poético distinto para expresar un mundo muy personal y auténtico:

ah amada ausente aún no amanecida y siempre cercana
viviendo junto a mi frente la brasa grande de tu corazón
antes del hielo
yo olvidaré en tu hombro la caricia oscurecida de mis
cabellos³⁴⁰

Aunque no se refiere estrictamente al amor en este poema, es del caso citar la idea que de la relación del hombre y la mujer tiene O. Fernández Ríos:

Y si es fuerza partir, si es necesario
que la jornada nuestra sea un calvario
para que en pos del ideal que sigo
la gloria de los dos no quede trunca,
oye mujer, si tú me quieres, nunca
preguntes donde (sic) vas, si vas conmigo.³⁴¹

El toque de humor lo da Ortiz Saralegui en el "Poema de la muchachita geométrica":

Muchachita geométrica:
bésame con las aristas de tus labios,
mírame con los poliedros de tus ojos!
Yo ceñiré la línea curva de tu cintura
y nuestros corazones marcharán paralelos!

339. Roberto Ibáñez. "Mi viaje por el mundo de tus ojos", Ob. cit..

340. Juan Cunha. -V- El pájaro que vino por la noche. Ed. Albatros, Montevideo, 1929.

341. O. Fernández Ríos. "Así te quiero", Horizontes de Luz, Ed. Maucci Hermanos e Hijos, Bs. Aires, Maucci Hermanos, México. José López Rodríguez - Habana, s/fecha.

Muchachita geométrica:
seremos dos circunferencias concéntricas
rayadas de deseos por el mundo.³⁴²

La desmitificación de una poesía amoroso-retórica o conflictual, la logra Ortiz Saralegui por medio del humorismo ultraísta.

El amor y el sexo cantados no sólo como experiencias personales sino como hechos sociales aparecen en dos enfoques distintos en Frugoni y en A. M. Ferreiro.

La mirada que Frugoni extiende sobre la ciudad se detiene también en las parejas que formaban parte de una modalidad ciudadana de vivir el amor.

Cierro los ojos y creo
ver colgar de tus balcones
como brazos sacudidos
por frenéticos temblores
las medievales escalas
que usaba el amor de entonces...

Montevideo, te vuelves
Verona todas las noches.³⁴³

Yo me acuerdo
Pero es Ferreiro el que en su peculiar estilo ultraísta y burlón, en un mediocre poema, encara el sexo vivido en la prostitución.

En "Light-House-Bar", el marinero dice:

Yo estoy cansado del mar. También estoy cansado
de los senos de las mujeres públicas.

El mar me cansa más que las mujeres.

.....
...Cuando estoy a bordo, pienso cómo serán
las mujeres que voy a conocer en tierra.
Y ahora, en tierra, ante la linda muchacha
del Light-House-Bar pienso en el mar

elástico y sombrío.³⁴⁴

Las variantes sobre el concepto y la experiencia del amor son muchas, como era de esperar.

El amor vivido en plenitud, como un hecho que compromete espiritual y físicamente, es poetizado fundamentalmente por J. de Ibarbourou y E. Oribe;

342. Ortiz Saralegui. "Poema de la muchacha geométrica", Palacio Salvo. Ed. Barreiro y Ramos, Montevideo, s/fecha.

343. E. Frugoni. "La hora del amor", Poemas Montevideanos. Ed. Claridad, Bs. Aires, s/fecha.

344. Alfredo M. Ferreiro. "Light-House-Bar", Ob. cit..

el segundo tiende a recubrirlo, de alguna manera, con una tradición cultural erudita; la primera lo muestra con una vital espontaneidad; pero ambos lo cantan sin parcializarlo, sin vivirlo como conflicto sino como elemento enriquecedor e integrador de la personalidad.

En Casaravilla, el erotismo se convierte en el rasgo dominante, pero es vivido conflictivamente, con una visión culpable del placer; desde el punto de vista poético resulta mucho más auténtico cuando es puramente erótico que cuando cae en falsas idealizaciones.

En el caso de Sabat, un conflicto similar es resuelto artificialmente, según nuestra manera de ver. La solución es más literaria que vital, afirma triunfos de una espiritualidad sin mayor consistencia sobre una carnalidad que tiene mucho de esquemática; sigue caminos que nacen en la influencia de Whitman y de la teosofía.

Como hemos visto, persisten también tonos románticos en la poesía amorosa de algunos escritores: Roberto Ibáñez tiene un tono más tradicional, Juan Cunha anuncia una voz distinta, pero, en ambos casos, se poetiza sobre sentimientos reales no sobre ficciones más o menos librescas.



La diversidad poética

La Poesía Social y Política

Analizaremos a continuación lo que habitualmente y con inexactitud se llama poesía social.

Generalmente se reúne bajo esta denominación sólo a la poesía que combate las injusticias sociales, la que se refiere a las luchas de los trabajadores, se le da un sentido restringido y limitando así arbitrariamente su temática. La poesía social trata, en realidad, de las innumerables situaciones que los hombres experimentan en su vida en sociedad y las relaciones que se establecen entre ellas y el ámbito en que viven.

Pudimos comprobar que la poesía nativista rural fue renuente a tratar el tema social en toda su dimensión; su visión del campo fue parcial, reducida a lo pintoresco, al recuerdo, a los aspectos amables de lo cotidiano y no a la compleja problemática que planteaba la vida en la campaña; a veces, mostraba la amarga realidad de las guerras civiles, pero sin un enfoque profundo y poéticamente válido.

En cuanto a la poesía nativista urbana, hemos visto que es muy escasa en el 20 y que raramente trata temas sociales; la excepción es Frugoni, en cuya poesía lo social ocupa un lugar importante, por lo que debe ser tratada en los dos capítulos: el que estudia el nativismo y el que estudia la temática social.

Tiene en nuestra literatura dos antecedentes muy claros: Angel Falco y Alvaro Vasseur.

Angel Falco, anarquista, canta por ejemplo a la Revolución del 17, mostrando alguna confusión ideológica:

¡Estallan las heroicas energías,
Al cabo de los odios sacrosantos,
Y proclama a los pueblos tus conquistas
Encendiendo en la noche de esa Rusia,
La aurora de las bombas anarquistas!³⁴⁵

Vasseur en 1917 cantaba a la Revolución Rusa en estos términos:

Sobre el Neva y sus Bastillas
Sobre el Kremlin y sus tesoros
Sobre la helada miseria
De Siberia,

345. Angel Falco, "Gorkiana". Cantos Rojos (1904-1908). Ed. Solidaridad, s/fecha.

Con sus traíllas de meteoros,
La inmensa, vital, inmortal
esperanza
Avanza! Avanza! Avanza!

.....
Dolorosa, fatal vengadora,
He aquí la Aurora! La Aurora
Boreal!³⁴⁶

La poesía social de Frugoni no llega a resultados memorables y debe reconocerse que, a veces, cae en un prosaísmo pueril como en su poema "El Conventillo":

Si el palacio es la cumbre, él es un negro abismo
que al pie de la montaña anuncia el cataclismo
y como un can monstruoso de hambre devoradora
está pronto a engullirle. Es llegada la hora
de impedir que la sombra de los palacios hunda
la habitación del pobre en la noche profunda...³⁴⁷

Pero, en general, buscó evitar convertir el poema en un mero instrumento para transmitir un mensaje ideológico olvidando la poesía; no siempre pudo concretar su intención pero debemos recordar que afirmaba que no había que confundir poesía social con poesía socialista.

El error no está, como se afirmó, en que escribe sobre la realidad social; no creemos que la poesía social le impida hacer brotar "esas singularidades íntimas propias de quien se había formado románticamente".³⁴⁸ Al escribir poesía social no desaparece la subjetividad del poeta sino que se manifiesta de otra manera; al cambiar el motivo variará la forma de encararlo pero el autor no dejará por el camino ni su yo ni sus virtualidades poéticas.

Un buen ejemplo es el poema "El motorman" en el que de la visión subjetiva del poeta surge natural y poéticamente el mensaje social.

Va el hombre cual si fuese adherido a su coche,
siendo del engranaje partícula integral,
condenado a seguir en el día y la noche
el cauce de un camino invariado y fatal.

Le imponen los dos rieles su inerte despotismo
y empuñando en su diestra el timón del tranvía
siente que como un puño la obsesión de la vía
le impide ser el dueño y señor de sí mismo.³⁴⁹

346. Alvaro A. Vasseur. "Aurora Boreal", Hacia el gran silencio, Ed. citada.

347. Emilio Frugoni. "El conventillo", Poemas montevidianos. Ed. Claridad, Bs. Aires, s/fecha.

348. Domingo Bordoli. Antología de la poesía uruguaya contemporánea. Ed. citada.

349. E. Frugoni. "El motorman", Poemas Montevidianos. Ed. citada.

Hemos visto ya el intento de Julio R. Mendilaharsu de escribir poesía social y su frustración. Busca, con buena intención, tratar un amplio espectro de puntos que abarca desde los judíos a los mendigos, desde la libertad a la guerra. No aparece como substrato de su poesía social una ideología determinada sino simplemente una búsqueda de justicia en la que se percibe una clara raíz cristiana.

En el resto de los autores hay escasas referencias al tema, sólo dos poemas de O. Fernández Ríos tratan explícitamente asuntos sociales sin mostrar valores que los rescaten del olvido.

Entendiendo, pues, poesía social en el sentido amplio que corresponde, incluimos en este capítulo aquella poesía que se refiere genéricamente a la ciudad y a la naturaleza como ámbitos en los que el hombre vive distintas experiencias.

La diferenciamos de la poesía nativista en la que la naturaleza, las ciudades, los pueblos son identificables y nativos, características que influyen de una manera u otra en la concepción y elaboración del poema.

En la obra de Juana de Ibarbouro y de Emilio Oribe el poeta vive en medio de la naturaleza y, en menor grado, del mundo urbano pero sin plantearse notoriamente la influencia que desde el punto de vista social ejercen ambos sobre el hombre.

Luisa Luisi canta a las ciudades de América a las que ve como:

Antítesis fecunda y luminosa
De la ciudad tentacular, que invade
La campiña enfermiza con sus casas,
De gigantesca lepra;

Ella ve, como dijimos que en el caso de Montevideo lo veía Frugoni, la diferencia entre la ciudad desarrollada y tentacular de Verhaeren y la ciudad americana; son físicamente distintas pero también son diferentes en su proyección histórica:

Oh! ciudades de América, movientes,
Pletóricas de vida y de serena audacia!
Abiertas al futuro
En plenitud de razas! ...³⁵⁰

Juan Cunha contrapone tajantemente la ciudad y el campo:

.....
ah la ciudad que cierra el alma de frías vulgaridades
y que no oye la angustia de los hombres

350. Luisa Luisi. "A las ciudades de América", *Inquietud*. Ed. Cooperativa Editorial Pegaso, Montevideo, 1922.

aquí sólo el campo la soledad sin límites de los campos
la soledad extraña del campo que invade el espíritu de
cosas lejanas.³⁵¹

Como es corriente en muchos poetas que provienen del interior, el balance es desfavorable para la ciudad; ya hemos tenido oportunidad de ver en otros casos la idealización de lo campesino que se convierte en lo puro frente a lo contaminado que es la ciudad, siguiéndose una tradición que puede remontarse a la antigüedad clásica.

si mañana he de volverme de nuevo a la ciudad
y la ciudad impura sucia de humo turbia de
/ruido ah vacía
la ciudad que me encontrará raro y lejano
/como salido de un sueño
porque llevaré campo en los ojos y cosechas de pájaros
en la garganta.³⁵²

En éste, su primer libro, Cunha es el joven del interior que llega a la ciudad desorientado, se siente solitario y busca el refugio en el recuerdo de ese campo idealizado, ante la vida turbulenta de la capital.

Emilio Frugoni participa de esa visión maniquea cuando en "El alma de la ciudad", escribe:

Allá en las praderas
los recuerdos viven como enredaderas
prendidas al alma de los individuos.
La vida es un claro licor sin residuos
que desliza lento por cada garganta
y aclara el acento de la voz que canta...
Aquí en la ciudad, quemante palestra
las almas de todos aplastan la nuestra.
Y esa alma de todos forma una siniestra,
surcada de rayos y de sacudidas
que arrastra con férreo puño nuestras vidas.³⁵³

Resulta peculiar, teniendo en cuenta su ideología, la valoración que hace de las dos realidades: la rural y la urbana; considera sólo aspectos parciales de ambas; ignora, justamente, los aspectos renovadores que pueden surgir de la agitación ciudadana frente a la inmovilidad de la vida del campo.

En *La epopeya de la ciudad* el balance es más equilibrado:

351. Juan Cunha. -X- El pájaro que vino de la noche. Ed. Albatros, Montevideo, 1929.

352. Juan Cunha. -X-, Ob. cit..

353. E. Frugoni. "El alma de la ciudad", Poemas Montevideanos. Ed. Claridad, Bs. Aires, s/fecha.

Bajo el peso de tantas cosas enormes
y llenas de una vida brutal
te oigo gemir, alma mía!
No gimás; y yérgete,
vive este frenesí de acción y lucha;
y cuando desde el cielo invisible
te llame la voz eterna de los astros,
sube a una de esas torres audaces
y aguarda a que el arpón del éxtasis
te levante hasta las estrellas.³⁵⁴

Desde otra perspectiva, Enrique Casaravilla se ocupa de las grandes ciudades modernas en una visión más ponderada en la que los elementos negativos aparecen balanceados con elementos positivos. Antes se escuchaban las voces de los hombres; hoy las "calles, llenas de invenciones" aparecen:

No como las que ahora, ni nos deja escuchar
el tiempo veloz,
que apenas dichas, se pierden
en medio de este mecánico océano
de cabezas modernas, que estas vías agitan;³⁵⁵

Termina con una interrogante que, en parte es una interrogante sobre la civilización urbana moderna:

- ¿Irán a dispersarse con sus artificios
para volver, como todos, al polvo,
nada más...?³⁵⁶

Es corriente en estos como en otros casos pretender ignorar que la ciudad no es un fenómeno perverso obra de la maldad sino un producto de la evolución social, económica, política y cultural de la humanidad y, como tal, un hecho complejo, contradictorio.

Casaravilla y Cunha se refieren a la incomunicación que provoca la ciudad; este último la acusa de "que no oye la angustia de los hombres" pero en realidad él presenta como válida otra alternativa de incomunicación: la soledad del campo.

Otra es la visión campesina y ciudadana de Nicolás Fusco Sansone: está impregnada de su vitalidad, de su frescura que se distancia de la actitud conflictiva de Casaravilla y de la melancolía de tono romántico de Juan Cunha.

354. E. Frugoni. "El canto de la urbe moderna", *La epopeya de la ciudad*. Ed. Maximino García, Montevideo, 1921.

355. E. Casaravilla. "En las calles llenas de invenciones", *Ob. cit.*.

356. E. Casaravilla. *Ob. cit.*.

En uno de sus poemas muestra la vida ciudadana por medio de un ingenioso recurso: describir las piernas que caminan por la ciudad; no se ubica como otros en la posición de la víctima pasiva de la urbe, es el observador de su trajinar.

¡Campanas alegres y ágiles
que animan a las calles
con el campanazo claro
de los pasos victoriosos!

Una bandada de piés
se deshace
poniendo en la plaza
un rumor de nidos.³⁵⁷

El campo es recordado, lleno de la alegre frescura de la niñez compartida con su madre, como un hecho felizmente vivido y no como el lugar mitológico en el que debe recuperarse la felicidad perdida.

Le hablabas a los nidos
dándoles la confianza
de los brazos movidos
como si fueran
banderas marinas.

¡Fresca amigas de la tierra!³⁵⁸

La naturaleza es cantada por Rodríguez Pintos con un regodeo sensual expresado en un lenguaje poético lleno de aciertos y de vitalidad:

¡Alegría! ¡Alegría de mis ojos abiertos...!

Como pájaros sueltos escapan mis miradas,
por sobre la mirada de las barcas ancladas
entre mástiles rojos y velámenes lacios³⁵⁹

Parece la visión de un pintor, obsesionado por los colores; en su poema se entremezclan mar, campo, techos en una conjunción que armoniza y no enfrenta paisajes disímiles, pues en última instancia comprende que todos forman parte de un único y apasionante paisaje que es "la vida ardiente, desnuda y palpitante".³⁶⁰

357. N. Fusco Sansone. "Las piernas triunfantes", *La trompeta de las voces alegres*. Ed. Agencia General de Librería y Publicaciones, Montevideo, 1925.

358. N. Fusco Sansone. "Canto a la madre campesina", *Ob. cit.*

359. C. Rodríguez Pintos. "La fiesta de los ojos", "El sol, el mar y yo" (1920-1922), *Campossecreto*. Ed. Emecé, Bs. Aires, 1961.

360. C. Rodríguez Pintos. *Ob. cit.*

En Julio J. Casal, la naturaleza es un tema reiterado en poemas que recogen, muchas veces, la actitud modernista de mostrarnos un paisaje campesino genérico, poco diferenciado. Puede ser que el entrecruzarse en su cultura la naturaleza uruguaya y la gallega contribuya a que se produzca ese resultado. En algún caso el recuerdo de la imagen modernista se hace patente:

El aire lleva
en sus alas un vago
olor a primavera.³⁶¹

Pero su poesía es la sencilla expresión de un alma sencilla que sigue caminos muy distintos a los del modernismo en sus temas y en su expresión poética. Su poesía, en este período, es una poesía escrita en Europa que se vincula al Uruguay, fundamentalmente a través de recuerdos de la infancia.

María Elena Muñoz tiene muy presentes la naturaleza y los ecos del lenguaje modernista:

En el viento sedoso
afuera un sigiloso
canto el cañaveral,
con sus plantas cetrinas
medido en las sordinas
de la brisa estival³⁶²

En Alfredo M. Ferreiro aparecen campo y ciudad, no enfrentados sino tratados cada uno separadamente y desde una actitud diferente. El campo no es contemplado por el melancólico emigrado que lo idealiza. Ferreiro lo mira como un visitante sin preconcepciones: allí hay elementos típicos, naturaleza que él observa y canta con su manera peculiar sin hacer valoraciones; experimenta simplemente los placeres que le brinda:

Estoy de cara al cielo deslumbrante;
llenos el aire azul mis dos pulmones
son los Fordson que alivian
la pesada tarea de vivir³⁶³

Cuando ve la liebre, la recrea como poeta

Es un relámpago pardo
sobre una nube verde.

361. Julio J. Casal. "Ha llovido...", *Humildad*, Ed. de Juan Pareyo, Madrid, 1921.

362. María E. Muñoz. "Canta el Cañaveral", *Horas Mías*. Ed. Casa Barreiro y Ramos S.A., Montevideo, MCMXXIV.

363. Alfredo M. Ferreiro. "Campo abierto", *El hombre que se comió un autobús*. Ed. citada.

Son varios puntos ojalados
en el pastizal.

Es un temblor en zig-zag
y un terror en línea recta.

Es un relámpago pardo
sobre la redonda falda
de un cerro verde.

Un relámpago, cuyo trueno
estalla en la boca de mi escopeta.³⁶⁴

La ciudad es la moderna urbe acosada por el movimiento y la mecánica; tras todo el tráfico aparece muy esporádicamente el hombre, pero es un hombre no estimulado por la moderna vitalidad, es un ser exterior a esa vida intensa y agitada en la que vive con un dejo de tristeza y alejamiento. Su actitud de espectador domina también en la poesía que escribe sobre temas campesinos pero siempre como un visitante despreocupado e interesado en una realidad que le resulta regocijante; en la poesía urbana es el hombre que debe vivir en una realidad que le es dada y detrás de la cual aparece, a veces, la deshumanización de las grandes ciudades como la muestra en el poema "Buenos Aires":

Los Bancos se devoran a casi todos los peatones.
En medio de las calles, al resto de la gente
se la devoran los camiones.
Entra el hombre en las calles
para domar vehículos.
Con látigos restallantes
de miradas oblicuas
los hace desviar, detener,
avanzar, retroceder,
sonar.

A rebencazos limpios
de miradas tremendas
los hombre bajan a las calles
para domar las bestias del tránsito³⁶⁵

La modernidad no ha sido asumida por el poeta quien se impresiona con su agresividad, con su deshumanización, con su violencia animal. No es un futurista apasionado por el vértigo, es un poeta que no escapa al mundo transformado que lo rodea y que lo canta sin endiosarlo.

364. Alfredo M. Ferreiro. "Poema ultra rápido de la liebre arisca". Ob. cit..

365. Alfredo M. Ferreiro. "Buenos Aires", Ob. cit..

DISCUTIR

Como resumen podemos decir que la preocupación por lo social ocupa un modesto lugar en la poesía del 20. Y específicamente la denuncia que muestra la injusticia, la explotación se ve reducida a la poesía de Emilio Frugoni y a algún intento de Mendilaharsu. En el período anterior, Falco y Vasseur habían sido sensibles a la influencia ideológica anarquista.

El batllismo, con su política de arbitrar en las luchas sociales, con la absorción que hizo de muchos anarquistas, atemperó inquietudes socio literarias; además, a pesar de las serias dificultades que sufrían los trabajadores y los conflictos que éstas generaban: "Un índice extremadamente negativo de la sectarización y las disputas internas, estuvo dado por el abandono que los trabajadores hicieron de su militancia sindical".³⁶⁶

Por otra parte, el hecho social que es la urbe moderna, aparece muy tangencialmente en la poesía de la década, como así también el inmigrante, fenómeno tan importante en la década del 20 y en la conformación del país.

J. Ortiz Saralegui es uno de los pocos poetas que lo recuerda, aunque no se refiere al caso más corriente que era el del español o el italiano.

Sorprende que la poesía de la época ignore casi absolutamente las luchas políticas que el país había vivido tan intensa y trágicamente. Si bien el enfrentamiento se daba de muy distinta forma en la década del 20, los hechos anteriores estaban muy próximos; ya señalamos la inexistencia de una poesía épica que cantara los dolorosos y temibles hechos de las luchas fratricidas y de una lírica que expresara los sentimientos y las reflexiones que ellos debieron provocar. Sólo quedan los reiterados lugares comunes que la llamada poesía criollista dedicó a esas luchas y algunos poemas aislados, de otro origen.

Esto puede obedecer a variadas razones; creemos que hay dos que, en distinto grado, son las importantes: 1º) las luchas políticas tenían distinto carácter y se habían desarrollado formas de convivencia de las que hemos visto algún ejemplo como en el caso del conjunto de poetas reunidos en el libro *Bajo la misma sombra*; 2º) había un concepto sobre el papel de la poesía y del poeta en el que no cabía, fácilmente, el tema político.

Quien nos dejó un claro testimonio de poesía política fue Ovidio Fernández Ríos con su reconocido batllismo militante:

Sí, es preciso defender a Batlle:
porque va contra él, la sombra, el vicio
el dogma del temor, la forma rancia,
la ambición, la impotencia y el prejuicio,
la divisa, el ayer y la ignorancia.³⁶⁷

366. J. D'Elía - A. Miraldi: Historia del movimiento obrero del Uruguay. Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1984.

367. Ovidio Fernández Ríos, "Batlle", Horizontes de Luz, Ed. citada.

Podrían ponerse otros ejemplos pero el balance es pobre en cantidad y también en calidad como en el ejemplo citado, en que el poeta se hunde en una retórica grandilocuente y superficial.

Lo mismo sucede con respecto a los temas políticos generales o a los temas de política internacional.

Son pobres los resultados obtenidos por Casaravilla y Mendilaharsu:

Así el primero escribe una pobrísima "Oda civil" en la que loa a la democracia:

Democracia formemos; mas Democracia grave,
que pueda andar segura, sin peligros de nave!³⁶⁸

Julio R. Mendilaharsu no obtiene mejor éxito en sus imprecaciones contra la guerra:

Os miro y estáis serenos
os miro y en negaciones de Budas y Nazarenos,
de Reclus y Kropotkin
de Tolstoy y Bakunin
ostentáis vuestros cañones
como obscuras maldiciones
hacia la estirpe que lucha por conquistar el sustento,
una visión de belleza y fe en su renacimiento³⁶⁹

Y fustiga la tiranía con tono declamatorio:

.....
y sentir la epifanía
orgánica del lirismo
como apóstrofe violento hacia cualquier tiranía,
hacia cualquier despotismo
en medio de soledades hostiles al histrionismo
en el corazón grabada la palabra Rebeldía³⁷⁰

Los resultados son tan pobres como en el caso de la política nacional; debemos tener en cuenta que la Primera Guerra Mundial había conmovido profundamente a los intelectuales uruguayos, pero esa conmoción no se refleja en la poesía. Lo mismo sucede con América y sus problemas a pesar de que estuvieron muy presentes en la década del 20 uruguayo; revisando las revistas, se puede calibrar la preocupación de la intelectualidad uruguaya por

368. E. Casaravilla. "Oda Civil" Democracia, Las Formas Desnudas. Ed. Impresora Germano Uruguaya, Montevideo, 1930.

369. Julio R. Mendilaharsu. "Los acorazados", Voz de Vida. Ed. Imp. Uruguaya, 1933.

370. J. R. Mendilaharsu. "Rebeldía", Ob. cit..

los hechos que sucedían en México y en Nicaragua provocados por el avance del imperialismo norteamericano.

Sabat Ercasty en *Pantheos* canta a los pueblos de América con su peculiar estilo titánico resaltando con pomposidad y sin profundidad la compleja grandeza del continente. Su enfoque no percibe las miserias junto a las riquezas, las desarmonías que empañan las coincidencias; es, en definitiva, retórico:

Pueblos!

Cuántas veces vuestras pupilas habrán invadido el espacio tras el vuelo del cóndor que agita la amplitud de sus alas sobre la trayectoria de su deseo ascendente, hasta penetrar en el aire enrarecido que se niega a su aliento, donde la luz naciente del astro lo embriaga de magníficas audacias.³⁷¹

Según A. Zum Felde la poesía de Oribe de la primera etapa “está impregnada también de un hondo sentimiento americano”.³⁷²

En efecto, ya sea en la serie “América” y más específicamente en “La leyenda de las Amazonas”, el tema americano es tratado, en algunos casos, históricamente, narrando hechos lo que no es usual en su poesía.

Parte en “La leyenda de las Amazonas” del testimonio histórico de Hernando de Ribera; en este caso la peripecia da oportunidad para que el poeta se refiera a la salvaje naturaleza americana, a la conquista de los españoles

Bajo la paz augusta del olvido, la vida
se recoge en el pliegue de un insomnio profundo
y en su mutismo hermético se extiende defendida
por los siglos, la ubérrima flora del nuevo mundo
Entre harapos, prosigue su marcha, la perdida
caravana de hesperios, bajo el palio rotundo
de la esmeralda urdimbre tropical, conmovida
por las savias que ascienden con ímpetu fecundo³⁷³

No son poemas que manifiestan juicios históricos, sino la admiración del poeta todavía modernista, por la lujuriosa naturaleza del Nuevo Continente, por la hazaña del guerrero, por el misterio indígena.

En Juana de Ibarbourou la presencia de América es circunstancial y aparece como prolongación del tema de la tierra natal:

Y toda la mentira del mar se me ha hecho clara
De un golpe. Quiero el campo
Como todos los hombres de América lo quieren.

371. C. Sabat Ercasty. “Anunciación”, *Pantheos*. Ed. Bertani, Montevideo, 1912.

372. A. Zum Felde. *Proceso Intelectual del Uruguay*. Ed. citada.

373. E. Oribe. “La lucha bárbara”, *La leyenda de las Amazonas*, Ed. citada.

(No tenemos entraña de marinos. Un ancho
Amor de labradores en la sangre nos vienen.)

La montaña y la pampa, la colina y la selva,
La altiplanicie brava y los llanos verdeantes
Donde pasta la vaca y galopa el bisonte,
Están más cerca nuestro que el mar innumerable.³⁷⁴

Podríamos decir que es una "sectaria" visión que nace de la campesina uruguaya y que se remonta a toda América, recapitulando el variado paisaje terrestre que la conforma y una presunta actitud del hombre americano.

Mira hacia América en el poema "La Rosa de los Vientos", en el que con gran dosis de puerilidad expresa sus deseos:

Yo quiero la rosa de los vientos.
La que ninguna mujer ha tenido
En la cintura ni en los cabellos!
Como un juguete fantástico
La haré girar entre mis dedos.
A ti, Bolivia, te mandaré el aliento del trópico.
Y a ti, Brasil,
El pampero que huele a llanuras de trébol.³⁷⁵

La América que cantan estos poetas es la América histórica, la América de naturaleza variada y salvaje o la América retóricamente mesiánica. Juan Fagetti, en cambio, canta a una América contemporánea sufriente y dolorida:

Algún día la selva americana
entremecida (sic) de pavor y gozo,
verá colgados de los altos robles,
cien mil cuerpos de intrusos
.....
Santo Domingo y Nicaragua gimen ¡Haití! enmudece
en el asombro inmenso. ¿Y el verso calla?
Miserable stirpe
que aún no despierta a sus destinos altos.³⁷⁶

Esta manera de referirse a América es excepcional en la poesía de la época en nuestro país; es justificado pues el asombro de Fagetti.

Un hecho que causó conmoción fue la llegada del "Plus Ultra"; provocó no sólo admiración por la hazaña sino un rebrote del sentimiento de hispanidad.

374. Juana de Ibarbourou. "Encuentro", La Rosa de los Vientos, Ed. citada.

375. Juana de Ibarbourou. "La rosa de los vientos", Ob. cit..

376. Juan Fagetti. "Pronto", Pueblo Chico, Ed. citada.

Estimulado por la situación centroamericana, Roberto Ibáñez poetiza sobre el acontecimiento:

¡Oh aviador, arquitecto de horizontes,
que engarzaste al anillo de tu vuelo
el espacio del sol y que bebiste,
con la mano extendida de la luna creciente,
al espectral filtro del vértigo!³⁷⁷

Esto no significa un apoyo a Primo de Rivera, el dictador que gobernaba España desde 1923.

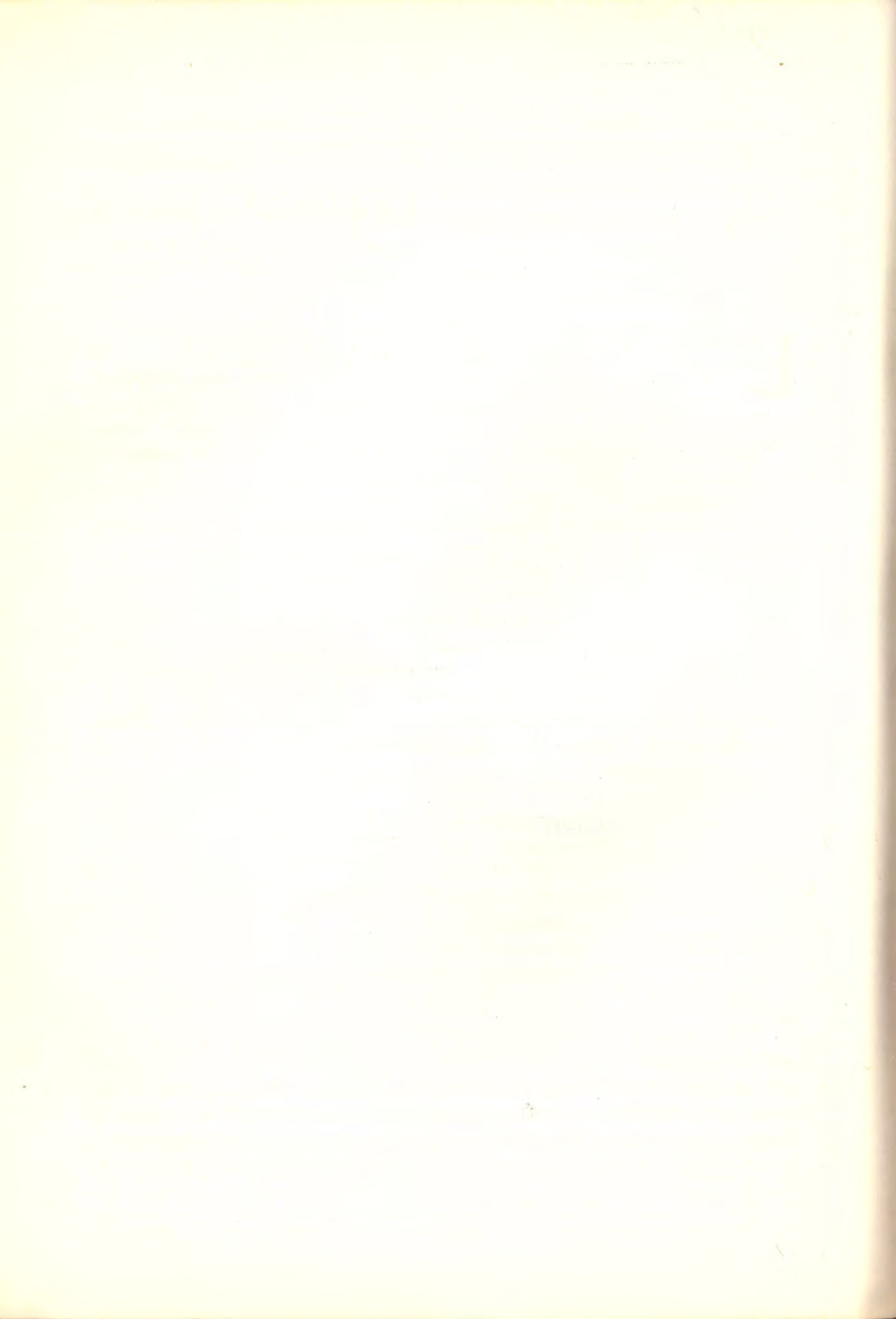
También lo hace José Ma. Delgado en un poema de muy escasos valores que, sin embargo, fue "Uno de los cuatro poemas que eligió el jurado del Concurso Hispanoamericano organizado por el A.B.C. de Madrid para perpetuar la hazaña del 'Plus Ultra'".³⁷⁸

.....
Ni tú tampoco elevando a su vista
El símbolo de los Reyes Católicos
Y el estandarte de la conquista,
Sino agitando en lo alto del brazo vencedor
Tu simple gorra de aviador.
Pero en tí y en tus hermanos de los Andes y la Pampa,
La misma sensación de resurrexit, de vieja estampa,
Cuyos seres y paisajes recobran la vida de repente;
La misma alegría
De volver a encontrar el cetro de la osadía,
En el fondo de sus almas, bajo polvos de siglos,
yacentes.³⁷⁹

377. Roberto Ibáñez. "¡Aviador!", La danza de los horizontes. Ed. citada.

378. Acápito del poema "A Franco", Metal, Ed. Ag. General de Librería y Publicaciones, Montevideo, 1926.

379. José M. Delgado. "A Franco", Ob. cit..



La diversidad poética

El Poeta y la Poesía

La obra de cada poeta define, por sí misma, su concepción de la poesía y del papel que ella y su autor desempeñan o deberían desempeñar; pero resulta clarificador analizar algunas definiciones explícitas al respecto.

Existe una valoración de la poesía y del poeta que muestra su ascendencia modernista, la que a su vez recoge muchos aspectos esenciales de la escuela romántica.

En *Cantos de Vida y Esperanza*, Rubén Darío define su posición con respecto al papel del poeta y al lugar que le corresponde ocupar en la sociedad:

¡Torres de Dios! ¡Poetas!
¡Pararrayos celestes,
que resistís las duras tempestades,
como crestas escuetas,
como picos agrestes,
rompeolas de las eternidades!

.....
Esperad todavía.
El bestial elemento se solaza
en el odio a la sacra poesía
y se arroja baldón de raza a raza,
La insurrección de abajo
tiende a los Excelentes
El caníbal codicia su tasajo
con roja encía y afilados dientes.³⁸⁰

Esta concepción del poeta no proviene de la cultura grecolatina en la que se le verá destinado a cumplir una función sagrada desde que estaba inspirado por las Musas o por Apolo; surge de la concepción romántica que lo veía como un ser dotado de características peculiares, distintas y superiores al resto de los hombres y que, por lo tanto, debía cumplir una función especial generalmente incomprensida por los demás. Esta convicción se extiende más

380. Rubén Darío, -IX- *Cantos de Vida y Esperanza*, Ed. Espasa-Calpe Argentina S.A., Bs. Aires, 1959.

allá de los autores específicamente románticos; muchos ejemplos podríamos citar; a título ilustrativo recordamos "L'Albatros" de Baudelaire:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui haute la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher¹⁹¹

Pero se va perdiendo la idea que muchos románticos tenían sobre la misión social del poeta, según la cual éste actúa desde su excelencia, para emplear el concepto de Rubén Darío, como guía, como orientador, vinculado al pueblo al que se siente unido. Las influencias modernistas que predominaron en la poesía del 900 hicieron olvidar, en general, la misión social del poeta e insistieron en el refinamiento estético de las experiencias y de los medios expresivos alejándose de las multitudes y de las inquietudes sociales.

En la década del 20, las variadas influencias provocan distintas valoraciones de la poesía y de su papel; ponemos como ejemplo dos, por ser muy explícitos y por provenir de dos de los poetas más conocidos del 20; no quiere decir eso que sean las únicas.

En Sabat Ercasty, los ecos de Goethe y de Whitman lo alejan del aislamiento refinado y exquisito:

Enciende mi sangre la llama de todas las edades,
Soy otra vez el hombre que marcha,
Retoñan los entusiasmos,
Embrago en el éter el vuelo de mi audacia,
Disparo la flecha contra el misterio
Y deseo ultrapasar con ella todas mis limitaciones,
Y así vengo,
Y así vengo desde el fondo de los siglos,
Repitiendo la misma enorme ruta,
Y no sé si estoy más cerca
Y no sé si estoy más lejos!³⁸²

Quizás esas mismas influencias, entre otras, determinan la idea que tiene sobre la misión mesiánica del poeta:

Tú has ungido tu frente en la disparidad de la
luz creadora y has besado la mano que desata las
aguas de las nubes y traes de su virtud la alegría de
emanar y la felicidad de hacer.
Oh! Tú eres la sabiduría saludable y purificadora!³⁸³

381. Charles Baudelaire. *L'Albatros, Les Fleurs du Mal*, Ed. Garnier Frères, París, 1961.

382. C. Sabat Ercasty. "El Arbol", Pantheos, Ed. citada.

383. C. Sabat Ercasty. "Al poeta que viene", Ob. cit..

En E. Oribe reaparece la torre de marfil, refugio del poeta frente a las sombras del mundo:

Los césares que caen y los que ascienden
ruedan hacia el maelstrom nidal de vórtices.
Nuestros cantos se extinguen en las sombras!
Oh, poetas, volvamos a las torres!
Encendamos las luces en las cúpulas
de incienso,. En lo alto de los montes,
el silencio ha de intuir los grandes himnos
que corearán las almas superiores!³⁸⁴

Hemos visto que no toda la poesía de Oribe en la década del 20 sigue estos consejos, pero en el conjunto de su obra esta actitud estética se convertirá en la dominante. Esa lucha del creador con el medio que lo desconoce la siente el autor melense:

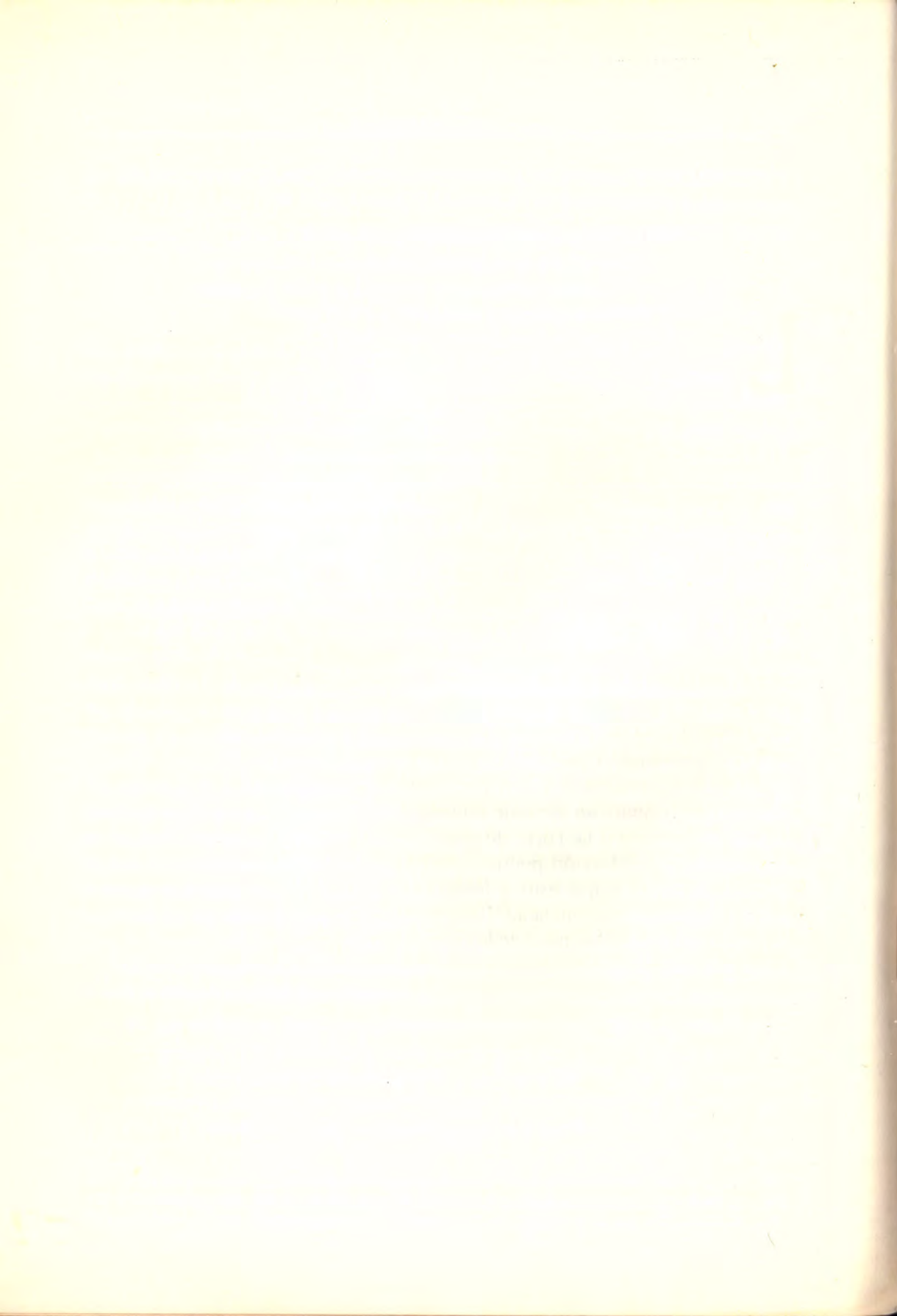
Mas si el poeta viene y canta
o eleva en las sombras su lámpara,
manos, hoy por todas partes
se la apagan³⁸⁵

El poeta, hombre que cumple una función superior en la sociedad, transmite mensajes que, a pesar de su trascendencia o quizás, a causa de ella, no son aceptados por la sociedad; la reacción debe ser refugiarse en su mundo superior, por lo tanto, aislarse aún más.

En los hechos, la posición que sostiene el papel del poeta como ser distinto que trasmite un mensaje especial es la dominante, pero no se impone la idea del poeta en la Torre de Marfil. Por el contrario hemos visto en la mayoría de la producción poética una búsqueda de la comunicación con el mundo. Se pudo ver que esto se intenta en distinto grado, de distinta manera y con diferente intencionalidad. Hay muchos que, justamente, tratan de bajar la poesía del pedestal al nivel de la vida cotidiana.

384. E. Oribe. "El canto de la inteligencia", *El Halconero Astral y otros Cantos*. Ed. citada.

385. E. Oribe. "El canto de las colinas", *La Colinda del Pájaro Rojo*. Ed. citada.



Conclusiones

La producción poética de la década del 20 uruguaya es copiosa y variada pero esta variedad no excluye la existencia de elementos comunes que la caracterizan globalmente. En cuanto a la abundancia de producción poética algunos críticos de la época la atribuyen a causas muy concretas. Estas nos resultan excesivamente simplificadoras de un fenómeno muy complejo que hay que estudiar con más detención y compararlo con la situación de otros países para evitar conclusiones apresuradas.

Debemos aclarar, antes de progresar en el análisis, que la poesía que hemos estudiado no es toda la poesía del período. Sin juzgar calidades, debemos tener presente que hay textos escritos para la música popular como así también una poesía no escrita que se canta o se dice, fundamentalmente, en la campaña y en el suburbio. Hemos trabajado, pues, sólo con un sector de la poesía: la escrita por autores letrados, cuya instrucción no tiene un origen único ni tiene el mismo nivel de calidad. Toda esta poesía es un producto urbano, podríamos decir con más precisión que, en la mayoría de los casos, es un producto capitalino. Y esto a pesar de que muchos de los poetas son nacidos en el interior; pero, salvo excepciones, vienen a vivir a Montevideo y vuelven sólo ocasionalmente a su lugar de origen.

El carácter capitalino de la mayoría de esta poesía importa por las connotaciones socio culturales que implica. Es un lugar común destacar el carácter sustancialmente europeo de la cultura uruguaya pero encontrábamos en el 20 y, también hoy, zonas rurales, suburbanas y pueblos en los que, por influencia de tradiciones y de costumbres vernáculas y su mezcla con las que provenían del Viejo Continente se crearon modalidades culturales diferenciadas de las prevalecientes en las zonas céntricas de Montevideo. Pero en éstas, lo europeo era indudablemente preponderante y sucedió que los que llegaron a la capital desde el interior desarrollaron y profundizaron lo que había de europeo en su cultura y, en general, fueron relegando, algunos lentamente y otros abruptamente el, muchas veces, escaso bagaje vernáculo que traían de sus lugares de origen. Aunque lo conservaran, aparecía como un aspecto secundario, subordinado totalmente a la cultura euro-capitalina. Además todos, los nativos de Montevideo y los provenientes del interior, desatendieron en general otras modalidades culturales populares y suburbanas en las que se entremezclaban los aportes de la migración campesina interna y de la inmigración europea y africana, voluntaria, la primera, obligada por los traficantes de esclavos, la segunda.

En los pocos casos en los que estas modalidades merecieron la atención de los poetas fueron estructuradas y transmitidas dentro de los patrones culturales provenientes de Europa.

Esto no era un hecho nuevo como es notorio; no es una peculiaridad exclusiva de la década del 20 sino que es, en nuestro país, una constante que tiene escasas excepciones.

Es ilustrativo el caso de "El Viejo Pancho" que, a pesar de ser considerado ejemplo de lo criollo, manifiesta una notoria matriz europea.

En cada época la influencia literaria dominante ha sido distinta (neoclásica, romántica, etc.); el Modernismo, que tuvo un extraordinario predicamento en nuestro país, es un caso especial, pues nace en América, pero, a su vez, sintetiza movimientos europeos de los que es deudor.

En los años veinte no hay una corriente que predomine imponiendo una línea poética única o, por lo menos, mayoritaria. En los períodos anteriores, si bien coexistían distintas corrientes literarias unas eran continuaciones agónicas de años pasados, que iban lentamente desapareciendo y cediendo el lugar a otra que aparecía imponiendo sus ideas y sus formas expresivas. Así sucedió con el Modernismo que imperó en la poesía del 900. Pero un rasgo distintivo del 20 es la simultánea variedad de corrientes que convivían en la poesía con una importancia similar. Este hecho quizás pueda explicarse como reflejo de lo que sucedía en Europa: allí también convivían distintas escuelas y no existía el dominio absoluto de alguna de ellas como había sucedido en los momentos culminantes del Neoclasicismo o del Romanticismo.

Pero dentro de su heterogeneidad toda la poesía uruguaya de esta década muestra dos actitudes nítidas: un claro rechazo a continuar escribiendo poemas modernistas; una notoria resistencia a plegarse a las corrientes de la llamada vanguardia (futurismo, dadaísmo, surrealismo). Con respecto a la primera, ya hemos abundado en información y señalamos que la negativa a seguir escribiendo según los cánones del Modernismo no significaba que se desconocieran sus valores literarios ni que desaparecieran los ecos de su influencia, sino que se reconocía que había un agotamiento de sus modos refinados y de sus mundos exóticos, inadecuados para quienes no se sentían agredidos por el medio hasta el punto de necesitar evadirlo o para quienes preferían enfrentar los problemas reales que se les planteaban antes que eludirlos. Esto no significa que, en algún caso (Basso Maglio), alguna de las corrientes literarias integradas en el Modernismo, como el Simbolismo, no fueran reivindicadas en la teoría y en la práctica. Alfredo M. Ferreiro en una bibliografía sobre "Palacio Salvo" así lo dice: "Nada de Grecia, ni de Roma, ni de la pastora tal o cual ni del arroyo que se queja, ni del dolor de no ser amado. Pamplinas antiguas que se han ido repitiendo sin cesar, llegando hasta

el caso de conocer poeta felicísimo que se hacía el llorón cuando escribía versos. ¡Cómo para pegarle era el caso!"³⁸⁶

Y resume su juicio sobre el cambio: "Hay unos cuantos poetas que ya cantan la vida, tal como ellos la ven".³⁸⁷ *EE 11.5/40*

En relación con la segunda actitud, nos adelantamos a señalar que las corrientes vanguardistas europeas eran conocidas en el país; así lo testimonian las revistas de la época en sus artículos, sus bibliográficas y las citas de algunos escritores.³⁸⁸ También era conocido Walt Whitman, al punto de que en 1912 Alvaro A. Vasseur publica en España una traducción de *Leaves of Grass*. El poeta norteamericano tuvo una resonancia notoria en la obra de Sabat Erasty y contó también con el apoyo entusiasta de Parra del Riego, quien estuvo vinculado a muchos de los poetas de la década. Zum Felde dirá de él que es quien aportó "a la renovación estética de nuestro tiempo, la corriente de energía más definitiva y poderosa"; le atribuye "voluntad de renovación y la alegría del recommienzo".³⁸⁹

En cambio, la revolucionaria poesía europea no tiene una real incidencia en la poesía del 20; sólo aparece la influencia de las formas atenuadas que, en lengua española, derivan de aquella, como el Ultraísmo y el Creacionismo.

Con respecto a este tema hay pronunciamientos polémicos y definiciones teóricas de importancia. Ortega y Gasset tenía un gran predicamento en América Latina, no sólo por sus libros sino también por la Revista de Occidente y su editorial. Ambas dirigidas por él, pusieron al alcance de los latinoamericanos una bibliografía actualizada, en especial de la cultura alemana.

Es oportuno recordar que esta influencia era considerada por Henríquez Ureña como importante pero peligrosa pues se estaba convirtiendo en una influencia única, absorbente que desplazaba otras de distinto origen y orientación. Ortega había acuñado el conocido concepto de "La deshumanización del arte" que aplicó a las vanguardias europeas; no es fácil saber hasta dónde pudo crear prevención en los poetas uruguayos contra el arte de la época por su forma de caracterizarlo, pero indudablemente fue leído por la mayoría de ellos. Como contradictor del filósofo español se presenta el pensamiento de Zum Felde fundamentalmente en su libro *Estética del 900*. En él, el crítico uruguayo asevera: "La deshumanización entendida, pues, no como superación del mero realismo objetivo por la libertad de la imaginación creadora, - en cuyo caso el término es confusivo- sino como un efectivo vaciamiento del arte de todo contenido y de todo sentido humano, lo que lleva a considerar el arte como un simple deporte; tal es el punto donde, creemos, el pensamiento

386. Alfredo M. Ferreiro, en La Cruz del Sur, enero 1929, año V, No 21, Montevideo.

387. Alfredo M. Ferreiro, Ob. cit..

388. En octubre de 1926 aparece anunciada en La Cruz del Sur una conferencia que dictaría Marinetti en el Teatro Artigas sobre "J. Laforgue y el futurismo integral".

389. A. Zum Felde. "De Verhaeren a Walt Witman" (sic), La Pluma, Año I, vol. I, agosto de 1922.

del prestigioso catedrático de Madrid se desvía de las verdaderas direcciones de la nueva conciencia; y resintiéndose del referido achaque, característico del trance intelectual del momento, vuelve a conceptos propios de la mentalidad ochocentista".³⁹⁰

En una posición distinta está E. Frugoni quien en su libro *La sensibilidad americana*, que reúne varios artículos por él escritos, afirma: "Nuestras fuerzas nuevas -en el Sud y en el Norte, más aún en América del Norte que en Sudamérica-, si nos apartan del romanticismo plañidero y verboso, reinado español, y del modernismo artificioso, reinado francés no coinciden con los modos que tienden a "deshumanizar el arte" y a "crear una frivolidad nueva en el mundo viejo" como dice Ortega y Gasset.³⁹¹ Da la bienvenida a lo que innove en "los procedimientos técnicos", a "los más subversivos conceptos de la índole lírica" pero reclama que la obra de arte americano tenga en cuenta "esa mezcla de ingenuidad, salud y espontaneidad cordial que caracteriza el ambiente natural de la existencia de estos medios americanos, donde el hombre no ha salido del todo, ni aun en los centros urbanos más populosos, del estado de naturaleza, pues mantiene todavía un fondo de pasiones y de sentimientos primitivos".³⁹²

Emilio Oribe en una carta dirigida a Zum Felde por la publicación de *Estética del 900* le escribe: "Por ejemplo, yo no confío mucho en el maquinismo y sus representantes en la cultura. Creo que, hasta ahora, han sido conquistadas por el maquinismo las inteligencias menos dignas de América".³⁹³

V. Basso Maglio reproducirá una cita de Georges Braque: "Yo no creo en los movimientos innovadores. Creo en el hombre y en su calidad humana".³⁹⁴

En cambio, Alvaro Guillot con motivo de un concurso de plástica realizado en esa época en el país, dice: "Uno de los síntomas desconcertantes del ambiente actual es el contraste entre el avacismo social y político y el espíritu conservador e incomprensivo que existe en el pueblo y sus dirigentes en materia estética. El contraste es lamentable y paradójico".³⁹⁵

Estos ejemplos sirven para formarse una idea de las posiciones encontradas que se daban en el plano teórico. En América Latina había también pronunciamientos sobre estos puntos, que se publican en el país. Reproduciremos dos que, por la repercusión que la poesía de sus autores tuvo, resultan de gran importancia. Manuel de Castro en el prólogo a una antología de artículos de Parra del Riego, reproduce una cita de César Vallejo: "Poesía nueva -dice Vallejo- ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado por

390. A. Zum Felde. *Estética del 900*. Ed. Ateneo, Bs. Aires, s/fecha.

391. Emilio Frugoni. *La sensibilidad americana*. Ed. Maximino García, Montevideo, 1929.

392. Ibid..

393. E. Oribe, en *La Pluma*, año II, vol. V, mayo de 1928.

394. V. Basso Maglio. *La expresión heroica*, Ed. citada.

395. A. Guillot. "Contradicción", en *La Cruz del Sur*, Suplemento No 1, diciembre de 1925. Montevideo.

las palabras cinema, motor, caballos de fuerza, radio, jazz-band, avión, telegrafía sin hilos y en general de todas las voces de la ciencia e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad nueva... Pero no hay que olvidar que esta no es poesía nueva ni antigua ni nada".³⁹⁶

Coincidentes con estas afirmaciones son las de Vicente Huidobro que en sus *Manifestes* expresa: "Si yo canto el avión con la estética de Víctor Hugo seré tan viejo como él y si canto el amor con una estética nueva seré nuevo. El motivo no tiene ninguna importancia para la modernización o vejez de una obra".³⁹⁷ Y con respecto al surrealismo dirá: "Me parece que el surrealismo actual no es más que el violoncelo del Psicoanálisis".³⁹⁸

No cabe duda, entonces, que las nuevas propuestas literarias no sólo eran conocidas sino que eran discutidas; por lo tanto, si no se aceptaron como modelos a seguir fue porque hubo una expresa decisión de no hacerlo; no hubo tampoco un retraso en su aceptación como había sucedido otras veces, pues no se adoptaron ni en esa década ni más adelante.

Aunque no creemos, por lo menos con respecto al Uruguay, que existiera "un fondo de pasiones y sentimientos primitivos", como dice Frugoni, en escala muy diferente a los que existían en determinados ámbitos de Europa, la realidad social, económica y cultural era distinta a aquélla en la que habían nacido y se habían desarrollado las nuevas y revolucionarias corrientes del Viejo Continente.

La experiencia brutal de la guerra del 14 y de las conmociones político-sociales anteriores y posteriores a ella, la Revolución del 17, el advenimiento del fascismo, eran fenómenos de repercusión universal pero que llegaban muy amortiguados a la tranquila ciudad platense. Las conmociones ideológicas provocadas por el marxismo y el psicoanálisis no habían llegado a inquietar profundamente a los intelectuales uruguayos.

En el medio intelectual y, específicamente, entre los poetas no tuvieron ascendiente las figuras y las posiciones de Primo de Rivera y de Mussolini.

Como excepción encontramos algún escritor que se entusiasma con la obra o la personalidad de estos dos líderes totalitarios.

El desarrollo industrial que iba en aumento, y el crecimiento de las grandes ciudades, con todas las consecuencias sociales y económicas que acarrearaban, eran fenómenos incipientes en el Uruguay, donde el Palacio Salvo era el signo más destacado de la modernidad. Según los datos que transcribe Henry Finch, el 60% de los 7.681 establecimientos industriales registrados

396. Prosa de Parra del Riego. Prólogo de Manuel de Castro. Ed. Biblioteca de Cultura Uruguaya, Montevideo, 1943.

397. Vicente Huidobro. *Manifestes*, citado en *Teoría del Creacionismo*, de Antonio de Undunaga. Ed. Aguilar, Madrid, 1957.

398. *Ibid.*

por el censo industrial de 1929 había sido fundado después de 1921, pero "en 1930 el promedio de empresas todavía tenía menos de nueve obreros".³⁹⁹

En cuanto a la población "en ningún período de este siglo, aun incluyendo la corriente inmigratoria, la tasa total de crecimiento alcanzó el nivel del 2.88% registrada para América Latina en los años 60".⁴⁰⁰

Hubo una actitud general de no plegarse mecánicamente a una respuesta poética que surgía de un ámbito distinto con problemas distintos; es una diferencia con la adopción indiscriminada de modelos que había sido, con alguna excepción, la norma en la literatura uruguaya.

Esto no significaba ignorar la literatura europea, diríamos mejor occidental, en su conjunto, sino leerla desde una posición de independencia, con conciencia de que si bien los puntos de partida tenían similitudes también tenían diferencias importantes que debían generar una literatura distinta. En esta lectura de lo europeo, la literatura española había tenido siempre importancia pero había ido siendo desplazada casi totalmente por la influencia francesa, aun cuando, como es sabido, Rubén Darío la conociera bien y la citara.

España había comenzado a vivir una renovación literaria desde la generación del 98 en adelante; ecos de Machado, quizás del neopopulismo lorquiano, de la generación del 27, se escuchan a veces en la poesía de la época, pero son escasos. Hemos comprobado más de una vez que muchos poetas de la década del 20 tenían presente la literatura española, en especial la del Renacimiento y la del Barroco.⁴⁰¹ La presencia de lo español se advertía no sólo en el conocimiento de los poetas sino también en el de la teoría literaria, como vimos en el caso de Ortega y, podemos agregar, en el de Eugenio D'Ors quien por esa época visitó el Uruguay y alternó con poetas y pintores.

Lo que España estaba haciendo significaba una ruptura con la mediocridad y la rutina de seguir caminos abiertos por otros y eso sucedía en una cultura que usaba nuestra propia lengua lo que hacía más obvias las posibilidades literarias que ésta tenía, demostradas también por la enorme riqueza de la literatura de los siglos de oro.

No son ajenos a la atención prestada a España, los hechos políticos que sucedían en México y otros países del centro de América, que estaban sufriendo los embates de la política de expansionismo imperial de Estados Unidos.

La pérdida de Cuba a fines del siglo anterior, su reflejo en España, el atropello que sufrían países del Continente que pertenecían a una comunidad

399. Henry Finch. *Historia económica del Uruguay contemporáneo*. Ed. Banda Oriental, Montevideo, 1980.

400. *Ibid.*

401. Emilio Oribe escribe un artículo sobre Góngora en *La Cruz del Sur* en 1927 confluyendo con la nueva valoración de la poesía que hacen los escritores españoles de la generación del 27.

vinculada al Uruguay por muchas razones culturales provocaron una reacción de acercamiento a España, ante la tradicional desconfianza que la poderosa nación del norte causaba, marcada ya por Rodó y por Juan Zorrilla de San Martín quien en *El Sermón de la Paz* escribía: "Ese dios Pan, que hoy tanto se invoca, es la guerra. Polimorfo, extravagante negación de la unidad espiritual, ese dios Pan es el enemigo del verbo, del alma: pangermanismo, panislamismo, paneslavismo... aun panamericanismo".⁴⁰²

La adhesión poética que, según comprobamos, causó el vuelo de Ramón Franco, además de ser motivada por la hazaña en sí, encerraba una reivindicación de lo hispánico que se contraponía al norte anglo-sajón.

Por otra parte, aunque Walt Whitman fuera norteamericano, el papel renovador que había cumplido en Occidente, mostraba que el Nuevo Continente podía tener pretensiones de plantearse objetivos propios que fueran expresión de su peculiaridad.

Lo que sucedía creemos que lo señala con lucidez A. Zum Felde: "...esta parte de América que llamamos Latina tiende, cada día más fuertemente a definir una personalidad propia en virtud de aquellos factores especiales a que nos referimos, -pero no precisamente, una cultura distinta y aparte de la de Occidente..." y más adelante afirma "...concebimos lo americano como una forma de lo occidental".⁴⁰³

Es importante destacar que el Modernismo había demostrado la posibilidad de elaborar desde América una poesía innovadora aunque fuera deudora en sustanciales aspectos de la poesía europea y definía de alguna manera una personalidad propia, aunque nutrida de cultura occidental. España había sentido el impacto de esta poesía que la había sacado del letargo y de la rutina y había convertido a la colonia en colonizadora. Pero a su vez el Modernismo había hecho comprender los riesgos enormes de la sujeción estricta a un único modelo poético.

En América Latina habían surgido poetas y grupos de poetas que buscaban, superado el Modernismo, salidas propias; éstas, como en Uruguay, eran diversas y obedecían a distintas concepciones ideológicas y estéticas.

En el ámbito cultural del 20 uruguayo tenía un peso indudable Rodó; abierto, liberal, contrario a los decadentismos y que continuaba influyendo profundamente en amplios sectores intelectuales al igual que Vaz Ferreira que no se plegaba, a escuelas filosóficas determinadas pero en el que convergían las influencias de James y Bergson, según lo afirma Arturo Ardao.⁴⁰⁴ Igualmente, el estudioso uruguayo señala la falta de aceptación que tuvo "el cientificismo voluntarista" de Carlos Reyles.⁴⁰⁵

402. J. Zorrilla de San Martín. *El Sermón de la Paz*. Ed. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1978.

403. A. Zum Felde, *Estética del 900*, Ed. citada.

404. Arturo Ardao. *La filosofía del Uruguay en el siglo XX*. Ed. F.C.E., México-Bs. Aires.

405. *Ibid.*

Se vivía, por lo tanto, en una atmósfera de amplitud ideológica sin sistemas dominantes; el pensamiento marxista que había aparecido difuso en A. A. Vasseur y se mostraba más orgánico en E. Frugoni, y un vago influjo nietzscheano no llegaban a cambiar esa situación.

En el plano político-social, según Caetano, "la estructura policlasista de los partidos habría de convertirse en el vehículo más idóneo para una convocatoria indiferenciada a la sociedad civil, a los efectos de encauzar en forma más o menos orgánica sus contradicciones...".⁴⁰⁶ El historiador compatriota agrega que de esta situación nace "muchas veces esa política de compromiso y conciliación" tan típica en el Uruguay del siglo XX que si bien impidió políticas absolutamente represivas y conservadoras, "aseguró" también de modo estable contra toda posible transformación radical de la sociedad, favoreciéndose así en última instancia y en la 'larga duración' a los defensores del statu-quo".⁴⁰⁷

Vemos pues, que el marco cultural y el político-social no incitaban a planteos y creaciones revulsivas y aunque no creemos que ambos determinaran inevitablemente las características de la literatura de la época tuvieron incidencia sobre ellas.

En la consideración de la poesía uruguaya del 20, debemos señalar a algunos poetas que crean su poesía en circunstancias especiales. En primer lugar, Gervasio Guillot que escribe poesía en francés y que junto con su hermano Alvaro, dirige la Section Française en *La Cruz del Sur*.

Hecho poco comprensible, lo explicamos por el deseo de tener acceso a un medio culturalmente prestigioso como el francés, mezclado con cierta dosis, conciente o inconciente, de desprecio por la cultura hispano-americana, considerándola atrasada. El error es obvio: la solución para elevar la calidad de una cultura no es evadirla.

Hay dos poetas que escriben gran parte de su poesía fuera del país, aunque por diversas razones: uno es Julio J. Casal que lo hace en España, más concretamente en Galicia, donde edita la revista *Alfar*; el otro, Carlos Rodríguez Pintos que vive parte importante de su vida en París.

Estos dos autores integran entonces, tangencialmente, la cultura del 20 uruguayo pues aunque continúen participando de categorías culturales uruguayas éstas están, inevitablemente, entremezcladas con experiencias de otras culturas.

Uno de los escritores antes citados sintetiza su visión de la poesía del 20 uruguaya con estas aseveraciones: "Dentro del grupo que defiende la creación de la calidad americana y que frente a Europa está en una posición de nega-

406. Gerardo Caetano. "Los caminos políticos de la reacción conservadora", en *El primer batllismo*. Ed. CLAEH - Banda Oriental, Montevideo, 1985.

407. Ob. cit..

ción y de fobia cabe distinguir: 1º) Los Nativistas que trabajan en una poesía de arrabal y del campo, del indio y del gringo tales como aparecen y se realizan en el Río de la Plata. 2º) Los que han ahondado un "gauchismo cósmico" vinculado con el pensamiento platónico, con la calidad pitagórica y con el Oriente esotérico.

El grupo que afirma la realidad estética del siglo XX (aparentemente europeizante y que nunca ha desaprobado la legitimidad de la consciencia americana) y desconfía de la tradición".

Y resume en una síntesis final: "Los primeros quieren la diferenciación de América; los segundos buscan la diferenciación del siglo XX".⁴⁰⁸

El juicio está lleno de inexactitudes y de apreciaciones erróneas. Según hemos podido ver, en los auténticos nativistas no existía fobia antieuropea y el mismo crítico lo demuestra cuando, en una clara referencia a Ipuche, nativista, habla de la vinculación con el platonismo y el pitagorismo, típicas expresiones de la filosofía griega.

La síntesis final encierra una falsa oposición entre la diferenciación del siglo XX y la diferenciación de América. Hemos visto que, según nuestra opinión, se intentaba, por la mayoría de los poetas, con mayor o menor claridad, una diferenciación del siglo XX americano uniendo los dos aspectos: el espacial y el temporal sin caer en mimetismos empobrecedores pero sin desconocer que el mundo y, por lo tanto, la poesía, cambiaban.

Es conveniente, luego del estudio analítico que hemos hecho, tener una visión global de las orientaciones de la poesía en la década.

Según nuestra opinión, podemos distinguir tres grandes grupos de poesía: no decimos de poetas porque la obra de muchos de ellos, por su variedad, debe ser incluida en más de un grupo.

Queremos aclarar previamente que a toda esta poesía, cualquiera sea el grupo que integre, la consideramos poesía nacional; y esto lo afirmamos no sólo con respecto a la poesía de este período sino a toda la poesía escrita en español por autores uruguayos, en el país. La escrita en español en el extranjero por uruguayos ofrece otros problemas que deben ser analizados en cada caso para pronunciarse con certeza.

No se debe confundir el concepto de nativo con el de nacional. Puede haber una literatura que ignore en su temática y en su forma lo nativo, que dependa de escuelas extranjeras, que las imite, no por ello deja de ser nacional, pues es manifestación de un sector que forma parte de la nación, ya sea mayoría o minoría y que pone en evidencia la aceptación de determinadas pautas culturales las que pueden ser, inclusive, negativas. Esa literatura que es un hecho nacional y puede ser de excelente calidad, está expresando una opción asumida por un grupo de personas, y no puede ignorarse su existencia

408. Gervasio Guillot Muñoz, en *La Cruz del Sur*, Año II, No 14, octubre de 1926.

como si no formara parte de la historia cultural del país, al margen de que no se considere ni plausible ni deseable. Por lo contrario, es una importante pista que permitirá interpretaciones globales que tengan en cuenta la complejidad real de la nación y obligará a precisar muy claramente conceptos como "el ser nacional", "el espíritu nacional", etc., que se emplean, generalmente, con superficialidad e imprecisión. Existe un malentendido muy corriente: la única poesía nacional es la que se refiere a determinados ámbitos, personas o costumbres pertenecientes a una real o presunta idiosincracia del país. Esto restringe lo nacional artificialmente, ignorando la realidad cambiante y polifacética que lo constituye.

El primer grupo lo integramos con la poesía que algunos llaman criollista y que nosotros preferimos llamar pseudo-gauchesca. Remeda en sus temas y, a veces, en su lenguaje, a la poesía payadoresca y a la poesía de tema gaucho escrita por autores letrados; pretendió ser la defensora del verdadero "ser nacional".

Hemos visto la inconsistencia de esta pretensión en una poesía que, muchas veces, mostraba una posición no sólo literaria sino social y políticamente conservadora, que buscaba hacer de su definición de lo nacional la única verdadera, denunciando a quienes no participaban de ella como negadores o, por lo menos, como cuestionadores de la auténtica nación. Su posición era difícilmente defendible pues los mismos autores que escribían esa poesía sabían o debían saber, que la realidad social y cultural uruguaya comprendía otras historias que las del gaucho y la campaña: la de ellos mismos que no eran gauchos ni vivían en la campaña y las historias de quienes determinaban desde otros ámbitos la gran historia del país.

El segundo grupo lo conforma la poesía que hemos llamado nativista, según la amplitud que dimos a este término; tiene rasgos propios que la distinguen del resto de la poesía del período.

Su rasgo distintivo fundamental es que integra explícitamente a la poesía elementos peculiares de la cultura del país en sus distintas manifestaciones: rurales, urbanas y, en mucho menor grado, pueblerinas y suburbanas.

La integración se da de distintas maneras: esos elementos pueden ser el motivo central del poema o suscitar reflexiones o sentimientos, o pueden ser catalizadores de experiencias diversas, pero siempre aparecen de manera más o menos clara como parte sustancial del conjunto.

No es este un hecho menor, una superficial respuesta de circunstancias para salir del paso con una referencia más o menos autóctona.

Estos poetas abren sus ojos al mundo que los rodea, lo miran con atención y, en ocasiones, con profundidad: la mayoría de las veces no se detienen en él ni lo hacen protagonista de sus poemas pero queda la clara evidencia de la vinculación intelectual, física, afectiva que tienen con él. Esta vinculación

no es formal u ocasional, sino que está contribuyendo a la conformación de la personalidad del poeta y, por lo tanto, de su obra; a su vez, está mostrando a los lectores aspectos del país real ya sea explícita o implícitamente, objetiva o subjetivamente. Aun cuando pueden referirse a temas similares a las poesías del tercer grupo, la forma en que son tratados, la relación que establecen con el medio, los elementos de éste que se muestran, no sólo justifican sino que exigen la diferenciación que establecemos.

Esta corriente nativista importa mucho en la historia de nuestra poesía y, diríamos más, en la de nuestra cultura; no hacemos este juicio considerando los valores estrictamente poéticos, sino el aporte que significa para la elaboración de una cultura con "personalidad propia" como decía Zum Felde y, concomitantemente, para mostrar varios aspectos de los que constituyen, por lo menos, una parte del país real, despojado de afeites y artificios que lo ocultan, muchas veces bajo las pomposas definiciones de "ser nacional", de "orientalidad", etc., que pretenden abarcar la totalidad del país y sólo son vacuas generalizaciones de realidades muchas veces fenecidas o que nunca existieron.

Creemos, además, que esta poesía abre nuevos caminos, que se ampliarían y profundizarían más tarde; habrá que estudiar la influencia que esta renovación sin parricidio, sin destemplanzas, sin iracundia tuvo en posteriores corrientes poéticas uruguayas.

En la poesía nativista, hay tres aspectos de nuestra realidad nacional que no tienen el lugar que, a nuestro juicio, hubieran merecido: 1) la vida pueblerina, la vida del suburbio, y de sus habitantes; 2) las verdaderas formas de vida del paisano; 3) las luchas fraticidas.

Con respecto al primer tema ya manifestamos las posibles causas de tal actitud. En el segundo caso, existía una idealización de la vida del pueblo o de la campaña que nacía, muchas veces, de una añoranza melancólica, que cubría pudorosamente la realidad. En los dos casos, existía un desinterés, de alguna manera culpable, por las angustias y vicisitudes que vivían el pueblerino, el habitante del suburbio y el paisano.

Llama la atención, en el tercer punto, la ausencia de una épica de la campaña. Estaban vivas todavía las luchas fraticidas y sus consecuencias, las que no habían merecido, tampoco en el período anterior, la debida atención de una poesía dominada por el modernismo o por una versión generalmente retórica del gaucho. Según vimos, había interés en algunos sectores en denostar las guerras civiles pero no en indagar en ellas y profundizar sus dramáticas peripecias y sus verdaderas causas. Era más difícil que, en este período de statu-quo, se reavivara un tema polémico que había dejado heridas no cicatrizadas todavía del todo; como es sabido, la que lo había encarado, por lo menos en algunos casos, había sido la narrativa. No se trataba de escribir extensas epopeyas, género en desuso, sino de registrar el hecho épico en un

poema que podía ser breve; esto no se hizo e inclusive es excepcional la reflexión lírica sobre tan dramáticos sucesos.

El tercer grupo en que hemos dividido la poesía del 20 abarca una muy amplia gama de temas y enfoques provocados por, o referidos al mundo exterior o interior del poeta, sin que se establezcan vinculaciones específicas con el medio en el que el poeta vive o ha vivido.

Los criterios que hemos establecido con respecto a la relación con la poesía europea son especialmente válidos en este grupo.

Se ha destacado la importancia que tiene en la poesía del 20 la "relación del yo y el cosmos",⁴⁰⁹ lo que es cierto para muchos poemas pero no para toda la poesía del 20, según surge del estudio anterior. El análisis introspectivo es motivo fundamental en la poesía del período como también la preocupación por lo trascendente planteada de muy diversas maneras y desde distintas perspectivas pero no podemos dejar de tener en cuenta, también, los hechos y circunstancias cotidianas que aparecen muy especialmente en la poesía nativista.

Lo que indudablemente resulta como dominante, en los poemas y temas más diversos, es el papel del yo del poeta. Un crítico señala que era una poesía panyoísta, lo que es cierto. Las causas de este hecho pueden ser muchas y variadas; siempre resulta atractivo pero muchas veces, falsamente simplificador, dar una única y rotunda explicación.

No puede desconocerse la incidencia de los precedentes poéticos de la literatura europea y americana que influyen en el país desde el Romanticismo hasta el Modernismo pasando por los poetas simbolistas, a los que hay que agregar la señalada influencia de Whitman.

En otro plano debemos recordar que el liberalismo dominante en amplios sectores políticos, sociales y culturales había impregnado de individualismo la vida de la sociedad uruguaya. Es evidente que el ámbito en el que ese individualismo podía exacerbarse era el de la poesía lírica. Creemos que así sucedió.

Confluyen, pues, la actitud que prevalecía en la literatura que predominaba en el mundo y la que predominaba en los sectores dirigentes del país.

Pero reconocer la influencia que esa actitud tuvo en la poesía no significa que la concepción político-social del liberalismo fuera asumida totalmente por los poetas del 20 que se mueven en niveles que no exigen definiciones en ese terreno.

La debilidad de la poesía social y política del período no es producto, en general, de una actitud conservadora sino, como hemos dicho, de una concepción sobre lo literario que existía antes del avance liberal en el mundo y

409. Jorge Albistur. "Un exceso sumiso", en *El Día*, 26 del X al XI de 1985. Montevideo.

que siguió existiendo después del comienzo de su lento y parcial desplazamiento, la que es asumida por la mayoría de los poetas uruguayos de la época. Se suma como causa la estabilidad político-social que vivía el país a pesar de los procesos que se comenzaban a desarrollar y que culminarían en los hechos de la década del 30.

Complejo panorama el de la poesía del 20 en la que valorizamos más un conjunto de poemas que un conjunto de poetas; esto sin perjuicio de reconocer la importancia de algunos nombres que merecen un notorio primer plano.

Pero, de acuerdo con las características de este trabajo, los que nos interesa destacar es cómo, desde el punto de vista cultural, se abren e inician nuevos caminos que tienen que ver no sólo con la poesía sino con la cultura en general. En ocasiones son tanteos, otras comienzos insuficientes, pero se intenta a veces con éxito escapar de una dependencia rutinaria y descubrir, en algunos casos tímidamente, el país en que se vive; el país físico, humano y cultural, sin caer en la soberbia irracional de pretender ser autárquicos. Es exacto el juicio de Jorge Albistur: "...la dirección general de este movimiento lírico fue la de un reencuentro con nuestra realidad...".⁴¹⁰

Se afirma, con esa cierta manía generacionista que existe en sectores de nuestra crítica, que la generación del Centenario⁴¹¹ "ha sido y es la de la dependencia, de la duración, de un conformismo afirmativo o angustiado; a lo sumo de hijos pródigos que vuelven silenciosos con el corazón sangrando a la casa".⁴¹²

Esto no es exacto si se refiere a la poesía del período según surge del análisis realizado; tanto no lo es que el mismo crítico dice, contradiciéndose a sí mismo según nuestra opinión: "Pero, ella también está en la vitalidad de sus rutinas, preñada de señales, de inquietudes nuevas, de presagios que apuntan a la ruptura del equilibrio hacia la cuestión del sentido de nuestras satisfacciones".

Las señales, las inquietudes, los presagios no surgen de la nada y no quedan flotando en el aire sino que nacen de propuestas concretas de hombres concretos y se encargan en obras tangibles. Llegar a puerto es mérito incuestionable, pero encender faros que marquen el camino no es mérito desdeñable.

410. Jorge Albistur: "La gravedad y la gracia", en *La Semana* (El Día), 21 de setiembre de 1985.

411. Alberto Methol Ferré. "La generación del Centenario", *Marcha*, No 1.006, 29 de abril de 1960.

412. No compartimos la referencia al Centenario, que proviene de Zum Felde, para referirse a esta llamada generación. Creemos que tiende a confundir y a relacionarla con un fenómeno que no la caracteriza.

**REALIZACION
GRAFICA
de**



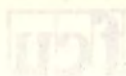
**FUNDACION DE CULTURA
UNIVERSITARIA**

Impreso en
GRAFISERVICE S.R.L.
25 de Mayo 736 - Montevideo

Depósito Legal N° 252.920/91

COMISION DEL PAPEL
Edición efectuada al amparo
del Art. 79 - Ley N° 13.349

REALIZACION
GRAFICA
de



Décadas, centurias, milenios son medidas pequeñas en el transcurrir del hombre en su historia; pero en décadas, centurias, milenios, a veces en días, en horas, se producen hechos decisivos, se inician o culminan procesos de enorme importancia que van más allá de la medida de tiempo en la que se encierran.

La poesía no aparece hoy en día con el protagonismo que tuvo en otras épocas, pero muchas veces tiene una incidencia que no sospechamos, que no percibimos y en el 20 esa presencia es indudable e influyente. La década del 20 y más, la cultura de la época no puede comprenderse cabalmente sin analizar su poesía. Eso es lo que intenta hacer el autor de este libro escrito en medio de las complejas peripecias de una vida dedicada a la cultura entendida en su más amplio sentido. Para preocupación de los lectores, según él afirma, no es el único libro que tiene escrito.
