emir rodríguez monegal

literatura uruguaya del medio siglo

editorial alfa
montevideo

Para Georgina, Joaquín y Héctor Alejandro, mis hijos.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

by Editorial Alfa 1966

prólogo

Está de moda denigrar a la literatura. También está de moda defenderla. Así, un famoso escritor francés hace tiempo que denuncia reiteradamente las imposturas de la literatura, ay, sin dejar de hacer literatura. Algunos marxistas la han reducido —sin escuchar a Marx— a mera propaganda y los defensores oficiales de la cultura occidental la aprovechan como pretexto para la caza de brujas, tema poco literario. En nuestro país hemos padecido y padecemos versiones criollas de estas mismas actitudes.

Con tantos enemigos y tantos defensores es casi increíble que la literatura siga gozando de buena salud. Porque la verdad es que la literatura tiene una razón de ser y existir, y no depende ni del capricho de los hombres providenciales ni de las estrategias políticas —disfrazadas de ideologías— que hoy se reparten el mundo con alegría y ferocidad. La literatura nace, como el arte entero, de la necesidad más íntima del hombre, cualquier hombre, todo hombre, de captar su realidad y expresarla, o de verla expresada, en una dimensión imaginaria. La literatura existe, como germen, ya en la menor expresión oral del niño o del salvaje; existe, como producto final, en los más elaborados ejercicios de un Góngora o un Herrera y Reissig. Que la literatura además sirva para otras cosas, que sea magnífico vehículo de ideas y doctrinas y hasta disparates, que pueda ser eficaz como arma política o demagógica, que se use como envoltorio de propagandas más o menos sospechosas, que se convierta en uno de los opios del pue-

blo y no el peor, todo eso es muy cierto. Pero no se refiere a la literatura misma sino a la utilización de la literatura. También el cuchillo que corta y reparte el pan sirve para matar. La literatura es —nada más, nada menos— un instrumento para explorar la realidad. Por eso, importa tanto; por eso, tiene tan poco éxito creador cuando es aplicado a otros fines. Las imposturas de la literatura son las imposturas de los que quieren hacerla cumplir funciones falaces.

Afirmar esto —que es obvio— no es defender la anacrónica doctrina del Arte por el Arte ni la también anacrónica Torre de Marfil, que debió llamarse de Papel. Todo creador es, en tanto individuo, un hombre de su tiempo. Le guste o no está sometido a las presiones de su ambiente. Pero cuando crea, si es capaz de hacerlo, si no es un impostor, su obra trasciende milagrosamente esas circunstancias. Sin dejar de ser un testimonio del hombre y de su época, la obra de arte es algo más; al revelar la realidad con toda la profundidad de la imaginación y la emoción, con toda la lucidez del arte, escapa a la servidumbre de los fines inmediatos para los que pudo haber sido creada. Esa servidumbre existe, y conviene saberlo. Pero conviene saber también que en ella empieza y no termina la obra de arte. Incluso cuando la literatura tiene un explícito propósito didáctico o político, como puede ser el caso de Brecht y antes el de Dante, la literatura escapa a ese destino inmediato. O no es literatura.

En los últimos veinticinco años, el Uruguay ha producido alguna literatura de verdad. No mucha ni demasiado buena, pero lo suficiente para que se justifique un análisis predominantemente literario de este período; un análisis que no excluya los supuestos o presupuestos sociales y económicos y hasta políticos pero que no confunda el examen de esos supuestos con el análisis literario. Es éste un período que corresponde en las letras de América a una gran expansión literaria y artística. En el Uruguay esta expansión

ha tenido también sus efectos y en la modesta escala que corresponde a un país pequeño y marginal, nuestra literatura ha aportado su cuota a la creación de todo un continente. Son los años en que ha creado su mundo novelesco Juan Carlos Onetti: mundo tan real, tan esencialmente imaginario; que han quedado marcados por la poesía de Liber Falco, de Juan Cunha; que enriquecen los estudios históricos de Juan E. Pivel Devoto, de Arturo Ardao y Lauro Ayestarán; en que se han revelado, Idea Vilariño, Amanda Berenguer y Humberto Megget, Carlos Martínez Moreno, Mario Arregui, José Pedro Díaz y Mario Benedetti, Antonio Larreta, Jacobo Langsner y Carlos Maggi, Washington Lockhart, Aldo Solari, Roberto Ares Pons y Carlos Real de Azúa, y en que una cantidad de escritores de la misma generación o aún más jóvenes han empezado a hacer oír su voz. Es una cosecha importante aunque tenga sus claras limitaciones. La obra no es demasiado abundante y buena parte de estos autores sólo ahora están alcanzando su plena madurez. Pero la perspectiva de un cuarto de siglo permite, creo, empezar un balance necesario. Y hasta cierto punto urgente porque una de las características más lamentables de nuestra situación de cultura marginal y a fare es el robinsonismo de que ya hablaba Real de Azúa: ese eterno recomenzar que lleva a cada generación a ignorar que la precedente se planteó las mismas cuestiones y las resolvió en forma parecida. Actitud no sólo ignorante sino, también suicida porque obliga a cada escritor a hacer tabla rasa de lo que debió aprender y lo fuerza a empezar —él solito— a crearlo todo en la feria de vanidades. La literatura es obra de muchos, incluso de los que ya hicieron, incluso de los que se equivocaron. Conviene no olvidarlo.

También conviene recordar, eso sí, que la literatura es enemiga del catálogo y del fárrago. Será tarea de historiadores del futuro la determinación completa y exhaustiva de todas las personalidades, de todos los movimientos,

de todos los matices, que dibujan estos veinticinco años. En este libro no se pretende semejante totalidad. Ha sido escrito por un crítico militante, actor en los acontecimientos que se reseñan. No evita por lo tanto ni el compromiso máximo de opiniones y juicios, ni la elección personal que escribir sobre estrictos contemporáneos implica. Es claro que por tratarse de una labor crítica —y no meramente memorialista— he tenido en cuenta el principio básico de la objetividad. Una vez más conviene aclarar que la objetividad no es otra cosa que una disciplina de trabajo que permite tomar perspectiva sobre lo inmediato. Todo observador participa en la situación observada, la modifica por su presencia, es afectado por ella. Pero si el observador lo sabe, si es escrupuloso en sus observaciones, si fiscaliza con datos ajenos los propios, si también se observa observar, puede sortear las trampas más obvias del subjetivismo. La objetividad crítica es una aspiración de este libro. Aunque —ya se ha visto— no es su única aspiración.

Por haber intervenido directamente en el proceso de las dos décadas y media que ahora se considera, he tenido que referirme alguna vez a mí mismo. He preferido hacerlo sin excusas aunque sin emplear un sólo adjetivo calificativo, ni propio ni ajeno, limitándome a establecer escuetamente mi participación. Acá figuro yo porque he figurado en la realidad que este libro estudia. A otros corresponde calificar esa participación. Omitirla totalmente —como tal vez indica el buen gusto— me habría impedido precisar los contornos de algunos aspectos de esa realidad. Como creo que en conjunto la literatura uruguaya de estos últimos veinticinco años importa y como también creo que por la cercanía del momento actual es la más expuesta no sólo a errores bienintencionados y hasta olvidos explicables, sino también a muy deliberadas mistificaciones y engaños, he querido dejar este libro como punto de partida de un estudio más amplio que la distancia en el tiempo permitirá ir desarrollando. Para redactarlo he aprovechado trabajos

particulares y panoramas que vengo redactando desde 1943 y que el lector curioso encontrará puntualmente indicados en la nota biblográfica final. Por eso, y hasta cierto punto, este libro que estudia los últimos veinticinco años de literatura uruguaya desde una perspectiva muy personal es también obra de estos veinticinco años. El momento me parece oportuno para recoger y ordenar esta labor crítica.

Montevideo, octubre 20, de 1965.

introducción

una generación polémica

1. La toma de conciencia.

En noviembre de 1958 ocurrió un hecho inaudito en el Uruguay; después de 94 años de gobierno colorado el Partido blanco ganó limpiamente las elecciones. Para un vasto sector del electorado este acontecimiento no sólo era catastrófico: parecía literalmente imposible. Hasta los blancos se habían acostumbrado a concurrir a las elecciones para aumentar sus votos, para consolidar posiciones de segundo partido nacional, para mejorar las trincheras y líneas de ataque, para asegurar su cuota en el reparto de puestos públicos. Pero no para conquistar realmente el poder. No es del caso analizar aquí en detalle este milagro. Baste decir que al cerrar la hegemonía indiscutida del Partido colorado, las elecciones de 1958 objetivaron una transformación radical en la conciencia del votante uruguayo.

Es cierto que este proceso se veía venir. Durante casi un siglo, el Partido colorado ocupó sólidamente el poder. La obra de Batlle y Ordóñez le permitió crear una enorme clientela política sobre la base de una clase media baja y una clase trabajadora urbana, a las que estimuló con una legislación social única entonces en la América hispánica. Esta legislación se adelantaba incluso a las necesidades de un país de industrialización incipiente. En las tres primeras décadas del siglo, Batlle dió al pequeño burgués y al obrero un respaldo legal formidable: pensiones a la vejez, jubilaciones amplias y hasta generosas, educación

gratuita, salud protegida. El resultado en el papel era formidable aunque no siempre lo fuese en el funcionamiento, pero para asegurar la buena marcha del sistema estaban precisamente los clubes políticos, naturales intermediarios entre el Estado y el correligionario, como ha observado tan bien Aldo Solari. Se consolidó así una política de paternalismo que hacía derivar todos los problemas hacia soluciones oficiales y que castraba la iniciativa privada; se creó una formidable clientela electoral a la que mantenía inmóvil con promesas (y algún anticipo) de futuros cada vez más rosáceos; se auspició el quietismo y la autosatisfacción. Sin poblaciones indígenas que asimilar, con un alto índice de alfabetismo, en un territorio de clima templado y casi totalmente aprovechable, el Uruguay era una excepción en un continente atravesado por los problemas sociales y políticos, devastado por el clima y por los extremos topográficos, de población hostilmente dividida. La afluencia inmigratoria, tan decisiva para la fisonomía actual del país, había inclinado nítidamente la balanza hacia el Viejo Mundo. El Uruguay era el país más adelantado de América: era europeo.

A la muerte de Batlle (1929) el impulso adquirido por las reformas permitió a sus herederos inmediatos continuar gobernando por medio de un régimen copiado de la ordenada Suiza. Es cierto que el colegiado uruguayo difería en muchos aspectos del modelo original pero aseguraba, por sutiles mecanismos, la perpetuación del Partido colorado en el poder. Pronto se verían las escisiones provocadas por una sorda y enconada lucha por el Gobierno. *El poder divide,* recordaba una vez Pivel Devoto. Cada una de estas escaramuzas de palacio significó, en definitiva, una posición más que ganaba la oposición blanca, cuya esfera de influencia política y económica estaba sobre todo en el campo, con los latifundios y sus terratenientes más o menos ausentistas, sus dóciles e ignorantes peonadas, sus agregados y rancheríos periféricos. La voz del caudillo blanco llegaba

incluso a las capitales departamentales del Norte. A pesar de que habían concluído las guerras civiles (la última es de 1910), el país continuaba política y económicamente escindido en capital e interior. Esas dos fuerzas opuestas existen desde los orígenes de esta tierra. Quienes recuerdan que la riqueza viene del campo, olvidan que el país empieza a existir políticamente al fundarse Montevideo como plaza fuerte para la defensa de todo un territorio abierto y sin límites precisos. De la dialética entre la plaza fuerte y la campaña, de las virtudes y limitaciones de ambas, nace el Uruguay. Aún hoy, esa dialéctica sigue viva.

En la lucha por el poder dentro del equipo colorado ocurrió el 31 de marzo de 1933 un hecho lamentable: el presidente Terra dió ese día un golpe de estado apoyándose no sólo en un sector colorado que él representaba, sino también en el sector blanco mayoritario. La superestructura de legalidad que tanto enorgullecía al Uruguay (acá hay respecto por la Ley, acá no hay indios, ésta es la Suiza de América) demostró tener escaso fundamento, ser apenas una cómoda abstracción pre-electoral, tema de académicos debates en el Parlamento, que se prolongaban en los editoriales más virulentos de la prensa grande, mientras el país era realmente gobernado en pasillos, antecámaras, discretas villas arboladas. La vuelta a la legalidad y a las fórmulas sacrosantas ocurrió en febrero de 1942, con un contragolpe (suave y elegantísimo) del cuñado de Terra, el general Baldomir que era entonces Presidente de la República. Todo el país respiró: se volvía a la normalidad, al respeto, al orden. Una vez más creímos ser el único país de América sin dictatorzuelos ni revoluciones. Pero en lo íntimo, algo se había destruído irreparablemente aquel último día de marzo de 1933.

Al fin emergió como lider colorado un sobrino de Batlle, celosamente combatido por los hijos del gran hombre. Luis Batlle Berres representaba un nuevo elenco, una generación que ya estaba madura para el poder. Es una ge-

neración que cabe calificar, con todo los debidos respetos, de Hijos de Papá. Casi todos los políticos que a partir de esa fecha van tomando las riendas son hijos de alguien, o sobrinos cercanos. Su condición de herederos indiscutidos se traduce políticamente en actitudes de una arrogancia que no justifican siempre los méritos personales. A pesar de su indudable olfato electoral y de su creciente caudal de votos, Luis Batlle consiguió el milagro de convertir su gestión política (a través de dos presidencias sucesivas) en una de las más impopulares de las últimas décadas. Dentro del Partido colorado crecía la escisión en tanto que los blancos aumentaban su clientela burguesa de disconformes y postergados. Por otra parte, aunque en la prensa se escamoteaba el tema, todos sabían que era falsa la noción de que gobernaba un solo partido. Desde 1933, y gracias a la connivencia entre Terra y Herrera, existió en los hechos, aunque no siempre en la conciencia pública, una coparticipación de colorados y blancos en el reparto de los puestos públicos y los privilegios del poder. En el parlamento, en la prensa grande, en los discursos de club o de esquina, parecían inconciliables enemigos. Entre bastidores las cosas eran distintas. Había una suerte de acuerdo de caballeros que permitía increparse en público y repartir amistosamente la torta del presupuesto en privado. A veces el insulto pasaba los límites y se agitaba la maquinaria del duelo. Casi nunca había lugar.

Tampoco las elecciones de 1958 habrían de modificar sustancialmente esta situación ya que las dos potencias electorales se equilibraban bastante, como lo han demostrado más tarde las elecciones de 1962 en que el Partido blanco volvió a capturar el Gobierno nacional en tanto que la mayoría colorada conquistó el de Montevideo, que equivale a más de la tercera parte del país. Pero la verdadera importancia de la derrota del Partido colorado en 1958 no se mide en votos sino en su valor de símbolo: el mito de la invencibilidad del Partido colorado se destruye en ese

día. Desde entonces la iniciativa del reparto presupuestal sale de sus manos. Luis Alberto de Herrera, coetáneo estricto del viejo Batlle y eterno candidato infructuoso del Partido blanco, es al fin jefe reconocido del país. Lo será por poco tiempo, ya que muere casi de inmediato, pero su triunfo aunque tardío también tiene un valor de símbolo. Es un desquite. La destrucción del mito obliga a una toma de conciencia.

Sin golpes de estado, por el desplazamiento de muchos votos nuevos, los colorados perdían su hegemonía. El resultado sólo podía significar una cosa: una parte considerable de la masa electoral había empezado a decir Basta a una política que sólo le ofrecía la alternativa de votar a uno de los dos partidos tradicionales. Para muchos hombres de izquierda la derrota del Partido colorado en 1958 fue la prueba irrefutable de que todo el país empezaba a adquirir una conciencia militante del juego político concreto que ocultaban las cómodas abstracciones fomentadas por los poderosos. Una ráfaga de esperanza atravesó a intelectuales y militantes. La verdad no era tan simple. Como factor decisivo en el resultado de las elecciones había que reconocer la existencia de un grupo político nuevo, la Liga de Acción Ruralista, que no tenía nada de izquierda. Bajo la dirección de Benito Nardone, un hijo de inmigrantes del que emperazon riéndose muchos hijos de Papa para terminar adulándolo, ese nuevo grupo tuvo la clarividencia de apoyarse en un electorado prácticamente virgen: el hombre que vive en el campo, no posee grandes extensiones de tierra o es simplemente inquilino y hasta peón en tierra ajena: esa pequeña clase media ciudadana que vive en pueblos, o en la periferia de la capital, aburrida de promesas electorales que no llegan a realizarse nunca, de las interminables amansadoras en los ministerios, del trabajo estéril y monótono en el club. Estos electores leen apenas los diarios (principales órganos políticos, hasta hace muy poco, de los grandes partidos) y son muy afectos en cambio a la

radio. Como se trataba de gente que votaba blanco o colorado por inercia y sin mayores esperanzas, fue alcanzada y movilizada, fue capturada por medio de una habilísima, machacona, simplificadora propaganda radial de Nardone. El impulso motor era el resentimiento y el odio. Aunque crecido dentro del Partido colorado (fue cronista policial de *El Día* en la época de Terra), Nardone había chocado con la ambición egocéntrica de Luis Batlle. Trasladó su discutible adhesión al Partido blanco en vísperas de las elecciones de 1958, decidiendo con sus votos una contienda entre grupos que despreciaba igualmente. El hijo de inmigrantes italianos, que había sido desdeñado y hasta vituperado por los políticos profesionales de apellidos tan notorios, tenía la llave electoral. Era una llave pequeña pero reluciente; había sido astutamente fabricada. Desde entonces, y a pesar del encono de unos y otros, y hasta de una escisión notable dentro del Partido blanco con respecto a la conveniencia de continuar la alianza con Nardone, este grupo más o menos autónomo aumentó su caudal, como lo demuestra el resultado de las elecciones de 1962.

El fenómeno del Ruralismo representa sin duda la aparición de un grupo derechista, todavía dependiente de los partidos tradicionales, e incrustado hábilmente en uno de ellos, pero dispuesto a vender al mejor postor su adhesión si las necesidades de la estrategia electoral así lo exigen. A pesar de que en teoría defiende los intereses del pequeño propietario contra los terratenientes y los políticos de la capital, de hecho estuvo al servicio de los intereses de esos mismos terratenientes y de los políticos de Montevideo. El ascenso al poder de Nardone así lo demostró: en poco tiempo, y con una avidez vertiginosa que ponía en evidencia su rápido fin, el jefe del Ruralismo edificó una clientela electoral que corresponde mejor a la realidad política del país que la de partidos que invocan símbolos del siglo pasado. Por otra parte, su participación en el poder a partir de 1958 le ha permitido empezar a satisfacer las necesidades de un

hambriento electorado con prebendas, puestos públicos y muchos peculados. Todo esto sin abdicar su posición crítica y hasta opositora al Gobierno, sin cesar la prédica del resentimiento y el chantaje, sin perder nada de su iracundia reaccionaria. Es cierto que es un grupo cuya vida política está demasiado ligada a la existencia física de su líder, muerto en 1964. Pero también es indudable que ha demostrado tener un sentido de la realidad electoral que estaba faltando a los organizadores de los partidos tradicionales y hasta de los de la misma izquierda. La desaparición de Nardone dió un respiro al Uruguay.

Las elecciones de 1958 cambiaron el elenco gubernamental pero no cambiaron sino muy levemente las estructuras del poder ni los organismos. Desde este punto de vista, el hecho interesa sólo a un análisis exclusivamente político. Es significativo que en esas elecciones, como en las de 1962, los partidos de izquierda (socialista, comunista) no hayan logrado aumentar suficientemente su caudal conjunto de votos. A pesar del indiscutido fervor de sus manifestaciones públicas contra el desgobierno de Batlle Berres, o de su entusiasmo por la Revolución Cubana (el comunismo adoptó como sigla electoral la palabra F.I.D.E.L., por Frente Izquierda de Liberación), a partir de un aprovechamiento activo del prestigio de intelectuales y artistas en un país de gran snobismo cultural, a pesar de todo tipo de estrategia, y agitación popular, los partidos de izquierda no lograron en las elecciones de 1958 sino el 7% de los votos. El mayor caudal del Fidel, por ejemplo, se debió sobre todo a canibalismo ya que devoró muchos votos que normalmente iban al socialismo. Los partidos de izquierda siguen siendo en el Uruguay partidos de élite. El proletariado, la clase media baja, el pequeño funcionario, continúan votando a los partidos tradicionales aunque prefieren oír hablar a los hombres de izquierda cuando se trata de elegir alguna manifestación. Algo anda mal en un país en que los ba-

rrios obreros votan al partido de Gobierno y los barrios de clase media alta votan a la izquierda, observaba lúgubremente Mario Benedetti hace poco. La explicación es simple.

Ambos partidos tradicionales significan para sus electores una seguridad. Los uruguayos de este siglo se han convertido en clientes que esperan del caudillo un puesto público y más tarde (aunque no mucho, por favor) una jubilación. Dan su voto para obtener un lugar al sol. El día de las elecciones votan no de acuerdo a las convicciones expresadas durante cuatro años: votan para que ganen los que pueden ayudarlos. El Ruralismo significó antes de 1958 la fuerza de los que no podían ofrecer puestos de inmediato pero sí ofrecían un cambio total del elenco para todo un electorado marginal. Pero el Ruralismo no habría obtenido un solo voto válido si no se hubiera incrustado en uno de los Partidos tradicionales. Lo mismo podría decirse de un líder colorado nuevo Zelmar Michelini, que también aumentó su caudal electoral a expensas del líder descalificado. Fuera del paraguas protector del Lema colorado, Michelini (a pesar sus indudables condiciones) no habría existido. El lo sabe y por eso hace su política, real, concreta, táctica, desde un partido tradicional del que lo separan tantos postulados básicos. El resultado de estos movimientos dentro de la vieja estructura fue (ya se ha visto) sólo un cambio en la distribución de los puestos públicos, la absorción discutida del Ruralismo dentro de uno de los partidos tradicionales, la formación de otra clientela mantenida por los nuevos grupos. *Plus ça change*.

Toda esta transformación tiene una base económica que sólo en las últimas décadas se ha empezado a estudiar seriamente. La situación del país se ha ido agravando porque ninguno de los vistosos e indudables cambios en la superestructura social efectuados por el viejo Batlle afectaron realmente la base de la economía uruguaya. Desde el

exilio de Artigas (1820) la tierra sigue en manos de muy pocos, esttos pocos son los que deciden a su buen entender (a veces nulo) la forma de explotación y se benefician mayoritariamente de ella. Batlle que reformó tantas cosas en el presupuesto nacional, no tocó la tierra. Por otra parte, para consolidar un electorado urbano, prestó atención preferencial a los obreros de industrias en su tiempo incipientes. Esa política de industrialización más o menos dirigida, o fomentada por el Gobierno, fue continuada alegremente por su sobrino y por los amigos de su sobrino, con el resultado de que el proletariado uruguayo se acostumbró a recibir de lo alto sus privilegios sociales y no a conquistarlos arduamente (como pasó en Inglaterra, por ejemplo). Su fuerza potencial resultó también castrada. Pasó a convertirse en cliente de uno de los partidos tradicionales, a participar en la ruleta de las elecciones.

La guerra mundial que termina abruptamente en 1945 con la explosión atómica de Hiroshima, primer acto de la nueva revolución industrial, y la subsiguiente de Corea (1950/1953) fueron para el Uruguay nuevos pretextos para prolongar unos días más la siesta del subdesarrollo. Aportaron inyecciones de sangre extranjera a una economía que se basa fundamentalmente en la exportación de lana y carne, y que pretende mantener un elevadísimo nivel de vida, a la par de naciones que no sólo han cumplido la primera revolución industrial hace más de un siglo, sino que avanzan aceleradamente en el ciclo de la segunda. El uruguayo sigue consumiendo whisky y soñando con la casa propia y el ranchito en la playa en momentos en que el país se hunde literalmente en el mar. A partir de la transformación de la contienda mundial en guerra fría entre dos bloques, el Uruguay ha visto crecer, la economía europea y la norteamericana en una competencia terrible por los mercados del subdesarrollo; ha visto la aparición en América de las naciones del bloque soviético y chino que también exportan ideologías como envoltorio

luminoso de productos más concretos. En el terreno que le es propio ha sido amenazado por la competencia formidable de ciertos países de la Commonwealth, en tanto que la capacidad de producción nacional disminuía y que sus líderes políticos practicaban con el mayor entusiasmo la autofagia.

Este país, uno de los que tienen más alto nivel de vida en el continente hispanoamericano, con una carga social que no soportan ni los países más prósperos de Occidente, no ha sabido ni querido ni buscado apretarse el cinturón y se ha embarcado masivamente en una política inflacionaria, fomentada por los poderosos y los gobernantes, sean blancos o colorados. Todo esto estuvo en juego en las elecciones de 1958 y lo está mucho más gravemente hoy que se han hecho públicas las cifras de una especulación que no conoce distinciones partidarias y auna en el común esfuerzo de esquilmar al país a hombres de casi todos los partidos. El resultado que interesa inmediatamente a este análisis fue que muchas miles de personas que vivían soñando y votando en este país no tuvieron más remedio que mirar a su alrededor para descubrir la realidad, el verdadero rostro de un Uruguay que creían familiar y era una incógnita. La toma de conciencia que todos los uruguayos empezaron a realizar a partir de 1958 encontró a un equipo ya preparado para el análisis.

2. El punto de partida.

En 1958 hacía casi veinte años que se había fundado en Montevideo un semanario en que el examen más lúcido del país fue encarado desde todos los ángulos posibles. Con gran esfuerzo al principio, reuniendo poco a poco un pequeño pero devoto público, convertido al fin en una voz escuchada hasta por sus adversarios políticos más enconados, el semanario *Marcha* ha realizado desde junio

de 1939, en vísperas de la segunda guerra mundial, la penosa y necesaria labor de ser un tábano sobre el noble caballo nacional, como decía aquel lema socrático de la *Crítica* bonaerense. Desde todas sus secciones, y no sólo desde las especializadas en política o economía, el semanario que dirige Carlos Quijano intentó penetrar debajo de las estructuras que esconden la realidad nacional para mostrar qué ocurre realmente allí. Aunque de extracción blanca y vinculado por lo tanto a uno de los parttidos tradicionales, Quijano se separó del Partido cuando la connivencia con el golpe de Estado de Terra en 1933, militó por un breve espacio entre los blancos llamados independientes (que ahora detentan precisamente el poder) y luego también se separó de este grupo, actuando con independencia. Abogado y profesor de economía en la Facultad de Derecho por un período bastante largo, se formó en París y allí adquirió paradójicamente una conciencia muy viva de la posición del Uruguay en la América hispánica, posición que ya había descubierto en sus lecturas juveniles de *Ariel.* (A los veinte años fue presidente del centro de estudiantes de este nombre). Entre sus compañeros de aventura parisina figuran entonces el narrador guatemalteco Miguel Angel Asturias y el líder político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre. Con ellos funda una comunidad de estudiantes latinoamericanos que marca rumbo. De regreso al Uruguay, Quijano acaba por encontrar su propia ruta, después de un ensayo en el periódico *El Nacional* (1930/1931) y en *Acción* (1932/1938), con la fundación del semanario *Marcha:* es la ruta del periodismo de análisis y esclarecimiento de la realidad nacional e hispanoamericana. Desde la primera hora contó Quijano con colaboradores como Julio Castro, maestro y especialista en temas nacionales, gran caminador de América hispánica, y el doctor Arturo Ardao, profesor de filosofía y estudioso de la evolución histórica de

las ideas en el Uruguay. Otros nombres estuvieron asociados casi desde el comienzo a la obra de *Marcha* o aparecieron poco después: el novelista Juan Carlos Onetti fue secretario de redacción y encargado de la sección literaria en los tiempos heroicos; el narrador Francisco Espínola (uno de los grandes cuentistas uruguayos) fue crítico teatral; Lauro Ayestarán hizo crítica musical; Arturo Despouey fue hasta su partida a Inglaterra en 1943 el crítico de cine. Otras personalidades, como el narrador Dionnisio Trillo Pays (encargado de la sección literaria por un período, después de la radicación de Onetti en Buenos Aires, hacia 1942) o como el historiador Juan E. Pivel Devoto, contribuyeron a dibujar la fisonomía de *Marcha* en los primeros tiempos. Más tarde, a partir de 1945, todo un elenco nuevo que no había cumplido los treinta, empieza dar una fisonomía más actual al semanario y a ponerlo al día no sólo en política y economía sino principalmente en las secciones de arte. Si el primer equipo estaba unos diez o doce años lejos de Quijano (que nació en 1900 y es por lo tanto hombre de la generación que emerge hacia 1932), el nuevo equipo está a unos veinte años de distancia. En la sección política como en las de arte desfilaron muchos nombres que hoy, en buena medida, han dejado *Marcha*. Este aspecto (los Idos de Marcha, se ha dicho) no interesa a esta introducción que busca definir la perspectiva hasta ese 1958 tan crucial. Los casi veinte años de esfuerzos que abarca este período fueron de importancia capital. Van desde aquellos viernes en que *Marcha* era voceada a la entrada de la calle Sarandí por un canillita que invariablemente repetía a gritos: Salió *Marcha* con un violento artículo del doctor Carlos Quijano, hasta los años más reposados en que viernes a viernes el administrador (devotísimo Hugo R. Alfaro) podía hacer sus números sin padecer infartos y en

que el semanario, aunque continuase publicando artículos violentos de Quijano, ya no necesitaba vocearlos como anzuelo.

Esos casi veinte años produjeron al fin un resultado estimable. Conviene no confundirse, sin embargo, y caer en la beatería de la celebraciones de onomástico. El resultado de la prédica de *Marcha* no tuvo mayor alcance político. Como lo demostraron las sucesivas intentonas de *Marcha* por crear una agrupación política, o canalizar a sus lectores hacia la acción, el semanario era leído y discutido hasta la pasión pero en la hora de la verdad el uruguayo seguía votando para ganar. Así, por ejemplo, en 1946 el semanario apoyó la candidatura de Quijano al Senado y no consiguió que sus miles de lectores lo apoyaran. Eran lectores, no votos. Igual fracaso se repitió en 1950, lo que decidió a Quijano a separar el semanario de la Agrupaciónn Demócrata Social que él había creado. Las elecciones de 1954 vieron a *Marcha* neutral, aunque siempre crítica. En la hora crucial de 1958, Quijano se declaró inesperadamente socialista, aunque no intentó convertir a *Marcha* al socialismo. Paradójicamente, en esas elecciones el Partido Blanco llegó al poder. Podría hablarse de una vocación para el fracaso.

Pero si desde el punto de vista de la política tal como se la entiende y practica en este país, *Marcha* no ha alcanzado el éxito, obligando a sus colaboradores más activos (como lo fue Flores Mora, como lo fue José Claudio Williman, para poner ejemplos) a desertar de sus filas, es indiscutible su éxito en la ardua tarea de despertar la conciencia nacional y en la creación de un público de izquierda consciente de la realidad del país, y más responsable. Es cierto que el semanario ha pecado en su parte política por no querer conceder importancia a ciertos movimientos nacionales que antes de 1958 anunciaban a gritos la crisis actual. Durante demasiado tiempo,

Marcha se escudó en cifras sin ofrecer una alternativa clara al desgobierno de Luis Batlle; durante demasiado tiempo, *Marcha* permaneció sorda y ciega ante el Ruralismo creciente, o permitió que algunos teóricos muy ingénuos (accidentalmente vinculados a Nardone y luego dejados caer sin escrúpulos por el líder) divagaran hermosamente en sus páginas sobre las supuestas raíces ideológicas del movimiento. Incluso cuando auspició la gestión de un pensador político como Servando Cuadro (que publicó en *Marcha* una sección, Los Trabajos y los Días, entre 1948 y 1952), el semanario lo hizo sin mayor fervor y con la mano izquierda, por decirlo así. Esta característica de albergar distintas y muy contradictorias voces ha significado en definitiva una mengua de su acción. Un tábano está bien, pero ya una nube es demasiado.

Tampoco realizó nunca *Marcha* un análisis a fondo de ese Tercerismo que constituye hasta cierto punto su única razón de ser en el concierto no sólo nacional sino hispanoamericano. Aquí es donde se advierte mejor el pecado de abstracción en que suelen incurrir algunos de sus colaboradores y que fue denunciado (es natural) desde el mismo semanario en unos brillantes artículos de Einar Barfod sobre o contra el profesor argentino José Luis Romero. La única nota permanente del Tercerismo de *Marcha* (que revela un espectro ideológico vastísimo) es el antiyanquismo, una de las piedras de toque de la prédica de Quijano. En el Uruguay, ya se sabe, el antiyanquismo tiene una tradición muy noble, desde *Ariel* por lo menos, y ha servido para unir a gente de derecha (como los viejos líderes del Partido Blanco) con gente de una izquierda nada tercerista y comprometida explícitamente con uno de los bandos en lucha, el grupo comunista. Sin embargo, por noble que sea el antiyanquismo de *Marcha* (que no conviene confundir, insisto, con el de las derechas o el de los comunistas) soporta la paradójica situación de ser más un movimiento de adhesión continental a la América hispánica, y sobre todo a la zona del Caribe y de México que a los países de la cuenca del Plata en que está inscripto realmente nuestro país. Los grandes intereses económicos en esta cuenca son los británicos, la gran colonización cultural lleva aquí la marca anglo-francesa. Poco es sin embargo lo que el semanario *Marcha* ha dedicado al anti-imperialismo británico, a no ser las colaboraciones epidémicas de críticos argentinos, y nada a la penetración cultural francesa que (para Quijano, al menos) parece sumamente legítima.

Esta situación concreta del semanario y de sus colaboradores y hasta lectores, ha creado un Tercerismo de gran ambigüedad. Porque ataca a un enemigo real pero lejano, lo hace apoyado en otros enemigos más concretos y peligrosos, y hasta ocasionalmente se alía con grupos de izquierda que tienen sus buenos motivos para querer destruír, desde dentro, al Tercerismo. El Tercerismo criollo ha tenido pues bastante poco de Tercerismo. Se ha investido de prestigios retóricos (quién no está a favor de David y odia con todas las ganas a Goliat), ha librado arduas luchas de papel y ha podido seguir cultivando su jardín sobre la playa. No ha puesto en juego, como en México, como en Cuba, la vida entera. Es un Tercerismo que lleva dentro de sí la contradicción de un doble sistema de contabilidad: excesivo con uno de los bandos más poderosos, curiosamente blando y hasta bizco para juzgar al otro bando, del que también se supone equidistante. En *Marcha* se ha practicado una política tan consistentemente antiyanqui (lo que no estaría mal) pero tan equívocamente blanda hacia los soviéticos, que es inevitable el mote de comunistas que se ha aplicado, con error, a su equipo. Inútil decir que Quijano tiene tanto de comunista como Luis Batlle Berres o Washington Beltrán. Pero su semanario no ha denunciado a Rusia con la misma vehemen-

cia y constancia con que a los Estados Unidos. El argumento (que se ha escuchado) es que Rusia está lejos. Es cierto. Pero desde la crisis cubana está menos lejos, como lo está también China.

La naturaleza equívoca y confusa del Tercerismo criollo (como lo ha puesto en evidencia Aldo Solari en un estudio muy reciente) se manifiesta cada vez que hace crisis la América Latina, como ocurrió por ejemplo en el caso de Frondizi, al que *Marcha* alentó por medio de artículos demagógicos de Roberto, sin entrar jamás a un análisis serio del problema, o como en el caso de Cuba en que se apoyó emocionalmente una Revolución admirable en muchos aspectos pero que requiere cada día un análisis más a fondo. La mayor parte de los mejores materiales sobre Cuba (valga otra paradoja) son de origen europeo. Lo poco que ha escrito Quijano, sin embargo, es de gran lucidez. Pero ese poco aparece a partir de 1960 ahogado por el estruendo de otras voces no sólo menos documentadas sino francamente histéricas. El aspecto más lamentable de este Tercerismo criollo, que encuentra en *Marcha* y más recientemente en *Epoca,* una expresión periódica, es que por su mismo carácter equívoco, por su alejamiento de las presiones mayores y los compromisos más urgentes, fomenta la abstracción, aplaca la buena conciencia, cae otra vez en el inmovilismo, en la política de las manos puras. Fórmulas todas que alejan al Tercerismo de la realidad nacional, en vez de insertarlo dramáticamente en ella. El resultado de las elecciones de 1962, en que el Tercerismo pierde votos frente a la agrupación comunista del Fidel, que está al servicio de los intereses de una de las potencias en lucha, es demasiado elocuente para necesitar más análisis.

En *Marcha* es donde se ve mejor la ineficacia práctica del Tercerismo. Allí se han dedicado miles de páginas a disputas más o menos académicas sobre el marxismo en sus avatares internacionales, o en las más modestas proporciones criollas; sus colaboradores han analizado como bachilleres juiciosos los mil vericuetos del comunismo, doctrina que está en crisis casi desde el primer día que se intentó aplicarla y que sobrevive como tal sólo por su impermeabilidad a todo análisis de sus contradicciones históricas y documentables; se han traducido kilómetros de opiniones extranjeras sobre asuntos hispanoamericanos que habría sido necesario analizar desde una perspectiva uruguaya. El resultado general ha sido el de fomertar entre sus colaboradores y lectores una suerte de escapismo paradójico, una alienación por el análisis bachilleresco, que alimenta aún más el espíritu leguleyo y de abstracción de la izquierda uruguaya. Así se aniquilan las cosas por el análisis.

Todas estas limitaciones de *Marcha* son notorias y graves. Han coexistido, es cierto, con estudios muy luminosos de la realidad nacional, sobre todo en sus aspectos económicos y financieros, con muy originales páginas sobre la realidad hispanoamericana que ha escrito Quijano desde el mirador de Montevideo, con admirables reportajes de gente como Carlos Martínez Moreno (la revolución boliviana, los riesgos de Frondizi antes de que triunfara, la revolución cubana) o como Carlos María Gutiérrez (la revolución cubana). Una valoración total del aporte de *Marcha* marcaría mucho material positivo. Pero también marcaría una tendencia funesta a escapar de la realidad concreta y refugiarse en la abstracción ideológica. Se ha continuado, con otro estilo más actual, los métodos del liberalismo que fundó parlamentos y universidades, escribió códigos y promulgó decretos, levantó censos y cortejó a las Musas, hizo las leyes y creó los mecanismos para aplicarlas, pero en general se olvidó de estudiar el fundamento económico, social y político de todas estas actividades. Quijano ha sabido siempre partir del

hecho económico pero no siempre ha conseguido salir de él, y cuando lo ha hecho ha polarizado innecesariamente su perspectiva. Una vez se le reprochó que su afán de ir a la raíz de las cosas le hacía retrotraer el análisis hasta los fundamentos, seguir los vericuetos de un proceso complejo y llegar cerca de las conclusiones, para abandonar el trabajo porque la realidad ya se había encargado de buscar soluciones mientras él buscaba las causas. También se le ha reprochado que como los présbitas viera la mano negra de Estados Unidos en el Caribe y no viera otras manos en el Río de la Plata.

Los análisis de *Marcha* siguieron alimentando la insatisfacción de un lector perpetuamente adolescente, que quiere oír hablar de problemática (qué palabreja) pero es incapaz de interesarse por un análisis ceñido de la realidad concreta. Por eso *Marcha* ha fracasado en la acción que exige madurez de visión pero también coraje de elegir, que reclama responsabilidades fatales. Por eso ha fracasado más de una vez en prever el rumbo de la política nacional y ha fracasado en su diagnóstico silencioso o explícito del Ruralismo. Aunque como buena Casandra, *Marcha* suele olvidar el por qué de sus errores de profecía para vanagloriarse (con toda modestia, es cierto) de sus tiros en el centro del blanco. Recorrer estas limitaciones no significa negar en bloque la obra de *Marcha* sino caracterizarla. Muchos de los análisis que encierra la ya vasta y muy valiosa colección son sencillamente magistrales y justifican una fama cada día creciente en América Latina. Algunos editoriales de Quijano son obras maestras de literatura política. Por otra parte *Marcha* se ha convertido en lugar de encuentro, una verdadera palestra, donde asoman al público muchas opiniones que no tenían ni tienen eco en otros medios publicitarios. La prensa grande, las radios y ahora la TV, están por lo general en manos de los partidos e intereses tradicionales,

y constituyen casi sin excepción verdaderos órganos políticos. Hasta la información de hechos está dirigida y es por eso habitual el vacío a ciertos nombres que no saben el santo y seña del Partido que esos órganos representan. Hay excepciones, sobre todo cuando los nombres o temas escapan por su trascendencia inmediata a toda fiscalización interesada. De ahí la importancia que tuvo en sus primeros tiempos *Marcha*. Fue una tribuna para los que no conseguían hacerse oír en otras partes; muchas veces fue una tribuna caótica como una feria, y también aprendió a practicar (sobre todo al hacerse vieja) la política del silencio con gente que no le convenía mencionar. Pero esos males, la inevitable arterioesclerosis de todo órgano publicitario, interesan poco ahora. Lo que quiero subrayar en este momento es la parte positiva de esta actitud: por su mera existencia y por su continuidad peleadora, *Marcha* ayudó a crear un público minoritario y culto, una élite de izquierda, para la que el país realmente importaba. Una élite que vivía por otra parte en una nación muy distinta de la versión oficial que traduce el lema: Como el Uruguay no Hay. Esa es su gran obra a partir de 1939.

Desde 1958 el proceso se ha acelerado notablemente. El descontento crece, la crisis económica e institucional se agudiza, el robo descarado de los bienes nacionales se hace público, los problemas mayores de la era atómica (Cuba, la Alianza para el Progreso, la escisión chino-soviética, el Mercado Común Europeo, la emergencia de los pueblos de Asia y Africa) presionan cada vez más la conciencia de esa élite y crean forzosas y terribles alternativas en que el Uruguay no tiene poder de iniciativa alguno. El público busca ávidamente guías. Sigue encontrando en *Marcha* buena parte de su alimento. Ahora hay un equipo promedialmente más joven en los puestos de mayor responsabilidad, lo que aumenta aún más la distancia con

el director: treinta años en vez de los veinte del momento de mayor expansión nacional de *Marcha*. Contra viento y mareos, *Marcha* continúa su obra. Pero desde hace algunos años no es la única voz ni la única guía.

Nunca lo fue, por otra parte, como se sabe aunque no siempre se dice. A lo largo de estos veinticinco años, una nueva generación ha ido manifestándose en el Uruguay, ha asumido posiciones de mayor responsabilidad, ha orientado la opinión. Esa generación no es sólo literaria ni siquiera política. Aunque la parte más vocal de la misma es la literaria, admite todos los matices posibles. Hasta cierto punto, y a partir de 1945 (año que ha sido elegido para caracterizarla), esa generación tuvo uno de sus puntos principales de apoyo en el semanario *Marcha* pero en su acción general superó anchamente la esfera de acción del semanario. En primer lugar, porque muchas de sus más importantes personalidades nunca colaboraron en él y hasta estuvieron radicalmente opuestos a su política, o su falta de política. En segundo lugar, porque la naturaleza misma de *Marcha* fundada por un hombre de la generación de 1932, dirigida en muchos sectores por gente del 45 o aún más joven, creaba hondas discrepancias de visión y de conducta que la superficie uniformemente gris del periódico disimulaba pero que en la realidad concreta de cada jueves en la Imprenta 33 o de cada viernes en la redacción de la calle Rincón se traducía en muy caldeadas situaciones. Por eso mismo, muchos de sus más activos integrantes buscaron fuera de *Marcha* otros medios de comunicación con el público y hasta otros vehículos de acción política. De ese modo, junto a *Marcha* o contra *Marcha,* surgieron en el lapso de un cuarto de siglo varias revistas culturales, secciones especializadas en los grandes diarios, algunos semanarios más o menos efímeros, periódicos de izquierda de vida más o menos precaria, y hasta audiciones televisadas. Esa es también, paradójicamente, obra de *Marcha* y por tanto de Carlos Quijano. Entre todos, dentro y fuera del semanario, los integrantes del grupo del 45 ayudaron a crear esa conciencia nacional que se manifestó tan alerta en 1958.

3. Una nueva generación.

No es necesario ser fanático del método generacional para aplicarlo en este caso. El examen de la realidad nacional revela muy claramente la emergencia de un grupo hacia 1945. Ese grupo tiene indudable gravitación, casi de inmediato, y continúa teniéndola hasta hoy en que ya hace por lo menos cinco o seis años que está presionando con toda su fuerza un nuevo grupo. Si el hecho es evidente a la observación más superficial, también lo es a una observación predominante literaria como la que motiva este libro y que a partir de este momento se centra naturalmente en la generación literaria. Algunos estudiosos se han dedicado a determinar aspectos de esa generación literaria. Hay coincidencia en casi todos con respecto a lo que puede llamarse fecha de iniciación del grupo. Esa fecha es 1940, es decir a sólo medio año de la fundación de *Marcha.* Tal fecha básica —que marca el comienzo del período de gestación del grupo, es decir: el momento en que irrumpe en la vida literaria y comienza a polemizar con la generación anterior para hacerse sitio— fue indicada ya en un artículo de 1952 sobre *La nueva literatura nacional* (*Marcha,* diciembre 26), fue adoptada también por Carlos Real de Azúa, *Un siglo y medio de cultura uruguaya,* relatorio para los cursos internacionales de verano (Montevideo. 1958), por Angel Rama *(Testimonio, confesión y enjuiciamiento de 20 años de Historia literaria y de nueva Literatura uruguaya,* artículo que publicó *Marcha* en julio 3 de 1959) y por Mario

Benedetti en un trabajo (finalmente titulado *La literatura uruguaya cambia de voz*) que empezó a publicarse oralmente en enero 1962 y alcanzó su versión definitiva en el libro *Literatura Uruguaya siglo XX* (Montevideo, 1963) de su autor.

El punto de partida coincide por otra parte con el apuntado por historiadores de literaturas vecinas, como la chilena o la argentina, o por recopiladores de la historia de la Literatura Hispanoamericana, como Enrique Anderson Imbert en su célebre tratado (que empieza a publicarse en 1954 y ya anda por la quinta edición de 1965). Esa fecha inicial también coincide con los cálculos de Ortega y Gasset, divulgados y ordenados por su discípulo Julián Marías en un libro, *El método histórico de las generaciones* (Madrid, 1949), que ha servido de base a todos. En la serie de generaciones que traza el maestro español hay una cuyo ciclo de gestación empieza precisamente en 1940. Aunque no hay un paralelismo muy estrecho entre las generaciones europeas del siglo pasado y las de América hispánica, en este siglo la distancia ha empezado a acortarse, lo que justifica la utilización (con ciertas cautelas, es claro) de los análisis de Ortega y Marías.

Si hay un acuerdo casi total en cuanto a la fecha de iniciación, ese año de 1940, en que *Marcha* tiene seis meses, no hay acuerdo sin embargo en cuanto al nombre que corresponde a la generación. En uno de los primeros estudios que hice la bauticé de Generación del 45 y el nombre ha sido repetido. Ha quedado ya incorporado al repertorio de lugares comunes de la terminología literaria nacional aunque ha encontrado opositores enconados que nunca pueden mencionar esa generación sin poner comillas. Se ha propuesto llamarla Generación del 40 (por la fecha de iniciación) o Generación del 50 (cuando ya estaban muy activos todos sus integrantes). De hecho el asunto resulta trivial, y de ponerse algunos

muy cejijuntos o coléricos puede resultar cómico. El nombre de una generación no depende nunca de un cálculo matemático exacto. Así, por ejemplo, la generación española del 1898, tiene como fecha inicial 1895 y como fecha central del período de gestión, 1902. Lo mismo exactamente pasa con la generación uruguaya del 900 que es estricta coetánea de la española. Pero resultaría muy pedante cambiar nombres que se han impuesto. Por otra parte, si lo que se busca es la precisión tampoco habría que llamarla generación del 40 o del 50, sino generación del 47, por ser ésta la fecha central del período de gestación. Estos cálculos tan simples muestran, creo, la inutilidad de discutir más el nombre. La generación del 45 es la generación del 45 hace ya mucho tiempo.

La fecha misma tiene una significación muy especial. Ese año marca el final de la segunda guerra mundial, el comienzo de la guerra fría y la entrada (primero subrepticia, luego cada vez más visiblemente) del hombre en la era atómica. En la cuenca del Plata algunos de estos hechos habrán de tardar un poco en ser evidentes y se verán en cambio crecidos y deformados otros tal vez menos importantes. Se inicia en 1945 una rivalidad muy explícita aunque encerrada en el terreno económico más que en el político, entre el viejo imperialismo británico y el más reciente norteamericano. Muy cerca del Uruguay, Perón está ya en el poder e inaugura una gritada política antiyanqui que tiene curiosos avatares; esa política habrá de arrastrar a nuestro país a posiciones antagónicas, muchas veces de escaso sentido. En el terreno económico el Uruguay pasa por un falso período de prosperidad por lo que se ha ganado y acumulado sin mayores posibilidades de gasto durante la guerra. La subsiguiente contienda de Corea habrá de extender una moratoria a esa falaz prosperidad que la milagrosa recuperación europea y la revolución industrial del automatismo contribuirá en pocos lustros a convertir en ceniza. Pero en 1945, el Uruguay

parece haber salido ya del oscuro período de Terra, ha restablecido el respeto exterior por las instituciones, el Gobierno colorado se alinea en el bando de las democracias vencedoras, tiene créditos en el extranjero y está a punto de ser dirigido por un elenco político más joven que el de los hombres que empezaron la guerra y restauraron la normalidad en 1942. Los nuevos líderes son hombres de la generación del 32 (o generación del Centenario de 1830, como se les ha llamado) para quienes este año de 1945 marca el punto casi central de su período de gestión, es decir de dominio.

Como los poderes públicos disponen de dinero, hasta sobra para la cultura. La generación anterior aprovecha esa prosperidad para fomentar una alegre connivencia con el oficialismo colorado: se gestionan apoyos a instituciones como la AUDE (Asociación Uruguaya de Escritores); se busca aumentar los premios estímulo del Ministerio de Instrucción Pública; se prepara la creación de la Facultad de Humanidades (1946) y la fundación de la Comedia Nacional (1947). Desde la Biblioteca Nacional (dirigida a partir de 1948 por un escritor vinculado a la nueva generación aunque algo mayor) se fomenta discretamente el libro nacional por medio de compras que constituyen homeopáticas contribuciones. Casi todas estas iniciativas y realizaciones tienen su origen en hombres de la generación anterior (como Justino Zavala Muniz, creador de la Comedia Nacional) o aún más viejos (como Vaz Ferreira, inspirador y orientador de la Facultad de Humanidades).

También este año de 1945 es central para los escritores de la nueva generación. Onetti tiene ya, a los 36 años tres libros en su haber: *El pozo,* novela corta de 1939; *Tierra de nadie,* novela de 1941; *Para esta noche,* novela de 1943; además de algunos cuentos importantes y novelas inéditas o fragmentarias. Ya se han revelado hace algún tiempo los adelantados líricos: Liber Falco y

Juan Cunha y hasta algunos escritores muy precoses (como José Pedro Díaz y su mujer Amanda Berenguer). De 1943 es el primer libro de Carlos Real de Azúa: *España de cerca y de lejos,* tan importante para fijar una posición personal y hasta confesional. En 1944, Carlos Martínez Moreno gana su primer concurso de cuentos, organizado por *Mundo Uruguayo* con *La otra mitad,* título que reaparece en su bibliografía pero para identificar una novela que está muy lejos del relato original. El año de 1945 tiene algunos libros fundamentales como *Historia de la República Oriental del Uruguay,* que publica Juan E. Pivel Devoto, con su esposa, la profesora Alcira Ranieri; Arturo Ardao entrega entonces el primer volumen de un estudio de las ideas en este país, que titula *Filosofía pre-universitaria en el Uruguay.* En poesía, Clara Silva (una reservista de la generación anterior o una adelantada de ésta, según es posible definirla doblemente) se revela con un libro de versos, *La cabellera oscura,* que prologa Guillermo de Torre. Dos escritores importantes de la generación publican sus primeros libros: *La víspera indeleble,* que muestra un Mario Benedetti todavía despistado, y *La suplicante,* que presenta una Idea Vilariño llena de pasión por la vida.

En el semanario *Marcha* hace ya un tiempo que colabora como crítico teatral Carlos Martínez Moreno; Homero Alsina Thevenet y más tarde Hugo R. Alfaro se encargarán entonces de la página cinematográfica; Mauricio R. Muller hará la crítica de música y escribirá sobre otros temas; yo me hago cargo de la página literaria (en la que colaboraba desde 1943) también en ese año de 1945. Se forma así un equipo que desde la importante tribuna que ya entonces era *Marcha,* certifica una actitud generacional y los fundamentos de una estimativa. De aquí nace un estilo que generalmente ha sido caricaturizado por sus rasgos más exteriores, como el uso de paréntesis o la predilección por la lucidez expositiva

pero que tiene elementos más importantes. Toda una escuela de periodismo literario encuentra aquí sus orígenes. Ese equipo, al que se incorporan en distintos momentos Mario Benedetti, José Enrique Etcheverry, Carlos Ramela, Sarandy Cabrera, Carlos María Gutiérrez y Mario Trajtenberg (estos dos, notoriamente más jóvenes), o incluso gente que a primera vista parece venir de otros campos como Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Angel Rama y Arturo Sergio Visca, tiene a pesar de mucha discrepancia de detalle y hasta de algún fervor polémico que no cesa, importantes coordenadas comunes. Buena parte de esto ocurre hacia 1945.

Una de las características más notorias del equipo que irrumpe en *Marcha* hacia 1945 es la comunidad intelectual. Aunque hay grandes diferencias de estilo vital, y hay notorias diferencias de intereses y hasta especializaciones — por ejemplo, Alsina Thevenet parece sobre todo un fanático del cine como hecho cultural válido por sí mismo, en tanto que Martínez Moreno, más allá de la crónica teatral está muy abierto al hecho político— hay un sentido comunitario en la tarea periodística de este primer grupo de la generación del 45, un respeto por la obra crítica objetiva, una desconfianza de los presupuestos emocionales de la creación, una reserva frente a las palabras y los sentimientos mayúsculos, una reticencia a creerse escritores. Se usa mucho entonces la palabra cronista para definir los límites de una actividad voluntariamente asumida en el nivel periodístico y sin falsos oropeles. Como pasa con toda palabra, el abuso la convierte en manera y hoy hasta los más orgullosos se autodefinen de cronistas. En uno de los primeros ataques a este equipo, publicado naturalmente en *Marcha,* Carlos Maggi que era amigo de algunos sentó una discrepancia que tenía poca base crítica pero que revelaba sobre todo una gran tensión afectiva. Su crónica, *Bueno, yo les dije,* uniformaba actitudes que reconocían divergencias, pasaba por alto el aspecto emocional de las posiciones que atacaba, y convertía en caricatura para consumo público una posición que tenía su sentido. Se pusieron entonces en circulación, y como motivo de unas réplicas que de inmediato escribieron los atacados (las peores réplicas fueron orales), dos epítetos que intentaban definir opuestas actitudes literarias, y tal vez vitales; lúcidos (el equipo de *Marcha)* y entrañavivistas. Hubo otros nombres menos hermosos que ha registrado el folklore local y que hasta han llegado a la letra de molde. A la distancia (la nota de Maggi es de junio 25, 1948; las respuestas de Alsina y Rodríguez Monegal de julio 2) esta polémica y otras de aún más rebajada calidad, parecen meramente confusas. Ni los lúcidos eran tan lúcidos como se vé ahora por las obras entrañables que han escrito desde entonces; ni los entrañavivistas eran tan poco intelectuales, como documentan sus producciones. Era una disputa de familia que tenía sentido, si lo tenía, en el plano de un distinto ejercicio del rigor literario, pero que revela otra cosa: una lucha estratégica de posiciones por el dominio de la única tribuna realmente importante en aquel momento; o para decirlo con las palabras tradicionales del análisis generacional, una lucha por la jefatura.

Porque una de las cosas que se vió bien claro desde los comienzos de esta generación es que la comunidad de planteos no llevaba para nada a la comunidad de soluciones. De ahí el tono tan violento y alacranesco de la polémica intergeneracional: polémica que empieza por discutir la existencia de la generación, pasa a discutir algún grupo particular, polemiza sobre los maestros vivos (Borges, Jiménez, Bergamín, Neruda) o por los maestros muertos (Rodó, sobre todo), reparte diatribas y elogios, y todavía hoy demuestra que hay fuego en las cenizas. El punto culminante de la polémica no estaba, sin embargo, en una oposición estética sino en la jefatura de la página de *Marcha.* Un jefe casi indiscutido pudo haber sido Onetti,

que creó la sección y que contaba con la adhesión temprana de gente tan distinta como Maggi y Alsina, Martínez Moreno y Flores Mora. Pero Onetti se va a Buenos Aires poco después de fundada *Marcha* y queda como figura, que, hasta hoy, es respetada y aplaudida por hombres de los más diversos bandos, colores políticos y tendencias literarias. Desde el momento que la página literaria de *Marcha* queda en manos de ese equipo que fue llamado de los lúcidos; es decir: desde ese año crucial de 1945, las polémicas se suceden por los motivos más triviales y abarcan no sólo lo que la letra de imprenta soporta sino muchas furibundas llamadas telefónicas, cartas reales o imaginarias, encuentros sumamente tensos en el claustro de la Biblioteca Nacional, explicaciones airadas en el Café Sportman, y hasta en algunos centros de reunión. Todo esto es materia de la crónica menuda que escapa al tema de este libro. Acá basta decir que la página literaria de *Marcha* fue la arena donde se debatió la jefatura de la generación. El que haya permanecido, con dos breves interrupciones, en manos de la misma persona desde 1945 hasta fines de 1957 indica algo que no se ha subravado todavía: la vinculación de esa página con un movimiento generacional y con un equipo que simultáneamente trabajaba en esa y en otras páginas del semanario: el equipo de las secciones de arte.

Otra consideración que debe volver a hacerse, aunque ya ha sido indicada en otro contexto: había una diferencia generacional entre ese equipo y la dirección de Marcha. En 1945, Quijano tenía 45 años en tanto que todos los redactores de la sección de arte tenían menos de 30 años y el director de la página literaria tenía sólo 24. Esa diferencia de edad marcaba también una diferencia de cultura. Quijano se había formado en un Uruguay con resabios literarios de la Belle Epoque, un Uruguay arielista y afrancesado. Es cierto que su viaje a Francia en los años veinte y su especialización económica

le permitieron dar el salto que muchos en el país no lograron dar, pero literalmente quedó enquistado en una visión hostil o indiferente y hasta impaciente con respecto a la renovación experimental de los ismos, a la novela y el teatro de vanguardia de los twenties. Todavía resuenan en mi cabeza las palabras con que solía saludarme en 1945: Nada de Proust, de Joyce ni de Huxley. Su actitud no traducía un fervor hispanoamericanista porque yo escribía ya sobre Onetti o sobre Borges o sobre Martínez Moreno o sobre Pedro Henríquez Ureña, sino revelaba un desinterés por la literatura más experimental de este siglo. La prosa periodística de Quijano (que es excelente como vehículo de sus ideas y de gran vigor estilístico) pertenece sin embargo a una forma de transición entre la oratoria arielista y la más nueva. También su actitud hacia la cultura anglosajona marcaba la diferencia insalvable de edades: aunque Quijano puede leer libros técnicos en inglés, las obras literarias le están vedadas. El nuevo equipo de *Marcha* reflejaba en 1945 las transformaciones estilísticas del período entre ambas guerras y la influencia cada día creciente de las letras anglosajonas: influencia que, por otra parte, se ejercía también en Europa lo que demuestra que no tiene nada que ver con el colonialismo. El equipo nuevo había leído y hasta copiado a Borges y a Neruda, se había nutrido en la prosa exquisita de Proust y de Gide, había estudiado los experimentos de Joyce, de Kafka, de James y de Faulkner, había frecuentado a Valéry, a Rilke, a Vallejo, a Machado, a Lorca y a Eliot. En literatura uruguaya ya había instalado a Onetti en su papel de gran adelantado. Esta diferencia de hora literaria entre la dirección y el equipo de las páginas de arte fomentó el establecimiento de una curiosa rivalidad y a veces hasta de una lucha interna (a menudo sorda pero también pública) que revelaba ya en la mejor época la existencia de dos grupos generacionales

y hasta de dos *Marchas*. Así, en la experiencia diaria, o semanal, esa lucha se traducía en ataques pintorescos que renovaban algunos lectores (no siempre analfabetos) y que la dirección publicaba sin mostrar antes a sus redactores y con algo que, subjetivamente, podría calificarse de fruición. De esta manera se ejercía un castigo de *la main gauche* que comprometía la seriedad del semanario a los ojos del lector. Con el tiempo, esta práctica suicida fue abandonada.

No se ha estudiado bastante este aspecto de una discrepancia que es, sin embargo, importantísima. Balances parciales y visiblemente implicados que han aparecido por ahí omiten este hecho. Es una lástima. La grandeza del semanario y la originalidad de Quijano como periodista y como director no dependen felizmente de piadosas tergiversaciones. Por el contrario, debe felicitarse a un hombre nacido en 1900 por haber tenido la imaginación y la audacia de rodearse siempre de gente más joven. Pero esa misma discrepancia en un plano cultural muy profundo ha tenido otras consecuencias: la más evidente es la separación gradual del equipo de 1945 de una dirección que iba envejeciendo sin cambiar sus postulados culturales. Los Idos de Marcha empiezan a llamarse Alsina Thevenet en 1953, Rodríguez Monegal en 1960; Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti son tal vez los dos nombres más importantes de estos últimos años. Conviene advertir, sin embargo, que esa discrepancia cultural y hasta personal con la dirección de *Marcha* casi nunca se extendió a la posición política del semanario. En este sentido sería fácil documentar que muchos de los Idos seguían prestando sus firmas para los numerosos manifiestos anti-imperialistas o terceristas que ha continuado haciendo circular el semanario. En este sentido, dentro o fuera de *Marcha* ha seguido existiendo una comunidad general de posiciones.

Dada la posición estratégica que tuvo en esa época el semanario y su sección literaria, tal vez no sea inútil

evocar lo que allí se dijo en un artículo de 1952 titulado *Un programa a posteriori*. Se trazaban entonces varias líneas de conducta, se postulaba una exigencia crítica idéntica para el producto nacional como para el extranjero, se subrayaba la importancia de la literatura considerada como literatura y no como instrumento, se insistía en la necesidad de rescatar el pasado nacional útil, de estar muy alerta a la literatura que se producía en toda la América hispánica, y de permanecer en contacto con las creaciones que el ancho mundo continuaba ofreciendo. El artículo estaba en contra del nacionalismo literario, en lo que éste tiene de limitación provinciana y resentida, de desahogo de la mediocridad. Con una perspectiva más amplia que en julio 4 de 1952, es posible advertir ahora que la sección literaria buscó desde sus comienzos reflejar la realidad hispanoamericana. No sólo se escribió sobre Borges, como fingen creer ciertos censores que saben bien lo que callan, sino que se escribió sobre los autores de la América hispánica y de España que estaban entonces vigentes. También se dedicó mucho espacio al estudio de la realidad cultural ríoplatense y se publicó el primer estudio largo de conjunto sobre la nueva generación literaria argentina. (1955/56). Esa perspectiva americana iba acompañada de una curiosidad por reseñar y difundir la obra de los escritores más creadores del período al mismo tiempo que no se perdía de vista la realidad nacional, desde su pasado histórico que examinaron con toda autoridad Pivel Devoto, Ardao y Real de Azúa, para citar tres de los más constantes colaboradores, hasta su tradición literaria. Extensos trabajos sobre algunos clásicos (como Acevedo Díaz, Rodó, Julio Herrera y Reissig) fueron publicados por diferentes colaboradores. En el terreno de la literatura actual se empezó a trazar las coordenadas de la nueva literatura al tiempo que se examinaba la política literaria de la generación anterior, se denunciaba el oficialismo, se buscó explicación a la ausencia de una acti-

vidad editorial, se intentaba restaurar la crítica y fomentar la obra de otros grupos cercanos, o no, a la página. Buena parte de esta actividad estaba dirigida en contra de la generación anterior y no es casual que hacia la página literaria de *Marcha* dirigieran tanto tiempo sus fuegos los hombres de la AUDE. Para fomentar la actividad de los nuevos se organizaron concursos de cuentos (1946, que permitió la revelación de Luis Castelli, Manuel Flores Mora, María Inés Silva Vila), de poesía (1948, en que se revelaron José Enrique Etcheverry y Mario Benedetti), de ensayo (1952, con la revelación de Roberto Ares Pons, sobre todo). La fecha de este último concurso, sobre los Problemas de la Juventud Uruguaya también podría dar un mentís a quienes han creído que ciertas preocupaciones de la generación más reciente fueron descubiertas por ellos casi una década después. Además se intentó, ya tempranamente, recopilar y ordenar la nueva literatura. Hay un primer balance en diciembre de 1952; una serie de cuatro largos artículos sobre la nueva poesía uruguaya en 1955; una antología con panorama crítico del cuento uruguayo en 1956. Ninguna otra publicación uruguaya pudo realizar ni siquiera intentó realizar en ese mismo período un examen tan sostenido y abarcador de la realidad cultural del país, de la América hispánica y del vasto mundo. Esa tarea estaba coordinada con la que realizaban desde secciones como la cinematográfica, la teatral y musical, la Rosa de los Vientos, otros integrantes del equipo del 45. Fue la obra de unos cuantos y contó con muy buenos colaboradores. Sirvió para fundar una estimativa e imponer a una generación.

La tarea también se prolongó en otras dimensiones. A través de la clase llegó hasta los estudiantes; por medio de conferencias se vertió en un público más general; en la nuevas revistas que se fundan por entonces también se amplía la prédica. Así Carlos Martínez Moreno, Carlos Maggi, Manuel Flores Mora y Carlos Real de Azúa participan con Julio Bayce y con Hugo Balzo en la fundación de *Escritura* (1947), revista algo ecléctica que preside invisiblemente la sombra tutelar de Fernando Pereda; con Idea Vilariño y Manuel Arturo Claps, fundé en 1949 la revista *Número*, a la que se incorpora Sarandy Cabrera como director gráfico y más tarde Mario Benedetti, llegando a cinco el número de sus directores a partir de 1950. Otra publicación que prolonga la acción del equipo básico de *Marcha* es la revista cinematográfica *Film* que funda Homero Alsina Thevenet en marzo de 1952 con el auspicio de Cine Universitario del Uruguay. Dura hasta marzo de 1955.

Con respecto a *Número* conviene decir ahora algo, sin perjuicio de lo que corresponda más adelante al reseñar las revistas del período en forma más detallada. Entre 1950 y 1955 (en que se publica el último *Número* de la primera época) el director de la página literaria de *Marcha* y el director responsable de *Número* son la misma persona. El equipo que colabora en ambas publicaciones es sustancialmente el mismo; el punto de vista general y la estimativa coinciden naturalmente, los temas se solapan más de una vez. Esto no ha sido señalado antes y hasta un estudioso serio como Carlos Real de Azúa (a pesar de haber colaborado entonces en ambas publicaciones) lo ha olvidado. Es importante sin embargo porque no se puede entender bien el alcance de *Marcha* o de *Número* si se las aisla artificialmente y se las estudia por separado. Es cierto que ambas publicaciones tienen características muy definidas y un muy distinto radio de acción, como corresponde a un semanario político y una revista trimestral de literatura. En tanto que la página literaria de *Marcha* se ocupó entonces en divulgar ampliamente ciertos puntos de vista y difundir algunos valores entre un público más general y por lo tanto menos preparado, *Número* se especializó en estos mismos temas y los encaró con un mayor rigor científico. Se orientaba, naturalmente, a un público

más fogueado. Cualquiera que se tome el trabajo de recorrer las dos publicaciones en el período indicado reconocerá sin esfuerzo el mismo sistema de valores y las mismas exigencias críticas y creadores.

La labor de este equipo de *Marcha* que empieza a actuar hacia 1945 y que tiene tal vez su punto más intenso entre 1948 y 1958, permitió fundar una nueva estimativa y consolidó polémicamente por lo mismo el triunfo de la generación de 1945. Ese triunfo fue increíblemente rápido en la captación del lector aunque resultó naturalmente lento en la conquista de las posiciones de poder. Para poder entender este doble aspecto del proceso generacional, hay que empezar por ampliar un poco la perspectiva y examinar el mundo cultural que había heredado la nueva generación.

4. El anquilosamiento de una cultura.

Hacia 1900 ocurrió un hecho insólito en el Uruguay. Junto a escritores fomentados por el oficialismo aparecieron en esta latitud algunos escritores profesionales. La generación del Ateneo había producido figuras importantes que eran abogados, políticos y parlamentarios que, además, escribían. Los hombres del 900, en cambio, tenían un sentido más profesional de la actividad creadora y como tal la encararon centralmente. Eran poetas que, como Herrera y Reissig, prefirieron vivir a costa de su familia antes que ser poetas laureados de un régimen que repudiaban; narradores que, como Horacio Quiroga, se hundieron en la selva real de Misiones o en la metafórica del periodismo antes que depender vitalmente de Ministros o diplomáticos; críticos que, como Rodó, aceptaron la nada glorificada labor periodística antes que tolerar la tutela intelectual de algún omnipotente de la hora; dramaturgos que, como Florencio Sánchez, se apoyaron siempre en su

capacidad inventiva o en su éxito público para imponer un nombre. Esos cuatro escritores tal vez los más originales de la generación que se revela a fines del siglo XIX cuentan entre las eminencias de esta tierra de colinas. Pero lo que ahora importa subrayar no es su mérito (harto reconocido hasta por el oficialismo) sino su actitud literaria: esa postura de peleado inconformismo y de crítica, de independencia y libertad creadora. Si conoció algún desfallecimiento en la historia menuda de estos hombres no la conoció en la línea general de su conducta, en lo que cabe llamar su política literaria.

Cada uno de ellos fue, en su peculiar estilo de vida, un rebelde. Esto que parece obvio si se contempla a Herrera y Reissig, (sus posturas anárquicas, sus decretos terroristas, son todavía citados con regodeos por quienes no toleran hoy ni terrorismos ni anaquías); eso que resulta tan obvio si se examina a Horacio Quiroga el salvaje o Florencio Sánchez, el bohemio, es cierto aunque menos evidente con respecto a Rodó. Con su aspecto tan urbano y académico, Rodó se opuso tenazmente a todo mecenazgo. Cultivó una elevada moral intelectual (aunque no escribió ningún folleto sobre el tema) y vivió su existencia de escritor al margen de los halagos que ya el oficialismo ofrecía a otros más dóciles. Es bien conocida la anécdota de su postergación frente al candidato gubernamental en la delegación que concurrió a celebrar el Centenario de las Cortes de Cádiz, en 1912; es bien conocida la circunstancia de su viaje a Europa en 1916 como corresponsal de la revista argentina *Caras y Caretas*. De esta manera (y a pesar de cierta blandura de su crítica epistolar y prologuística) Rodó preservó una independencia que lo enaltece porque le habría sido fácil claudicar ante el jefe de su partido y haberse convertido en cabeza literaria del batllismo. Prefirió ser (hoy resulta evidente) sólo un escritor y de esa manera alcanzó la jefatura espiritual de su generación.

El grupo del 900 llevó el inconformismo al seno mismo de la generación. Su vida literaria fue agitada y polémica; se traficó a menudo con el insulto más rebuscado y con la injusticia; se cometieron toda clase de excesos. Pero esa misma violencia era una señal extrema, absurda, de una actitud exigente. Y esto es lo que importaba no perder entonces. El escándalo sirvió muchas veces para sostener la tensión, para subrayar la autocomplacencia, para afirmar la posición personal contra algo. Fue estimulante aunque hoy, a más de medio siglo de distancia, parezca en gran parte estéril.

Las dos generaciones siguientes aprovecharon largamente el prestigio nacional e internacional de los rebeldes y los creadores del 900. Como casi todos murieron jóvenes (Herrera y Sánchez a los 35 años, en 1910; Delmira Agustini cuando tenía 28 en 1914; Rodó antes de cumplir los 47 en 1917; María Eugenia Vaz Ferrerira a los 50 años en 1924; Javier de Viana, más viejo, a los 58 años, en 1926) sólo les sobrevivió el impacto de su obra. La herencia quedo casi entera en manos de los que vinieron después. La generación inmediata —que se manifiesta hacia 1910 y tiene como fecha central del período de gestación el año de 1917, en que muere Rodó— puede ser justamente llamada de los epígonos. Sus mejores figuras fueron en general dóciles seguidores y se limitaron a ampliar y perfeccionar la obra creadora de la constelación del 900. No supieron, sin embargo, asimilar la lección política que habían dejado los rebeldes. No advirtieron que la esencia de la actitud de sus mayores no estaba en el arrebatado gesto olímpico (tan fácil de imitar) sino en el radical inconformismo. Se apresuraron a reemplazarlos (Juana de Ibarbourou cubría la plaza de una Delmira Agustini más libre y más clara, Emilio Oribe la de un Rodó que también fuera poeta metafísico) pero sólo supieron ampararse al calor del oficialismo. No entendieron que había que seguir

siendo guerrilleros. Se respaldaron anchamente en una cultura oficial que en el mejor de los casos puede ser conservadora o trasmisora, y nunca creadora; creyeron tal vez sinceramente que el aparente socialismo de estado que Batlle estaba implantando desde lo alto era la respuesta adecuada a todos los problemas del país. No advirtieron que era sólo la máscara del paternalismo. Parecieron aceptar que ese socialismo liberal lograría automáticamente el milagro de una cultura creadora por el simple expediente de declarar la gratuidad total de la enseñanza. La Literatura empezó a concebirse hacia 1925 con mentalidad y perspectivas jubilatorias; los escritores empezaron a parecer, melancólica y vergonzantemente, empleados públicos. Perdieron el impulso y la tensión creadora, se adocenaron pronto. Aunque no todos cumplieron la ambicionada transformación en burócratas, incluso aquellos que supieron mantener un relativo decoro personal no impidieron (por simple omisión, por el silencio) que la literatura uruguaya se empobreciese, se convirtiera en rutina desmayada, perdiera toda jerarquía crítica y todo contacto con el público. Los mejores se encerraron en sus refugios de papel produciendo una creación cuidada y repetida, siempre igual a sí misma, sin contactos con la realidad de un país que se transformaba no sólo económicamente sino culturalmente. Lavaron y volvieron a lavar sus manos de toda impureza, de todo tráfico fenicio, pero dejaron que se siguiesen cometiendo venalidades, que se usase y abusase de sus nombres para disimular la mercadería dudosa. En el mejor de los casos, construyeron morosos nirvanas particulares, refugios inaccesibles, sin comunicación.

La generación siguiente —cuya fecha central de gestación es 1932— fue más polémica y hasta cierto punto resultó sacrificada por las circunstancias políticas. A ella correspondió absorber la crisis económica de los años treinta que en el Uruguay se objetiva en el golpe de estado

del presidente Terra (marzo 31, 1933), la agitación internacional de la lucha antifascista y la organización de los Frentes Populares de orientación izquierdista, la catástrofe emocional y política de la Guerra de España, el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Fue una generación que llevó el compromiso político en algunos casos hasta el riesgo personal y que aún cuando no saliera de su esfera de actividad literaria o periodística quedó marcada para siempre. A esa generación pertenece naturalmente Carlos Quijano, así como el novelista Enrique Amorim (también nacido en 1900), el primer escritor importante que abraza en el Uruguay la causa comunista. A 1932 pertenece también Victor Dotti que es tal vez el ejemplo más notorio de un escritor devorado por la faena política. Nacido en 1909, Dotti revela pronto sus condiciones de narrador fuerte y duro con un libro de cuentos, *Los alambradores* (1929,) pero casi de inmediato lo desvía y absorbe una actividad que habrá de confinarlo a la agitación anticomunista de sus últimos años. Aunque llega a publicar, en 1952, una edición ampliada del mismo libro de cuentos, a su muerte (en 1955), resulta obvio que Dotti había malgastado su tiempo creador.

Desde el punto de vista estrictamente literario, esta generación (que cuenta con algunos escritores muy importantes, como Morosoli, Hernández y Espínola, además de los ya nombrados) deja poca obra creadora. Lo que es más grave, casi no modificó los hábitos literarios sólidamente implantados por la generación anterior, aceptando sin mayor discusión una ética al fin y al cabo destructora. Cuando al fin el país vuelve a la normalidad de sus instituciones democráticas con el contragolpe de 1942, los agitadores políticos de la década anterior entran suavemente en los cuadros creados por el oficialismo, se burocratizan insensiblemente, o aceptan esa situación sin buscar modificarla. Hasta los comunistas, tan revolucionarios en materia verbal, viven del presupuesto, aceptan cargos públicos,

perpetúan el error. Tanto exilio doloroso, tanto manifiesto encendido, tanta asamblea y tanto discurso, tanta AIAPE (Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), sirvió literariamente de muy poco. La rebeldía no había alcanzado el fundamento mismo. Hubo excepciones aisladas pero ellas no bastaron para alterar la situación general. Así por ejemplo, Fernando Pereda se negó siempre, y continúa negándose, a una confusión entre la creación literaria y la acción política, a un abandono del rigor, a una complicidad de los mediocres. Pero por su mismo soberano aislamiento, Pereda no habrá de influír en su generación sino en la inmediata. Un hecho que ocurre hacia 1930, que debió haber parecido alarmante y fue, sin embargo, aceptado por la mayoría con alivio, facilita una clave importante de ese período gris de nuestras letras. El único crítico responsable que produjo la generación de 1917, el único que asumió la reseña periódica de libros nacionales con la conciencia de los riegos que implica y la responsabilidad social que arrastra, fue acallado en circunstancias que hay no parecen claras. Una acusación de plagio (la traducción de un autor francés apareció como texto original suyo) sirvió para que perdiera la confianza del periódico en que colaboraba y para que, colmado tal vez el vaso, Alberto Zum Felde se retirara de su combate cotidiano. No es ésta la ocasión de examinar documentalmente el hecho. Lo que ahora cuenta no es el detalle anecdótico, con sus ribetes de pequeño escándalo pueblerino, sino otra cosa. Esa supresión de una actividad crítica exigente y comprometida consigo misma, fue aceptada por todos (incluso el crítico) sim mayores protestas. Hasta con alivio. Desde entonces se toleró en este país —licencia que corrompe más las costumbres literarias que cualquier otro tipo de libertinaje— tener abiertamente dos opiniones opuestas sobre la misma materia. Una, oral, que se practica en la mesa de café, al margen de los textos, y que puede permitirse destruír reputaciones y hasta incursionar vic-

toriosamente en la vida privada; otra, escrita, en que el mismo maldicente envía a su víctima de hace apenas minutos una cartita en que la compara con Homero, enredándose con ella en un tráfico recíproco de elogios que encuentra publicidad en las columnas de la prensa y que se prolonga hasta la náusea. Esta duplicidad, tan típica de los hábitos de la política criolla, tan reveladora de la ética de un país que vive sólo para la fachada, había alcanzado a la literatura.

La ausencia total de una crítica literaria responsable y orientadora, el ejercicio incesante de aquella maledicencia oral y esta cobardía escrita, corrompieron totalmente desde 1930 un ambiente ya deteriorado por el oficialismo o la vana torre de marfil. En una página de *La crítica en la edad ateniense* (México, 1941), Alfonso Reyes denunció oportunamente esa abismal diferencia de valores entre la crítica oral y la escrita. Lo que el polígrafo mexicano dice del ambiente intelectual de Atenas en el siglo V a.C., o del Madrid de este siglo, puede aplicarse casi sin modificaciones a ese desdichado período de nuestras letras. Si se atiende únicamente a la crítica epistolar de entonces, podría creerse que los uruguayos de 1930 y tantos viven al pie del monte Parnaso; pero apenas se asoma uno al café (cualquier café) descubre que esta tierra de llanuras es un páramo cultural habitado sólo por el chisme.

Se llegó tan bajo que pudo confundirse la opinión con el juicio, las palabras que emite cualquier hablante con el resultado meditado de una lectura, de una asimilación, de una reflexión, de un análisis, expuesto coherentemente por escrito. La opinión del Sr. A. valía la del Sr. B. porque ninguna opinión valía. Corrompida así totalmente la función crítica, adulterado el sentido de la función social del juicio literario, el vate criollo obtuvo patente de corso. Y la usó sin vergüenza, la usó hasta destruír por completo lo que quedaba de la obra crítica de la generación del 900.

Por un lado, rompió así la continuidad de la cultura nacional ya que no puede haber trasmisión responsable de cultura sin crítica; por otro lado, perdió todo contacto con un público que carecía de orientadores .Al abandonar la crítica y entregarse al Estado, el escritor había cambiado la relación natural entre el creador y el consumidor de cultura, convirtiendo al Gobierno en su patrón. Los escritores triunfantes en 1930 confudieron al Olimpo particular de cada uno con la Literatura, continuaron exigiendo sacrificios a un público que les daba la espalda, dejaron acumular el polvo sobre sus ediciones príncipes, casi siempre únicas, casi siempre adquiridas por organismos oficiales. Fueron dioses sin culto, enormes figurones obsoletos. El anquilosamiento de la cultura uruguaya había llegado a ser total.

5. Las influencias más fecundas.

El día en que apareció el primer número de *Marcha,* pocos podían imaginar que con ese año de 1939 se iba a cerrar una etapa más que secular de la cultura uruguaya. España ya había caído en manos de Franco y sus cómplices, desapareciendo (¿hasta cuándo?) como centro de cultura y de editoriales para toda América hispánica. Francia se encontraba al borde de un colapso político y económico que, aparentemente, duraría sólo algunos años pero cuyas largas proyecciones (la liquidación del imperio colonial, los esfuerzos desesperados y algo patéticos por restaurar la famosa Grandeur, el encono antiyanqui) sólo ahora se reconocen completamente. Hasta ese año de 1939, España y Francia habían sido en lo que va del siglo el cordón umbilical que unía esta cultura de invernadero que llamamos cultura uruguaya a las fuentes nutricias de la tradición mediterránea. Franco en Madrid e Hitler en Paris (como ocurrió ya en 1940) significaban para no-

sotros además de muchas confusiones emocionales que no es del caso registrar aquí, la suspensión de la *Revista de Occidente* y del magisterio vivo de Ortega y Gasset, el europeo; el asesinato de García Lorca y la muerte por la desesperanza de Unamuno y Antonio Machado: la diáspora de la intelectualidad española que fecundaría la América hispánica pero no sin dejar sus traumas. Significaba también la transformación de la *Nouvelle Revue Francaise* (por obra del desdichado Drieu la Rochelle) en órgano colaboracionista; significaba Gide en el exilio forzoso del Norte de Africa, Saint-Exupéry desaparecido en los aires, Malraux en el maquis, Sartre en un campo de prisioneros. A partir de 1940, nosotros los hispanófilos, nosotros los afrancesados, tuvimos que sobrevivir de recuerdos (aunque opulentos), de migajas, de rencores heredados.

La guerra civil española trajo editores y escritores al nuevo mundo, sobre todo a México y a Buenos Aires, pero muy pocos vinieron al Uruguay. El centro de mayor difusión bibliográfica cambió de la península a aquellos países de la América hispánica. La caída de Francia puso a medio pulmón a una zona de la intelectualidad criolla que necesitaba del oxígeno de las ediciones blancas o crema (guardas rojas) de la *NRF* para sobrevivir en este clima inhóspito. Algunos intentos americanos, como la colección de libros franceses que editaba *Brentano's* en New York, o *Americ-Edit* en Río de Janeiro, algunas revistas literarias como *La France Libre* de Londres o *Letres francaises* que patrocinaba Victoria Ocampo en Buenos Aires, y dirigía Roger Caillois, eran mero paliativo aunque mantenían la llamita. Pero esta doble desaparición de dos centros editoriales europeos tan importantes precipitó una crisis que se venía acentuando desde hace algunos años. Para llenar ese vacío cultural no sólo se crearon editoriales de lengua española en este continente, o se reforzaron las existentes; no sólo se difundió el libro francés hecho en América; también se introdujo vigorosamente una nueva corriente lingüística, la anglosajona que corresponde al núcleo cultural más poderoso del siglo.

España, Argentina y Chile habían dado ya los primeros pasos, como los había dado aún antes Francia al descubrir, traducir y exportar la nueva novela norteamericana en los años veinte y treinta. (Está documentado que fueron los franceses los primeros en tratar a William Faulkner como clásico vivo a partir de 1933.) En lengua española y en Madrid, *Cenit,* había hecho circular antes de la guerra civil a John Dos Passos (su *Manhattan Transfer*); esa y otras editoriales habían divulgado a Hemingway o a Sinclair Lewis (hay un *Babbitt* adaptado horrendamente al caló madrileño). a Theodore Dreiser o Upton Sinclair. Ya en 1934 (un año después que la *NRF*) la conservadora *Espasa Calpe* incorporó a una colección de libros sociales de nuestro tiempo la versión de *Santuario,* de Faulkner, que hizo el cubano Lino Novás Calvo. (Un ejemplar de esta edición que poseía en Montevideo la biblioteca del Centro de Protección de Choferes, circuló hacia 1940 entre los jóvenes más curiosos de la nueva generación.) En Buenos Aires, la revista *Sur* y la editorial del mismo nombre habían traducido tempranamente a Virginia Woolf (el *Orlando,* por Borges), a D.H. Lawrence *(Canguro, La virgen y el gitano)* y a Aldous Huxley *(Contrapunto, Con los esclavos en la noria).* Poco después la *Editorial Sudamericana,* que en un comienzo trabaja de acuerdo con *Sur,* publica otros títulos de Virginia Woolf y de Huxley, e incorpora a su colección Horizonte la importante traducción de *Las palmeras salvajes,* que hace Borges en 1941. La *Editorial Rueda* traduce *U.S.A.,* de John Dos Passos, y el imposible *Ulises,* de Joyce. ¿A qué seguir? Algunos clásicos serían incorporados luego por *Emecé Editores* bajo la dirección de Eduardo Mallea: Fielding y Butler, Hawthorme y Melville, Mark Twain

y Henry James, al tiempo que se continuaba traduciendo los contemporáneos. En Chile, *Ercilla* y *Zig-Zag* piratean durante algún tiempo las ediciones pioneras de *Sur* (desatando la cólera de doña Victoria y hasta de Ortega y Gasset) y también traducen textos omitidos o salteados por los argentinos. Estas editoriales chilenas, al abaratar considerablemente sus libros (no pagan derechos, es claro) apresuraron la difusión de algunos nombres clave. Junto a estos escritores anglosajones, algunos alemanes (como Thomas Mann, Kafka, Rilke) ingresan también al panteón de las letras contemporáneas. Sobre Kafka hay alguna nota precursora de Borges en su sección bibliográfica de *El Hogar* y su traducción de unos cuentos, *La metamorfosis* (Buenos Aires, *Editorial Losada*), ya en 1938.

Pero son sobre todo la guerra europea, con la adhesión muy fuerte en el Río de la Plata a una Inglaterra que durante un tiempo pareció luchar sola contra la bestia parda, y luego el conflicto mundial que arrastra la bien subvencionada propaganda de la defensa del continente americano y la exaltación del arsenal de la democracia, los acontecimientos que aceleran un proceso que venía preparándose firmemente desde fines del siglo XIX, cuando Poe y Whitman (a través de Francia, es cierto) fecundan el Modernismo hispanoamericano. Toda la literatura inglesa y norteamericana, la mejor y la peor, empezó a verterse como torrente incontenible sobre nosotros a partir de 1940.

Esa norteamericanización, más que anglificación, de la cultura hispánica que tanto había aterrado a Groussac y a Darío *(¿tantos millones de hombres hablaremos inglés?)*, que había desvelado a Rodó, fue un hecho. Ya lo era en las películas que veíamos, en los automóviles que usábamos, en el whisky que empezaba a correr, y se convirtió en un hecho en los estantes de las bibliotecas particulares. Visitando a Eduardo Mallea, el agudo André Maurois descubrió en su estudio que a partir de cierto

punto las ediciones encuadernadas de Inglaterra y los Estados Unidos empezaban a dominar sobre las rústicas de España y Francia. La observación es iluminadora.

Hubo, naturalmente, resistencias. Las mismas personas que no vacilaban en ambicionar un Cadillac y que practicaban sin pausa el rito del *scotch-on-the-rocks,* o la más modesta Coca- Cola, no toleraban que se creyese que James era tan estimable como Proust, que Hawthorne merecía nuestra atención al igual que Flaubert. Son las paradojas de la *bêtise humaine* que tanto enfurecían al creador de *Bouvard et Pécuchet* y se anotan aquí como contribución póstuma. La causa de ese encono era por lo general muy simple: la cultura anglosajona era resistida sobre todo porque nuestra enseñanza está moldeada por la cultura francesa, muy enemiga de la otra, de modo que nosotros (coloniales hasta en eso) heredábamos los coletazos de una Guerra de Cien años que dura todavía. Por otra parte, los mayores no sabían inglés y eso los colocaba en una situación de inferioridad que les resultaba intolerable. En vez de hacer como Rodó (que se puso a estudiar inglés en discos y pudo consultar directamente algunas obras no traducidas de Spencer), rechazaron lo que les era inaccesible. Es un acto de erostratismo que no los honra.

Porque lo que ahora importa subrayar es que a partir de 1939 hubo un cambio profundo en los supuestos culturales de nuestro país. No desapareció (no podía desaparecer) el vínculo profundo que nos une a España y a Francia, vínculo que está hecho no sólo de influencias dirigidas imperialmente, sino de sangre y tradiciones. Pero cada nuevo día, el papel que asumían Inglaterra y los Estados Unidos en nuestra mitología cultural era más decisivo. Parece inútil seguir alegando, como creyó necesario hacer Darío, como reiteró Rodó, que somos latinos e hispánicos. La verdad es que lo somos. Pero la verdad (también) es que una cultura se fecunda por encima y al margen de toda doctrina con el aporte extranjero. Los

latinos dieron precisamente el ejemplo, como lo habían dado antes sus maestros, los griegos con el Oriente cercano. Shakespeare y los románticos ingleses hundieron sensualmente sus manos en Italia (como lo hizo también Cervantes, y el delicioso Garcilaso). El mestizo Rubén Darío estaba orgulloso de sus manos de marqués versallesco y aunque reconocía que su esposa era española, su querida venía de París. Hasta el gran Neruda, que se ha buscado presentar despistadamente como el prototipo del poeta arraigado en América, reconoce en sus versos la influencia de los líricos ingleses (de Blake a Eliot,) de los franceses (Baudelaire y Maeterlinck), de los norteamericanos (sobre todo Whitman). El león está hecho de ciervo digerido.

Por eso es vana tarea discutir con quienes, todavía hoy, creen que es virtuoso, por ejemplo, imitar a Valéry o a Sartre pero es deshonesto hacerlo con Eliot o Edmund Wilson. La historia (más sabia que los prejuicios de los hombres) nos ha enseñado en estos últimos veinticinco años que las letras anglosajonas son una mina de la que es posible extraer incalculable riqueza. La historia ha enseñado también que lo que algunos hicieron en la década del 40 en esta ciudad de provincias del mundo cultural (leer y traducir y comentar o imitar a Faulkner) fue exactamente lo que hacían entonces, y sin saberlo aquéllos, gente como Sartre en París, Pavese en Milán o Camilo José Cela en Madrid. Porque la influencia de las letras anglosajonas en la América hispánica no es mero producto de un imperialismo que tiene sus ojos centrados aquí, sino la consecuencia inevitable de una influencia cultural que abarca el mundo entero y llega hasta sus peores enemigos, como lo demuestra cada día más la Unión Soviética.

Francia volvió por sus fueros ya en 1944: España ha hecho lo posible y lo imposible por recuperar el mercado hispanoamericano y hasta cierto punto lo ha conseguido con una política que (para el régimen) es increíblemente

liberal, como lo documentan editoriales como *Seix-Barral* de Barcelona. Pero ya no es posible volver atrás el reloj de la historia. Las nuevas generaciones aprenden aquí inglés como segunda lengua, y casi no pueden leer el francés. Los valores de un mundo cultural ajeno y poderoso están sólidamente instalados. Más vale empezar a reconocer este hecho que tratar de ignorarlo, sobre todo si se quiere (lo que es muy legítimo y hasta recomendable) continuar desde una posición concreta la lucha anti-imperialista. Aceptar esa influencia culutral como un hecho no es aceptar todas sus manifestaciones y sobre todo no es aceptar sus aspectos más negativos. En la propia cultura anglosajona están los elementos más formidables para combatir todo lo que pueda tener de peligrosa esa influencia. ¿Quién mejor que George Orwell, por ejemplo, para mostrar lo que esconde la realidad británica? ¿O ese grupo de iracundos y escritores socialistas que también Inglaterra ha producido en la última década? En Estados Unidos, la tradición de la crítica y de la denuncia tiene valores notabilísimos, desde el olvidado Dos Passos de la década de los treinta hasta el virulentísimo Edward Albee, de hoy, pasando por Faulkner o el más popular Steinbeck. Entre los escritores de doctrina, Edmund Wilson discutió seriamente en la década del treinta los mismos problemas políticos y literarios que la crítica francesa posterior al 45 ha malbaratado a veces histriónicamente. Sin falsas fidelidades coloniales a los viejos amos, sin estúpida adoración por los nuevos, los escritores que emergen hacia 1945 encuentran toda una corriente literaria nueva que puede fecundarlos y los fecunda. Esa cultura que se producía en Inglaterra o Estados Unidos era al fin y al cabo tan nuestra como la creada por el exquisito y anémico Jean Cocteau, o el morosísimo Gabriel Miró. Había muerto una era: la del largo tributo a las aduanas españolas y francesas, como había dicho en otro contexto Sarmiento. No éramos (no somos) todavía libres. Pero siempre es estimulante

cambiar de aires y echar una mirada más allá del horizonte que nos determinan los guías de la cultura. Del choque dialéctico de las culturas nace la libertad.

Uno de los problemas que aportaba la influencia anglo-sajona era el de la corrupción de la lengua. En nombre de la pureza del idioma castellano, muchos se alarmaron y se alarman aún del peligro que representan los anglicismos o (aún peor) las malas traducciones del inglés. El peligro es real pero no es distinto del otro que ya fue denunciado por Andrés Bello cuando la polémica del Romanticismo: el galicismo es tan poco español como el anglicismo. Pero este aspecto que debe preocupar y desvelar a gramáticos y filólogos importa mucho menos a los escritores y a los críticos literarios. Porque no hay literatura sin dominio expresivo del habla y el escritor que tenga ese dominio será capaz de absorber influencias en lenguas foráneas, o en malas traducciones, vertiéndolas a su propio y creador idioma. El caso de Jorge Luis Borges, tan anglicizado, tan notable inventor verbal y lingüístico, parece suficiente para acallar todo escrúpulo.

Hay otra dimensión del problema de las influencias foráneas. Porque no sólo Francia y España volvieron por sus fueros a partir de 1944. La Rusia de Stalin, que había emergido de la guerra con un poder imperial nunca soñado, tendió también su mirada hacia América hispánica. Con sus ediciones millonarias en lengua española difundió a muy bajo precio los clásicos rusos (algunos clásicos) y los autores del canon soviético; también fomentó, aquí y en Buenos Aires, la fundación de editoriales nacionales que tenían el respaldo económico más o menos disimulado de la gran potencia comunista. Así entró a competir inmediatamente con los grandes centros exportadores de cultura: con Francia, con España, con Italia (que también reanudó, después del fracaso del Fascio, sus lazos culturales), con Inglaterra y los Estados Unidos. Apoyados en el carácter internacional del comunismo, sostenidos por el entusiasmo de una victoria que les había costado muy cara, alimentados por la esperanza (tan auténtica) de una revolución social exportable, los soviéticos libraron una lucha por la conquista ideológica de América hispánica que todavía dura, y en la que ha empezado a sentirse en los últimos años la influencia de China. Esta ofensiva cultural, que deriva de la guerra fría y asume muy curiosas formas, ha convertido el continente en campo de batalla.

Es cierto que en un comienzo los soviéticos tuvieron serios contratiempos. La doctrina oficial del realismo socialista (que debiera llamarse con más exactitud cosmético stalinista) impidió que los mejores entre los escritores nacionales pudieran tomarse en serio los postulados estéticos reaccionarísimos de una potencia que se proclamaba revolucionaria. El escándalo de las persecuciones políticas y raciales, de los campos de concentración, la locura de Stalin, el aplastamiento brutal de la rebelión húngara, el caso Pasternak, la escisión con China, fueron otros tantos acontecimientos que impidieron o impiden la adhesión a los más lúcidos, a los más auténticamente creadores. Con alguna excepción (Amorim, Jesualdo) los escritores uruguayos no pudieron ser comunistas porque serlo significaba abdicar del sentido más profundo y verdadero de la creación para escribir de acuerdo al catecismo. Con el deshielo de 1956 y las rectificaciones bastante ambiguas de Jruschov, con las nuevas voces de la literatura soviética (desde Yevtushenko a Soljenitsin), pareció más fácil un acercamiento. Posteriores revisiones de la doctrina oficial soviética, la restauración de algunos críticos independientes como Gramsci o como Lukácz (a pesar de sus ambigüedades y sus cobardías), toda la nueva línea de teóricos marxistas que han proliferado de Francia a Cuba, permiten el acceso de una zona valiosa de la intelectualidad uruguaya a los planteos comunistas. Se ha redescubierto que es posi-

ble ser estéticamente marxista sin necesidad de comulgar con ruedas de molino.

Pero esa influencia se traduce muy escasamente en el terreno de la creación pura porque Rusia tiene hoy muy pocos autores vivos que cuenten en un panorama mundial, y una influencia no puede depender sólo de brillantes y renovables teorías o de clásicos por grandes que sean. De ahí que se dé la paradoja de que hasta los escritores más comprometidos con la posición comunista, tanto aquí como en Europa, estén influídos visiblemente por el mundo anglosajón. En Italia es notabilísimo el caso de Cesare Pavese (el americanista, lo llamaban en la época de Mussolini); la difusión de su obra entre los más jóvenes escritores de América hispánica permite que las esencias de una cuidadosa asimilación de la literatura norteamericana, lleguen hasta aquí e influyan hasta a los más antiyankis. En Francia es bien conocido el caso de Sartre o de Camus, pero también habría que apuntar toda la escuela objetiva que no hace sino explotar cartesianamente los descubrimientos de Joyce, de Faulkner, de Beckett. Entre nosotros, y en la generación del 45, tanto Mario Benedetti como Carlos Martínez Moreno derivan obviamente de las letras norteamericanas (aunque no deriven sólo de ellas); como ciudadanos están notoriamente comprometidos en la militancia antiyanki.

La explicación de esta aparente paradoja (que podría trasladarse sin esfuerzos a la otra orilla del Plata) está en una circunstancia que se suele pasar por alto: en tanto que el Uruguay, como el resto de América, vive hasta 1939 muy dependiente culturalmente de lo que se produce en Europa (incluída Rusia) y en los Estados Unidos, la guerra y la separación y la discontinuidad que la guerra provoca, habrán de estimular una vuelta de la mirada uruguaya hacia la realidad de la América hispánica que la rodea. Los años posteriores a 1939 son también años en que el Uruguay realiza una revisión, cada vez más consciente, no sólo de su contorno inmediato sino de su inserción en un continente al que parecía hasta cierto punto ajeno. Ese mismo proceso se da, también, en otros países de América.

Es cierto que la revisión de los vínculos con América tiene aquí muy ilustres antecedentes, desde la actitud de la generación romántica de la época de Rosas (generación eminentemente ríoplatense, si las hay) hasta el trabajo de interpretación del americanismo literario que realiza José Enrique Rodó a partir de 1895. Pero el americanismo de esa época tenía sobre todo un aura cultural y poética: era una conciencia lúcida y a la vez retórica, como lo demuestra *Ariel*. El hispanoamericanismo que empieza a vivirse concretamente hacia 1939 y que entra precisamente en conflicto con el panamericanismo que se organiza desde el Norte y con fines muy obvios, busca en primer lugar la destrucción de todas las ilusiones de singularidad europea que habían cultivado con evidente ahinco la generación del 900 en algunos de sus ejemplos más ilustres, y trata de determinar por el contrario las concretas raíces americanas de una nación que algunos veían como pálido facsímil de Europa. En esa tarea de recuperación nacional y americana la obra histórica de Pivel Devoto, la investigación de las fuentes que realizan Arturo Ardao en el terreno ideológico y Lauro Ayestarán en el folklórico, se unen admirablemente a la tarea iniciada en el campo político y desde *Marcha* también por estos mismos estudiosos y por Carlos Quijano y su equipo. En 1939 el Uruguay parecía estar (como lo estaban las élites culturales de toda América) hipnotizada por Europa y de espaldas a su América. *Marcha* inicia aquí un jiro copernicano. Pero no lo realiza sólo desde las secciones políticas, como se ha creído. Las secciones de arte se ocupan sistemáticamente a partir de 1945, de situar al Uruguay en su contorno cultural más inmediato. Basta recorrer pausadamente la colección en ese período decisivo del sema-

nario para descubrir (antes de Cuba, por cierto) los nombres de Neruda y de Carpentier, de Lins do Rego y Rómulo Gallegos, de Borges y de Henríquez Ureña, de Alfonso Reyes y César Vallejo, de Manuel Rojas y Leopoldo Marechal, de Nicolás Guillén y Rafael Alberti, de León Felipe y Juan Ramón Jiménez, de Graciliano Ramos y Miguel Angel Asturias, de Sanin Cano y Mariano Azuela, de Juan Rulfo y Ezequiel Martínez Estrada, de Miguel Otero Silva y Gabriela Mistral, de Nicanor Parra y Juan José Arreola, de David Viñas y Ernesto Sábato, de Augusto Roa Bastos y René Zavaleta. La literatura más creadora y más nueva de la América hispánica y brasileña fue una presencia constante en las páginas literarias de *Marcho:* una presencia que se tradujo en estudios y reseñas, en panoramas y en antologías, en colaboraciones muchas veces inéditas.

La Revolución Cubana vino a poner dramáticamente en evidencia a partir de 1958 un proceso que se estaba cumpliendo ya en *Marcha* desde hace casi veinte años. Al margen del histerismo con que algunos han creído servir a la Revolución imitando desde las cómodas trincheras de un puesto público uruguayo o desde las columnas de papel, el combate arduo y sacrificado de los cubanos por su libertad, atenazada por dos poderosos imperialismos, hay que decir que el saldo más favorable de este fervor cubano es el interés (aunque sea tardío) que ha despertado en la gente más sana por la cultura de la América hispánica. Ese interés coincide por otra parte con el ascenso de una generación hispanoamericana hasta un plano de gestión continental y hasta internacional. Así, en estos momentos, las novelas que escriben Carlos Fuentes sobre su México, o Julio Cortázar sobre su Buenos Aires (desde el remoto París), o Mario Vargas Llosa sobre su Lima, o José Donoso sobre su Santiago, vienen a unirse a la que aquí escriben Juan Carlos Onetti y Carlos Martínez Moreno sobre un Montevideo, real o imaginario, pe-

ro vivo, para marcar un momento decisivo de la creación narrativa de este continente. En este momento, la poesía que crean hombres como Neruda o como Parra, como Octavio Paz, tiene dimensión universal. La obra de Borges ya ha sido reconocida hasta por los ayer no más parricidas profesionales y ha recibido la canonización inesperada de un grupo de jóvenes comunistas franceses. Intereses políticos muy concretos han tratado de interferir, desde ambos bandos de la guerra fría, en el reconocimiento cabal de este proceso, y han buscado darle un matiz monolítico, y único. Felizmente, la literatura acaba por escapar a los esfuerzos de los comisarios, de cualquier bando que sean.

Del choque y conflicto entre la influencia dominante de las literaturas anglosajonas con ideologías de origen marxista, el escritor hispanoamericano puede sacar un enorme beneficio creador. Porque ese contraste dialéctico lo obliga a asumir simultáneamente valores que proceden de realidades opuestas o de presupuestos culturales muy distintos, lo obliga a elegir y transformar y reelaborar sin caer en el simplismo de los que copian mecánicamente a Joyce o siguen las estériles directivas de Jdanov. Porque de lo que se trata siempre es de elegir y asimilar influencias, manteniendo la originalidad creadora que sólo puede lograrse por una situación muy honda y ahondadora en la realidad particular de cada país de América. El ejemplo de Darío o el de Neruda son capitales para entender que una obra literaria puede derivar de muchas ajenas y ser auténticamente personal y americana. Por eso no puede resultar paradójico que muchos de los mejores narradores de esta América hayan ido a la escuela de Faulkner (como sus contemporáneos europeos) y sin embargo revelen en su visión particular de las cosas de América una oposición militante a los valores de la gran potencia del Norte. Asimilar lo mejor de los Estados Unidos no implica asimilar lo malo. No hay que confundir

a Faulkner con Foster Dulles como no se confunde a Pasternak con Stalin ni a Sartre con de Gaulle.

Hay otra dimensión en este trabajo de asimilación de las influencias foráneas que merece una palabra aquí porque ha sido copiosamente tergiversada por algunos. Es el que se refiere a la aportación del cine y del teatro extranjeros a la cultura uruguaya. No hay duda de que el esfuerzo de la Comedia Nacional, a partir de 1947, y de los teatros independientes por la misma fecha ha permitido restaurar el teatro y el público teatral en nuestro medio, pervertido desde comienzos de siglo por la influencia del profesionalismo más craso de la capital porteña y por la competencia del cine. Se han podido crear elencos y directores, escenógrafos y técnicos, traductores y hasta algunos autores. Las crisis sucesivas del espectáculo teatral no han afectado del todo esa restauración aunque han limitado sus posibilidades: ahora el teatro es un hecho permanente de nuestra cultura. Ese efecto ha sido menor en el terreno de los nuevos autores nacionales. Aunque se ha dado oportunidad a todo escribiente, no ha surgido un Florencio Sánchez como lo proclaman con rara unanimidad todos los críticos. Hay autores estimables (desde Antonio Larreta a Carlos Maggi, pasando por gente más joven como Langsner, Rosencof y Jorge Blanco); hay tal vez toda una generación que se prepara para irrumpir en la escena. Pero el autor nacional no es una realidad completa. El triunfo y la restauración del teatro en nuestro medio se ha hecho sobre todo por la importación del extranjero, ya sea en la forma de temporadas como las célebres de Margarita Xirgu y Louis Jouvet, de Barrault o el Piccolo Teatro, de Vilar o I Giovani, de Cacilda Becker o Inda Ledesma; ya sea por lo que aprendieron gente como Estruch, como Larreta, como Schinca en la vieja Europa; ya por el aporte sostenido de versiones locales de toda una literatura que va de Shakespeare a Brecht, de Molière a García Lorca, de Maquiavelo a Dürrenmatt,

de Lope de Vega a Pirandello, de Büchner a Albee. Ese aporte extranjero, y la constante función crítica que lo acompaña y a veces hasta lo precede, ha permitido a esos actores, a esos directores, a esos espectadores restaurar el teatro entre nosotros. Quienes hablan del snobismo del teatro que mira hacia afuera no revelan sino su miopía.

Algo similar podría decirse con respecto a la cultura cinematográfica. Las dimensiones del país no permiten una industria local y próspera; las dificultades de exportación al ámbito de la lengua son insalvables para un país pequeño que debe chocar con el feroz nacionalismo de los industriales del resto de América; a pesar de ese mercado potencial de millones, el cine uruguayo no ha pasado del corto metraje o de la locura de algunas producciones largas de estricto consumo local sino familiar. En abierto contraste y como forma de compensación, ha existido una crítica cinematográfica de primer orden. Desde la labor precursora de José María Podestá, Fernando Pereda y Giselda Zani, que junto a Arturo Despouey dan jerarquía a una función culturalmente especializada, hasta los nombres de gente más joven e incluso casi adolescente, la crítica cinematográfica uruguaya cuenta entre las primeras de la lengua. Para unos es la prueba de la madurez cultural del ambiente; otros la ven como señal de un colonialismo de la peor especie. Candidatos a filósofo sin título han perdido la cabeza y han escrito artículos de antología sobre el snobismo de la cultura cinematográfica. Es cierto que hay mucho snobismo entre ciertos fanáticos de la filatelia del dato fílmico. Pero ese snobismo existe en todas las actividades humanas, y va desde los que copian el peinado de los Beatles hasta los que se balancean como compadres de tango, desde los jóvenes de ambos sexos (simultáneamente) que paladean a Genet en amable compañía hasta los uruguayos que se disfrazan de indios del altiplano para sentirse telúricos. El snobismo no tiene forma ni color determinado porque es una

manifestación de la inautenticidad. Hay snobs metafísicos (que ponen los ojos en blanco y citan a Kierkegaard o a Paul Tillich) y hay snobs montevideanos (que sólo hablan de fóbal y cornudos); hay snobs cubanos (que se dejan la barba) y hay snobs yankis (que mascan chicle); hay snobs femeninos (Simone de Beauvoir es su ídolo) y snobs masculinos (Sartre, es claro). Pero el snobismo no está en la actividad que practican o los dioses a los que queman incienso. Está en la mentira con que practican o adoran. Está en ellos. El snob se delata desde dentro.

La explicación verdadera del por qué de una cultura cinematográfica tan especializada en un país que tiene tantos déficits culturales está, sin embargo, al alcance de la mano. El cine es un vehículo poderoso e inmediato de difusión de la cultura contemporánea. A través del cine, el mejor teatro y la mejor literatura se ponen simultáneamente al alcance de todos. La creación de los grandes actores y de los músicos, de los plásticos y de los arquitectos, de los investigadores y hasta de los filósofos, se difunde por medio del cine. ¿Para cuántos, O'Neill no empieza siendo una película, Picasso otra, Prokofiev una tercera? Pero sobre todo el cine muestra la realidad contemporánea y sus sueños, y permite entrar en contacto con un mundo en proceso de incesante transformación. Por eso el cine tiene aquí el predicamento que tiene y por eso existe una cultura cinematográfica. Esa cultura es en parte, la cultura contemporánea. Una vez más se equivocan los falsos profetas del anticolonialismo al invocarla como señal de imitación. En las capitales del mundo (se llamen Nueva York o Londres, París o Roma) la gente joven también participa en la cultura cinematográfica. Esa cultura es algo más que un opio para el subdesarrollo: es un vínculo increíble entre gentes de muy distintas latitudes. Una noche, de 1964 asistí en México a la puja entre el novelista mexicano Carlos Fuentes y el novelista norteamericano William Styron por recordar con la mayor precisión hasta los actores más secundarios de las películas de la Warner Bros de los años treinta. El mexicano las había visto en América Latina, el norteamericano en la suya: pero eran experiencias comunes, como también las habrían sido para Antonio Larreta y Alsina Thevenet en Montevideo. La cultura cinematográfica es la lengua franca del mundo de hoy.

6. Fisonomía de una generación.

El grupo que empieza a actuar hacia 1940 tiene una fisonomía propia que no se agota en el análisis de los malos hábitos de las promociones anteriores ni en el cuadro de influencias a que está sometido. Para examinar esa fisonomía, así sea someramente, conviene empezar por una aclaración necesaria sobre la zona de fechas que sirve para determinar la generación. Las fechas no deben ser consideradas nunca rígidamente. Hay escritores que nacen sobre el filo que separa dos generaciones y que se inclinan hacia una (por su actitud pasatista, por su condición melancólica de epígonos) o se proyectan hacia la otra (por su calidad de adelantados). El caso de Delmira Agustini en la generación de 900 es muy claro: por su fecha de nacimiento (1886) pertenece a una generación inmediata y siguiente, pero como es poéticamente precoz, como muere asesinada en 1914, su obra se inscribe en la generación anterior. En el grupo que es objeto de este libro, hay muchos casos límites. Los cálculos indican una zona de fechas para el nacimiento de sus integrantes que va de 1910 a 1925. Pero no es posible aplicar mecánicamente esa zona, como si fuera un lecho de Procusto.

Así, Juan Carlos Onetti nace en 1909 pero es, obviamente, el primer escritor importante de esa generación. Así Clara Silva (que nace alrededor de 1906 y está casada

con un hombre de la generación del 17, Alberto Zum Felde) parecería inscribirse cómodamente en la generación del 32; sin embargo sobre ella actúa otro elemento importante y decisivo en este caso: su obra literaria no empieza a publicarse hasta 1945, y toda su producción está muy influída por los mismos modelos de la generación joven; incluso en su desarrollo tardío, Clara Silva ha seguido en la poesía y en la prosa una línea de casi coetaneidad con la generación del 45. Más extremo es el caso del escritor que firma con el seudónimo de L. S. Garini y que nace hacia 1904; su ineditez, hasta 1963 en que publica un libro de cuentos, *Una forma de la desventura,* lo hace casi coetáneo de gente no ya del 45 sino de la generación siguiente. Por su estilo, por sus preocupaciones, por su visión, Garini está más cerca sin embargo de la generación del 45 que de la que pertenece por la fecha de nacimiento.

También se dan casos curiosos en el otro cabo de la línea de fechas. Algunos de los que nacen después de 1925 (como es el caso de Humberto Megget, de Angel Rama, y de Carlos M. Gutiérrez, de 1926, o el de Jacobo Langsner, de 1927) participan tan activa y precozmente en las primeras horas decisivas de la generación del 45 que su obra resulta incorporada a ésta y separada por lo mismo de la de sus coetáneos. Aunque por coquetería descolocada, alguno de ellos haya insistido hasta hace poco en su juventud, la verdad es que la inserción temprana en una lucha colectiva los ha vuelto viejos. Estos, y muchos otros ejemplos que cabría analizar al detalle, demuestran que para la determinación del grupo hay que tener en cuenta no sólo las fechas de nacimiento sino la fecha de promoción: es decir, el momento en que empieza a actuar un determinado escritor. La promoción puede ser precoz o tardía, modificando el lugar que le corresponde a un creador determinado en la serie generacional. Una observación complementaria que ha hecho Ortega: las mujeres suelen ser

más jóvenes (o más precoces, si se quiere) que sus compañeros de generación. Aunque en esta materia, el crítico tropieza con una forma más disculpable de la coquetería. No hay nada más antipático que averiguar la edad de una dama, así sea poetisa y desmelenada. Por eso, las fechas que aquí se dan tienen en muchos casos un ligero halo de incertidumbre. Futuros investigadores esgrimirán partidas de nacimiento y otros abominables documentos y pondrán a las abuelas en sus sitios.

Otra observación necesaria, aunque obvia. Junto a los integrantes de una generación nueva, aparecen hombres de otras dos generaciones que pueden estar también muy activos aunque no lo esté la generación a la que pertenecen. En los veinticinco años que abarca el estudio de este libro hay tres promociones literarias en distinto grado de realización. Como señaló Ortega en uno de sus trabajos, el hoy no es el mismo para un hombre de sesenta, que para uno de cuarenta, que para otro de veinte. Como aquí no me he propuesto agotar la literatura uruguaya del período, he prescindido por lo general de la obra de la generación anterior al 45 y sólo he recogido en apéndice el juicio sobre los más jóvenes. Esta regla general conoce sólo la excepción de que la obra de los mayores o de los más jóvenes haya incidido notablemente en la realizada por la generación del 45. El caso de la influencia de Espínola o de Morosoli, las polémicas sobre la narrativa de Felisberto Hernández, las dos o tres novelas importantes que escribió Enrique Amorim en sus últimos cinco años, la labor tan discutida de Justino Zavala Muniz en la Comedia Nacional, los avatares del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios y de la Facultad de Humanidades, son temas de la vida cultural del período que no están ascriptos a una generación determinada y muestran la complejidad de una época que el análisis generacional tiende naturalmente a simplificar. En cada uno de los casos que sea necesario, el punto de vista

que se concentra generalmente en la obra de la generación más importante del período, se ampliará para abarcar una perspectiva mayor. Con estas precisiones liminares se puede empezar a examinar la fisonomía de la generación del 45 que centra el medio siglo.

Hay que señalar desde el principio algo que es muy obvio: los principales integrantes derivan de la clase media. No se conoce todavía aquí esa literatura de todas las clases que es característica de una sociedad como la norteamericana. La actividad literaria es entre nosotros privilegio de la burguesía Aunque algunos escritores entroncan con familias más antiguas en el país (Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Flores Mora, por ejemplo), en su mayoría los integrantes de la generación descienden de inmigrantes, gallegos o italianos, y hasta algunos son centroeuropeos como se vé en el grupo más joven. Si la generación del 900 era sobre todo criolla y hasta patricia, con algún hijo de inmigrantes catalanes, como Rodó (que por la madre, es cierto, descendía de gente más antigua aquí), la generación siguiente ya empieza a abundar en hijos de inmigrantes. El proceso se continúa hasta la del 45 y se acentúa en el 62. No puede caber ninguna sorpresa en la comprobación de un hecho que testimonia una realidad nacional y la democratización de la cultura uruguaya. El factor herencia, que tanto preocupa a Pinder, se advierte en algunos casos singulares como el de la familia de Idea Vilariño, cuyo padre era poeta y que tiene un hermano músico; como el caso de los Rama (Carlos, Angel, Germán) que revelan una irresistible vocación de publicistas. Hay otros ejemplos menos conocidos, como el de Martínez Moreno, cuyo hermano Enrique (ahora dedicado a la política, como Flores Mora o Carlos Mario Fleitas) escribía cuentos en abierta competencia familiar.

Al rasgo de un común origen de clase hay que señalar que aún aquellos que nacen en el interior, vienen a

la capital. Así Mario Benedetti nace en Paso de los Toros lo que no le impide ser el montevideano por antonomasia; Carlos Martínez Moreno nace en Colonia, se cría en Melo, pero vive casi toda su vida de muchacho y de hombre en la capital. Otros que nacen y se crían en el interior (como Luis Castelli), se instalan en la capital aunque sin dejar de mirar con nostalgia en sus obras al campo que dejaron atrás y al que sólo regresan en las vacaciones. Es raro el caso de un escritor (como Eliseo Salvador Porta) que vuelve a sus orígenes y se aposenta en Artigas; más raro aún es el caso de un montevideano (como Washington Lockhart, como Mario Arregui) que se arraiga en el interior en un acto de voluntaria elección. Pero Montevideo es el imán, como corresponde a la ciudad que funda el país y que todavía hoy retiene más de la tercera parte de la población. Esa concentración en la capital y en los institutos de enseñanza permite puntos de contacto muy claros y una común experiencia educativa. Casi todos (Mario Benedetti es una excepción entre los importantes) pasaron por el Instituto Alfredo Vásquez Acevedo de enseñanza preparatoria. Muchos se quedaron allí como profesores de Literatura: Real de Azúa, Domingo Bordoli (es decir: Luis Castelli), José Pedro Díaz, Guido Castillo (que también enseñan en el Instituto de Profesores o en la Facultad de Humanidades) o Idea Vilariño y Angel Rama. Entre los profesores de otras disciplinas (historia, filosofía, sociología) están los nombres más conocidos de la generación. Hay también abogados, como Ardao, Solari, Real de Azúa, Martínez Moreno, Maggi, aunque la ecuación doctor-literato no funciona tan inevitablemente en esta generación como solía ocurrir en el siglo pasado. Ciertos presupuestos esenciales, ciertas experiencias comunes, un mismo ámbito físico vinculan a muchos de los integrantes y los marcan por encima o más allá de las considerables distancias de posición estética o calidad creadora. En buena medida, todos son intelectuales (en el sentido más pre-

ciso y menos coloquial de la palabra); aún los que cultivan con delicado empeño ciertas formas notorias del irracionalismo lo hacen apelando al discurso racional. Incluso tienen un aire general bachilleresco y hasta muestran sus ribetes de leguleyos. El mal más notorio del intelectual uruguayo (la tendencia a racionalizarlo todo y argumentar abstractamente) se ha contagiado a casi todos a través de ese doble origen burgués y bachilleresco.

Hay otra zona de experiencias comunes: el viaje a Europa que para casi todos quiere decir París. Los escritores más importantes lo han hecho en alguna etapa de su carrera: algunos se han quedado un tiempo largo, estudiando o simplemente viviendo; otros recorren un ávido itinerario cultural que alimenta de regreso infinitas veladas casi póstumas. Una minoría ha visitado los Estados Unidos, aunque es sorprendente comprobar que no sólo los notorios simpatizantes de aquel régimen han aceptado invitaciones del Departamento de Estado, sino que algunos conspicuos terceristas (Mario Benedetti, Carlos María Gutiérrez) lo han hecho en épocas de menor tensión política es cierto. Relativamente muy pocos conocen realmente la América hispánica, si se exceptúa Buenos Aires o el Brasil. Una corriente hacia Chile ha mantenido el contacto entre dos países que tienen notorias simpatías y visibles diferencias. Pero pocos han ido más allá, aunque la Revolución Cubana ha proyectado algunos hasta el Caribe. Uno de los países más importantes de la América de hoy, México, aquí es casi desconocido. Se advierte una contradicción entre muchas declaraciones de volver la mirada a América que se practican ritualmente y la menos publicitada práctica del viajecito a Europa. Pero estas contradicciones son inevitables porque corresponden en buena medida a las necesidades de una estrategia literaria.

Algunos de los viajeros más ilustres están financiados por organismos culturales extranjeros que reflejan la política de absorción y proselitismo, cuando no las formas

más crudas de la guerra fría. Eso contribuye a aumentar más la confusión y crea verdaderos dilemas de conciencia sobre todo entre los que se proclaman terceristas y no quieren aceptar una invitación de una universidad norteamericana (donde pueden opinar libremente de todo) y aceptan sí una invitación oficial de un país comunista (donde no pueden opinar sino de acuerdo con el régimen). No todos han aceptado este juego, e incluso hay quienes se han negado a salir (o casi) del Uruguay, practicando una forma literal del arraigo que podría calificarse de inmovilidad. Es claro que el arraigo no depende de irse o quedarse en la patria. Algunas obras maestras de la literatura se han escrito en el exilio, desde *La Divina Comedia* hasta el *Ulises*. En la literatura hispanoamericana, Blest Gana escribió sus mejores novelas chilenas en París, como lo está haciendo ahora con sus bonaerenses Julio Cortázar, en tanto que Neruda ha dado el ejemplo máximo de un viajero mundial muy arraigado en su largo pétalo chileno. Por otra parte, muchos de los que se quedan no hacen ni sirven para nada. Quedarse no es en sí mismo un mérito. Tampoco lo es irse.

La comunidad personal de esta generación no se reduce al doble origen que marcan la clase social y la educación secundaria. También se manifiesta en agrupaciones más o menos voluntarias y permanentes. Hubo cenáculos, como el Café Metro al que asistían en los primeros años Onetti y Denis Molina, Falco, Maggi, Flores Mora, los Larriera. También fue un cenáculo *sui generis* el Sorocabana de la Plaza Libertad, con batallas orales memorables que ahora nadie recuerda. El Tupí Viejo (cuando estaba frente al Solís) fue otro centro comunitario, aunque no exclusivo de una generación, y fue sobre todo punto inexcusable de recalada para gente de teatro. No había estreno de la Comedia Nacional o de los Independientes que no recibiese su primera alacraneada en aquel café, hermoso a la manera de los españoles de antaño. No

hay que olvidar, es claro, la importante sala de profesores del Vásquez Acevedo y su prolongación natural, el Café Sportman. En ambos sitios se discutía literatura en las horas puente, se gestaban amistades, se ventilaban enconos perdurables. El claustro de la Biblioteca Nacional, cuando estaba en la Facultad de Derecho, también fue centro de encuentros y desencuentros célebres para la pequeña historia. Una generación de críticos tuvo como habitat natural esta institución.

Las revistas sirvieron para agrupar a la generación en núcleos de gestión más documentable. Salvo *Marcha* (que refleja un panorama más amplio) fueron esfuerzos de grupos y capillas, desde la casi desconocida *Latitud* 35, que editaban alumnos del Lycee Français muy respetuosos de sus mayores, y de *Apex,* que reunía tempranamente a discípulos de Onetti, hasta revistas más serias y universales como *Escritura,* que congregó a muchos nombres importantes, y tuvo una actitud cautelosa hacia algunos valores de la generación anterior, o como las *Entregas de la Licorne,* que prolongaba anacrónicamente el sueño de un urgente intercambio cultural con Francia.

Las revistas que importaron más para la fisonomía de la generación no fueron, sin embargo, las arriba mencionadas ni tampoco algunas efímeras hasta la invisibilidad, sino las más polémicas como *Clinamen,* que fundó un grupo de estudiantes de la Facultad de Humanidades y alcanzó cinco números, o las dos que mejor representan a la generación: *Asir,* iniciada en 1948 y en el interior, y *Número,* de 1949 y montevideana. Más adelante se estudiarán con algún detalle; acá interesa registrarlas por su valor de centros comunitarios de una generación. En las revistas se exageró más que en la vida real las oposiciones dentro de la generación y de ahí que el estudio de las mismas deba ser hecho con una perspectiva que no sólo atienda a las subrayadas diferencias sino a ciertas connivencias inevitables. Es paradójico, a primera vista, que el

director gráfico de *Número,* Sarandy Cabrera, a cierta altura de los acontecimientos diseñe una nueva carátula para *Asir,* sin dejar de pertenecer al grupo aparentemente rival.

La prensa llamada grande fue también el punto de partida o de llegada de muchos escritores de la generación, por lo que adquiere un interesante valor comunitario. Este proceso de vínculos periodísticos, que requeriría un análisis pormenorizado capaz de arrojar algunas sorpresas, tiene por lo menos tres instancias. En un primer momento, *Marcha* absorbe algunos escritores que ya se habían formado en periódicos. (El propio director fue colaborador de *El País,* diario de los blancos independientes, en sus primeros tiempos). Así, por ejemplo, Carlos Martínez Moreno inicia la crítica teatral en *El País,* antes de pasar a ejercerla con todo rigor y exigencia desde *Marcha.* Pero hay una segunda instancia en que es *Marcha* la que se convierte en semillero de periodistas y exporta involuntariamente algunos de los astros de su equipo a la prensa grande: así Alsina Thevenet sale en 1953 y va a parar eventualmente a *El País,* donde organiza una página de Espectáculos que marca rumbos; Carlos María Gutiérrez pasa también a *El País* y más tarde habrá de fundar con el apoyo económico de la misma empresa, el semanario independiente *Reporter;* Angel Rama, después de una corta experiencia en la co-dirección de la página literaria de *Marcha* (con Flores Mora en el período 1949/1950) pasa a colaborar regularmente en una columnita cultural de la página editorial de *El País,* al tiempo que ejerce la crítica teatral en el diario del Gobierno colorado, *Acción,* y contribuye con artículos más largos a números especiales del mismo *País.* Mario Benedetti colabora un tiempo en *Marcha* y en *El Diario,* de orientación colorada; después de abandonar *Marcha,* es crítico teatral de *La Mañana,* también colorado, y dirige allí, con José Carlos Alvarez, una sección literaria, Al pie de las Letras, que

es la mejor de su género en los últimos años. Todavía hay una tercera instancia, más reciente, que marca el retorno de algunos a *Marcha* (como Angel Rama en 1958, como Gutiérrez más tarde), así como el abandono de la actividad periodística inmediata de otros.

La consecuencia más obvia de este trasiego de escritores y publicaciones es que la aparente oposición monolítica entre la prensa grande y la prensa chica exige muchas matizaciones. Por lo mismo, las posiciones políticas individuales de estos escritores no coinciden siempre con el órgano u órganos para los que escriben. Casi todos los ejemplos citados son de escritores que militan en el Tercerismo; como profesionales del periodismo, sin embargo, han colaborado y colaboran en periódicos que no sólo son empresas capitalistas inequívocas sino que están sin excepción embanderados en la causa anticomunista y proyanki. Es cierto que hay matices notables, pero también es cierto que esos matices no disimulan una contradicción entre la política de los periódicos y la de estos periodistas, que cabe calificar de paradójica. En cuanto a la política nacional, los diarios grandes pertenecen sin excepción a los partidos tradicionales, lo que acentúa aun más el conflicto con los terceristas. Hay un caso muy singular, el de Angel Rama, que durante años colabora simultáneamente en periódicos de opuesta filiación política nacional y distinto matiz de orientación internacional. También es singular el caso de Carlos Martínez Moreno que durante un largo lapso colabora simultáneamente en la página editorial de *Marcha* y del periódico colorado *El Diario*.

La única explicación racional de esta situación aparentemente anómala es que la colaboración de ciertos escritores de izquierda en periódicos de la derecha no compromete sus convicciones personales. Colaboran como especialistas y como técnicos sin necesidad de compartir el ideario de los periódicos en que escriben. Es cierto que en alguna ocasión hubo conflictos y presiones, y hasta que

se desautorizó desde un periódico a uno de sus redactores; pero también es cierto que se respetaron por lo general los fueros de la opinión especializada. Por otra parte, el hecho de que casi todos estos escritores firman con su nombre o con sus iniciales, indica claramente para todos la naturaleza y límites de su colaboración.

La generación del 45 organizó también editoriales, frágiles por lo general, pero tenaces. Tanto *Número* como *Asir* editaron libros, algunos de ellos muy valiosos hoy por su rareza bibliográfica. Un grupo de escritores está detrás de las finísimas ediciones de *La Galatea* (hechas a mano en una imprenta de José Pedro Díaz y Amanda Berenguer) y de las *Ediciones Fábula*. Hasta una revista efímera como *Clima* publicó algún libro, pero el problema editorial no pudo ser resuelto por la generación del 45 en su etapa de gestación. Hubo asociaciones pasajeras, como la SEI (Sociedad de Escritores Independientes) que movilizó Mario Benedetti contra la AUDE y que tuvo muy corta vida, aunque sirvió hasta cierto punto de modelo para la SEU (Sociedad de Escritores del Uruguay) que se ha fundado más recientemente y en la que también Benedetti ha tenido papel importante. Hubo y hay manifiestos contra la política cultural del oficialismo (por uno se renunciaba a presentarse a los premios del Ministerio de Instrucción Pública mientras no se cumpliesen determinadas garantías de seriedad crítica), contra la hecatombe atómica que amenaza al mundo (eran los años de los Congresos por la Paz organizados por el bloque soviético mientras los rusos descubrían la bomba de hidrógeno), contra la intervención de Estados Unidos en Guatemala, en Cuba, en Santo Domingo. El Tercerismo es la nota política comunitaria de la generación, aunque hay excepciones notables. Así Maggi y Da Rosa parecen cómodamente inscriptos en los grupos tradicionales; otros, como Carlos Real de Azúa y José Claudio Williman creyeron por un instante en Nardo-

ne. Políticamente, casi todos los integrantes de la generación son gente de una izquierda que comprende desde los que aceptan mecánicamente las cambiantes consignas de Moscú (el grupo de *El Popular* y sucursales) hasta los que tienen realmente una posición independiente y crítica, como Martínez Moreno que además de gran narrador es comentarista político de indiscutible solvencia. El grupo *Asir* fue tal vez el más reacio a intervenir en actividades políticas de cualquier naturaleza que sean y ha terminado por ser el más oficialista a partir de 1958, con Arturo Sergio Visca y Domingo Luis Bordoli en los diversos centros de poder de la cultura estatal: audiciones literarias del SODRE, Biblioteca Artigas de Clásicos Uruguayos, Ediciones de La Universidad. El grupo de *Número*, que políticamente coincide en su primera época con el de *Marcha*, reveló una conciencia más urgente del compromiso social, aunque también allí se encuentran matices. En tanto que Mario Benedetti deriva su Tercerismo hacia el antiyanquismo algo obsesivo, Sarandy Cabrera se compromete cada vez más con el comunismo y termina viviendo y trabajando en China, de donde acaba de volver para radicarse nuevamente entre nosotros.

Al margen de estos matices políticos, o de los antagonismos más declarados, la experiencia que unifica a todos por encima de la variedad de las soluciones es una toma de conciencia temprana y radical de la realidad del país. Esa toma de conciencia no es exclusivamente literaria o artística y tiene su fundamento en la prédica de *Marcha* desde 1939. Esta es la primera generación uruguaya que se propone negar masivamente el sistema de delicados espejismos que constituyen las estructuras democráticas del estado uruguayo, ese supuesto Estado del Bienestar (como lo calificaron bien intencionadamente desde el extranjero). En el terreno literario, ese análisis de la realidad lleva a la generación a oponerse al oficialismo y sus magras prebendas, a restaurar los valores por medio de una crítica

implacable, a desmitificar ciertos temas que se habían convertido en estériles (sobre todo la literatura gauchesca o campesina), a rescatar el pasado útil, a vincular la literatura uruguaya a la de América sin perder contacto con Europa o el resto del mundo, a poner al día los valores literarios, facilitando el acceso del Uruguay a las corrientes más fecundas de la vanguardia mundial.

Esa renovación arranca de supuestos culturales nuevos, en que se mezcla por un lado el aporte de la literatura experimental europea y norteamericana (desde Valéry hasta Brecht) y por el otro una asimilación de ideologías y técnicas filosóficas más actuales, desde el marxismo hasta la sociología, del psicoanálisis a la fenomenología, del existencialismo a la nueva crítica. En un afán enciclopédico que no perdonó ni la cibernética ni la ciencia ficción, la generación del 45 buscó nuevos cauces. Su actualización presupone sobre todo una renovación del lenguaje y de los estilos poéticos. Supone, principalmente, una renovación de la prosa. En esa tarea es fundamental la influencia del argentino Jorge Luis Borges que es el maestro indiscutido aún de los que lo denigran. Gracias a él fue posible librarse de una vez del conceptismo español, árido y hueco, que habían reintroducido en la lengua muchos de los valores más falsos de la generación española de 1927. El verso es dominado por Pablo Neruda y su facundia increíble, pero también son importantes Vallejo o Huidobro. La gran escuela estuvo sin embargo, en la labor periódica. Esta generación se encontró sin editoriales, con un público que no leía libros nacionales ni quería oír hablar de ellos, con libreros que escondían vergonzantemente la producción de los vates criollos. Desde la página literaria de *Marcha* y desde las pequeñas revistas, el grupo 45 se dedicó a restaurar el vínculo natural del escritor con el público que había sido sustituído por la relación perversa entre el creador y el estado. Así también se va formando de a poco una generación de lectores,

se introducen temas y autores nuevos, se orienta la literatura hacia lo actual, hacia la revaluación completa de los escritores nacionales. Este proceso tiene su fundamento en una infatigable y múltiple labor de análisis.

7. La restauración de la crítica.

Lo que caracterizó sobre todo a la generación en su primer momento fue una reacción apasionada y militante contra el quietismo, contra la hipocresía, contra la inautenticidad de la vida literaria uruguaya. El inconformismo la caracterizó y ese inconformismo se tradujo en una polémica intergeneracional que tuvo caracteres algo canibalescos. La polémica, aunque errada casi siempre, tuvo como mérito certificar la existencia de un grupo que no tenía entonces obra creadora suficiente como para justificarse. La obra en sí misma no es imprescindible para demostrar objetivamente la existencia de una generación. Esta puede y hasta debe revelarse por la introducción de una nueva actitud literaria, por un nuevo sistema de valores, por una distinta inserción en la realidad. La obra, esa creación imperecedera, podrá venir luego (o no). Esa situación nueva fue lo que sin duda aportó desde el comienzo la generación del 45. Ya está muy a la vista en los primeros escritos de Onetti, esos que *Marcha* publica en sus primeros números y que están impregnados de un sólido rechazo a las consignas fáciles de un arte meramente social o de un desvío manifiesto por las glorias del oficialismo. Lo que Onetti expresa en forma negativa, con ribetes negrísimos (está escribiendo *El pozo,* no se olvide), será expresado en distintos matices de la iracundia o el encono por los jóvenes que van apareciendo casi de inmediato y que ya en 1945 son un pequeño equipo en *Marcha.* Lo que unía a esos jóvenes, y a otros de los que estaban separados por razones particulares, era una sola cosa:

la convicción de que había que alterar profundamente la estimativa literaria vigente, que había que empezar por restaurar los fueros de la crítica, pervertidos o mutilados durante un par de décadas.

La labor preliminar estuvo orientada en ese sentido. Partiendo de distintos y hasta antagónicos campos, la nueva generación empezó a destruír. Se les llamó alacranes, con palabra que no revela excesiva imaginación. En la tarea de destruír también se echó la base de una construcción muy necesaria. Había que devolver a la circulación literaria unos principios olvidados pero imprescindibles: (a) la utilización del mismo patrón crítico para las letras nacionales y las extranjeras, aboliendo toda complicidad nacionalista; (b) el examen de la tradición nacional, rioplatense y americana, desde sus orígenes hasta el momento actual, realizado con perspectiva histórica y rigor crítico; (c) la incorporación activa de algunas zonas muy creadoras del mundo actual, como letras anglosajonas, o las ideologías marxistas, o la cultura cinematográfica y teatral, que anteriores generaciones habían ignorado por completo, o recibido únicamente a través de parciales digestos parisinos o madrileños; (d) el restablecimiento de la relación natural entre el escritor y el lector; (e) la reacción militante y hasta agresiva contra el oficialismo; (f) la defensa de la autonomía de la creación literaria aunque se aceptase el compromiso del escritor con su medio y con su tiempo.

Esta actitud de los nuevos se tradujo en una gran combatividad que tuvo sus puntos culminantes en la crítica acre con que se juzgó durante mucho tiempo a la Comedia Nacional, fundada por el oficialismo, o en la polémica que se desarrolló esporádicamente en torno al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, que a pesar de su título era gobernado como feudo personal por su director.

La Facultad de Humanidades o el Instituto de Profesores fueron también a ratos centros de polémica y lo se-

guirán siendo. La AUDE concitó las cóleras de casi todos y fue perdiendo significación a medida que los años raleaban sus filas y embotaban un cierto empuje vital de sus principales fundadores; se declaró impotables mausoleos a la Academia Nacional y a la *Revista Nacional;* se desertó de los Concursos del Ministerio. Esta combatividad no excluyó la polémica intergeneracional, como ya se ha visto.

En la revisión del pasado literario nacional se llegó a alzar como ejemplares a dos generaciones anteriores (sólo dos): la llamada del Ateneo, que florece entre 1880 1890 y cuenta entre sus mejores figuras a muchos que no eran ateneístas como Zorrilla de San Martín, el historiador Francisco Bauzá y el novelista Acevedo Díaz, y la generación del 900, la más unánimemente aplaudida. Ellas sirvieron de tantalizadora piedra de toque a los nuevos críticos y permitieron fijar un patrón nacional de excelencia, inalcanzable sin esfuerzo. Algunas figuras actuantes y todavía creadoras sobrevivieron, aunque no intactas, al escrutinio de la generación. Hombres como Espínola o Morosoli o Amorim, fueron parcialmente rescatados de una realidad amorfa que la nueva crítica de entonces examinó con ojos nada complacientes. Entre las figuras más desmonetizadas estuvo Juana de Ibarbourou (de 1895), cuyo prestigio paradójicamente seguía firme fuera de fronteras. Pero ella no fue la única en sufrir el encono o el silencio de los críticos, aunque tal vez su caso sea el más notorio por lo que significó hacia 1929 su consagración solemne como Juana de América en el Salón de los Pasos Perdidos del Palacio Legislativo: ceremonia inexplicable en la que se complicó don Alfonso Reyes y en la que hizo sus primeras armas el entonces novel poeta Roberto Ibáñez (de 1907). Semejante endiosamiento, en ceremonia que hoy resulta difícil tomar en serio, sólo sirvió para despistar a un poeta natural y limitado aunque de indiscutible autenticidad.

Cada integrante de la generación desde su individual punto de vista, cada grupo desde su orientación crítica, luchó por la restauración de una función que ayudase a ver con ojos desprejuiciados el pasado rescatable y que sentase las bases del futuro. Se promovieron por eso enconos en que intervino hasta algún escritor exilado, como José Bergamín, especialista en particiones. Hubo rivalidades y excomuniones que duran hasta hoy. Pero de toda esa agitación (estéril, a veces, como la del 900) surgió sin embargo algo que era imprescindible: un nuevo sistema de valores, una nueva política literaria, más cerca de la realidad concreta, más auténtica. Se abolieron las patentes de corso, se negó que todo vate (por el mero hecho de existir) fuera un pequeño dios y mereciera con justicia incienso, se consiguió despertar así también el interés y la conciencia nacional de un público también asqueado.

Una generación de críticos, observó cierta vez Guillermo de Torre hacia 1950. O de criticones, como muchos habrían apuntado entonces. Pero la obra de esta generación que irrumpía agresivamente en la escena literaria, necesitaba esa función preliminar de limpieza. De ahí que hasta los menos capacitados para la crítica la ejercieran, de ahí los abundantes ejemplos de esa crítica que Eliot ha llamado de practicantes: profesional o improvisada, profunda o superficial, la crítica existía y había quedado restaurada. Ahora hasta para alacranear había que tomarse el trabajo de hacer crítica, y el tráfico mutuo de elogios (de que es inefable ejemplo una publicación del grupo anterior, *Alfar*, dirigida por Julio Casal) quedaba terminantemente prohibido. Hasta para defender a los amigos había que hacer crítica.

Una generación puede existir y hasta justificarse por el impacto crítico que tenga pero también debe existir en su afán creador. Con la perspectiva de los veinticinco años es posible advertir ahora que ese afán creador era muy fuerte ya en 1945, aunque estuviese soterrado por la faena

crítica más urgente, por la falta de editoriales y de público suficiente. De ahí que los creadores del 45 parecieran sobre todo críticos o periodistas; de ahí que (con la excepción confirmatoria de Mario Benedetti) hayan publicado hasta hace poco muy escasa y hasta breve obra; de que sólo en estos últimos cinco años empieza a recogerse una cosecha que a veces tiene un cuarto de siglo. Pero conviene hacer una observación complementaria: en esta generación de criticones no sólo había muchos creadores disimulados; hasta los mismos críticos encaraban la crítica como actividad, intelectualmente, creadora. Al comprometerse hondamente en la actividad literaria, al jugarse día a día por sus convicciones, al sumar sus esfuerzos al proceso general de descubrimiento y rescate de la verdadera realidad nacional, al contribuir a la creación de una más exigente conciencia cultural, los mejores críticos eran creadores. Quienes han visto sólo el aspecto polémico y epidérmico de la función crítica no advierten la importancia de una contribución que descubre autores, los señala a la atención del lector, marca rumbos y traza coordenadas. Como Goethe en la célebre interpretación de Alfonso Reyes, el crítico es un guía. En esta generación no faltaron los críticos que asumieron cabalmente esa función, en íntima colaboración con los creadores, y creadores de cultura ellos mismos. El nombre de Carlos Real de Azúa puede ejemplificarlos.

8. Rehabilitación de un vínculo.

Al rechazar la protección del Estado y no contar tampoco con empresas particulares, los escritores del 45 debieron buscar un contacto directo y sin intermediarios con el público lector. Pronto descubrieron que ese público casi no existía, que los hombres de la generación anterior se habían resignado a una suerte de hermafroditismo (como

ha dicho Angel Rama): escribían poesía para consumo de otros poetas. Como no existía público, el público era uno mismo. Ya se ha visto que sin crítica no hay público. No sabiendo en quien confiar, el lector se retraía. Se defendía del caos y de la licencia al no ejercer su función natural de consumidor, absteniéndose minuciosamente de todo contacto con el producto nacional. La generación del 45 aprendió a su costa que la literatura en el Uruguay es una actividad superflua, una actividad que no permite vivir. Muchos años más tarde, cuando ya Mario Benedetti era un *best-seller* proclamado por todas las vidrieras de libros de la capital y por la evidente envidia de sus colegas, un periodista argentino lo entrevistó para conocer las razones de su éxito inaudito. La primera pregunta fue naturalmente:

—*A partir de usted que es el best-seller uruguayo queremos estudiar el problema del escritor uruguayo que vive de sus libros.*

Benedetti lo interrumpió para decirle:

—*Elimine entonces el problema. No vivo de mis libros.*

El mismo Benedetti tiene otra anécdota coetánea. Después de publicar la tercera edición de *El país de la cola de paja* (casi cinco mil ejemplares vendidos en nueve meses), se encuentra con un ex-compañero que le dice:

—*Te estarás forrando.*

Benedetti preguntó a su amigo cuánto ganaba por mes:

—*Cuatro mil pesos, haciendo contabilidades sueltas.*

—*Yo gano, en total, dos mil pesos, como periodista y contador,* fue la respuesta del *best-seller*. Podría incluso haber agregado que los casi cinco mil ejemplares de su libro significan por año menos de cuatro mil pesos. Estas cifras de 1961 son elocuentes ya que esa situación parece rosácea comparada con la que enfrentó la generación hacia 1945. Por eso, el escritor uruguayo debe trabajar en-

tonces de contador o de maestro, ser profesor u oficinista, médico o abogado. Debe resignarse a ejercer una profesión, cualquier profesión, para seguir viviendo, para extraer de sus ingresos (si los hubiere) el dinero necesario para difundir una literatura escrita en los ratos de ocio (si los hay).

Tales precarias y hasta primitivas condiciones (que recuerdan las de Europa antes del siglo XVIII y la aparición de editoriales y periódicos) imposibilitaron naturalmente la composición de obras largas y complejas. Algunos opinantes protestaron entonces (todavía se oyen ecos) sobre la supuesta pereza de esos escritores de poca obra escrita, por la facilidad (decían) que les hacía preferir el tranco breve: cuento o poema o artículo, antes que novela, ciclo poético, tratado. No reconocieron que había causas materiales, que los jóvenes del 45 no tenían, salvo muy contada excepción, tiempo libre. Escribir regular y continuadamente, como lo hizo Mario Benedetti, supone tal ejercicio de la voluntad que *La pampa de granito* parece a su lado un lánguido juego de sociedad. No es casual que en toda la promoción sólo se pueda invocar ese ejemplo casi teutónico de regularidad bibliográfica. (A pesar de su nombre, Benedetti se educó en la Deutsche Schule).

Pero aún encontrado el tiempo, aún templada la voluntad hasta el delirio, los escritores del 45 tampoco encontraban dónde publicar sus libros y en caso de encontrarlo (por medio de combinaciones a las que no siempre era ajena la Caja Nacional con sus créditos usurarios), no encontraban el lector para adquirirlos. De ahí que se haya insistido en los géneros breves, de inmediata colocación periodística; de ahí que hayan proliferado los concursos de cuentos, de ensayos, de poesía,y se hayan multiplicado las *plaquettes* y los apartados. Un vistazo a los estantes de literatura uruguaya permite comprobar sin esfuerzos el unánime adelgazamiento de los volúmenes en que por

esa fecha se recogía la escasa obra perdurable. Durante muchos años la obra de esta generación pareció reticente, injustificada.

Aquí conviene evocar una anécdota de hace unos años. La bibliotecaria de una institución inglesa, el Hudson Institute, que entonces tenía una de las mejores colecciones de libros uruguayos (había sido creada sobre la base de una donación de Sir Eugene Millington Drake,) me solicitó por amabilísima carta le enviase algunos catálogos de editores nacionales. Debí contestar que no había tales catálogos porque de hecho no había editoriales. Es claro que ya había en 1952 editoriales en el Uruguay: una, por ejemplo, publicaba libros de texto para consumo de Enseñanza Primaria y Secundaria, era próspera y nada tenía que ver con la literatura; otra se especializaba sobre todo en apuntes mimeográficos con los que, *faute de mieux*, se salvan exámenes hasta en nuestras facultades; una tercera tenía algún contacto con la literatura a través de pequeños volúmenes de versos escritos y publicados por familiares y amigos. Esas eran entonces nuestras editoriales, esa su fisonomía azarosa y pueblerina, su estricta y limitada funcionalidad.

Sin embargo, hacia 1900 hubo editoriales en el Uruguay. Montevideo era entonces un importante centro rioplatense y una de las capitales del Modernismo. Entonces había editores y había revistas literarias y había escritores que agotaban, si bien parsimoniosamente, sus ediciones. No eran grandes y poderosas empresas pero servían las necesidades de un público pequeño y adicto, estaban diversificadas, circulaban por el extranjero. Rodó, por ejemplo, publicó sus libros bajos distintos sellos nacionales: los tres primeros opúsculos, incluído Ariel en *Dornaleche y Reyes* (entre 1897 y 1900); la primera edición de *Motivos de Proteo* (1909) la publicó *José María Serrano;* la segunda, casi inmediata (1910), está a cargo de *Berro y Regules;* con *El Mirador de Próspero* (1913), vuelve a *Serrano*. Es

cierto que Rodó era, desde *Ariel* (1900), un auténtico *best-seller* de la América hispánica. Pero no es menos cierto que en las primeras décadas del siglo existían editoriales literarias en el Uruguay. Además de las citadas, *Barreiro y Ramos* estaba publicando desde fines de siglo a Juan Carlos Gómez y Eduardo Acevedo Díaz, a Zorrilla de San Martín y a María Eugenia Vaz Ferreira; el original Orsini Bertani (que tenía sus puntas y ribetes de anarquista) se especializó en los decadentes y editó a Roberto de las Carreras, a Julio Herrera y Reissig, a Delmira Agustini, a Rafael Barrett, a Florencio Sánchez, a Ernesto Herrera, a Alvaro Armando Vasseur. Dentro de las condiciones de su tiempo y a pesar del reducido número de lectores, esas editoriales uruguayas facilitaban al escritor un vínculo directo con el público. La generación del 45 no encontró nada semejante.

¿Cómo se había llegado a esa situación? En buena medida la respuesta está en el costo creciente de la publicación de libros, en la inundación de ediciones extranjeras, en una enseñanza que se volvía más basta cuanto más vasta, en el predominio cada día mayor de los medios audiovisuales (cine, radio, luego TV) sobre los literarios. Un intento importante, como la *Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense,* que entre 1933 y 1938 logró publicar en ambas orillas un nutrido conjunto de autores locales, asumió el doble carácter de cooperativa y de suscripción, pero no pudo mantener la calidad de sus volúmenes y perdió así la confianza del público que la sostenía. No era por otra parte una solución ya que significaba el retorno a prácticas anteriores al siglo XIX; es decir: a métodos previos a la Revolución Industrial. Pero hasta eso se había llegado a perder.

Cuando irrumpe la generación del 45, el Uruguay es uno de los países americanos donde es más oneroso publicar un libro. Es, además, uno de los más despoblados. Aunque el índice de alfabetos es grande también es grande

la deserción escolar y secundaria, lo que explica que haya realmente pocos lectores de libros. El costo de la materia prima (papel, tintas y máquinas, que vienen del extranjero), el costo de la mano de obra, el costo de distribución, se suman a la lenta rotación del capital para hacer prácticamente imposible toda publicación en gran escala. El estado uruguayo que ha fomentado de todo, jamás ha tenido una política del libro. La cultura es pocos votos, ha podido decir Mario Benedetti en fórmula feliz. Es cierto, pero ni siquiera esos pocos votos han sido adecuadamente movilizados por un Estado tan sensible al equilibrio electoral. Se ha seguido oficialmente una buena política de introducción, libre de trabas, del libro extranjero (política que inspiró como parlamentario Rodó) pero esa misma libertad —que es tan importante para el estudioso— debe ir acompañada de una política que proteja o fomente la producción uruguaya. Si no lo hace, la consecuencia es una sola: el libro nacional no puede competir ni en cantidad ni en calidad con el extranjero.

Editorialmente, el Uruguay perdió dos grandes oportunidades en este siglo por carecer de la más mínima política. Cuando la guerra civil española no pudo atraer a editores que huían de la península. Países mayores y mejor orientados, como México, Chile, Argentina, sí lo hicieron y de esa fecha parte su importantísima labor. Una segunda oportunidad se perdió algo más tarde. Cuando el peronismo empezó una fiscalización directa e indirecta de la política cultural, persiguiendo autores y libros y hasta editoriales enteras con el menor pretexto, algunas empresas radicadas en Buenos Aires consideraron la posibilidad de trasladarse a esta orilla donde esperaban encontrar libertad. Pero las condiciones materiales aquí eran tan duras que prefirieron seguir lidiando con el justicialismo por unos años más y hasta con la claudicante economía argentina. Por segunda ver perdió el Uruguay hacia 1950 la oportunidad de acrecer la cultura nacional con el

aporte de técnicos, editoriales totalmente instaladas, de capitales poderosos. Nuestro país continuó su siesta bibliográfica con una producción casera, mala e insuficiente. Hasta hace muy poco tiempo. Si se tiene presente que el lector de libros ha sido siempre *rara avis* en el Uruguay (se ha calculado recientemente que no pasa de cinco mil compradores aunque la cifra de lectores puede ser mayor ya que un solo libro puede ser consumido por varios) y que además ninguna industria editorial subsiste en la América hispánica solamente con el apoyo local, se comprende que el problema que enfrentaron los escritores del 45 era de árdua solución. Lo importante ahora es destacar que empezaron por reconocerlo y estudiarlo a fondo, Buena parte de la labor polémica de los años más agitados de la generación estuvo dedicada precisamente a debatir la situación editorial, a atacar al Estado por su política suicida o de proteccionismo con claro color político, a intentar la movilización de los escritores para obtener una Ley de Fomento Editorial. Al luchar por restaurar la crítica y por crear editoriales, la generación del 45 había señalado cuál era el foco central del deterioro literario y había concentrado allí sus baterías. Lo que resultaba urgente era realizar una acción doble: por un lado, crear un público nuevo suficiente numeroso como para servir de apoyo al escritor; por el otro, montar organismos que pudieran distribuir el producto nacional fuera del país. Al fin y al cabo, éramos una nación pequeña que poseía sin embargo una lengua internacional.

Pero, ¿dónde estaba el lector? No me refiero, es claro, al que entonces como siempre lee únicamente las páginas deportivas de los diarios o las revistas sentimentales, sino a ese especialista que ya en 1945 agotaba ediciones argentinas o españolas de Sartre y Antonio Machado, de Kafka y Borges, de Greene y Pablo Neruda. ¿Por qué ese público, real y concreto, no leía entonces a nuestros poetas y narradores, ensayistas y dramaturgos? La respuesta no podía ser únicamente porque no había editoriales, aunque es cierto que una poderosa organización industrial como *Losada* o el *Fondo de Cultura Económica* o *Aguilar* pueden darse el lujo de intentar imponer a un escritor. Si la existencia de editoriales asegura la comunicación con el público, no asegura que el público haya de consumir todo lo que se le ofrezca entre dos tapas. En aquella época, muchos de los más conocidos autores uruguayos editaban sus libros en el extranjero, incluso en sellos prestigiosos. Rara vez sus libros se agotaban.

Es cierto que algunos autores, aún en aquella época terrible, conseguían ser leídos y hasta vendían completamente sus pequeñas ediciones nacionales. No me refiero sólo a los que siempre van por el camino del fácil folklore o de la guaranguería más o menos institucionalizada. Hacia 1950 se agotaban quienes escriben con responsabilidad y exigencia. Un nuevo libro de Francisco Espínola (como *El rapto y otros cuentos,* publicado entonces por *Número*) desaparecía en pocas semanas; también llegó a agotarse rápidamente *Polvo enamorado,* estampas humorísticas e irónicas de Carlos Maggi (publicadas en 1951 por *Ediciones Fábula*). El problema era saber por qué ese público se retraía casi siempre, aunque de vez en cuando asomaba su faz sobre el mostrador de las librerías para documentar su discutida existencia. Hacia 1948 se suscitó una polémica, muy ociosa y prematura, sobre la generación nueva y algunos escépticos profesionales apuntaron que era una generación de fantasmas porque no había obra que la sustentase. (Onetti, Cunha, Falco, Pivel, Ardao, Ayestarán, Idea, Benedetti ya tenían obra, pero en fin). Con más acierto podría haberse hablado de un público fantasma.

La razón primera del retraimiento es que el escritor nacional había olvidado algo obvio: hay que salir a buscar al público. Las generaciones anteriores se habían acostumbrado a escribir para los cajones de su escritorio o para

vender sus obras al Estado por el expediente, algo homeopático, de colocar cien ejemplares en un Ministerio, cincuenta en este Banco, veinticinco en aquella Biblioteca municipal. Los nuevos escritores se resistieron a esa política perversa y salieron a buscar lectores a las cuevas mismas donde esa especie (aparentemente extinta) se había refugiado. De ahí el ejercicio profesional de la crítica y la discusión de los escritores extranjeros que el lector sí leía; de ahí la dedicación al periodismo literario; de ahí la lucha por la dirección de la página literaria de *Marcha;* de ahí la proliferación de revistas y pequeñas ediciones numeradas; de ahí las polémicas. Todos estos medios tenían un solo fin: atraer al lector. No fue fácil y hubo mucho equívoco, mucha pista falsa. Un artículo sobre Joyce era leído y discutido; uno sobre Idea Vilariño (como el que apareció en *Marcha,* en 1948) pasaba inadvertido, o sólo lo discutían, *sotto voce,* las otras poetisas. Pongo estos ejemplos pero hay miles.

Vista desde otros países de la América hispánica (desde Chile, por ejemplo) donde siempre han existido editoriales que se atreven a publicar regularmente obras de autores nuevos, la penuria de nuestra literatura parecía intolerable. De todo el continente hispánico, el Uruguay es uno de los que tiene potencialmente mayor número de lectores de libros. La alta alfabetización, la enseñanza gratuita en todos los niveles, la tradición cultural legada por la generación del Ateneo y la del 900, parecerían asegurar al poeta un público escaso en número pero devotísimo. La realidad era, hacia 1945, muy distinta.

Una de las causas que no se puede pasar por alto es que nuestras cultura tendía entonces a cubrir superficies sin ahondar casi nada.. Había un afán de extensión totalizadora que correspondía a un concepto muy enciclopédico e ingenuo de la cultura y tenía (además) un nítido carácter demagógico. Muchas escuelas, muchos liceos, significan muchos votos. Institutos de enseñanza especializada, facultades de investigación, centros de estudios superiores, no sólo son caros sino que electoralmente significan poco o nada. El manentendido socialismo batllista orientó las cosas hacia una apariencia de cultura. En la época de Catalina II, el favorito Potemkin había inventado una ciudad portátil, hecha sólo de fachadas, que precedía a la Emperatriz en sus jiras de iluminada inspección del progreso de la gran Rusia: con pequeños cambios de decorado, la Emperatriz enfrentaba siempre en cada estación las mismas apariencias y se iba de cada pueblo convencida de la extensión y hermosura de su imperio. Hasta cierto punto los prohombres del oficialismo habían descubierto un recurso a la Potemkin. No quiero decir con esto que la extensión y universalización de la escuela primaria y la secundaria sean pura apariencia. Pero sí quiero decir que son apariencia si no van unidas a la extensión y profundización de la enseñanza superior. Y sobre todo quiero decir que sí lo son (y hasta qué punto) cuando la enseñanza primaria y la secundaria aumentan en el papel la difusión pero no cautelan ni el problema de la deserción después del primer año de primaria ni el de los repetidores que se instalan (jubilados prematuros) en el mismo banco de la misma aula por tiempo indeterminado.

Un hecho basta para simbolizar la naturaleza verdadera de nuestra cultura oficial. Desde 1917, Carlos Vaz Ferreira (hombre al que nunca faltó el calor del Estado) proyectó la creación de una Facultad de Humanidades y Ciencias como centro de investigación desinteresada. Aunque es discutible el espíritu con que se preparó ese centro (el desinterés es mal consejero en ciertas disciplinas) y mucho más discutible aún es la aplicación de ese espíritu, no caben dos opiniones sobre la necesidad de una Facultad como la que se proponía. Sin embargo, Vaz Ferreira tardó casi treinta años en convencer a sus correligionarios. Sólo en 1946 se crea la Facultad. Durante el

mismo período, la Enseñanza Secundaria se convirtió en cambio en uno de los más poderosos organismos del Estado; teóricamente, aunque no en la práctica, aseguró la continuidad de los estudios iniciados en Primaria. Como no era obligatoria, y como, además, el Estado ya había demostrado en Primaria que no era capaz de hacer cumplir ninguna obligatoriedad, la Enseñanza Secundaria resultó una institución que prometía más de lo que cumplía. Por otra parte, en la práctica fue orientada hacia un crecimiento puramente externo: más liceos, más profesores, más funcionarios, más preparatorios, sin que las normales exigencias de un régimen tan gratuito (no hay matrículas, hasta los libros de texto son prestados a los alumnos) se hicieran sentir para nada. Se suprimió el examen de ingreso a Secundaria, se estableció la exoneración de exámenes para quienes alcanzaran un promedio general de Bueno, luego se concedió hasta la exoneración parcial, no se puso límite a los repetidores. En los cursos más altos se multiplicaron los períodos de exámenes. La consecuencia es una enseñanza de funcionamiento lentísimo, muy cara y sobre todo de estudiantes valetudinarios. El aspecto más triste de este proceso es que todas estas medidas no tenían como móvil verdadero la extensión de la enseñanza (aunque había gente de muy sanas intenciones entre los propulsores de estas medidas) sino la conversión del instituto en una fuente de colocaciones burocráticas. Cuanto mayor el número de alumnos, mayor el número de profesores y funcionarios: es decir, de electores. Con la creación del Estatuto del profesor y de un centro especializado para la preparación de los mismos (el Instituto Artigas) se creyó poner fin a la inflación burocrática. Uno de los que más había luchado por la difusión de la Enseñanza Media, el Dr. Antonio M. Grompone, no sólo creó el Instituto sino que lo dirigió hasta su reciente fallecimiento. Pero ni su voluntad firme ni la justeza de sus iniciativas pudieron contra una realidad nacional.

Todo este proceso parece tener poco que ver con la literatura. Es sin embargo fundamental para comprender por qué la cultura superior, mantenida por un élite que no tenía vergüenza de ser tal y no pedía disculpas por lo que al fin y al cabo es resultado de la mera especialización y no de ningún privilegio injusto, había sido suplantada por una cultura de mera información galopante, delgada y sin raíces, farolera. En vez de promover armoniosamente todos los niveles de la cultura, el oficialismo buscó promover demagógicamente el que aseguraba más votos. Por eso, después de diez o doce años de clase, los uruguayos (que teóricamente han sido paseados por el mundo de Virgilio y de Einstein, de Leonardo y Carlos Marx) se sientan a leer un rato algún libro y qué leen. La minoría de exquisitos leía (por ejemplo a Alberto Moravia, mechado de algún entretenimiento del *Séptimo Círculo* (colección que desde su título muestra sus ambiciones dantescas). Los más vastos no leían libros sino revistas ilustradas, como *Life en Español*, las crónicas de los diarios, los programas de carreras o de cine, las tiras cómicas, los consultorios sentimentales, las infinitas crónicas de fútbol, las páginas sociales. Príamo besando la mano del matador de sus hijos, Descartes haciendo tabla rasa para llegar al *Cogito ergo sum*. Luis XVI escribiendo Rien en su diario el día de la Toma de la Bastilla (no había hecho nada ese día, no había pasado nada por lo tanto), Sarmiento traduciendo o adaptando a Fortoul (*On ne tue point les idées*) al atravesar los Andes dejando atrás la tiranía de Rosas: Esas eran otras tantas figuritas inservibles que la memoria (y la inteligencia, y la sensibilidad) expulsaban apenas abandonado el ciclo liceal como expulsaban la fórmula de tetraedro y la teoría de los quanta. Lo que sobrevivía era la certeza, indocumentable objetivamente, de haber estudiado, de haberse paseado como turista por la cultura occidental, de pertenecer al país más europeo de

la América hispánica, de ser uruguayos. La Atenas del Plata, sí.

No se crea que ese olvido totalitario de la cultura universal aprendida en las siestas liceales perdona lo nacional. Tampoco había raíces en lo nuestro. Hasta el día de hoy la historia o la literatura uruguaya se estudian en Secundaria y Preparatorios como parte de una disciplina general o hispanoamericana que exige de los profesores una especialización monstruosa y no permite sino dedicar una parte del curso al Uruguay. Por eso casi no quedan huellas de las mal enseñadas Instrucciones artiguistas del siglo XIII o el olvidadísimo Reglamento Provisorio de Campaña de 1815 que ya establecía un proyecto de repartición de tierras. Muy pocos llegan a leer el sólido análisis histórico de la dominación española que hizo Bauzá o practican directamente la cruda epopeya de Acevedo Díaz en su ciclo histórico. La lectura de *Ariel* se confina, por lo general, a las parábolas y cuando es total casi nunca va enlazada a textos posteriores del pensamiento americanista del autor, mucho más incisivos y actuales. (En uno de ellos hasta hay una advertencia contra la política intervencionista de los Estados Unidos en términos de increíble resonancia hoy día). Para el estudiante uruguayo nuestra tradición era poco más que lemas municipales que también ostentan los trolleybuses (*Sean los orientales tan ilustrados como valientes,* que dicen dijo Artigas), poco más que borrosas lecturas obligatorias (el indio Tabaré convocando a los espíritus del bosque, un niño que juega solo, a qué, con una copa, en medio de palabras de diccionario), poco más que las estampitas solemnes del manual histórico de H.D. o de los cuadros herdticos, reproducidos hasta en los chocolatines Aguila, de Juan Manuel de Blanes. El olvido y la indiferencia se lo tragan todo.

Esta realidad de 1945 obligó a los nuevos de entonces a una actitud de agresiva militancia. También fomentó la formación de grupos. Ya se ha visto lo que hizo y lo

que pudo el equipo que por esa fecha ocupa *Marcha.* Pero otros elencos hicieron otras cosas, a veces complementarias, a veces contradictorias. La intemperie de la cultura uruguaya de entonces se soportó mejor si se tenía aunque más no fuera el alero de una revista propia. Como la generación del 45 no pudo resolver de entrada el problema editorial, trató de paliarlo al menos por medio de las revistas. En entregas periódicas, un mismo equipo pudo ofrecer así sus puntos de vista y sus creaciones al amparo de algunos nombres ilustres (nacionales o extranjeros) y logró estimular así, y hasta concentrar, un pequeño público. Sin ánimo exhaustivo se pueden señalar algunas publicaciones importantes del período. Una empresa estrictamente juvenil fue *Apex,* que dirigieron Carlos Maggi y Manuel Flores Mora en 1942 (sólo dos números, casi invisibles, impresos en papel estraza); allí se marcó la huella de Onetti, maestro de ambos jóvenes entonces. Organizada a la manera de las revistas argentinas, o europeas, salió *Escritura* en 1947 y duró hasta 1950. El título provenía de José Bergamín que era uno de sus protectores espirituales; el otro era el poeta Fernando Pereda, que si bien no aparecía en el consejo de dirección tenía influencia rectora; a Julio Bayce le correspondió la tarea de organizar económicamente la publicación y lo hizo tan bien que hasta se dió el lujo de pagar a sus colaboradores. Una compleja distribución de cargos y responsabilidades permitió la integración de un equipo con Isabel Gilbert, Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno, Carlos Maggi (evidentemente Carlos es nombre generacional) y Manuel Flores Mora. La revista tuvo éxito, fue respetuosa de muchos hombres de la generación anterior y dejó de publicarse por un concepto muy peregrino de lo que es un equipo: con excesiva modestia se había establecido que sus directores de sección no colaborasen sino ocasionalmente. Una revista no puede ser, sin embargo, antología de la obra ajena y depende precisamente de la capacidad

de escribir de sus directores. Por la misma época apareció *Clinamen* (1947/1949 que alcanza sólo cinco números. Es revista de estudiantes de la Facultad de Humanidades y tiene a Ida Vitale, a Angel Rama (luego serían marido y mujer), a Manuel Arturo Claps, a Idea Vilariño y a Víctor J. Bacchetta de inspiradores. Fue una revista más polémica y se disolvió por contradicciones de puntos de vista en el grupo básico. Una empresa casi unipersonal fue *Marginalia* que hacia la misma fecha (1948/1949) publica Mario Benedetti con la colaboración de Mario Delgado Robaina y Salvador Miquel. El mayor mérito de la publicación es demostrar tempranamente las virtudes de organizador literario que Benedetti documentaría ampliamente en empresas mayores un poco más tarde.

Párrafo aparte merecen *Las Entregas de la Licorne* (1953/1958) que a todo lujo publica entonces Susana Soca. La fortuna personal de la directora, sus vínculos y dependencia con Francia, el mismo estilo acrítico de la selección de colaboradores, dieron a esta publicación un aspecto muy singular. Fue un anacronismo en momentos en que se necesitaba una inserción viva en lo nacional. Aunque la revista se rodeó de algunos escritores de la nueva generación (Angel Rama y Guido Castillo fueron sus secretarios entonces) el impacto de la misma era errático y tenía poco que ver con lo que estaba ocurriendo realmente en el país, y aún en la cultura extranjera. Tanto Rama como Castillo estaban descubriendo entonces la literatura española o la francesa y vivían en olor de exquisitez. La directora era un ser extraordinario que vivió a destiempo y cuya validez se da casi exclusivamente en un plano metafísico. Estaba biológicamente incapacitada para dirigir una revista. Su verdadera dimensión por la que le corresponde un sitio importante en nuestra cultura, asoma en lo que ella dejó escrito: sus notas sobre filósofos y poetas, su poesía tan personal y suya, el aura

de su personalidad. Pero como editora, Susana Soca sólo contribuyó a imponer una práctica saludable: la de remunerar a los colaboradores. Porque *La Licorne* era con *Escritura* casi la única excepción en un ambiente en que no se pagaban las colaboraciones literarias. Ya en 1946, la página literaria de *Marcha* había empezado a retribuír mínimamente a los colaboradores permanentes;de a poco se logró una cotización básica para todos.

Las publicaciones que no sólo tuvieron más larga vida sino que por consenso unánime han sido consideradas como las más representativas de ese momento (véase lo que dice Carlos Real de Azúa en su *Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo,* 1964) fueron *Asir* y *Número.* Ambas se publicaron casi simultáneamente: *Asir* empezó en 1948, *Número* en 1949; ambas cesaron la parte central de su gestión en 1955, aunque hay dos números póstumos de *Asir* en 1958/59, y *Número* tuvo una segunda época (1963-1964), con un equipo algo distinto. En la revista *Asir* (fue fundada en Mercedes por Washington Lockhart, Marta Larnaudie de Klinger y Humberto Peduzzi Escuder) tuvieron participación importante escritores como Dionisio Trillo Pays, de la generación anterior pero muy cerca del 45, y Arturo Sergio Visca. Su traslado a Montevideo la convirtió técnicamente en revista capitalina peso siguió muy vinculada al punto de vista del interior. *Número* fue fundada por Idea Vilariño, Manuel Arturo Claps y Emir Rodríguez Monegal. Tuvo desde el comienzo a Sarandy Cabrera, como director gráfico. En 1950 se incorpora al equipo de dirección Mario Benedetti. Conviene rectificar aquí un dato que se encuentra en la citada *Antología* de Real de Azúa: aunque Martínez Moreno fue colaborador de *Número* en algunas ocasiones, nunca la dirigió en su primera época, aunque sí ingresó a la dirección en la segunda (cuando Idea Vilariño y Sarandy Cabrera se apartan de la misma). De haber sido director el premio *Número* que gana con su nouvelle *Cordelia* en

1956 habría ocasionado un escándalo. Más disparatado aún es el error que fomenta Sarah Bollo en su *Literatura Uruguaya* (1965) al atribuir a Fernando Pereda la dirección de *Número;* lamentablemente, el distinguido poeta no fue siquiera colaborador de la revista.

Se ha señalado muchas veces la distinta orientación de estas dos publicaciones, tema que no puedo tratar a fondo aquí por razones obvias. Tal vez sea útil señalar sin embargo las características más exteriores. Mientras *Asir* subrayó siempre su condición de haber sido fundada en una ciudad del interior, aunque la mayoría de sus redactores y colaboradores vivían en Montevideo, *Número* dió por sentado que era montevideana. Repasando ambas colecciones se advierte que *Asir* concedió preferente atención al tema nacional en ensayos y relatos, a la narrativa, sobre todo la de tema campesino, a la obra informe del escritor que se inicia. También promovió un ensayismo de origen más lírico que intelectual, de preocupación trascendente, copiosa cita de autores franceses o españoles, que también corría paralelo con otro ensayismo de observación menuda de los hábitos nacionales (el mate, los cafés, las calles solitarias). En *Número* se prefirió la labor más sazonada aunque también se alentó por medio de un concurso de cuentos, la obra de los más jóvenes. Se concentró en la crítica literaria sin desdeñar la creación poética o narrativa o ensayística. No fomentó el nacionalismo y buscó y obtuvo colaboraciones internacionales de algunos nombres decisivos de las letras hispánicas del período: Jiménez, Salinas, Guillén, Barea, Borges, Neruda, Manuel Rojas. Conjuntamente con la página literaria de *Marcha* (como ya se ha visto) exploró la realidad uruguaya y americana. Una de sus contribuciones objetivamente más importantes fue el volumen dedicado en 1950 a la *Literatura Uruguaya del Novecientos* en que colaboraron no sólo los directores sino Real de Azúa, Arturo Ardao, Antonio Larreta, José Enrique Etcheverry, y un crítico de

la generación anterior, el profesor José Pereira Rodríguez.

Otras notas más profundas y por lo tanto más personales pueden relevarse en la citada *Antología* de Real de Azúa, al estudiar a Lockhart y Martínez Moreno. Aquí interesa señalar que si se atiende sobre todo al resultado creador y literario, la obra de ambas revistas se complementa. E incluso a ratos se solapa porque esas actitudes y valoraciones que las separan no eran tan rígidas como para no permitir intercambios ocasionales de colaboradores o el estudio de un escritor de un grupo por un crítico del otro. De una u otra manera, *Número* y *Asir* lograron expresar inquietudes y realizaciones de la generación del 45, afirmaron con la práctica algunos puntos de vista comunes y por su duración crearon y sostuvieron un núcleo decisivo de lectores. Junto a *Marcha* o contra ella, su influencia es inexcusable para la fijación del lector.

9. La toma de posesión.

Hasta aquí he considerado sobre todo la importante obra de fundación realizada por la generación del 45, su entrada en la escena literaria, los problemas que debió enfrentar, sus primeros planteos, aunque a veces la necesidad del análisis ha acercado la perspectiva hasta los años más próximos y últimos. Pero ahora conviene examinar, así sea brevemente, una etapa distinta de la obra de esta generación: la progresiva toma de posesión de los puestos clave de la cultura oficial o independiente. Hay varias etapas. Primero, algunos de sus miembros pasan a dirigir instituciones oficiales que tienen la llave, aunque modesta de la labor editorial: así, Juan E. Pivel Devoto ocupa tempranamente el Museo Histórico Nacional e inspira no sólo las investigaciones de su especialidad y la *Revista Histórica* sino que auspicia iniciativas tan importantes como la colección de clásicos uruguayos que se titula *Biblioteca*

Artigas; desde la Biblioteca Nacional, Trillo Pays fomenta las pequeñas ediciones de los autores nuevos y hasta asegura un número de suscripciones para sus revistas. No hay aquí nada de favoritismos, porque lo mismo se hace con todos los escritores y publicaciones, pero la presencia de Trillo y de Pivel en la comisión de adquisiciones del Ministerio asegura que el oficialismo no ignore la obra independiente de los nuevos. Por esa fecha, también algunos de los críticos de la generación aparecen actuando en los concursos ministeriales aunque en franca minoría, lo que no impide siempre que sus opiniones se hagan oír y hasta puedan ser decisivas. Pero si poco a poco hasta las trincheras oficiales ceden, el proceso habría de acelerarse con el cambio de elenco gubernamental que provocan las elecciones de 1958 (Pivel pasa al Ministerio de Instrucción Pública y da un empuje formidable a la *Biblioteca Artigas,* crea una colección de clásicos universales y proyecta una tercera de autores uruguayos contemporáneos), al mismo tiempo que los escritores del 45 buscan por otro camino la conquista del poder.

Los más profesionales pasan a ocupar importantes páginas de crítica en periódicos de gran circulación. No sólo páginas bibliográficas, porque estos escritores suelen ser simultáneamente críticos de literatura, de teatro y hasta de cine (Benedetti que ha escrito en todos los géneros ha practicado también la crítica de espectáculos). De ese modo, el ámbito de actuación se amplía. En los últimos cinco años (cuando ya hay una nueva generación que empieza también a actuar) la conquista del poder es casi total. El ritmo se ha acelerado hasta el punto de que casi todos los centros están ahora orientados o dirigidos por algún representante de la famosa generación. El resultado inmediato ha sido una transformación radical de la cultura uruguaya. La Universidad, orientada por gente del 45 aunque nada oficialista, ha empezado a publicar antologías que recogen panorámicamente la realidad literaria

de los últimos cincuenta años; ya ha salido una del cuento a cargo de Arturo Sergio Visca (uno de los más fecundos prologuistas de la *Biblioteca Artigas*), otra del ensayo hecha por Real de Azúa y está preparándose una tercera de la poesía que hizo Domingo Luis Bordoli. También ha reeditado la Universidad la obra de autores importantes de las generaciones anteriores, como Zum Felde, Emilio Oribe, Juan José Morosoli, Francisco Espínola, y trabajos e investigaciones de gente más joven como Ardao y Juan Antonio Oddone. Aunque la orientación es un poco parcial, y parece querer subrayar sólo una línea de las varias que fecundan la literatura nacional de este siglo, la labor de la Universidad es importante porque complementa la de otros organismos oficiales e independientes. La Comedia Nacional (cuyo director estable fue Antonio Larreta y ahora es Rubén Yañez, ambos hombres del 45) se ha convertido también en centro de difusión de los nuevos dramaturgos, incluso de los más recientes. La Radio Oficial y el Canal Cinco de TV del Sodre están orientados por gente de la misma promoción. No todas estas iniciativas tienen la misma seriedad o responsabilidad, inútil decirlo; pero lo que aquí se busca subrayar es la transformación provocada por un equipo nuevo. Sólo faltaría que la AUDE y la Academia Nacional se rindan, si es que vale la pena la conquista.

La labor editorial independiente se ha visto estimulada por una iniciativa del Banco República que concede créditos más generosos que los que ya existían para la edición de obras nacionales. Esta iniciativa, tomada por el Dr. Felipe Gil, con el asesoramiento de Carlos Maggi (abogado del Banco y dramaturgo de la generación), ha permitido la aparición de pequeñas editoriales. La más amplia y sólida es *Alfa*, fundada y dirigida en 1954 por Benito Milla (1918), español radicado en Montevideo desde hace quince años. Una empresa que se inició en la época en que no existía la nueva disposición del Banco

República y que por algunos años capeó como pudo el temporal, se vió favorecida por el nuevo clima creado por el Banco. Sin subvención oficial alguna pero por medio de una actividad constante de selección y orientación, la *Editorial Alfa* ha centrado un público y ha hecho posible no sólo la edición de autores ya conocidos (como Amorim, Felisberto Hernández, Onetti, Benedetti) sino también de otros menos difundidos o especializados, y hasta de jóvenes completamente inéditos. Se ha fijado así un público capaz de consumir regularmente mil y hasta mil quinientos ejemplares de una novela corta de un escritor del que nadie había oído hablar, o de agotar en pocos días los cinco mil ejemplares de *Gracias por el fuego,* la última novela de Benedetti. (Ya hay una segunda, de diez mil ejemplares). Esta realidad parecía impensable en 1945.

Aunque sin practicar exclusivismos de generación o de grupos, la *Editorial Alfa* ha canalizado buena parte de la producción de la gente del 45. Pero no es la única que lo ha hecho. En 1960 se intentó la organización de una cooperativa de escritores que funcionó bajo el nombre de Editorial *Asir* (a pesar de que reunía también a gente de *Número*) y que llegó a publicar a muy bajo precio y por suscripción, diez volúmenes de escritores del 45. Otras editoriales más recientes han venido a sumarse a un movimiento general de suma importancia a pesar de sus reducidas proporciones industriales. Sin ánimo de catálogo se pueden mencionar las *Ediciones del Siglo Ilustrado* (que reviven una vieja imprenta en que Quiroga publicó su primer libro, *Los arrecifes de coral,* en 1901) las ediciones de *Aquí, Poesía* (que también publican libros de prosa), las de *Siete Poetas Hispanoamericanos* (poesía naturalmente), los *Cuadernos Uruguayos* de las *Ediciones Río de la Plata,* las *Ediciones Carumbé,* las *Ediciones de la Banda Oriental* y las *Ediciones Arca* entre las más recientes. Todo esto no es mucho, la proliferación de pequeñas y aún pequeñísimas editoriales no es siempre signo de salud, las ediciones suelen ser mínimas y la distribución (aún en la capital) precaria. Pero significa bastante si se compara esta realidad con lo que era, hasta hace poco, sólo un páramo.

La empresa de captación del público lector no habría sido posible sin una iniciativa de incalculables proyecciones: La Feria del Libro y del Grabado. Creada por el esfuerzo y la imaginación de Nancy Bacelo, poetisa y funcionaria del Concejo Departamental de Montevideo, apoyada directamente en la experiencia y vitalidad de Benito Milla, sostenida desde el comienzo por el fervor de muchos escritores, la Feria del Libro ha llegado ya a su sexto año, aumentando progresivamente el círculo de su difusión, batiendo todos los récords de venta en el plazo relativamente breve en que funciona (vende más libros nacionales en unos pocos días de diciembre que todas las librerías juntas el resto del año), estableciendo el necesario enlace entre los escritores y los plásticos, entre el movimiento literario, el teatral y cinematográfico. Aunque no le han faltado enemigos (sobre todo entre los que no conciben que prospere una actividad que no esté centrada en ellos mismos) la Feria del Libro y del Grabado es el hecho cultural más importante de los últimos seis años y ha servido para restaurar sólidamente ese vínculo perdido y reencontrado entre el creador y su público. No es una empresa exclusiva de la generación del 45, ya que su principal inspiradora pertenece a la generación siguiente, pero es una empresa en la que aparecen asociados en un fin común todos los que están dispuestos a superar banderías, capillas y rencores.

Esta transformación radical no se ha realizado sin algunas pérdidas. La mayor y la más dolorosa es la de las pequeñas revistas que mantuvieron durante tanto tiempo y a la intemperie el prestigio de la literatura independiente. El hecho tiene una explicación simple. Casi todos los que impulsaron aquellas revistas trabajan hoy en el

periodismo literario y crítico de los grandes diarios o han pasado a una etapa de mayor entrega a la obra personal. Aunque hubo algún intento de restauración de alguna revista (*Número,* por ejemplo) faltó el sentido urgente de obra de un equipo que justifica en este medio tal tipo de publicaciones. Es curioso que aquí sea siempre posible la revista de jóvenes (la nueva generación se está manifestando ya a través de ellas) y casi no se conciba la revista de madurez. Cuando se piensa que algunas de las más importantes del mundo han sido fundadas por gente madura —Gide tenía más de cuarenta años en 1913 cuando se funda la *NRF* en París, Ortega funda en Madrid *la Revista de Occidente* en 1923 por la misma edad, Sartre tiene cuarenta cuando funda en el París de 1945 *Les Temps Modernes*— se advierte lo que tiene aún de adolescente nuestra cultura y se explica por qué el medio tolera el ímpetu juvenil y desdeña o embota el esfuerzo de la experiencia. Tal vez el intento más sostenido por crear y mantener publicaciones que no sean sólo obra de jóvenes ni reflejen exclusivamente un equipo, lo haya hecho precisamente un europeo. Junto a su importante labor editorial, Milla ha fomentado la publicación de *Deslinde* (1956/1961), de *Letras 62* (1962/1963), de *Número,* en su segunda época (1963/1964) y ahora invencible e impenitente saca una revista nueva, *Temas* (1965) que no es por cierto obra exclusiva de la generación del 45 y está muy abierta a los más jóvenes.

Ha empezado ya una era de revisión de la obra del 45. La nueva generación golpea a las puertas de la ciudad y esgrime argumentos muy variados: desde la acusación de mandarinismo (como si fuera posible asumir el poder y no dirigir) hasta la de desarraigo (acusación tipo *boomerang* como lo descubrirán a su tiempo) o quietismo. Hay una avidez por enterrar a muertos que obviamente gozan de buena salud y que desmienten con sus nuevos libros los ritos funerarios que les preparan. Todo

esto es (era) previsible y no cabe lamentarse que la realidad de 1965 confirme, con otros nombres y otro elenco, la realidad de 1945. Lo importante no es la polémica entre las generaciones sino la transformación en la estimativa; lo importante no son las acusaciones sino la profundidad con que se descubre (se inventa) la realidad; lo importante (oh, manes de Perogrullo) es la obra. Tanto los jóvenes de 1945 (que ya no son nada jóvenes) como los jóvenes de 1962 (que tanpoco son tan fieros como se pintan) están haciendo obra, la están publicando, están siendo criticados por ella. Eso es lo que realmente importa. Ahora hay escritores que escriben y lectores que leen y críticos que critican. Las cosas han cambiado realmente.

primera parte

la poesía

1. Algunos precursores y adelantados.

La cantidad de poetas que en poco más de ciento cincuenta años de vida cultural independiente ha producido el Uruguay, y continúa produciendo sin visible fatiga, ha sido objeto ya de elaboradas burlas. Una de las más prácticas consiste en acometer una colección de la poesía uruguaya. Para cubrir ese largo siglo y medio ya hay dos o tres muebles de diferente formato, volumen y empleo. El más ambicioso es el que compiló hacia 1940 Julio J. Casal con el título: *Exposición de la poesía uruguaya* (Montevideo/Buenos Aires, *Editorial Claridad*, 767 pp.). Este sólido es por ahora el último de los que pretenden abarcar toda nuestra poesía. Casi no deja fuera ningún poeta, vivo o muerto, de los que escribieron hasta la fecha de su compilación. Sus 313 creadores certificados incluyen al conocido Anónimo (p. 24), al Poeta —absolutamente— inédito, que inventaron en una rueda de café chistosos e inspirados colegas del compilador (p.479), al Musicólogo-que-una-vez-perpetró-soneto (Lauro Ayestarán, p. 441). Si algo prueba el libro es que el ejercicio poético podrá no ser remunerado en el Uruguay pero es sí epidémico. En un prólogo el mismo expositor indica que *"si hubiera estado en nuestro ánimo realizar algo que en buena parte mereciera llamarse Antología"* no podría haber ido *"más allá de algunos pocos nombres, diez a lo sumo"* (Propósito, p. 7). Lo cual establece críticamente una reducción bastante drástica sobre el número de 313 expuestos y permite preguntar para qué recogió los que no merecen la antología.

La única explicación plausible parece estar en la convicción (que Casal documenta también en su inefable revista *Alfar*) de que toda, absolutamente toda labor poética, por torpe, por desvalida de genio, por indigna que sea, es de alguna manera sagrada. De ahí que en el Propósito figuren cosas como ésta: *"Por otra parte, créese asistido el autor, en el propósito que lo mueve a componer esta 'Exposición de la Poesía Uruguaya', casi universalmente inclusiva de toda persona literaria, así como otras, con plausible motivo, o sin él, son exclusivas, por una razón que si no omite del todo declarar aquí, lo hace sólo rápidamente, acaso por no acertar a dar de ella una definición terminante, y esta razón sería algo así como un cierto deber de reconocimiento y aun de obligación piadosa para todo el que escribe y mueve entre sus dedos la ligera, aunque a veces temerosa herramienta de una pluma"*. De ahí que el expositor afirme más adelante (con acento que resultaría cínico si no se le conociese): *"Hay en este libro, poesía, con gran seguridad poca, y versos, con no menos seguridad, muchos"*. Más tarde, agotados los gambitos de las explicaciones tartamudas o enredadas o frívolas, enfrenta al lector con estos eufemismos prestigiosos: *"A veces como en el cantar de Nietzsche, hemos tenido que ser blandos y demasiados generosos"*. La tirada de excusas culmina con esta frase, ella sí de antología: *La poesía habrá de perdonarnos. Sabe ella que este libro, aparte de salvarse y dar solvencia de sí por la presencia de unos cuantos poetas de rara virtud y de probada identidad, aspira a dar una visión, que más que reflejar los únicos valores poéticos, pueda servir de guía a los que deseen conocer todo lo que en poesía fue creado, producido o perpetrado en el Uruguay"*. Después de esta con-

fesión no resulta extraño que el volumen sea conocido familiarmente como Guía Telefónica de la Poesía Uruguaya.

Quien no haya conocido a Casal (1889/1954) puede leer sus palabras como reveladoras de un profundo cinismo, de una confirmada corrupción. Lo que en realidad expresan es un candor infantil, un asombro auténtico ante el hecho poético (cualquier hecho poético) que paraliza la normal función crítica. Casal sólo conoció una de las formas, tal vez la más primitiva, del análisis literario: la alabanza. Porque si bien en teoría es capaz de separar a los creadores de los meros productores y a éstos de los perpetradores (para repetir su terminología), en la práctica y frente al poeta concreto y los versos concretos, tanto su *Exposición* como las blancas páginas de *Alfar*. estuvieron siempre abiertas a todos, sin odiosas distinciones de calidad. Su práctica instauró lo que he llamado el *Casalismo* y que es ejemplar de la actitud crítica de toda una generación: la que en 1940 tenía el poder.

La misma *Exposición* facilita notables ejemplos de cómo se escribía entonces sobre la poesía y los poetas. Al presentar, en la p. 350, al poeta Juvenal Ortiz Saralegui, colega y amigo, pregunta el expositor: *"¿Dónde dejaste tu junco verde, animador de aguas y luceros? Yo lo encontré tendido, amarillento, en la sombra del vuelo de un pájaro. Ahora vas desnudo de palabras, en la grieta del aire, moviéndote, no en la claridad del verso, sino en una invisible y recóndita llama de poesía"* —palabras que harían las delicias del Dr. Freud sino estuvieran copiadas seguramente del estilo de los poetas algo melífluos del 1927 español. En la presentación de Amalia de Figueredo (p. 557) dice: *"Desde su rincón de la sierra, sueña entre un aire de jacintos, y dice su dulce rocío de palomas. Vuelan sus ojos a la estrella alta, recoge su fulgor y nos lo da en el álamo del verso"*. Lo peor de esta clase de crítica no es sólo a quien va dirigida sino el uso y abuso de palabras prestigiosas, de modos patentados en otras

latitudes, para disimular la incoherencia, la falta de todo juicio. Pero decir esto no es decir todo. La generosidad excesiva de Casal, que se manifestó sobre todo en *Alfar* (fundada en España, 1922, trasladada a Montevideo donde se sobrevivió hasta un último número, póstumo, de 1955), resultó al cabo dañina en el plano meramente literario. Porque su revista se convirtió en receptáculo de cuanta producción emitieron los escritores locales; el capricho y la facilidad, la mera comezón verborrágica, encontraron allí una tribuna o, por lo menos, unas páginas. La función crítica (que toda revista debe ejercer y custodiar) se pervirtió hasta el punto de que su director pedía en público a los propios autores que designaran a quienes debían comentar (es decir: ensalzar) sus libros. La sección bibliográfica insertaba con frecuencia, apenas despojadas por un tijeretazo del cabezal delator, esas cartas panegíricas que con tanta inconsciencia como venalidad literaria se escriben los vates criollos en sus ratos de ocio. Así nació, creció y se fomentó el *Casalismo*, emanación de la generosa personalidad literaria de Casal, pero pronto símbolo de toda una actitud literaria que su generación asumió con alivio y orgullo. Decir esto no significa olvidar que en sus treinta y tres años, *Alfar* hizo alguna obra, difundió (aunque limitadamente dado su tiraje) creaciones valederas, alentó la obra de los jóvenes, incluso de la generación que habría de enterrarla. Desde ciertos puntos de vista, la obra de *Alfar y* de su inspirador fue obra de colonizador. Pero también fue pantalla para actividades menos candorosas. A la sombra protectora del *Casalismo* muchos convirtieron la poesía en antesala del empleo público. Se organizaron y disciplinaron los esfuerzos algo líricos y nunca coherentes del fundador, se hicieron amigos del Juez, industrializaron a la perfección el sistema de elogios mutuos y de votos recíprocos en los jurados del Ministerio, cerraron las filas y pronto gracias

a sus esfuerzos la literatura nacional fue oficializada. Ya se ha visto en la Introducción a qué condujo esta tarea.

El mueble de Casal no es el único que recoge la poesía uruguaya pero es tal vez el mayor. Aún sin considerar todo el proceso de siglo y medio largo, y reduciéndose al panorama de estas últimas décadas, es posible señalar la existencia de tres o cuatro que parecen ilustrar también, aunque desde otros ángulos, la misma vocación para el chiste práctico que reveló Casal. Así, diez años antes se había publicado un *Mapa de la poesía 1930, con los nuevos valores del Uruguay,* y anotaciones de Juan M. Filartigas (Montevideo, *Editorial Albatros,* 115 pp.). El libro está dedicado a Baltasar Brum, que entonces era muy influyente hombre de estado. Recoge sólo (es un decir) 27 poetas incluídos los tres que el Uruguay ha "dado" a Francia; carece de todo sentido, crítico o acumulativo. Más numerosa, aunque también huérfana de crítica, es la antología que preparó Humberto Zarrilli para la *Editorial Independencia* en 1945: *99 poemas escritos en el Uruguay* (Montevideo, 117 pp.). A pesar de su título explícito incluye generosamente algunos tal vez escritos en Francia por Lautréamont, Laforgue y Jules Supervielle. Hay todavía otra antología más reciente, hecha en España por Hugo Emilio Pedemonte: *Nueva Poesía Uruguaya* (Madrid, *Ediciones Cultura Hispánica,* 1958). Aunque incluye la obra del antologista excluye a Humberto Megget, a Idea Vilariño y a Liber Falco, tres de los inexcusables poetas del período.

La poesía uruguaya existe a pesar de la voluntad de estos generosos o de estos resentidos, como se había encargado de mostrar en 1937 (tres años antes que se imprimiera el esfuerzo totalitario de Casal) el crítico argentino Romualdo Brughetti con su antología crítica: *18 poetas del Uruguay,* (Montevideo/Buenos Aires, *Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense.* 163 pp.). También ese libro abarcaba el siglo y medio de poesía ya transcurrido,

o casi, pero en ese lapso sólo encontraba 18 poetas en tanto que Zarrilli había descubierto 99 y Casal nada menos que 313. La actitud de Brughetti (selección personal, austeridad) era la única recomendable en un momento de desorientación. A pesar de los serios reparos que puede hacerse a su criterio de exclusiones, o a ciertos juicios críticos particulares, su ordenación puede tomarse como punto de partida para fijar las coordenadas de la nueva poesía uruguaya.

De los 18 poetas elegidos allí, uno (Jules Supervielle) es notoriamente francés, a pesar de haber nacido aquí y ejercer una influencia importante Cuatro pertenecían a la generación del 900 y eran estrictos coetáneos de Rodó: Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira, Armando Vasseur (el único sobreviviente), Delmira Agustini. En su selección, Brughetti prescindía de toda la poesía neoclásica, escasa e imitativa, si se exceptúa el talento satírico de Acuña de Figueroa; prescindía de las dos generaciones románticas, con los excesos de Juan Carlos Gómez y la enorme reputación de Zorrilla de San Martín. Empezaba por Herrera, por la poesía verdaderamente creadora. Era el suyo un punto de vista estimable, aunque radical.

Pero lo que conmovió más el confinado ambiente de la época no fue su tratamiento del pasado literario uruguayo, sino su decisión de ignorar algunos nombres que en este siglo parecían importantes. De la generación de 1917, Brughetti sólo incluía a Juana de Ibarbourou (aunque con serios reparos críticos), a Julio J. Casal, a Enrique Casaravilla Lemos, a Pedro Leandro Ipuche. Más notorias que esas inclusiones eran ciertas exclusiones muy deliberadas: Carlos Sabat Ercasty, Fernán Silva Valdés, Emilio Oribe,. Sus nombres no podían ser omitidos en 1937 sin escándalo. Al atraverse a hacerlo, Brughetti adoptó una actitud aunque franca, sumamente beligerante.

Excede los límites de este libro el examen de este punto particular. Desde la perspectiva actual, lo que hace

realmente única a la antología de Brughetti no es el valor polémico que en su momento tuvo. Esa es ya historia, aunque reciente. Su mayor mérito está en el esfuerzo del crítico argentino por establecer un criterio de selección en la vasta manigua de la poesía uruguaya; en el impulso por practicar un corte, valiente, y utilizar un enfoque sostenido, en lugar del criterio histórico, o el más vago y menos disculpable aún de la condescendencia. Para este libro, tiene la antología de Brughetti otro interés: marca nítidamente la fecha en que asoma a la vida literaria del Uruguay un nuevo grupo, el antecedente inmediato de la generación del 45.

De ese grupo, Brughetti incluye a Angel Aller, Sofía Arzarello, Vicente Basso Maglio, Blanca Luz Brum, Esther de Cáceres, Carlos Maeso Tognochi, Fernando Pereda, y el peruano Juan Parra del Riego, avecindado en el Uruguay. El tiempo transcurrido desde 1937 ha hecho caer algunos de esos nombres, subrayando el interés de otros. Hoy Parra, Esther de Cáceres y sobre todo Fernando Pereda importan más que los otros. También incluía Brughetti en su antología a un adelantado de la generación del 45, el precoz Juan Cunha. Y omitía, aunque tal vez indeliberadamente, a poetas que todavía no habían publicado obra bastante considerable (como Carlos Rodríguez Pintos o Roberto Ibáñez), así como poetas que sólo se revelarían después de 1937.

Algunos que aparecen después de publicada la antología requieren cierta observación. Así Beltrán Martínez (n. 1909), cuyo primer libro y hasta ahora único, es *Despedida a las nieblas* (1939); Liber Falco (n. 1906) que sale a la publicidad en 1940 con un pequeño volumen, *Cometas sobre los muros;* Sara de Ibáñez (n. 1909) que también aparece en 1940, con *Canto,* libro que consagra un prólogo de Pablo Neruda, su descubridor; Clara Silva (n. 1906) que es de 1945: *La cabellera oscura,* aparece con prólogo de Guillermo de Torre. Junto a estos poetas,

y por su influencia dominante sobre la generación del 45, hay que contar a Juan Cunha (n. 1910) que en la antología de Brughetti es uno de los valores novísimos, y cuyo primer libro, *El pájaro que vino de la noche,* es de 1939.

El impacto causado por estos cinco poetas sobre los lectores de entonces, es muy distinto. Puede decirse que muy pocos, casi nadie, leyeron a Beltrán Martínez o a Liber Falco. En ambos, la poesía parece nacida únicamente de una experiencia humana personal y entrañable. En ambos, el hombre, la voz del hombre, su tono, sus gestos, su menguada o intensa vida, parecen lo central; y las formas a que condesciende para expresarse ese temblor auténtico, parecen también inventadas personalmente por cada uno de ellos o tal vez han sido descubiertos en sí mismos antes que en los manuales de métrica o en la apasionada lectura del verso ajeno. En ambos parece pequeña, o poco importante, la experiencia literaria. Esta impresión resulta delicadamente falsa. Porque tanto Beltrán como Falco derivan no sólo de su experiencia sino también de la poesía anterior. Pero al aparecer en un momento (1940) en que la lírica hispánica está dominada por fabulosos técnicos como Jorge Guillén, por poetas de torrencial superrealismo como Vallejo o Neruda, por la popularidad (algo excesiva) de ciertos ayes y juglarías de García Lorca, tanto Martínez como Falco (que están en la línea intimista que entronca sobre todo con Antonio Machado) parecen opacos, resultan casi invisibles. Más inaudita entonces es la voz de Susana Soca (1907/1959) que si bien pertenece a este grupo, madurará sólo muy lentamente y no llegará a ver su poesía, tan suya, reunida en volumen. Sus únicos libros *En un país de la memoria* (1959) y *Noche cerrada* (1962), se publican póstumos.

Muy distinto es el eco que logran Sara de Ibáñez y Clara Silva. En ambas domina la técnica, el verso medido con esmero (en la primera, el esmero es hasta excesivo); ambas representan la mejor respuesta local a esa poesía

caudalosa que genera en España la generación que recoge Gerardo Diego en su antología de 1932. La perfección formal de Sara de Ibáñez, tan helada e insensible a otros valores que los funcionales, es la coronación de un proceso de poesía poetizada más que existencial que tiene su raíz en la España contemporánea aunque aquí cuenta con copiosos antecedentes, y no sólo en Herrera y Reissig. En la primera época de Fernando Pereda, por ejemplo, ya se encuentra el mejor anticipo de esa misma perfección impecable, aunque en él está vitalizada siempre por una visión trágica del riesgo del mundo, por una conciencia personal atravesada por la angustia. Nadie ha llevado, sin embargo, como Sara de Ibáñez el verso a ese absurdo lírico tan espléndido: el frío ritmo descarnado, la fusilería de imágenes sin otra dimensión que el objeto que invocan visualmente.

Menos técnica y más ardiente es Clara Silva que ha ido descubriéndose cada vez más en libros sucesivos que culminan a mi juicio con los sonetos de amor humano y amor divino que se titulan *Los delirios* (1954). Esa escisión entre el amor de la carne y el del espíritu, que la desgarra violentamente, aparece resuelta en un plano ya puramente religioso en el libro siguiente, *Las bodas* (1960), que me parece inferior. También en esta línea hay un claro antecedente local: Esther de Cáceres (n. 1903), cuya poesía es menos ceñida verbalmente y conoce desfallecimientos, pero es más rica de contenidos trascendentes Como lo demuestran los versos de Clara Silva, la inquietud y hasta la llaga del ardimiento espiritual nc bastan por sí solas para convertir a un ser, tan enraizado en la carne (su carne auto-contemplada), en un poeta místico. Le faltan esas súbitas iluminaciones de la intuición (otros dirían: de la gracia) que convierten la mejor poesía de Esther de Cáceres en obra verdaderamente singular. El último libro de Clara Silva, *Guitarra en sombra* (1964), marca una orientación distinta: hacia una poesía

sin aspiración trascendente, ubicada en su realidad inmediata, permeable a la influencia de los líricos más jóvenes. Es un camino nuevo para la autora y lleno de riesgos que no siempre salva. Paralelamente y hasta contrapuntísticamente a su obra de poeta, Clara Silva ha desarrollado una de narradora que ya tiene tres títulos (*La sobreviviente,* 1951, *El alma y los perros,* 1962, *Aviso a la población,* 1964) en la que se advierte la misma preocupación trascendente, la misma dificultad para trasmutar literalmente ese afán y una cada vez más invasora necesidad de radicarse en la circunstancia concreta.

Si se compara la resonancia que han tenido Clara Silva y Sara de Ibáñez con la de otros poetas de su promoción, se advierte que ambas han sido lanzadas con todas las garantías: sus primeras obras son editadas por importantes casas argentinas (Sara de Ibáñez por *Losada,* Clara Silva por *Nova*) y con prólogos elogiosos; ambas son mujeres de críticos influyentes (la primera es esposa de Roberto Ibáñez, la segunda de Alberto Zum Felde); ambas obtienen premios oficiales y sus nombres resuenan en artículos de crítica y antologías. Nada de esto pasa con Beltrán Martínez ni con Liber Falco. Al primero lo envuelve hasta tal punto el silencio, que sólo reaparece en 1956, con tres poemas que publica el semanario *Marcha.* Falco publica sus libros siguientes en pequeñas ediciones de autor, casi desconocidos por el público y la crítica. Tampoco Cunha ha tenido, fuera del espectacular lanzamiento en la antología de Brughetti, esa resonancia que inmediatamente obtuvieron las dos poetisas citadas. De producción cuya abundancia tal vez supere a la de todos los de su promoción, Cunha ha dejado caer en varias etapas bien diferenciadas de creación, libro tras libro sin que se despertara mayor eco en el público. Fue, y sigue siendo, un poeta para poetas.

Pero la lírica tiene caminos laberínticos, como los del Señor. Ese reconocimiento de algunos nombres que en-

cuentran aplauso incluso en el resto de América hispánica (*Las estaciones,* de Sara de Ibáñez, se publica en 1957 en México), y esa indiferencia aparente, o esa ignorancia, que suscitan los tres poetas, habría de trocarse sutilmente con la aparición de la generación del 45. Más que en Juana de Ibarbourou o en Emilio Oribe o en Sabat Ercasty, para los nuevos de entonces la poesía uruguaya está en Herrera y Reissig y en Delmira Agustini como antepasados vivos; está en Fernando Pereda, en Esther de Cáceres, en Sara de Ibáñez y en Clara Silva, como exponentes de una cierta pureza lírica; pero está, sobre todo, en Liber Falco y en Juan Cuha como adelantados.

Es claro que se impone aquí una distinción muy necesaria. Los poetas anteriores a 1940 habían practicado, con casi total unanimidad, una poesía voluntariamente exquisita, de gran perfección técnica, de enorme poder visual, una poesía culta. Era también (como se ha escrito) una poesía en deuda con la poesía, en que la voz del nuevo poeta se inscribía naturalmente en una tradición hispánica y rioplatense de poesía aristocrática, una poesía que recogía lo mejor de la herencia del simbolismo. Cada uno de los poetas mayores de 1940 había diseñado un exigente mundo propio; cada uno de ellos había alzado el lirismo a la más alta categoría de la creación literaria y había vivido (y vive) en olor de poesía. En 1940, cuando empiezan a revelarse los nuevos, ellos eran los maestros.

Aunque sobre toda esa poesía se proyectaba la sombra tutelar y amiga de Jules Supervielle, (1884/1960), es tal vez en otra figura más exigente críticamente donde se puede cifrar este afán creador, tan puro, que atravesaba esos años. La estética de entonces, con las variantes impuestas naturalmente por el matiz personal, queda nítidamente fijada en unas notas de Fernando Pereda que transcribe Brughetti en su antología (pp. 145/47). Allí se deslinda entre poesía verdadera y poesía pura, y se declara explícitamente: *"El poeta es el que descubre y pesa los conjuros, el que posee una ciencia evidentemente triste —ciencia de sustitución— que lo conduce como nadie a una madurez mortal".*

Aún a riesgo de salir del plan de este libro, quiero decir aquí algunas palabras sobre Fernando Pereda. Verdadera eminencia gris de las letras nacionales, Pereda (que nace hacia 1900) es el único escritor uruguayo que se ha negado sistemáticamente a recoger su producción en libro con el pretexto de que está preparando, desde hace décadas, uno. *No estoy en el escalafón,* me dijo cierta vez en que le pregunté abruptamente la fecha de su nacimiento. (Hay dos versiones: 1898, facilitada por un estricto coetáneo; 1901, que alega alguien con acopio de documentos). Esa frase de Pereda define no sólo su resistencia más íntima, y casi trágica, a la obra del tiempo, el gran enemigo, sino su actitud estética más honda. En un país en que sus coetáneos aspiraron en masa a la burocratización literaria y a los placeres de la jubilación anticipada, Pereda se ha negado por principio y encarnizadamente a entrar en las filas. Dueño de una posición desahogada que le asegura la independencia económica, viajero moroso de Europa (con recuento muy hondo de España), ha utilizado su tiempo en perfeccionar hasta el extremo límite de sus posibilidades una naturaleza poética auténtica, de implacable exigencia crítica, de búsqueda angustiosa, de tentación por los abismos de la naturaleza y el arte. Ferozmente concentrado, obsesivo, alerta a los contenidos mágicos del mundo, fanático del cine por su virtud onírica, por su ingenuidad perversa, por su raíz super-realista (tiene su cineteca una de las más fabulosas colecciones de primitivos y clásicos), Fernando Pereda ha trabajado con cruel precisión su instrumento expresivo y ha logrado alcanzar con él sus abismos interiores. El resultado es una poesía, inédita en libro pero conocida en revistas, en que la perfección formal no oculta sino revela el fuego interior, en que la impecable melodía (hay que oír una grabación

de 19 poemas hecha por él mismo después de dos años de ensayo) sólo trasmite más puramente la tensión trágica. La resistencia de Pereda a recoger en volumen su ya considerable obra lo sitúa en una zona limítrofe, casi fantasmal, de nuestra literatura. Pero en esa zona se sitúa muchas veces la verdadera poesía. Nada mejor que este fantasma para pórtico del estudio de los tres poetas que más han contribuído a la poesía posterior a 1940.

2. Liber Falco, poeta del naufragio.

A lo largo de casi cincuenta años de vida, Liber Falco (1906/1955) produjo (*"Destiló gota a gota"*, escriben sus amigos) un solo libro que empezó llamándose *Cometas sobre los muros* (1940) para encontrar mejor cifra en *EquisAndacalles* (1942), madurar en *Días y noches* (1946) y lograr su integración total en*Tiempo y Tiempo* (1956) que Falco preparaba a su muerte y que amigos fieles han publicado póstumamente. Un solo libro que crece hacia afuera del poeta a medida que el hombre crece hacia adentro y se ahonda en sí mismo y en el mundo que lo sustenta. Un solo libro que (como dijo tan bien Arturo Sergio Visca) es como un solo poema: paralelo a la experiencia humana y poética del ser que se llamó Liber Falco y que lo sobrevive, testimoniándolo.

Ese único libro, poema, es breve y denso. Empieza a escribirse hacia 1938, en una hora del mundo que, como ésta, pide al poeta una solidaridad humana y combativa que Liber Falco (luchador, hijo de luchadores) ni quería ni podía negar. De aquí que, además de explorar con pudor y decoro el mundo propio y limitado del poeta —un mundo de cosas humildes, de paladeado inventario de cosas humildes, como el de Antonio Machado o el de Borges ultraísta—, sus primeros versos también hablen de solidaridad social y de gentes que se ponen en movimiento

para hacer oir su palabra. No es ésta poesía social en el sentido que entonces y ahora tiene la palabra. Qué lejos de Falco el discurso o la consigna metrificada, la formulación abstracta de lo que él sentía como un golpe de sangre en el pecho. Un entusiasmo juvenil, apenas maculado por la meditación y la melancolía que él vivió tan entrañablemente, es el signo de este primer libro: el libro con el que Falco tiende un puente desde su soledad al mundo.

¡Júbilo marinero!
No más muro carcelero
ni corazón prisionero.
Ya sobre los viejos muros,
está mi corazón.
Y sobre el muro que el hombre
puso al hombre
está mi corazón.

Así canta en el primer poema de *Cometas sobre los muros,* con un acento que parece venir directamente de los versos viriles de Martí: un acento que elude lo panfletario pero deja, intacta, la emoción. Y todas sus proclamas al mundo o sus apuntes de la muchacha humilde.

—Seis días de lava y lava;
seis días de pico y pala—

para la que el domingo es el maravilloso instante del llanto en el cine de barrio; todos estos poemas íntimos y delicados de quien empieza a hacer inventario lírico de su mundo y se sorprende reconociendo una solidaridad primera con la tarde, y aun la noche, con las estrellas y el canto de las niñas en la calle, con calles y calles de un Montevideo portuario y trabajador, dormido en la noche y con el mar que espera a sus puertas, con el ruido del

tranvía que sube las cuchillas; todos estos versos están mostrando a un hombre que escribe en las tempranas horas del día, recogiendo en la tranquilidad (como quería Wordsworth) la memoria de la emoción.

Es claro que ya apuntan aquí —como una veta que no siempre puede reconocerse pero que iluminan retrospectivamente los versos de libros posteriores— la melancolía y la soledad que son notas permanentes de su mejor poesía.

Por encima de las cometas alzadas infantilmente (qué arte conservar el entusiasmo niño, sin sombra de artificio), por encima del registro emocionado del mundo diario, por encima del recuerdo de algún amor, de algún imposible amor, también suena discreta otra nota en su primer libro. Es la soledad que se desnuda en *El abismo:*

Estoy debajo de mis sueños.
Ya no estrellas ni pájaros nocturnos
levantarán mi canto.

Junto a la amada, el poeta se siente atraído por el abismo

donde ondula (libre de nosotros)
el limo de mis sueños y tus sueños.

De esa aventura, de ese mirar en lo que no se debe mirar, nace la soledad del poeta en la tierra,

y crece mi ternura para ahuyentar el miedo.

La soledad no lo endurece sino que lo humaniza, lo hace más profundo y tierno, lo acerca más al hombre entero, alejándolo de ese ejemplar egoísta que cada uno edifica sobre la vanidad de sí mismo. En su primer libro, y a pesar de la nota agria que constituye un poema como

Así fue, todavía allí el poeta no ha reconocido a la soledad como su destino. Por eso puede dedicarle un poema que empieza

A veces los algodones grises
de la soledad,
rozan mi pupila.

A veces, dice: a veces.

Pero en los dos y tres libros siguientes, hay un crecimiento implacable de la soledad hacia la muerte: un crecimiento que es madurez, vida vivida en lo hondo, y a la que el poeta no escapa ni quiere escapar. Lo notable en esta soledad que se precipita hacia su fin es que no engendra rencor ni dureza sino una maravillosa dulzura. El proceso es firme pero la poesía de Falco lo matiza con segura sutileza. En *Equis Andacalles* (1942) la soledad todavía no aparece como centro. Está dada más bien en los momentos en que el poeta la ahuyenta, cuando empaña apenas esa voz con que se dirige a los amigos. Existe por no ser casi nunca nombrada, pero es el territorio en el que ya vive el poeta y desde el cual dispara sus versos.

Lo prueba esa *Invitación:*

Tengo un atajo en el cielo
por donde sólo yo paso.
Pero hoy tú vendrás conmigo,
conmigo vendrás del brazo.
Tú, muchacha, y mis amigos
todos iremos del brazo.
Tengo un atajo en el cielo.
Vendrás tú, iremos todos.
Todos iremos del brazo.

El poeta se dirige siempre a alguien: hay un *Tú* permanente en el libro, un Tú que a veces se convierte en

Vosotros o en Ustedes. La amistad es el atajo que lleva al cielo, la amistad es la que mata la soledad que crece dentro del poeta. Y como no puede quedar solo, no se resigna a quedarse solo, descubre el atajo y lo descubre también para los que han muerto. Porque los muertos de la amistad de Liber Falco no mueren: siguen viviendo en ese interminable monólogo que les dedica el poeta y que los mantiene vivos. Ya que él no se resigna a no hablar con el otro, a no dirigirle más la palabra:

Ibas con un pie pisando por la calle,
y con el otro puesto quién sabe dónde.
Ibas con una mano tapándote la cara,
y con la otra saludando
olvidadamente.
Quien te vió morir, fuí yo.
Y me quedé triste.
¡Ah! pobre diablo.
Pobre triste.

Esa nota se repite en otros poemas del mismo libro (el número VI que comienza: *Así te quiero yo, mi camarada*) y crece y se desarrolla en los que más tarde dedicará reiteradamente a Luis A. Cuestas y a Pedro Piccatto. La nota de la amistad (ese mundo de afecto que se superpone a la miseria alegre de este otro mundo, que lo rescata de la muerte) es la que predomina en esta etapa intermedia de la poesía de Falco y que resuena no sólo en *Equis Andacalles* sino también en un libro más maduro y esencial como *Días y noches.*

Ya hay toda una mitología de la amistad en Liber Falco: la expusieron en las páginas de *Marcha,* y con el derecho que les dió el trato largo y fraternal, Mario Arregui y Arturo Sergio Visca (Noviembre 18, 1955); el primero ha publicado recientemente un libro entero sobre el poeta y amigo: *Liber Falco* (1964). Ahora sólo quisiera

mirar esa amistad que se trasmite también al anónimo lector de sus versos y que convierte a Falco en un poeta para la intimidad de cada uno; es decir: de todos. Está en muchos de sus versos pero en ninguno queda dicha con el intacto entusiasmo que asoma aquí:

Fuera locura pero hoy lo haría:
Atar un moño azul en cada árbol.
Ir con mi corazón de calle a calle.
Decirle a todos que les quiero mucho.
Subir a los pretiles,
Gritarles que les quiero.

Fuera locura,
pero hoy lo haría.

La amistad es el camino por el que el poeta recobra el mundo y vence la soledad. Lo dice aquel poema a Luis Alberto Larriera:

Volví a mi casa
bajo la niebla de la tarde triste.
Pasé por calles
junto a muros viejos.
Nadie lo vió
y mi corazón lloraba.
Mi corazón a veces se desviste.

Hermanos,
bajo la niebla de la tarde triste,
desnudad vuestra alma;
que el corazón es viejo y sabio.
Y el corazón existe.

Pero entre 1942 y 1946, una nota cada vez más dolorida empieza a hacerse sentir en la poesía de Falco: es

como si aquellos exorcismos contra la soledad (y todo lo que ella implica) fueran cada vez más ineficaces. Falco no grita, Falco apenas se queja, Falco sigue fiel a esa amistad entrañable de los vivos. Pero dentro de él y aunque él no quiera va creciendo una voz que habla de soledad, olvido, de muerte, y que sin nombrarlo alude al tiempo. Así como la palabra soledad faltaba en *Equis Andacalles* y sólo entraba en el poema por las muchas palabras que la niegan, en vano conjuro, así en *Días y noches* la palabra tiempo escasea. Porque es el Tiempo el mal que devora al poeta, porque el poeta ha descubierto que no está hecho de carne y sangre y huesos y amistad y amor, sino de Tiempo.

El libro se abre con este *Cantar:*

Ya todos ya se fueron.
Ya todos ya te olvidan.
Y tú quedaste solo
tú solo con tu vida.

La amistad verdadera no ha desaparecido, ni el olvido ha empezado a trabajar realmente al poeta, pero éste ya se siente muerto y (como Bécquer en una de las *Rimas* más conmovedoras) se halla vecino del olvido. Como canta en otro poema, *Deseo:*

A veces quisiera uno,
sin días que lo nombren,
perderse, camino hacia el olvido.
Porque para qué alumbra el día
si tantas muecas de los hombres,
como un mapa de angustias,
e indescifrables signos
de mariposas muertas,
giran sin término.

o confirma en *Lo inasible:*

¿Qué me dió Dios para gastar,
qué?, que no entiendo.
. . . . . .
Dadme danzar y cantando
verterme como un río,
por estas calles
hacia el mar.

El mar, que aparece en el libro como una de las imágenes permanentes, es como en Manrique el morir, y desde el olvido y la soledad se pasa a la muerte. Así lo dice en *Destino:*

Bajo un cielo de Juicio Final,
de espejos rebelados,
he de llegar al mar
para la muerte mía.
Me levantaré así en la ola más alta
y me hundiré para siempre.
Acaso sí, yo sé,
con una risa helada buscaré mi origen.
Sin manos y sin ojos, ¡ay!
Buscando una sombra que es sombra de la nada.
Ya olvidado de todos
y de mí mismo,
que apenas me conociera un día,
he de llegar al mar para la muerte mía.

En un poema posterior del último libro *Tiempo y Tiempo* insistirá Falco en mostrar ese mar del poema en que lucha y se anega como un náufrago. Es un poema de mayor elaboración en que las imágenes encierran un presentimiento más oscuro. Se titula *Regreso* y dice en algunos de sus versos:

¡Oh! inmemorial paisaje.
Monstruo paciente y solitario,
mar amargo, agua última
donde un hombre y su miedo
huyen, beben y vuelven
en secreto y solos.

A medida que el poeta envejece cada vez parece más difícil ese salto de regreso a la vida y la tierra, más raro ese grito de esperanza que se le escapa a veces:

Oh, Tierra, oh nave solitaria,
Soy tu hijo fiel
y no te olvido.

Ese mismo grito cierra, con un sentido de conciliación que excluye toda mendicidad de lo patético, el poema *Deseo,* cuyos versos iniciales ya cité:

También quisiera uno,
luego de tanto y tanto
amor al aire,
que un árbol se recline,
a bebernos la frente.

Pero las horas en que el poeta acepta al mundo y éste lo acepta, esas horas de la solidaridad social (que también asoma en *Alba,* de *Días y Noches*), horas de amistad y de recuerdo compartido, van cediendo paso a las otras en que el poeta —apenas dejados los amigos en una esquina de la noche, vuelto o entregado nuevamente a sí mismo—, empieza a auscultar el pulso del tiempo, siente que lo roe cada hora, que el caudal de sus días se escapa hacia la mar. Por eso dice en *Desgracia:*

Perdona, pero tú no sabes.
¿Sabes lo que es estar solo, solo,
volver a casa a las dos de la mañana,
mojar un pan mohoso, triste y duro,
roerlo solo,
y sentado en una orilla del mundo
ver a los astros que rutilan
y no saber qué preguntar ni qué decir,
y confundir las hambres, y roer solo tú allá...
un pan mohoso, triste y duro?

En *Pensando en Luis A. Cuestas* se orquesta el tema entero. Empieza con esta declaración esencial:

Es muy triste estar solo,
oír al viento quejarse obstinadamente,
y remontar los tiempos.

Para proseguir, de inmediato, con un llamado a la amistad, que colme los días, que detenga su curso inexorable:

venid a detener los días,
y entre los días, sólo aquella tarde.

Contra el olvido se alza el poema, contra el olvido de aquella tarde aquella calle, por la que apareció el amigo, ahora devorado por el tiempo. El recuerdo, la menuda circunstancia del recuerdo *("Era pobre tu casa. Era tu calle, pobre")* desembarca en esta certidumbre:

Todo pasa en la vida.
Pasó tu inmerecida muerte.
Pasaron días y pasaron noches
Todo pasa.
Mas yo quisiera, vivo,
verte de nuevo, aunque murieras.

Hasta que esa muerte hacia la que corre su vida, esa muerte que empieza golpeándolo en la ausencia de los otros, se instala como compañera de él, como suya, mostrándole el término cercano de sus días, obligándolo a nombrar al Tiempo sin reticencias. La madurez alcanza al poeta y el libro se llama entonces *Tiempo y Tiempo*.

Hay un pequeño poema, que Falco titula *Apunte* y que puede inaugurar este último sondeo. Dice :

¡Oh! dolor, éste mío.
Pero dejádmelo, que
de mí él se nutre,
y yo de él, vivo.

"*Mi corazón a veces se desviste*", había escrito antes con verdad y pudor. En los poemas de los últimos tiempos el corazón siempre se desviste. Aunque para hacerlo jamás le sea necesario alzar la voz, aunque para dolerse lo sepa hacer con esa ambivalencia suya que es la última (y más secreta) lección de madurez de su poesía. "*Esta alegría, esta tristeza*", dice Falco en *Lo inasible*. En toda su poesía resuena el doble eco (alegre, triste) que sirve para revelar no dos aspectos sucesivos de las cosas sino las dos caras de la misma, las dos caras simultáneas que su visión descubre sin agruras. Ya en *Equis Andacalles* había dejado escrito:

Así te quiero yo, mi camarada.
Navegando en el aire de la tierra.
Triste para morir;
muriendo triste, alegremente.
Que sepan los demás
qué alegre miedo,
qué temblor sin sollozos,
te acompañó para morir los días.
Y que muriendo,
tú viviste alegremente.
Triste, alegremente.

Falco podía ver en una misma cosa y simultáneamente la faz triste y la alegre; podía sentir que se le iba la vida y cantar sin amargura la vida que se iba; podía reconocer el trabajo del Tiempo en su carne y volver a convocar las imágenes de los amigos muertos, precursores que indicaban la buena ruta inevitable. Por todo eso, la última poesía de Falco —escrita con la sombra de la muerte echada sobre el papel— no tiene nada de llanto lastimero, nada de voz quebrada, nada de pena por sí misma. Es una voz llana y natural la del poeta: la voz de un hombre. En dos poemas se concentra esa voz para decirlo todo. En uno prima la serenidad. Se titula *Extraña compañía*. El poeta se siente solo y sin Dios, ya acompañado por la muerte. Pero la extraña es también vieja compañía:

Sin embargo, con ella a mi costado
yo amé a la vida, las cosas todas;
lo que viene y lo que va.
Yo amé las calles donde,
ebrio como un marino,
secretamente fuí de su brazo.
Y a cada instante, siempre, en cada instante
con ella a mi costado,
del mundo todo, de mis hermanos
lejano y triste me despedía.
Mas tocaba a veces la luz del día.
Con ella a mi costado,
ebrio de tantas cosas que el amor nombraba,
como a una fruta
tocaba a veces la luz del día.
Y era de noche a veces y estaba solo,
con ella y solo;
pero la muerte calla
cuando el amor la ciñe a su costado.
Oh triste, dulce tiempo cuando acaso
velaba Dios desde muy lejos.
Mas hoy ha de venir y ha de encontrarme solo,
ya para siempre desasido y solo.

Esa intimidad del poeta con la muerte, esa extraña y vieja compañía, revela la clave más íntima de su dulzura, de su voz triste y alegre, de su poesía en que se agradece cada objeto humilde del mundo, en que se canta la la amistad y el pan, el cerco de cinacinas y el amor que protege de la soledad pero no de la melancolía. Esa muerte, callada compañera del poeta.

Aunque es otro el acento con que Falco habla de la muerte a sus muertos. Desde la otra vertiente de la vida, dirigiéndose a los que ya alcanzaron la experiencia decisiva y sólo viven en su recuerdo, Falco puede emplear un tono de voz más duro e iluminado, puede desnudar mejor (para el muerto) cada una de las preguntas. *Pensando en Luis A. Cuestas* se llama el poema y es uno de los más importantes:

Dime si sabes para qué se muere
amigo, dímelo.
Yo he masticado dientes mucho tiempo.
Con rabia algo de mí,
Y hoy supe que es un muerto,
y que me está matando.
Pero ¿por qué no hablas?
Si tú desde la muerte,
me quitas la esperanza
con que recubro mi alma,
mi miedo y mi nada,
¿qué quedará de mí para llorarte?
Quiero estar solo, solo
viéndote con mi cara
junto a esta mesa.
Sin Dios, sin sitio
desde donde llorarte,
y llorándome yo mismo,
junto a esta mesa.
Ver tu cara golpear contra la lluvia
y cómo del paisaje, desvías la mirada.

Con el muerto sí puede hablar ya el poeta de igual a igual, puede mostrar la lágrima (o la lluvia), puede decir el dolor y plantear las grandes preguntas: con ese amigo muerto al que vuelve arrastrado por el Tiempo. Ese "sin Dios", que se repite, aquí después de dicho en *Extraña compañía,* permite alcanzar la última zona de la experiencia del mundo de este poeta.

Como un náufrago el poeta atraviesa la vida, inexorablemente arrastrado hacia el mar, hacia la nada. Porque está sin Dios, porque

La noche es como un mar entonces
donde me pierdo y llamo
y nado como un náufrago.

La amistad, el amor tan pudorosamente aludido, tan envuelto en soledad, las calles y hasta las cometas sobre los muros, son otros tantos signos para la vida; y cuando ésta se vierte en el morir (es decir: cuando la vida descubre la identidad de esa extraña compañera de días y noches) los signos ya no valen. O valen de otro modo. Se vuelve a la soledad primordial, se vuelve a Dios. Dos poemas muestran a este hombre buscando un camino trascendente a través de la doble experiencia de la soledad y de la muerte. El primero es un razonamiento poetizado, tan raro en Falco, pero tan revelador de un combate largamente mantenido y subterráneo.

Ah, sabio Sócrates.
Si como tú esperar pudiera
la muerte que me espera.
Si como tú tuviera yo
un inmortal mensaje;
Una luz con que alumbrarnos todos,
quizá no me muriera así como me muero
entre sombras, silencios, entre penas y miedos.

¡Oh! luz, ¡oh! espíritu que habitas las tinieblas
alúmbrame este cuerpo mortal.
Dame tu fuerza ¡oh! Dios.
Dame ¡oh! Sócrates, tu razón suprema.

El otro poema es apenas un grito en que la veta mística y dulce de Falco encuentra la más cabal expansión. Un grito apenas, que conjura silencios y soledad, y hasta el miedo.

Sólo tu amor, Señor,
por mi mismo amor
deseado,
sólo tu amor, Jesús,
puede ayudarme.
Caí, Señor, golpeado,
por mi misma
ignorancia de tí,
golpeado.

La humildad esencial de Falco lo salva para siempre del último orgullo; la del que cree merecer la salvación. Así se cierra una poesía luminosa y fresca, una poesía que por su sola existencia demuestra que ni las flaquezas del ritmo, ni los ocasionales prosaísmos, que ni la escasez de metáforas, condenan al verdadero poeta. Que un poeta es antes, y sobre todo, un ser que vive su expresión hacia lo hondo de sí mismo.

3. Juan Cunha entre luz y sombra.

Aunque Liber Falco era cuatro años mayor que Juan Cunha (aquél nació el 4 de octubre de 1906, éste el 3 de octubre de 1910), el orden de aparición de ambos poetas es el inverso, y establece mayor distancia entre ellos. Porque

mientras Falco publica un delgado volumen, el primero, sólo en 1940, el primero de Cunha, *El pájaro que vino de la noche,* se publica cuando el poeta tiene apenas diecinueve años. En 1940 Cunha tiene ya dos libros más —*Guardián oscuro* y *8 Cuadernos de poesías* (ambos de 1937)— que contribuyen a inclinar la balanza de la precocidad y mayor producción hacia su favor. Por eso no puede extrañar que en la antología de Brughetti figure Cunha como uno de los valores más interesantes del momento, el más joven y fresco, y nada se diga de Falco, demasiado inédito entonces. En ese libro que marca un momento en la visión ordenada y crítica de la poesía uruguaya del primer tercio de siglo, ya se encuentra el nombre de quien habría de representar una de las dos vertientes de la nueva poesía: la línea del ritmo y del juego verbal, pero también la línea del experimento lírico hacia adentro y hacia fuera del poeta. En tanto que la otra línea —la de la emoción dicha casi sin artificio, de la poesía más vivida que creada, la línea de Falco— todavía no se vislumbra en la antología de Brughetti.

Los años que transcuren desde 1937 y desde 1940, con la revelación de Falco y la primera madurez temprana de Cunha, fueron aumentando no sólo la distancia entre las dos vertientes de la nueva poesía, enriquecida cada una con el aporte de los adelantados en plena madurez y por los afluentes y aun ríos caudales de los nuevos líricos; también fueron ahondando la diferencia esencial que ya preexistía entre Falco y Cunha . Falco continuó escribiendo su único libro o poema en tanto que Cunha prosiguió acumulando libros, títulos, que parecían dibujar sobre todo una figura proteica, elusiva, capaz de dar hoy (1951) el ancho canto común: *Sueño y retorno de un campesino,* y mañana (1952) la hermética *Variación de Rosamía,* para volver al día siguiente (1953) y simultáneamente en un solo libro, *Cancionero de pena y luna,* al canto llano de todos y a la forma cifrada de pocos.

Lo que más seduce en esta confrontación inevitable entre Falco y Cunha es el contraste aparente del ejercicio y destino poéticos de ambos. Falco se va encerrando en sí mismo, en una poesía humilde y poco llamativa, como si quisiera empobrecerse de mundo exterior para enriquecer su conocimiento profundo del único mundo verdaderamente accesible; Cunha arremete en cambio contra el mundo entero y por medio de una intuición siempre fresca, siempre tensa, lo encierra en sus metáforas, lo canta en sus coplas, lo recrea con sus palabras compuestas, con sus ritmos cortados y anhelantes, con su incesante búsqueda de la nueva forma a través de la riqueza de las tradicionales. Falco parece saber apenas lo indispensable del oficio poético (y muchas veces ni eso); parece no advertir cuándo un verso está mal medido, cuándo un prosaísmo es superfluo, cuándo hay que renovar el fondo de metáforas, y a pesar de todo, su poesía crea: crea a partir de una sutil identificación del sentimiento del hombre con el sentimiento del poema, crea por encontrar esa expresión que no surge del artificio, de la técnica elaborada, sino de una oscura intuición esencial de la verdad de cada palabra, de cada dolor. En tanto que Cunha sabe demasiado: sabe cómo casar dos voces inesperadas en una sola palabra inédita, sabe cómo aliviar la pompa y rigidez del verso con la introducción feliz de un giro coloquial, de un vulgarismo, hasta de algún término de la jerga campesina, y sabe (qué bien, de qué segura manera) componer y recomponer el ritmo, infalible dichoso juglar, a tal punto —y ésta es la condición más elusiva de su verso— que el lector se siente convidado a la fiesta de su poesía y pasa, sin saberlo, por la vigilia desdichada, el creciente tono funeral que invade y oscurece cada vez más este canto.

Si se extrema en superficie el paralelo, lo que parece más evidente a todo lector primerizo es esto: en Falco, en el único libro de Falco, hay una voz monótona, de imperceptibles variaciones, pero auténtica; en Cunha hay tantas

voces como versos, tantas voces como libros, tantas voces como períodos, tantas voces (ay) como poetas ha leído y lee Cunha. Aquí se llega a la mayor confusión que tolera (o propone) este poeta elusivo. Cualquier aficionado reconocerá en Falco esa tradición poética de habla hispánica que desciende de Bécquer y de Martí y de Antonio Machado hasta César Vallejo o Jorge Luis Borges en América; pero en Cunha, cuántas voces contradictorias. Para el oído afinado no menos de todas las voces esenciales de la poesía contemporánea de habla española: Juan Ramón Jiménez, es claro, que domina toda una zona de su verso, García Lorca y Salinas y Guillén en momentos estratégicos (aunque el primero sin los caracteres epidémicos que revelan los poetastros locales del mismo período), Vallejo y Neruda (el de la *Residencia en la tierra*) junto a Parra del Riego y Emilio Oribe (por uno de los sonetos) y Julio Herrera y Reissig. Tantas voces y tan claras que a la postre el lector superficial sólo atina a preguntarse: dónde está Cunha, cuál es la voz, suya, única, de Cunha.

Por invevitable, por seductor que sea este paralelo, no cumple con la condición esencial de toda crítica: la de examinar la creación desde dentro, y no desde fuera, la de cotejar al creador consigo mismo y no con circunstanciales coetáneos. La verdad es que ni Falco se opone a Cunha ni Cunha a Falco. Pertenecientes a la misma generación, crean su obra uno al margen del otro y cumplen sus respectivas trayectorias atentos sólo al desarrollo de lo que hay en cada uno de más profundo, de auténtico. El paralelo sólo puede servir —y esa su utilidad, esa su razón de ser como pórtico al estudio más dilatado— para delinear mejor las siluetas. Pero una exploración del contenido de esas siluetas, debe apartar como insuficiente la tenue línea de los bordes. Ya se vio qué contenía la poesía de Liber Falco; ahora se mostrará qué contiene ese mundo edificado a lo largo de años y años de poesía por Juan Cunha.

* * *

A juzgar por la cronología, la obra de Cunha se produce en tres etapas, claramente diferenciadas. La primera es de adolescencia y primera juventud y comprende tres volúmenes en que se recogen cinco unidades poéticas: *El pájaro que vino de la noche* (1929), con los poemas de su despertar poético; *Guardián oscuro* (1937), en que con mayor perspectiva y experiencia retoma algunos temas iniciales, y *8 Cuadernos de poesía* (1937), volumen unitario que recoge tres momentos: *Doce canciones,* fechadas entre 1933 y 1936, *Diez sonetos,* de 1935, y*Seis cantos bajo la lluvia y un canto sobre la muerte* (de 1936). A esta primera etapa de ocho años, sucede un silencio de otros ocho años que abarca, curiosamente, las horas que corren desde la caída de Madrid hasta el desenlace de la segunda guerra. A partir de 1945 y del *Cuaderno de nubes*, Cunha no cesa de producir con regularidad creciente. Al *Cuaderno* suceden en 1948, y en edición no venal, los *6 Sonetos humanos*. En 1950 y como para inaugurar sólidamente la nueva etapa de su vida y poesía, Cunha repasa su obra anterior y recoge gran parte de ella, retocándola, recreándola minuciosamente, en un volumen a la vez colección y antología de sí mismo que titula significativamente: *En pie de arpa*. Se conservan allí los dos primeros libros y *Cuaderno de nubes;* pero de los *3 Cuadernos de poesía* sólo sobreviven algunas unidades (*Cinco poemas para el otoño*. en vez de los *Seis cantos bajo el otoño*) en tanto que otras (como el *Canto sobre la muerte*) resultan integrando una secuencia imprevisible en 1937: *Viaje. Naufragio. Muerte;* hay asimismo un grupo nuevo: *Poema y ceniza* y se nota la ausencia de las *Doce canciones,* de los *Diez sonetos*. Tampoco recoge este volumen los *6 Sonetos humanos*.

Ya en plena labor de madurez, y a partir de este repaso de su poesía anterior, Cunha publica sucesivamente, *Sueño y retorno de un campesino* (1951), uno de sus dos

libros totalmente nuevos del período; *Variación de Rosamía* (1952) en que reaparecen algunos de los *Diez sonetos* de 1935, aunque a veces en avatares novísimos; *Cancionero de pena y luna* (1953) que se incorpora las Canciones de *3 Cuadernos* y las enriquece con coplas y cantares en una línea variadísima de inspiración que va de *Martín Fierro* a García Lorca; *Triple tentativa* (1954), con material nuevo y escindido en tres grupos o libros: *Otra canción otra, Biografía poesía, Escritura sobre la piedra* (que contiene algunos de sus más espléndidos poemas de arte mayor); finalmente, *Hombre entre luz y sombra* (1955) que se incorpora, en nueva escritura, los *6 Sonetos humanos* y amplía sus posibilidades temáticas y técnicas. Con posterioridad a esa fecha, se publica una *Pequeña antología* (seleccionada en 1957 por Wilda Belura), la carpeta que titula *Gestión Terrestre* (1956-1959) y su último importante libro, *A eso de la tarde* (1961).

Las tres etapas que marca la cronología parecerían mostrar varios momentos de la lírica de Cunha: uno, inicial en que el don del canto revelado en la adolescencia se prodiga hacia afuera, con ímpetu y avidez; un segundo momento en que, después de forzoso silencio, Cunha se vuelca sobre su obra temprana para imprimirle otra fisonomía, al tiempo que descubre —sobre todo en *Sueño y retorno de un campesino*, en *Triple Tentativa,* en *Hombre entre luz y sombra*— el verdadero acento de su voz, la madurez; todavía podría marcarse una tercera etapa, que culmina con su último libro, y en que acentúa la confesión y el otoño. La cronología marca, pues, algunas etapas en la experiencia existencial de este poeta: (a) entusiasmo lírico de la adolescencia; (b) silencio que denuncia una honda transformación y en que el poeta hace crisis y reescribe casi toda su poesía anterior, y (c) nueva cosecha disparada hacia otros rumbos y orientada al cabo hacia una mayor interiorización.

De tener razón la cronología, habría que señalar en el curso de este destino poético, dos salidas: una temprana y sin malicia; otra de la madurez, con todas las cicatrices de la experiencia marcadas a flor de piel. Basta para documentar este enfoque la comparación de cualquiera de los cantos de *El pájaro que vino de la noche* con los agriduces de *Otra canción otra*. Pero ¿es legítima esta división, dice toda la verdad la cronología? Para contestar cabalmente esta pregunta conviene dar un rodeo: asomarse algo, un poco apenas, a la circunstancia biográfica de este poeta. Pocos seres hay tan reservados en su intimidad como Cunha; de él ha podido decirse que a la inversa de sus colegas que primero se disfrazan de poetas y luego escriben versos, prefiere disfrazarse de hombre para construir en soledad y silencio sus versos. Y lo mismo pasa en su poesía. Aunque Cunha, como todo poeta lírico, habla de sí mismo no lo hace sino en clave poética. Vale decir: trasciende su anécdota privada a imagen o símbolo; dice lo que pasa en la calle, en su calle, pero sin fervor de cronista de la minucia, del intransferible suceso personal. Y sin embargo, debajo de esa máscara del poeta, de las máscaras de este poeta, hay un ser cuya trayectoria individual está determinando en su misma raíz, la poesía perdurable.

Algo puede reconstruirse a través de las páginas de sus versos y de algún detalle puramente externo. Así se sabe que Cunha nace en hogar campesino, en Sauce de Illescas, Florida. En sus primeros libros de poesía ese mundo se da por trasluz, indirectamente, a través de esas imágenes que pueblan toda poesía: la tarde y la noche, el otoño y el agua mansa del río, la luna sobre el campo en sombras. De tanto en tanto en esos versos primerizos se desliza una circunstancia más personal; se habla, por ejemplo, de *mis sierras hurañas,* o se alude a una niña morena y enferma; se canta a la madre (pero sin exceso autobiográfico) y se incluye la elegía a un primo muerto. También los sentimientos de esta primera etapa son genéricos y de todo poeta (todo hombre). El amor por alguna muchacha o mujer asume las formas de la nostalgia y el recuerdo: una *Carta bajo la tarde* que el poeta dirige a Julia en La Plata (la dedicatoria habría de desaparecer luego) es, a pesar de las precisiones, la carta de la nostalgia de todo enamorado que regresa a los lugares en que fue feliz, la *Tristesse d'Olympio* de este joven neorromántico.

Hasta la misma experiencia básica de esta hora de su destino poético —el abandono del campo de la infancia por la ciudad, el arrancarse *"los hilos misteriosos que ligan corazones"*, que Cunha realiza en 1928 y el poeta continúa realizando hasta ahora, con el dolor intacto—, esa misma experiencia es cantada entonces como algo que puede ser aprovechado por todos. El poeta se aleja de su tierra, de su madre que es también la tierra, y se sumerge en el mundo de la ciudad. Es el pájaro que vino de la noche con la carga de su poesía; es también el joven, niño casi, que se lanza a la aventura para descubrir que la aventura (ese mar que parece abrirse y desplegarse ante sus ojos) es una fila interminable de casas en la interminable fila de calles de la ciudad hostil. Aunque Cunha no cultiva su duelo con exceso —y en esto parece haber escuchado el consejo tan sabio de Píndaro—, aunque Cunha rehuye la exhibición desmedida de cada llaga, de cada dolor incurable, hay en toda su poesía del primer período, como una imagen o metáfora recurrente, *un niño sin madre, un niño abandonado.* Pero la experiencia personal —a pesar del acierto y la hermosura de muchos de los poemas en que la canta a sus comienzos— no alcanza a parecer completamente suya hasta el libro con que realmente se inaugura su segunda etapa de creación.

En *Sueño y retorno de un campesino,* en la primera magnífica parte de este largo poema (abarca los tres cantos iniciales), es donde suena la voz de su infancia. Después de más de veinte años de exilio, al volver en el sueño y no en la realidad, el poeta encuentra un verso eglógico que

no tiene paralelo en nuestra poesía actual y que parece sólo comparable a lo mejor de Herrera y Reissig; el poeta encuentra la manera de comunicar —madura y plena— esa experiencia inicial, cuando el mundo se le revela por primera vez. Es claro que entre el descubrimiento y la sazonada expresión han pasado muchos años. Pero no han pasado en vano: el poeta que vino de la noche con su canto adolescente, debió pasar las horas y los días de una noche mucho más larga para alcanzar en el filo de los cuarenta años esa plenitud con que las imágenes de la infancia se convierten en poesía.

No debe extrañar que a partir de ese encuentro definitivo del poeta con la infancia en la memoria de la poesía se vaya liberando sutilmente toda la carga personal; se abra la ancha vena del canto y el *Cancionero de pena y luna,* con esa facilidad de comunicación que tan bien ha aprendido el poeta en *Martín Fierro,* empiece a decir las menudas circunstancias de su ser poético: su hurañía y su reserva, su don de cantor no de hablador, la fuerza de sus convicciones que no se gasta en la menuda discusión palabrera pero sí se expande en la rectitud del verso, esa tristeza que subyace tanta alegría (Rodó dijo una vez: *"No se ve el pecho negro del pájaro; se ve la pluma blanca del pájaro negro."*), la dureza que la soledad y la ciudad fueron revelando en él. Y también, es claro, la revelación de ese sentimiento de solidaridad con los demás hombres que a pesar de la reserva y la hurañía busca su expresión poética en la última parte de *Sueño y retorno de un campesino,* la menos lograda.

A pesar de que conoce la poesía hermética y la ha practicado y practica, Cunha tampoco es poeta de esos de la torre de marfil que se encierran en su canto para aislarse del contagio del mundo. Cunha es poeta de ir rumiando (ritmando) sus canciones mientras recorre las calles y mira, con ojos bien abiertos, lo que pasa a su alrededor; es poeta de volver con la nostalgia y el sueño al campo de la

infancia y volver (al mismo tiempo) a la realidad de ese campo de hoy, miserable y explotado, pobre. Cunha sabe (o ha descubierto en su madurez) que cuando el poeta canta para él solo, para su soledad incomunicable, si es poeta de verdad canta para lo soledad de todos. Y por eso hay en su poesía, a partir de ese volumen de 1951, una doble voz consciente: la del que canta para sí mismo (y para los que se internen en las profundidades luminosas de su técnica) y la del poeta para todos: esa otra voz que se derrama en canciones de amor y canciones para niños y cantos *(Geórgica)* para el hombre que trabaja.

De este modo, la horrible señal amarga de la soledad impuesta por calles y calles recubiertas de casas cerradas por las que va borroneando su canción acaba por transformarse: el poeta en su madurez descubre que esa soledad suya es soledad compartida por todos, cada uno sufriendo su propia soledad. (Y su alegría también, tan difícil de comunicar como la otra.)

La madurez libera en Cunha lo anecdótico pero no lo convierte en poeta narrativo. Hay elementos narrativos en *Sueño y retorno de un campesino,* pero resultan trascendidos por el ímpetu lírico con que están dados, por la temperatura y la tensión en que aparecen inscriptos ya en el verso. Lo mismo puede decirse de muchas de las coplas del*Cancionero de pena y luna* y, sobre todo, de ese hermoso poema *(Lugar de mi infancia)* de *Triple tentativa.* Repasa allí no sólo el lugar geográfico de la infancia sino el afectivo: el lugar que constituyen abuelos y trasabuelos, los tíos y primas, evocados en nombres y actitudes, en gestos y palabras, en menuda relampagueante anécdota y en los dichos con que pautaron la vida. Ese lugar de la infancia es el lugar humano, como el mundo de aves y bestias, de cielos y árboles, al que volvía el sueño del campesino era el lugar natural. (Había en aquel libro alguna sombra viva, el padre y los hermanos, además de la propia figura del niño que el poeta era, pero resultaban absorbidos, di-

geridos por el paisaje; ahora el paisaje es nada y los seres todo.)

Pero hay algo más.

El mirador desde el que Cunha se vuelca sobre su infancia personal en esta segunda etapa de su poesía no es sólo el mirador de la nostalgia: es el de la muerte. Y aquí se alcanza la segunda gran transformación producida por la vida, por el tiempo, sobre el poeta que vino como un pájaro con su canto de la mañana. La muerte empieza a acechar al poeta.

Es cierto que el adolescente y el joven, ya habían reconocido su presencia (como habían descubierto la nutricia belleza del otoño); pero la muerte a la que canta Cunha en 1936 es todavía ajena. Y lo que el poeta empieza a reconocer en su poesía del *Cancionero de pena y luna,* la muerte que aparece gozosa y macabra en *Noviembre 2 Festival* (uno de sus poemas mayores, y más crueles), esa muerte que limita toda la poesía de *Hombre entre luz y sombra* es la que el poeta (como todos) lleva dentro. La muerte que golpea con los pulsos de la vida, la muerte que crece dentro de uno. Rilke la nombró una vez y ya le ha quedado para siempre el nombre de muerte propia. Como Falco, Cunha empieza a reconocerla en el paso del tiempo que opera sobre él, que lo va moldeando que lo obliga a sustituir en las reediciones de sus poemas la palabra *niño* por la palabra *hombre.* La vida que lo madura es, también la vida que lo acerca a la muerte, que lo vive hacia la muerte.

El poeta se sabe mortal, se siente mortal, acepta la realidad de su muerte sin ninguna queja, sin miedo, sin llanto. La reconoce en el trabajo de su rostro, en el tiempo que marca aniversarios, hasta en su propia faena de poetizar sobre lo ya poetizado. Alcanza entonces una certidumbre final que se expresa ahora con su propia voz: esa certidumbre de que el poeta muere hacia el olvido pero el verso queda.

Que no me esperen -se dijo-
Doblando una oscura esquina,
No me aguarden que de cerca
Los pasos se me seguía,
Mas si me olvidan el nombre
Que me recuerden la rima.

En su último libro, y al margen de la división en tres partes que obedece más a cierta manía clasificatoria del poeta que a otra cosa, se acentúa la presencia de una voz dolorida, hondamente trabajada por el tiempo y la pena. *A eso de la tarde* encuentra a Cunha en el filo de los cincuenta años. Es la suya una actitud de angustiosa meditación sobre sí mismo y el mundo; la tarde a la que alude el título se desliza fatalmente hacia el crepúsculo y se va cubriendo de sombras otoñales; la visión del poeta trabaja en los grises, sólo cortados por la negrura de la desposesión. No es una poesía trágica pero es una poesía que lleva el no tener (más que el no ser) firmemente arraigado en sus huesos. El poeta parece sentirse tan despojado y solo que llega a reconocer su propia voz como

La voz que hoy no escucha nadie.

Una vez y otra vez estos versos hablan de lo que ya no se tiene, de lo que se ha perdido, de lo agotado del mundo. Lo peor es que no hay otra salida, o si la hay, permanece en sombras. La desesperanza no llega a lo metafísico pero roe como un cáncer seguro estos versos, y desgasta y debilita. Lo único que se salva de la desposesión es el dón del canto. Igual que a Martín Fierro en su pena, a Cunha las coplas le siguen brotando como agua de manantial. Y no sólo las coplas guitarrescas de la primera parte. Todo el libro es prueba de ese virtuosismo acendrado que ya ha dejado de ser virtuosismo para ser segunda naturaleza. El poeta se mueve cómodamente de la poesía

más refinada a la más coloquial, alterna el barroquismo de los grandes líricos españoles (hay toda una sección de sonetos) con el prosaísmo deliberado de los nuevos, inserta con impecable habilidad repeticiones y modismos, frases hechas y triviales, en un contexto de luminosa poesía, y sin perder nunca de vista el ritmo. El efecto externo de monotonía que suscita su íntima visión otoñal está milagrosamente aligerado por la autoridad del verso. Es un libro triste y hondo en que Cunha se revela más que en los anteriores, como si la cincuentena aflojara sus reticencias y habituales escamoteos de juglar. Es también un libro para leer lentamente y en voz alta. Un hombre que sufre y pena lo ha escrito para otros hombres solitarios.

* * *

Es claro que este hombre es un poeta y no conviene olvidarlo. Porque hay algo que nunca falta en Cunha: la conciencia vigilante de la poesía como oficio y destino. En Cunha no hay (nunca hubo) un hombre y un poeta, un ser que vive y otro que hace versos, un mundo que se llama la realidad de todos y otro que está construído de sueños y de papel y de hermosas ediciones numeradas. Desde la primera hora el pájaro es también la poesía como la hoja del árbol es el poema. El mundo es poesía ya en ritmos y en números, poesía es la imagen del mundo real antes que el poeta la trasmute, la traslade, al papel. De aquí que toda una zona de su verso esté dedicada a cantar la poesía como elemento integral del mundo. No la poesía como producto o resultado del contacto del hombre (del poeta) con el mundo, sino como una de las esencias, de las pocas esencias, de la realidad en que todos habitamos.

Es ésta una poesía consciente de sí misma, una poesía en deuda con la poesía. De aquí que sea de tan fácil filiación externa. Porque para Cunha el mundo no se divide

en la realidad y los poetas, los demás poetas. El mundo es una única realidad integrada por el remo del barquero que golpea en la noche y la voz de Juana de Ibarbourou cantando su *Raíz salvaje*, el mundo es una historia de seres que se amaron y luego se perdieron pero está hecho también del arpa de Bécquer y de sus glicinas (¿o eran madreselvas?), de la piedra sin inscripción alguna en que habita el olvido: imágenes éstas que son tan reales para él tan enteras y vivas, como las que captan los ojos de su carne.

De aquí que ahora sea posible explicar de otra manera esa deuda de Cunha para con la poesía anterior y contemporánea a la suya. Hay algo más que la fascinación que ejerce sobre el buen catador la poesía de verdad, hay algo más que una ductilidad, una capacidad de impregnarse de todas las esencias ajenas. Hay algo más que un mimetismo que le permite al mismo tiempo ser José Hernández y ser J.R.J., ser el trágico Vallejo y el gozoso Guillén. Pero para explicarlo no basta aludir a esa identificación del poema con el mundo, de la página con la hoja del árbol, del pájaro que viene de la noche y el poema que asciende de lo hondo y desde dentro.

La cronología y la biografía poética aclaran bastante la circunstancia en que se produce esta poesía de Cunha; han permitido ver no sólo las tres etapas de su creación sino hasta indican la causa u origen exterior de esa madurez, de ese cambio. Pero hay algo que ni la cronología ni el decurso biográfico pueden explicar: es el proceso cíclico en que compone Cunha su poesía. Porque no se trata sólo de que un poema de 1935 reaparezca, transformado y casi irreconocible, en 1952; no se trata de que para una secuencia que madura en 1955 Cunha produzca, ya en 1948, seis de sus sonetos fundamentales; ni tampoco se trata de que un soneto que bajo el título de *Transfiguración* (y con ilustrativa dedicatoria a Emilio Oribe) aparezca en 1937 resumiendo la poética del joven, conoz-

ca luego avatares inesperados en libros posteriores (todavía estaba escribiéndose en 1955 y quien sabe si hoy mismo no lo tiene Cunha en el taller). No se trata de ese retoque y pulido que todo poeta exigente acomete sobre su obra anterior cuando la lanza nuevamente al mundo. (Falco también lo hacía, Falco tan poco desvelado por la mera factura.)

Lo que hace Cunha es algo más que pretextar las delicias de los inquisidores de variantes (fauna que confunde el análisis poético con la estadística, como sus vecinos -los especialistas en las fuentes- confunden la crítica con la *"inquisición policial del plagio"*). No. Lo que hace Cunha es algo más que revisar y retocar incesantemente la primera escritura de sus poemas.

Cunha vuelve sobre su poesía anterior para revivirla, poéticamente. Vuelve para crear lo ya creado, para recrear en fin. Y aquí se comprende mejor algo que sólo había podido intuírse antes: que para él ningún libro, ninguna etapa, ningún poema es definitivo, que el proceso de creación de la poesía es un solo proceso continuado en que, cada tanto, algún poema toma cuerpo ocasional, en que algún libro asume forma externa y parece quedar fijado definitivamente, pero que en realidad ese cuerpo, ese libro, esa forma, son transitorios, instantes (y nada más) de un proceso creador que por sinuoso y contradictorio que parezca es uno solo. A diferencia de la poesía de Falco que se produce y desarrolla sobre una única línea profunda y grave que crece hacia la madurez de la muerte, la poesía de Cunha es una poesía de espiral, una poesía que a medida que madura asciende en círculos que retoman estados anteriores aunque no a la misma altura, que vuelve sobre los mismos temas pero con otra perspectiva, que incide sobre las mismas palabras pero potencializándolas con una pasión y una experiencia (una tristeza, una soledad, una angustia pero también una solidaridad) nuevas.

De modo que lejos de ser un retoque frío lo que realiza Cunha sobre sus primeros versos, es un apasionado volver sobre las huellas para retomarlas con una afectividad, si cabe, mayor, más intensa. Es un proceso de conquista de la propia poesía, de conquista de la propia intuición, un proceso de recuperación del mundo. Entre la poesía de la adolescencia y la primera juventud y la poesía de la presente larga madurez hay esa relación de hombre a niño en que el hombre vuelve sobre el niño que fue no para amonestarlo con su sabiduría sino para rescatar, en la doble visión de la memoria, la pureza y la profundidad de la intuición primera; en que el hombre (el hombre gastado por la ciudad, golpeado por la indiferencia de los otros, amenazado por el tiempo) da resonancia y prolonga enriqueciéndolo el canto del niño.

Entonces, desde esta altura de visión de su obra, se comprende qué sentido tiene esa entrega apasionada de Cunha a la poesía de otros poetas, qué sentido tiene la fina resonancia que en su canto encuentra el de Vallejo o el de Jiménez. Cuando Cunha se echa a cantar toda voz que resuena en su canto es voz buena y es suya porque él la ha asumido con su pasión, él le ha dado su carne y él la ha repetido en acento inconfundible. No importa que la influencia sea grande ni importa lo visible de la deuda (Cunha no la escamotea, antes la subraya con epígrafes y alusiones y hasta citas). No importa porque esa poesía creada en él por la conjunción de su voz y las voces amigas de otros poetas es sólo una etapa: ese estímulo desde el que parte la primera, tentativa, forma del poema. Con el tiempo, con la maduración de los años, esa voz de la poesía ajena irá resonando de otro modo, irá dando paso a la auténtica y única voz de Cunha. Por un proceso de selección que es también un proceso de ahincarse en sí mismo, de templar el instrumento propio hasta afinarlo a un sólo y único ritmo, el poema que empezó siendo deslumbramiento de Cunha ante un ritmo ajeno invasor aca-

ba integrando lo más profundo de su canto, acaba por perder casi contacto con ese irresistible primer impulso, acaba por liberar dentro de él, en la última versión pero tal vez no la definitiva, la voz propia.

Así un poeta que parecía a primera vista sólo poeta de la forma, un poeta que al primer encuentro revela una diversidad buscada, una paradójica capacidad de variaciones, un poeta en cuya voz resonaban los acentos de tantas y tantas voces, se revela como poeta de voz propia, poeta de grave y difícil unidad, poeta para quien la forma —la varia, caprichosa, nunca satisfecha forma— es sólo clave de la busca de sí mismo: la ahondada busca de sí mismo a través de la espiral de una poesía que no cesa.

4. El mundo poético de Idea Vilariño.

La poesía de Falco y la de Cunha se alzan en el pórtico de la nueva poesía uruguaya limitando las dos vertientes de la misma. De Liber Falco arranca la línea de la emoción dicha casi sin artificio, de la poesía más vivida que creada: de Juan Cunha, del proteico y elusivo Cunha, arranca la línea del ritmo y del juego verbal, pero también la del experimento lírico hacia adentro y hacia fuera del poeta. A partir de ellos, verdaderos adelantados y compañeros de ruta de la generación que asoma a la vida poética hacia 1945, a partir de Cunha y de Falco se puede trazar el cuadro de la nueva poesía uruguaya.

Pero si se quiere alcanzar una visión clara de la realidad poética de entonces y sacar el examen del terreno de las preferencias personales, hay que empezar por preguntarse: ¿cuántos de los que se llaman nuevos poetas son realmente nuevos? ¿Cuántos son algo más que ecos de los poetas españoles de este siglo o, peor, ecos de los ecos nacionales de aquellos poetas? ¿Cuántos dependen sólo de una utilería y una retórica ya gastadas en esta orilla por la promoción anterior: gacelas y corzas, éxtasis y desmayos, liras y sonetos? ¿Cuántos son únicamente remedos de Sara de Ibáñez, réplicas triviales de Esther de Cáceres, prolongaciones de Fernando Pereda, facsímiles superfluos de Carlos Rodríguez Pintos?

Ya que una de las cosas que encontró la nueva generación poética fue una poesía (y un arte de trobar) agotada: legítima, minuciosa, absolutamente agotada por estos y otros poetas penúltimos. Cada uno de ellos había diseñado un mundo lírico propio, cada uno de ellos había alzado el lirismo a la más alta categoría de la creación literaria y había vivido y (vive) en olor de poesía. No cabe ahora hablar de sus méritos individuales, que son indudables. Baste considerarlos como equipo, como grupo más o menos coherente: ellos señalaban hacia 1940 un patrón de poesía exquisita y pura, trascendida. Eran los maestros locales y más recientes cuando empezaron a leer y componer los que ahora ya no podemos seguir llamando ni nuevos ni jóvenes.

Los más dóciles entre los del 45 se dedicaron a reproducirlos con esmero, a imitarlos incluso inconscientemente, a seguir por la huella abierta y fácil. Los más sagaces acudieron en cambio a las fuentes de esos mismos maestros; bebieron (ellos también) en Jorge Guillén o en el antepasado don Luis de Góngora, deletrearon al inagotable J.R.J., tuvieron su muerte propia como Rilke o produjeron una poesía que era como una debilidad carnal del intelecto (a la manera de Valéry). Los más rebeldes, los únicos verdaderamente nuevos, buscaron en otro lado la poesía, su poesía La buscaron en su mundo personal y en su experiencia ríoplatense desnuda, por pobres que parecieran; la buscaron en poetas de otros rumbos: en Borges por lo que prometía más que por lo que alcanzaba su entronque con el tango y las orillas y su mitología emocional; en Vallejo porque se apodera de la realidad sin evasivas y con ardor; en Neruda casi inevitablemente, en

los renovados Aragon y Eluard de la segunda guerra, hasta en Eliot y sus especulaciones metafísicas. Los nuevos poetas, los realmente nuevos, se prohibieron algunas cosas que parecían ya ligadas inexorablemente al ejercicio de la poesía: el soneto (sobre todo como higiene), las gacelas y los musgos por ser objetos poéticos a priori, la identificación empecinada entre poeta (cualquier poeta) y genio.

Los nuevos renunciaron, para decirlo de una vez, a la falacia aquí tan arraigada que iguala la Lírica con la Literatura. Descubrieron que la literatura puede también no ser lírica; que el drama es una forma seguramente superior, seguramente más plena y compleja, más madura, de la creación literaria. Accedieron a formas no meramente sensuales del arte: la narrativa y la crítica. Aprendieron que los estremecimientos del Otoño o las angustias interesantes de la pubertad no totalizan la experiencia del mundo. Que la realidad existe en su fascinante juego de posiciones y estrategias, de ideales y cinismo; que la inteligencia y que la pasión (social, a veces) y que la voluntad y la ambición son potencias del hombre, tan legítimas, tan creadoras, como la explotada sensibilidad. Prefirieron ser poetas completos a ser sólo *sentidores*. Realizaron la obra lírica con plena conciencia de sus limitaciones, sabiendo que es una, aunque alta, entre las muchas formas de la creación. Y de ese modo rescataron para la lírica la fuerza y la gravedad de los temas eternos: el amor y la muerte, la solidaridad, la alegría, la soledad.

Los mejores, dije. Otros siguen creyendo que la Lírica (su lírica) agota la Literatura y que los poetas (cada uno de ellos y exclusivamente) son los legisladores desconocidos del mundo -como dijo hace tiempo y en un rapto Shelley-. Menos iluminados que el poeta inglés pero no menos ambiciosos, esos poetas fomentaron anticipados homenajes, reclamaron incienso, cultivando el egoísmo en público (cafés y otros alrededores), para acabar solicitando

con emocionante modestia algunos pesos en premios del Ministerio de Instrucción Pública. ¿Vale la pena recordar esos fantasmas de papel?

Felizmente, los veinticinco años de poesía que se han elegido para este examen crítico ya han producido o revelado algunos poetas de indiscutible acento personal, poseedores no sólo de un instrumento lírico propio sino de un mundo, poetas que han sabido explorarlo con intensidad y rigor. De todos los que empezaron a aparecer hacia 1945 el que ha dibujado una personalidad lírica más definida, de más honda continuidad, es sin duda Idea Vilariño. Su obra lírica es escasa: seis cuadernos o libros breves que no totalizan sesenta poemas. Pero la misma escasez es reveladora de una conducta literaria que no cabe sino aplaudir: la selección, el rigor autocrítico, la lenta maduración de cada tema, de cada verso, antes de acceder a la publicidad. Por todo ello, por lo que implica su obra como tensión lírica y como ejemplo de conducta, parece oportuno inaugurar el examen de los poetas del 45 por una consideración general de su mundo poético. Una última advertencia: paralelamente a su verso, Idea Vilariño ha desarrollado una obra crítica, pequeña en extensión pero muy importante. En las páginas de *Marcha* y, sobre todo, en la revista *Número* se encuentran trabajos valiosos, como el estudio sobre *Pius Servien y los ritmos (Número,* 20, julio setiembre 1952), sobre *Grupos simétricos en la poesía de Antonio Machado* (en la misma revista, 15/17, julio-diciembre 1951), sobre *La rima en Herrera y Reissig* (idem, 27, diciembre 1955). También ha estudiado la obra de algunos poetas como Herrera y Reissig (*Número,* 6/8, enero-junio 1950) o Pedro Salinas (idem, 18, enero-marzo 1952); ha publicado en folleto un estudio sobre *Grupos simétricos en poesía* (Facultad de Humanidades, 1958) y recientemente ha editado un libro sobre *Las letras de tango* (Buenos Aires, 1965) que forma parte de un estudio más extenso en preparación. Estos trabajos comple-

tan, desde una perspectiva diferente, la obra poética, subrayan sus preocupaciones más constantes, y hasta permiten ver el entronque de su poesía con formas muy refinadas o muy populares.

* * *

En 1945 se publica un cuaderno titulado *La suplicante* que contiene cinco poemas. El autor es Idea, así a secas, sin más identificación. (Sólo en 1949 accedería a firmar con el nombre completo.) En los cinco poemas de ese cuaderno está ya, en potencia, toda la obra lírica de Idea Vilariño. En potencia o, tal vez mejor: en cifra. Porque la lucidez implacable de la mirada de este poeta ya le permite ver, en esa hora del mediodía en que inicia su canto, la dura realidad que yace bajo las espléndidas apariencias humanas. El poeta contempla la playa y el mar, contempla los cuerpos sobre *"las vastas arenas pálidas"*. y en ese instante de luz-

transparentes los aires, transparentes
las voces, el silencio-

sus ojos no perciben sólo la vida: registran también la muerte:

A orillas del amor, del mar, de la mañana,
en la arena caliente, temblante de blancura,
cada uno es un fruto madurando su muerte.

Así con esta mirada que descarna los seres y hace emerger su definitivo esqueleto, Idea Vilariño declara una de las constantes de su poesía: la presencia de la muerte. En la segunda parte de este mismo poema inaugural el poeta confirma, y se confirma:

Cuerpos tendidos, cuerpos
infinitos, concretos, olvidados del frío
que los irá inundando, colmando poco a poco.
Cuerpos dorados, brazos, anudada tibieza
olvidando la sombra ahora estremecida,
detenida, expectante, pronta para emerger
que escuda la piel ciega.

La muerte, que es médula de todo ser en poesía, no se da aquí como pálida y entristecida presencia; no es la muerte que habita un mundo gris y sin matices, un aire enclaustrado y opaco, una muerte funeral. Es la muerte floreciendo en plena vida, la muerte enlazada al más agudo éxtasis erótico, la muerte encendida y ardiendo en el poderoso instante del deseo consumado.

Esta sazón de fruta que tú me diste, esta
llamarada de luna, durable miel inmóvil,
te sitúa y te cerca,
amigo de la noche, sagrado camarada
de las horas de amor y de silencio...
Sin luz, apenas, sin aliento,
sueño
ese incienso divino que me quemas,
sueño ascendiendo abismos con vértigos de sombra,
náufrago en la caricia, alta marea muda.
Ya velado tu rostro entre líneas de niebla
los ojos se te ahogan en climas de delicia
y rueda por la noche tu pensamiento inerte,
entonces el deseo sube como una luna,
como una pura, rara, melancólica,
clara, luna definitiva, peldaño de la muerte.

Esta última, estrecha unión del deseo y la muerte no es casual en el poeta. Cuando Idea Vilariño quiere can-

tar al amor en la culminación de su goce, ya sabe que su rosa es *"flor de ceniza"*, y advierte, estremecida:

El amor... ah, qué rosa,
¡qué rosa verdadera!
Ah, qué rosa total, voluptuosa, profunda,
de tallo ensimismado y raíces de angustia,
desde tierras terribles, intensas, de silencio,
pero rosa serena.
Tenla, sosténla, siéntela, y antes que se derrumbe
embriágate en su olor,
clávate en su olor
clávate en las espaldas del amor, esa flor,
esa rosa, ilusión,
idea de la rosa,
de la rosa perfecta.

Esta figura de la destrucción y la muerte (*"antes que se derrumbe"* advierte el poeta), esta gravitación incesante de la muerte, impone al ardimiento erótico que atraviesa esta zona de su poesía, al deseo inagotable y todavía no desgastado por el tiempo, una aterradora presencia espiritual que es como el *memento mori* de los poetas españoles del Cuatrocientos. Como ellos, en Idea Vilariño se da el lujo de la vida plena y el seguro conocimiento simultáneo de su fugacidad, de su nadería. El placer no aparece (todavía) contaminado por esta certidumbre de la vida consciente del poeta, pero queda sí marcado, conmovido en su mismo frenesí por saberse pasajero. Y así el apetito se trasciende en pura llama. Apenas velada por la belleza de las imágenes y por la sensualidad poderosa del ritmo, una angustia se va imponiendo poco a poco -como una fisura que se abre en la carne del poema.

El poeta reconoce la impotencia de la materia -de su materia- por alcanzar el tránsito hacia una realidad perfecta y canta ese fracaso con henchida elocuencia:

Es entonces, en la alta pasión, cuando el que besa
sabe ¡ah! demasiado, sin tregua, y que ahora
el mundo le deviene un milagro lejano,
que le abren los labios aún hondos estíos,
que su conciencia abdica,
que está por fin él mismo olvidado en el beso
y un viento apasionado le desnuda las sienes,
es entonces, al beso, que descienden los párpados,
y se estremece el aire con un dejo de vida,
y se estremece aún
lo que no es aire, el haz ardiente del cabello,
el terciopelo ahora de la voz, y, a veces
la ilusión ya poblada de muertes en suspenso.

Cinco poemas bastan a este poeta nuevo para imponer no sólo una voz -reconocible a pesar de claras influencias, como las de Jiménez o la de nuestro Emilio Oribe-, cinco poemas han bastado para fijar la voz de un nuevo poeta y dos de las constantes de su mundo: el erotismo, la muerte como presencia irrenunciable. Pero qué tono tan distinto el de este primer cuaderno, qué sensualidad ardiente para las palabras, qué blandura y persuasión meliflua del ritmo, qué uso y abuso de la adjetivación prestigiosa, de los signos (comas, puntos suspensivos, interjecciones) que mendigan en cierto sentido el énfasis. El deslumbramiento que produce este primer cuaderno cuando se viene de los otros libros *"nuevos"* del período -retóricos, sin mundo, sin un ser detrás-, parece sólo entusiasmo y no expresión lograda cuando se llega de la poesía actual de Idea Vilariño, cuando se avanza desde ese otro estado ascético y duro, desde esa expresión abreviada a los más abrupto y doloroso, desde ese ritmo emprobrecido para todo lo que sea mera sensualidad, desde esa luz implacable que ilumina por dentro (no por fuera) sus últimos libros.

El tránsito de esa poesía lúcida pero esencialmente feliz del primer cuaderno a la expresión trágica de sus últimos libros, no se realiza gradualmente. En realidad, entre 1945 en que Idea Vilariño publica *La suplicante* y 1947 en que sale *Cielo cielo,* se ha producido una transformación importante en la visión del mundo de este poeta. El síntoma más visible y por lo tanto más externo lo da la misma forma del poema. Desaparecen los signos de puntuación, desaparecen los puntos suspensivos, desaparece la coordinación sintáctica normal. El poeta parece haber descubierto los juegos de la tipografía. Estos elementos exteriores no eran (ya se sabe) novedosos. Aquí mismo los había empleado Juan Cunha mucho antes de que Idea Vilariño hubiera pensado en editar -tal vez en escribir- sus versos. Pero por eso mismo que era externa y en cierto sentido adjetiva, fue la forma visible de su poesía (no la forma interior, de la que se hablará luego) la que atrajo la atención de los primeros lectores. Confundidos por la ausencia de comas, embelesados por un uso afectivo del lenguaje en que convenciones tradicionales de la lengua eran soslayadas-

Ella la ella ella la corvada,

por ejemplo-, muchos de sus primeros lectores creyeron estar ante una poesía hecha de palabras y de sonidos. No advirtieron que esas palabras, esos sonidos, eran cifra de algo que ocurría no sólo en el plano verbal sino en el más profundo plano de las intuiciones del poeta; que esas palabras, esos sonidos, eran señales, desesperadas del poeta, por comunicar directamente su angustia, su soledad, su mundo.

Porque los cinco poemas de *Cielo Cielo* eran algo más que ejercicios retóricos de alguien dispuesto a tomar por asalto al lector, un poeta entregado a la entretenida tarea

de asustar, o abrumar, con su superioridad técnica. Era en realidad el experimento, era la búsqueda, era la inquisición de una forma que no dependiera tanto de los prestigios (de las imposturas) de toda una poesía anterior y ajena al poeta. Era el apasionado sondeo en la misma textura del verso y del lenguaje para hacerles rendir no lo que entonces se entendía por poesía sino ese otro acento, inédito (aunque no valioso sólo por inédito), sincero, que el poeta quería liberar dentro de sí.

La suplicante, a pesar de su belleza indiscutible y tal vez por ella misma, era un fracaso, un suntuoso fracaso. Porque la angustia que latía debajo de cada verso estaba dicha en términos tales que podía confundirse con la desazón estudiada de una discípula de Delmira; porque esa lucidez que detectaba la corrupción en la madurez del fruto podía ser el hábil ejercicio de un lector del mejor Oribe. Y la poesía que Idea Vilariño llevaba dentro no era una poesía que naciera sólo de la poesía (aunque sea sí una poesía que no desdeña el conocimiento del ajeno lirismo). Su poesía nace de lo más profundo de una experiencia de dolor, enfermedad, angustia.

Es lo que vino a mostrar, en un primer intento desesperado y hasta incoherente, *Cielo cielo.* El superficial hermetismo de su verso, en tan abierto contraste con la seductora facilidad de *La suplicante,* venía a decir eso: que el poeta tenía que tirar por la borda toda la poesía aprendida de otros y expresada en palabras de otros para poder encontrar las palabras, los ritmos, que comunicaran (cada vez más directa, más patéticamente) esa experiencia personal única.

Los temas son los mismos de *La suplicante.* Pero la expresión es nueva. Aquí aparece la muerte en una presencia total, y el canto del poeta indica claramente la entrega, la posesión del hombre por la muerte.

Ella la ella ella la corvada
la de hoz de mies dispuesta a tanto
a las plantas volcada de los hombres
que se daban se le daban se le siguen
se dejaría dar si nadie acude
que noche ahonda y cubre y une en lejos
estar tocados por la misma ésta.

En ese amargo reconocimiento de la imperfección del mundo—

y en tanto nadie nadie nadie nadie
dice esta noche que nos toca a todos

—en esa visión de la noche (que es la muerte) y que cubre todo—

La noche cubre mundo ahonda todo
desde tu valle espanto al magdalena

—Idea Vilariño encuentra la expresión que le permite acumular en un solo verso *"la luz cereza y el estiércol"*: la belleza del mundo que los poetas suelen preferir y la sordidez del mundo que enmarca y corroe esa belleza. El poeta intenta refugiarse en la aspereza del cielo, trata de cantar con limpio patetismo:

Ah si encono si entonces
ya no quiero
ya no puede se pasa nunca alcanza
una ola se vaga la marea
se desconcierta así
y el sol no existe aquí más que en palabras.
Pero en cambio en el cielo
caben muchas pero muchas. A veces
se molestan se muerden
en los labios.

Un golpe de lucidez, una mirada clara y penetrante, cortan a ratos esa vena negativa, ese *no quiero* que es uno de los leit-motive de toda su poesía. Idea Vilariño descubre la *"tarea sin grandeza amarga obra"* del poeta en esta tierra. Lucha por vencer sus propios límites, por escapar al Tiempo y a la Muerte:

Cómo entrar a ese tiempo sosegado
tocarle el corazón decirle amado
sustituye tu nombre busca el oro
tocarle la mirada desatarle
horas sin prisa y días desmedidos.

El poeta lucha por fundirse, por aniquilar la nada que lo acecha, por afirmar su incontenible impulso de vida, su angustiado deseo, su creciente náusea del mundo. Pero la verdad se impone y dibuja con crueldad su mensaje sobre la piel de esta poesía.

De luz intensa por volver
aún y tú y antes que el día
y que la noche y que
y sin milagro alguno
sin otra vez
campana blanda
aire macizo y dulce lleno de llanto
no se encuentran sencuentran
sin miradas
lleno de llanto todo aire macizo
boca de piel de ah de vida hastiada
renegada de cuanto no le es boca
llena de hastío y de dolor y de
vida de sobra
dada tirada así llena de llanto
de música o lo mismo
de materia de aire pesado y dulce
de canto temblor pánico
de hastío si
de espanto si de miedo triste.

Con esta nota desolada se cierra el cuaderno, esta nota desolada que es *la más constante en su poesía.* Pero no la única.

Dos años después, en 1949, Idea Vilariño recoge en un pequeño libro *Paraíso perdido,* casi todos los poemas de estos dos cuadernos preliminares y les agrega uno solo, el del título. El nuevo volumen uniforma la escritura: quita comas y puntos suspensivos y admiraciones de *La suplicante;* omite un poema del primer cuaderno (*El mar,* muy influído por Oribe) y deja para otra selección tres poemas de *Cielo cielo:* el del mismo título, además de *Callarse* y *El que come noche.* En total presenta siete poemas. Con este librito de 1949 inaugura Idea Vilariño un procedimiento de edición que merece comentarse por la luz que arroja sobre su tarea poética.

A diferencia de Juan Cunha, la autora no suele reescribir sus poemas (hay algún pequeño retoque, la supresión de cuatro versos en el poema que se titula *La suplicante*). En cambio, suele recomponer en nuevas unidades sus cuadernos, y en esta tarea es infatigable. Por eso, *Paraíso perdido,* como volumen, oblitera en cierto sentido los dos primeros cuadernos, que pasarían a la categoría de borradores o proyectos no totalmente integrados. A *Paraíso* perdido suceden tres pequeños volúmenes: *Por aire sucio* en 1951 (con una primera edición, o primer borrador, en 1950 y que no se puso a la venta), *Nocturnos* en 1955 y *Poemas de Amor* en 1958 (con una reedición corregida en 1962). En total, cuatro unidades, pues, que permiten examinar mejor la verdadera poesía de Idea Vilariño, su verdadero mundo poético.

En cierto sentido, el poema que agrega a su reedición de los más viejos poemas en *Paraíso Perdido,* permite definir, en forma más cabal y patética, la actitud esencial de esta poesía. Lo caracteriza un rechazo obstinado del mundo.

Lejano infancia paraíso cielo
oh seguro seguro paraíso.
Quiero pedir que no y volver. No quiero
oh no quiero no quiero madre mía
no quiero ya no quiero no este mundo.
Harta es la luz con mano de tristeza
harta la sucia sucia luz vestida
hartas la voz la boca la catada
y regustada inercia de la forma.
Si no da para el día si el cansancio
si la esperanza triturada y la alta
pesadumbre no dan para la vida
si el tiempo arrastra muerto de un costado
si todo para arder para sumirse
para dejar la voz temblando estarse
el cuerpo destinado la mirada
golpeada el nombre herido rindan cuentas
No quiero ya no quiero hacer señales
mover la mano no ni la mirada
ni el corazón. No quiero ya no quiero
la sucia sucia sucia luz del día.
Lejano infancia paraíso cielo
oh seguro seguro paraíso.

Junto a la voz desolada y nostálgica de una infancia intachable (es muy fuerte en el poeta el amor a los padres, a los hermanos, aunque apenas si se declare en algún poema posterior), junto a la dura afirmación del ensueño destruído y la sucia realidad, se descubre una voz más grave y profunda que se ha despojado ya de esas ilusiones que teñían antes de prestigio a la realidad y que sostiene una indomable voluntad (lo único que le queda) para decir No al mundo. De esta paradójica manera, lo atestigua, lo afirma al tiempo que lo rechaza. Pero una experiencia más terrible aguardaba todavía al poeta.

Idea Vilariño había sabido ver la muerte que encerraban los hermosos cuerpos yacientes en la playa, había sabido sentir la muerte como una presencia en suspenso, y había aprendido (también) que la muerte es algo que llega a nosotros, y nos toca íntimamente, cuando muere alguno de los nuestros. Pero no había conocido del todo, y sólo había conocido parcialmente, lo que era la muerte de una larga enfermedad. Y para que nada le fuese ahorrado, para que la suciedad del mundo fuera vivida en su propia carne y piel, llegó la enfermedad en 1950. La primera edición de *Por aire sucio* (que está fechada en diciembre de ese año y que nunca se distribuyó venalmente) contiene los poemas de esa temporada en el infierno. Está dividida en dos partes. La segunda, *Cielo cielo,* recoge tres poemas del cuaderno del mismo título y agrega uno, *Poema con esperanza* que es de julio de 1948 y por lo tanto bastante anterior a la enfermedad. (Es anterior incluso a *Paraíso perdido*). En este poema se ensalza la fusión definitiva de muerte y deseo que había tenido expresión primera en algunos versos de *La suplicante:*

lo que en el día frío el hombre espera, aguarda,
anticipo de muerte,
Soy para tí como otra oscuridad, otra noche,
y llega y él se entrega a la noche, a una boca,
y el olvido total lo ciega y lo anonada.

Pero lo que era en esos versos primeros una plenitud inocente de la misma experiencia angustiosa, se ha convertido ahora en desazón para la que el poeta no encuentra más que los signos del dolor incontenible:

cuando entonces dios mío
cuando entonces dios mío
era así y era cruel y era cansado

Y la esperanza, que se dibuja en forma tan tenue sólo al final del poema, es una pequeña esperanza vacilante, casi un conjuro para no morir del todo en plena vida, o también: un oscuro anticipo de esa muerte que esperaba ya al poeta bajo la sombría forma de enfermedad:

y unos hombres esperan
con el sexo en la mano cuidadoso guardado
que terminen los siglos porque eso ya es inútil
y otros que sea no
que sea no ya ahora
aunque a veces dios mío
aunque a veces dios mío

No es en esta segunda parte del volumen de 1950 (donde Idea Vilariño liquida la deuda con su poesía anterior a la enfermedad), no es en este resto del cuaderno en donde se va a encontrar la poesía más honda, la más conmovedora de este poeta. Es en la primera parte que se titula *Abandono y fantasmas.* Los nueve poemas que la integran constituyen un verdadero diario de la enfermedad: un diario escrito en las horas más desesperadas y también las más lúcidas, un diario en que se intenta la mayor hazaña: crear no sólo con los elementos que ya ha preparado para todo poeta la tradición en la que se apoya sino crear con los objetos de una mitología cotidiana y única que por la intensidad del sentimiento, por lo horrible de la experiencia, logran alzarse a categoría de símbolos válidos para cualquier lector. Es claro que no todos los poemas que integran *Abandono y fantasmas* alcanzan ese raro nivel. Así lo ha entendido seguramente la autora al suprimir dos de ellos en la segunda edición del libro. Y es precisamente en uno de los suprimidos, *Aquellos años fiestas,* en donde se advierte mejor que se está todavía en la primera etapa de poetizar una experiencia personal y, por eso mismo, de difícil comunicación. Es ese un poema

de desgarrador patetismo por la situación en que aparece colocado el poeta, hundido en su enfermedad como en un pozo, evocando inescapablemente los años pasados, la belleza del mundo exterior y ajeno, un amor ya devorado por el tiempo. Pero ese sentimiento de vacío y soledad, esa presencia ominosa de la sordidez del mundo, que encierra como un anillo la evocación del pasado, no consigue comunicarse al lector en imágenes que tengan la misma tensión emocional, el mismo valor para todos. El poeta resulta hermético aunque no se lo haya propuesto. El primer verso alcanza una formulación sorprendente:

Faroles inca ruben

Pero esa sorpresa da sólo la primera impresión. Porque lo que importa no es resolver la fórmula anecdótica que yace bajo el poema (la calle Inca, el nombre del ser amado) sino aprender el sentimiento de desposesión y de horrible recuento del pasado que el poema encierra. Y en este sentido, a pesar de su aparente hermetismo, no hay nada más transparente que este poema en que la acumulación de imágenes del pasado (las flores de paraíso, la esquina, las estrellas, el jardín, el olor a tierra y madreselva) aparecen marcados hasta pautadas por el nombre de un hombre, y en minúscula porque ese nombre ya ha dejado de ser propio para convertirse en cifra de ese dolor, de ese grito que se alza desde el poema, de todo el libro.

En el otro extremo de la expresión poética se encuentra otra poesía del libro. En ella Idea Vilariño ha conseguido reducir toda su enfermedad y dolor, sus muertes cotidianas, el miedo a la noche y el horror de la luz que es amarilla afuera, ese cuarto negro que la acecha desde la pieza de al lado, y la misma oscura herencia que trabaja desde su sangre y hace tatuajes sobre su piel; toda esa mitología personal de enfermedad que deriva hacia la muerte,

ha conseguido decirla en una desnudez de palabras que resume el rechazo obstinado del mundo. Se titula *Eso.*

Mi cansancio
mi angustia
mi alegría
mi pavor
mi humildad
mis noches todas
mi nostalgia del año
mil novecientos treinta
mi sentido común
mi rebeldía
mi desdén
mi crueldad y mi congoja
mi abandono
mi llanto
mi agonía
mi herencia irrenunciable y dolorosa
mi sufrimiento en fin
mi pobre vida.

En esa sencillez ha encontrado por fin el poeta la vía de escape del hermetismo que parecía crecer, cada vez más invasor dentro de su verso. En esa desnudez amarga de la expresión ha descubierto el canto común que transforma una poesía que pareció iniciarse como voz absolutamente personal e intransferible, en una de las escasas expresiones líricas que todos pueden asumir aquí sin otro esfuerzo que el de la sinceridad. Si la madurez poética se alcanza cuando el poeta sale del encierro de su yo, la madurez poética ha llegado para Idea Vilariño en este momento y después de una crisis angustiosa. La segunda edición de *Por aire sucio* (a distancia de ocho meses de la primera) no sólo elimina poemas de difícil comunicación general; también agrega cuatro que prolongan esa

sencillez, esa deslumbrante desnudez de la poesía a que ha llegado al fin el poeta.

Porque Idea Vilariño ha salido ya del pozo de la enfermedad pero no se ha liberado del mundo; ha vuelto a insertarse en la corriente de la vida, pero ha vuelto sin ninguna ilusión. El mundo aparece destruído, impuro.

Todo perdido
todo
todo crucificado y corrompido
y podrido hasta el tuétano
todo desvencijado impuro y a pedazos
definitivamente fenecido
esperando ya qué
días de días.

Una visión negra se ha ido formando a partir de la horrible experiencia purificadora de la enfermedad. Lo que era sólo lucidez premonitoria en los primeros versos, es ahora experiencia. El poeta ha mudado de piel. Y aunque la vida vuelva a sus cauces, aunque el amor y las estaciones vuelvan, aunque la luz no sea ya sólo el amarillo de afuera, el poeta no puede esconder las cicatrices del dolor, el poeta no puede ya mentirse. Ha vivido el abandono y sus fantasmas. Se sabe solo. ahora que circula rozándose contra la soledad de todos. El poema que escribe (*Se está solo*) es la última palabra de su visión del mundo: la última palabra de dolor y desesperanza y rechazo del mundo. Es señal también, de una indestructible voluntad de testimonio. En una nota que escribió para la revista *Asir* (julio 28, 1952) y en la que se desliza alguna incomprensión de ciertos valores profundos de esta poesía, destaca Liber Falco precisamente este poema. El había conocido la soledad también, y aunque su soledad era más resignada y tierna, más trabajada por la dulzura,

no le costó reconocer en el acento con que Idea dice su letanía la verdad de una experiencia sin afeites.

El volumen siguiente, *Nocturnos* (1955), no hace sino llevar a su culminación expresiva esta poesía madurada por la enfermedad y de conquistada objetividad. La visión negra del mundo se ha acentuado, si es posible; el mundo es noche y el poeta ya no tiene ninguna esperanza. Sólo tiene el rechazo obstinado:

Todo antes que este sucio
relente de los hombres

La muerte acecha, como un celoso amante:

De nuevo está la muerte
rondando y como antes
escrupulosamente
me roe todo apoyo
me quiere fiel y libre
me aparta de los otros
me marca
me precisa
para mejor borrarme.

Pero la muerte acecha a todos, porque todos

frutos de muerte son.

Entonces esa misma soledad y angustia, esa muerte segura y expectante, no sirve para aislar más al poeta de los hombres sino que lo fuerza a volver al mundo de los otros. Si él sólo da el testimonio de su combate (de su agonía) es porque sólo es lícito dar testimonio de lo que se ha vivido. Pero no porque la muerte le esté reservada, privilegio imposible. Sino porque el poeta siente que la vida lo va muriendo (como a todos) y por eso se alza,

alza su voz, contra la aquiescencia estúpida o sonámbula, y grita fuerte, desesperado, su No.

Aunque hay otro estado, y paralelo, a éste: es el deseo de no ser, de abandonar la lucha, de acallar la poderosa voluntad. Entre uno y otro, entre el rechazo obstinado del mundo (que por eso mismo lo crea) y el deseo de hundirse en la nada, en el olvido, en el no estar, oscila permanentemente el poeta. El último poema del libro declara ese combate que se libra dentro de sí:

Quiero y no quiero
busco
un aire negro un cieno
relampagueante
un alto
una hora absoluta mía ya para siempre.

La pasión de absoluto que revelan estos versos también se traslada o expresa en el último libro, *Poemas de amor*. Escrito y reescrito en el silencio, producido entre intervalos de dolor y crisis de esterilidad (es un poeta que escribe poco, que pasa largos períodos separado de la poesía, que sólo de vez en cuando recibe la visita de algo que está muy dentro de sí), este libro trata de la soledad del amor, no del amor mismo, que siempre falta a la cita. Es una soledad que no depende de la ausencia física del amado. Puede estar ahí y no estar realmente. La soledad que el libro trata de apresar desgarradoramente es la soledad en la plenitud misma del amor.

Entro en el juego
juego
hago de cuenta
voy
me desentiendo me
abandono me olvido

cuando estás
cuando me amas
pero cuando ya no
aún no
qué difícil
quererte.

Una y otra vez el poeta dice *No,* dice *Nadie,* dice *Nunca,* dice *Jamás*. Una y otra vez la palabra *Dolor* vuelve a su verso. Una y otra vez mira empecinadamente la pared hasta dormirse; contempla el pañuelo amarillo y manchado por sangre, lágrimas y esperma, lo único que ha quedado del amor. Una y otra vez se siente ella, mujer, sola, poeta, como un ser desgarrado, devorado, destruído.

Qué lástima
que sea sólo esto
que quede así
no sirva más
esté acabado
venga a parar en esto.
Qué lástima que no
pudiéramos
sirviéramos
que no sepamos ya
que ya no demos más
que estemos ya tan secos.
Qué lástima
qué lástima
estar muertos
faltar
a tan hondo deber
a tan preciada cita
a un amor tan seguro.

El tono puede engañar, la aparente resignación parece tranquilizadora. Pero lo que éste poeta ha descubierto es la última soledad, la desesperación final. Hay por eso un momento en que el amado es

testigo juez Dios.

Pero hay otro momento aún más horrible en que no es. No está. Entonces el poeta (esa mujer que vuelve los ojos obstinada contra la pared hasta que doblega el insomnio y duerme) se queda sin nada. Sin testigo, sin juez, sin Dios. La falta de amor es la nada.

Aquí se revela la última nota de esta poesía y de este mundo: el rechazo de la apariencia, el rechazo de lo provisorio, el rechazo de la mentira. Por eso su voz resulta tan dura (sin las afectaciones de la dureza), por eso su agonía es tan interminable —como un coito feroz, escribe—, por eso su rechazo del mundo es tan apasionado, está tan hondamente clavado en el mundo. Porque la presa que quiere alcanzar esta alma poética es el absoluto:

una hora absoluta mía ya para siempre

Esa hora elusiva, esa hora que todos buscan y todos fingen encontrar, el poeta no quiere perderla. No es la blandura, no es la debilidad, no es el ánimo pusilánime, lo que produce esta poesía. Es una mirada que ha despojado al mundo de sus simulacros, que ha prescindido de las más hermosas imposturas poéticas o ideológicas, una mirada que ha descarnado al mundo para desnudar todo su horror. Para alzarse hasta semejante poesía es necesario un ánimo muy templado, una voluntad probada, un espíritu que no tolera concesiones. Esta poesía no da cuartel.

Es cierto que los hombres necesitan también que el poeta les mienta felicidad, les hable de la belleza del mundo y de los bienes espirituales, que los exalte hacia la concepción de un porvenir seguro. Pero no todos los poetas pueden dar testimonio de la felicidad; no todos los poetas pueden anticipar la esperanza. Hay poetas que han estado en el infierno y que traen las señales del fuego en la piel de las manos y en el brillo de los ojos sombríos. Baudelaire (que tanto tiene de común con esta poesía que ahora comento) fue uno de ellos; también lo fue Rimbaud, también lo es Idea Vilariño.

5. Perspectiva de una generación.

Las fechas extremas elegidas en este estudio —esos años 1940 y 1965 que lo enmarcan— deben ser consideradas como límites cronológicos significativos. De ninguna manera pretenden tener rigidez inconmovible; de ninguna manera, pueden significar la estratificación de un movimiento que se desarrolla, fluída, sinuosamente, sin excesivo respeto por la cronología. Las fechas son útiles instrumentos de trabajo, y como tales (sólo como tales) deben ser consideradas. En realidad, ya se ha visto en los capítulos anteriores la elasticidad que se les concede aquí.

Porque la nueva poesía uruguaya, esa que empieza a escribirse hacia 1940 y que ya en 1945 encuentra su año representativo, echa sus raíces un poco más lejos. Con la obra de Cunha y con la de Liber Falco se inicia realmente esa nueva poesía. O mejor dicho: en esos y otros libros de ambos creadores se abre una perspectiva poética que los nuevos de entonces aprovecharán y explorarán. En la obra de los que cabe llamar adelantados se practica el necesario corte con la poesía y la poética de la generación anterior y se inauguran los nuevos caminos. De modo que el tope cronológico de 1940 ha debido ser levantado a veces hasta 1929, por lo menos, para encontrar las raíces del nuevo movimiento.

Pero esto no significa que se deba llevar siempre hasta 1929 la perspectiva. Una cosa es seleccionar entre 1929

y 1945 algunos libros (algunos creadores) que anuncian la nueva poesía y otra someter al análisis toda la obra producida en esos quince años por líricos uruguayos. Porque en esa obra (y como se ha indicado ya reiteradamente) hay una abundancia de elementos que nada tienen que ver con la poesía que habrá de escribirse a partir de 1945. O, por lo menos, con la parte más creadora de esa nueva poesía. Lo más nutrido, lo más habitual de la producción lírica de esos quince años es absolutamente extraño a la lírica que se anuncia entonces. De ahí la sensación de ajenidad que producen volúmenes como los primeros de Falco, o de Beltrán Martínez, toda la obra inicial de Cunha, si se los sitúa en el marco que cronológicamente les corresponde. Ellos son la excepción y no la norma. Pero la excepción en 1929 o en 1940 empieza a convertirse hacia 1945 en la norma. Por eso hay que ir a buscar en los quince años que preceden a 1945 algunas raíces del nuevo movimiento poético. Aunque sólo las raíces.

Que no es tan grande la inconexión entre los dos grupos (el de los que nacen hacia 1910, como Cunha, y el de los que nacen hacia 1920 como Idea Vilariño), que el abismo cavado entre las dos promociones está lejos de ser infranqueable, lo demuestra no sólo la obra de Falco y la de Cunha sino aquellos rasgos permanentes de la poesía en lengua española de este siglo que pueden señalarse en autores de una y otra zona cronológica. En muchos casos sólo se trata de imitaciones más o menos felices de modos poéticos que la promoción anterior llevó hasta sus naturales extremos y que agotó literalmente para los nuevos (aunque no para ellos mismos). Estos casos, parece superfluo decirlo, no interesan al crítico.

Pero hay otros más sutiles; casos en que la nueva poesía (o al menos la parte creadora de ella) aparece en deuda con la anterior y de un modo que merece subrayarse aunque sea rápidamente. Así, por ejemplo, lo que significa la obra y la poética de Fernando Pereda como

modelo de calidad y exigencia (autoexigencia sobre todo) y también lo que significa por las tendencias que apunta —una orquestación sutil de lo más fino de la poesía española de este siglo con el nuevo arte francés—; es decir, todo lo que Pereda tiene de asimilable para otro poeta (no lo que tiene, es claro, de angustiado testimonio personal) puede encontrarse gravitando sobre la obra inicial de Juan Cunha o de Idea Vilariño. Aunque tal vez donde se vea mejor su huella inmediata es en un volumen de 1937 publicado por Denis Molina: *La liga de las escobas.*

Denis Molina (que tenía escasos veinte años entonces) aparece empapado y hasta demasiado influído por esa corriente del superrealismo francés en que se mezclan la utilería del *art nouveau,* las alucinaciones de García Lorca, los marinos de Alberti y un humor saltarín (que le es propio) con algunas graves intuiciones líricas maduradas al contacto de la poesía magistral de Pereda. Denis habría de superar esa etapa, mostrándose diez años después (en *Tiempo al sueño,* 1947) como poeta más personal, aunque sin desmentir esa peligrosa permeabilidad que le hace ser (o hacer) Supervielle a la menor provocación. Algunos poemas sin embargo muestran que en la línea Pereda encuentra Denis su verdadera voz. (Es cierto que su carrera dramática absorbe luego sus energías creadoras y lo aparta, aparentemente, de la lírica).

El ejemplo de Denis Molina (tan fresco y a la vez interesante en 1937) no es único. Muchos de los poetas que van a dar a la nueva poesía su configuración actual aparecen claramente encaminados por los rumbos líricos que marca la promoción inmediatamente anterior. En cierto sentido, estos poetas podrían ser calificados de epígonos (en cuyo caso, su obra aquí no interesaría); pero en los mejores, ese entronque es motivo de nuevas direcciones, de ulteriores desarrollos no previstos. Así, por ejemplo, Pedro Piccatto (n. 1908) en *Las anticipaciones* (1944) pue-

de parecer a un lector superficial sólo continuador de la imaginería de las flores y mariposas que, tanto abruma la poesía hispánica de los años veinte. Y la verdad es otra: debajo de ese Piccatto enternecido buscador de una limpia felicidad, de ese soñador angélico y puro, blando como niño, como niño inmaduro y torpe, hay otro poeta que sólo asoma en las entrelíneas o que condesciende rara vez a un verso de imprecación en que cabe reconocer al verdadero Piccatto, al dolido Piccatto, abrumado por su joroba, por esa enfermedad y miseria que lo destruyó a los 36 años, cruel en la afectación de la dureza y que no quería entregarse a la desesperación, a la inferioridad, a la envidia. Y por eso extraía de su sufrimiento, de su pena, ese sueño de dulzura, de aire abierto y perfumado que resultan tan inesperados. La poesía de Piccatto, frustrada y todo por la muerte (y tal vez por algo más que la muerte: por la incapacidad del poeta para asumir toda su carga de tragedia y encontrar en el verso el ancho cauce expresivo), revela ese doble movimiento de una obra que es fiel a las normas ya impuestas y que agrega, sin embargo, un matiz, un nuevo acento.

Similar es el caso de dos de las voces poéticas femeninas más interesantes de la generación del 45. Tanto Ida Vitale como Amanda Berenguer parecen inscribir sus primeros e inseguros versos en la tradición lírica que llega de España y Francia en la tercera década del siglo: esa tradición cuyos nombres son no sólo Antonio Machado y García Lorca (los más populares, los de más obvia influencia) sino Jorge Guillén y Pedro Salinas, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre y (es claro) el gran Juan Ramón Jiménez; esa tradición hispánica que se integra, de modo armonioso, con las voces francesas de un Paul Valéry, un Jules Supervielle. Pero ese constituye sólo el punto de partida para ambas y no la meta.

En dos o tres pequeños volúmenes, y con una austeridad que recuerda a Idea Vilariño (aunque aquí acabe

toda semejanza), Ida Vitale (n. 1924) ha cantado *La luz de esta memoria* (1949) *y Palabra dada* (1953). En 1960 recoge ocho de los poemas de esos libros y les suma dieciocho nuevos, bajo el título común de *Cada uno en su noche.* (El libro se publica en una colección Letras de Hoy que entonces dirigía su esposo, el crítico Angel Rama). Desde sus comienzos, Ida Vitale tiene ya el instrumento poético, y también la sensibilidad que se complace al principio en el registro de infinitesimales variaciones. Le faltan, sobre todo, la experiencia existencial y la capacidad de captar hondamente el mundo; un empuje que permita organizar su poesía hacia adentro y que le facilite la súbita iluminación que llega (si llega) cuando se madura en la vida. En su último título se advierte un notable progreso: es indudable que la autora ha vivido y ha descubierto zonas más importantes de la realidad. Incluso hay poemas recientes, no recogidos aún en libro, que la muestran buscando expresar oblícuamente la conmoción provocada por acontecimientos políticos como la Revolución Cubana. Aunque todavía no es poesía, el cambio de rumbo puede resultar interesante. Lo que sigue faltando en Ida Vitale es una voz absolutamente reconocible y suya.

En Amanda Berenguer (n. 1924), en cambio, ya se ha cumplido totalmente el tránsito de la poesía poetizada a la poesía experiencia. Quienes recuerden sus iniciales ejercicios, un primer libro olvidado, algún poema publicado en revistas, la *Elegía por la muerte de Paul Valéry,* (1945) podrán desconfiar de esta afirmación. Incluso toda la primera parte de su primer libro verdadero *El río* (1952), paga tributo a formas y sentimientos que ya habían sido suficientemente explorados por Sara de Ibáñez (para poner un ejemplo local). Sin embargo, la segunda parte del volumen, y a partir de la experiencia europea, revela a un nuevo poeta. La visión de los lugares familiares y de los seres queridos, lograda desde Europa, desde un París que es hermoso y ajeno; el encuentro brutal con España, con

una España trágica a pesar de su belleza, herida, alucinada como una pesadilla, hasta esa pasión de amor que ahora ella se atreve a cantar en plenitud, dan a la segunda parte un acento que faltaba en toda su poesía primera y que es el acento de la propia voz del poeta.

Pero son sus dos últimos libros —*Quehaceres e invenciones* (1963) y sobre todo *Declaración conjunta* (1964)— los que muestran la profunda transformación que se ha producido en el poeta. Amanda Berenguer ha empezado a asumir el mundo, el mundo entero con sus contradicciones y horrores, con su belleza y brutalidad, con su compromiso y su prosaísmo, en un verso que no teme la entonación apocalíptica, que bordea a veces la alusión política más directa pero que es sobre todo un verso de busca y encuentro, de enorme vitalidad. En su último libro, compone una secuencia musical (*rondó* es el nombre técnico) en que parte de un mínimo diálogo a dos voces y va ascendiendo hacia una confrontación caótica y totalitaria del Tú y el Yo que tiene sus momentos de gran violencia y hallazgo. Aunque también tiene otros de discutible gusto. Esta poesía es como la pintura actual: un *collage* de lo trivial y lo sublime, una violación deliberada de las normas de equilibrio, de entonación, de armonía. Es una poesía exasperada. La atraviesa un hálito poderoso. Habrá que ver en qué para.

Es claro que ni el superrealismo francés ni la poesía española de la tercera década agotan los caminos ya trillados de la poesía, esos caminos que transitan (audaces, ingénuos) los nuevos poetas del 45 para encontrar —algunos, los menos— su verdadero acento. También está el camino que marcan, y desde América, César Vallejo y Pablo Neruda; también está el rumbo que indica una tradición poética nuestra, la de la poesía femenina que arranca de María Eugenia y Delmira y pasa por Juana de Ibarbourou, para desembocar (con nuevas formas, nuevos temas) en algunas de las poetisas de hoy. Pero es indudable que la influencia de Vallejo y Neruda, o la de las poetisas uruguayas, ha resultado casi siempre demasiado paralizadora. En algunos casos (callo los nombres porque de qué sirve invocar fantasmas)) el resultado es tan magro que ni merece relevarse. Todavía hay quienes creen que la poesía se encuentra sólo en los libros ajenos y que basta repetir fórmulas probadas y consagradas para alcanzar el laurel.

Pero qué pocos de los poetas que se atreven a la experiencia, qué pocos, alcanzan a decir lo suyo. Uno de ellos es Sarandy Cabrera (n. 1923). La influencia de Vallejo o de Neruda es omnipresente en su primer libro: *Onfalo* (1947), el más caótico y rico de los que ha producido. Pero es una influencia que Cabrera asimila con alegría y que no le impide fundar su propia poesía. A través de una enumeración que puebla el mundo de muebles y de objetos, con una fruición que recuerda los delirios de Ramón, manifestando los más obvios síntomas de un ataque de cosas (como se dice: un ataque de reuma), Sarandy Cabrera edifica un mundo que está presidido por una particular sensibilidad plástica. más que musical, y que encierra toda una mitología familiar, su propia mitología (y no la de otros). En esa línea —que corre debajo de los libros posteriores y alcanza hasta algún poema muy reciente como el *Requiem con la calavera de mi padre* se inscriben los más seguros logros de este irregular poeta, de fuerte autenticidad, pero desordenada trayectoria.

Los dos cuadernos que publica a partir de 1947 (*De nacer y morir,* 1948, *Conducto,* 1949), así como una breve secuencia sobre la bomba atómica en Hiroshima (*La furia,* 1958) y una selección de su poesía hasta 1959 (*Poso* 60), enlazan la temática familiar que hunde sus raíces en la carne y la sangre del poeta, en su experiencia existencial, en esa fuerza elemental que lo sostiene y lo planta ante el mundo, con una poesía que no deriva de esas os-

curas intuiciones vitales sino de otra zona de su ser: la que responde generosamente a la solidaridad social, a la afectividad humana que también reclama en él atender al prójimo que sufre. Su poesía nueva corre paralelamente con su acercamiento al comunismo, con un viaje a China (1957) que abre el apetito para otro posterior y una residencia larga, con toda su familia. Aunque ha regresado al país, declarando con toda nitidez su propósito de quedarse, es indudable que Sarandy Cabrera ha vivido la experiencia política en un nivel de entrega absoluta que ha puesto en cuestión hasta su misma poesía. Su último libro, *Poemas a propósito* (1965), lo muestra adoptando la tesis de la inutilidad actual de la literatura. La autenticidad de su experiencia es indiscutible. Más discutible es el resultado poético último.

Si bien en *La furia* hay algún momento de poesía, en general como lírico de una ideología, Sarandy Cabrera no parece maduro todavía. Carece del don de argumentar en verso. La influencia de Pablo Neruda (tan visible en él hasta en su lírica más personal) resulta abrumadora cuando coincide no sólo la forma sino la materia a versificar. Es lástima, porque de las voces que se revelaron hacia 1945, la de Cabrera, era una de las que parecía más libre, más vital, más suya. Una experiencia apasionada en el Taller de Torres, la dedicación a una disciplina nada poética a primera vista (es profesor de matemáticas y dibujante de arquitectura), el cuidado y la imaginación con que cultivaba la tipografía, eran en aquella hora luminosa el punto de partida de un poeta que traía un rico mundo propio, toda una imaginería familiar, la sombra recurrente de su padre asesinado. El mundo, la vida, los viajes, han enriquecido seguramente al hombre pero todavía no parecen haber dejado honda huella en el poeta. Habrá que esperar.

No quisiera cerrar este panorama sin hablar de los tres poetas que, con Idea Vilariño y Amanda Berenguer, aportan a la poesía del 45 sus notas más personales. No interesa clasificarlos : ver si uno es más o menos poeta que el otro, buscar qué altura o qué densidad o qué alcanzan. Esa es tarea de dómines más que de críticos; lo que sí importa es reconocer su acento personal, el sentido de su poesía, el mundo que cada uno de ellos dibuja. La calificación (altura o densidad o misterio o inefable, linda palabra cómoda que encierra casi siempre el vacío) dependerá de cada lector, de esas simpatías y diferencias de que ya hablaba Alfonso Reyes y que sirven para titular su primera colección de volúmenes críticos. Esos poetas son Humberto Megget, Carlos Brandy y Mario Benedetti.

Empezaré por el último.

Como poeta, Mario Benedetti (n. 1920) se inicia con un libro que marca un rumbo totalmente falso. Se llama *La víspera indeleble* (1945) y el hecho de que el autor no lo haya reeditado, aunque lo siga incluyendo en la lista de sus libros, es bastante elocuente. Su segundo libro de versos, *Sólo mientras tanto,* se publicó en 1950 y aunque revela el gran progreso cumplido en sólo cinco años, parece una obra escrita a partir de una poesía que el autor recoge de sus variadas lecturas. El sentimiento es auténtico, sin duda, pero la expresión ajena. El verdadero Benedetti no asoma sino con su tercer obra, *Poemas de la oficina* (1956). Mucho tiene que ver este poeta con el narrador de *El presupuesto,* de *Puntero izquierdo,* de *Familia Iriarte.* Es decir con el autor de *Montevideanos,* del que se habla en la segunda parte de este libro. Porque su poesía realmente creadora surge de la misma fuente que su mejor narrativa: esa fuente anecdótica inmediata que el poeta apenas si trasciende en su verso pero resulta poetizada, o dramatizada, por el sentimiento que sustenta la anécdota, cosa que no han visto los críticos adversos. Es la suya una poesía de situación, en el doble sentido de poseer una situación factual (arranca de una ubicación concreta en la oficina, en el mundo de la subordinación jerárquica, de la

injusticia presupuestada, de la cronología, el calendario y la contabilidad) pero no se queda en ese plano de registro inventarial. Esas son las formas externas (los equivalentes a los corzos, gacelas y vitrales de los cursiparlistas de ayer) la imaginería de que se sirve Benedetti para comunicar un sentimiento de soledad y lástima, un dolorido sentimiento de frustración, de la escualidez del mundo, de su nada glorificada sordidez. Es, en cierto sentido, el mundo de Idea Vilariño pero sin la tragedia; es el mundo de la pequeña insolencia, del insulto soez y no comprometido, del desgaste y el roce que destrozan sin pompa, sin lloro ni crujir de dientes. Y para expresar ese mundo Benedetti ha encontrado una poesía directa que aprovecha las mejores formas del verso libre y esa sabia mezcla de prosaísmos y chispazos líricos que los nuevos poetas del 45 han impuesto como propios. Como su poesía expresa algo más que la superficie de ese mundo que nos rodea a todos, ha alcanzado un eco que otros líricos (de más honda y sostenida creación, pero más huraña) todavía no alcanzaron. Su poesía es altamente comunicable.

Hay aquí un peligro, y Benedetti lo sabe mejor que nadie; el peligro de dejarse caer en la fórmula, de sustituír el sentimiento auténtico (necesario sustento del poema) por la mecánica repetición de las emociones. Pero ese peligro acecha a todo poeta, cualquiera sea el plano en que coloque su poesía y sólo se convierte en penosa realidad cuando el poeta condesciende a la más burda de las tentaciones del arte, tomarse a sí mismo como modelo. Hasta cierto punto, el libro siguiente de Benedetti incurría en ese error: los *Poemas del Hoyporhoy* (1961) repetían efectos del gran éxito que fueron los *Poemas de la oficina* e incluían además material y alusiones políticas, de indudable aceptación en el medio. Felizmente, también reflejaba ese libro algo más verdadero: en el centro de la soledad que canta Benedetti en sus dos libros, a través de los signos familiares de la oficina o de la previsible prédica an-

tiyanki, hay un vacío que no viene sólo de la imperfecta convivencia humana, de la sociedad tan cambiable, de la esperanza de una mayor justicia social. La ausencia es más trascendente y apunta a un Dios que Benedetti siempre está invocando como a contrapelo. Su último libro de versos, *Noción de patria,* que está publicado junto con los tres anteriores en el volumen colectivo que tituló *Inventario* (1963), acerca más al lector a esa ausencia y a ese desamparo. Tampoco faltan aquí las notas políticas pero en los mejores poemas (como *A la izquierda del roble*) el poeta y narrador Benedetti alcanza sus temas más inevitables y suyos. Cuando se consideren sus cuentos y novelas en la segunda parte de este libro habrá ocasión de examinar con más detalle este punto.

Si Benedetti llega a su poesía después del descarte de dos tentativas inmaduras, Carlos Brandy (n. 1923) alcanza la suya casi desde los orígenes. En su primer libro, *Rey Humo* (1948), hay algo más que el inevitable arsenal superrealista del que luego se desharía con facilidad. Hay algunos versos (más que algunos poemas) que revelan al verdadero creador que está encerrado, y casi asfixiado, dentro de las tentadoras fórmulas ajenas. Cuando Brandy asegura

Aquí estoy
miradme
llevo al salir el cuerpo que yo traje
la misma sangre
el mismo glóbulo de sangre
la misma gota de sangre

está haciendo algo más que pagar tributo a ciertas palabras prestigiosas en 1948 (o tal vez en 1928); está diciendo algo que es suyo. Porque una de las constantes de su poesía será esa preocupación del poeta por su ser corporal, por ese cuerpo en que habita y que lo ciñe. No hay

nada de Narciso en esa contemplación. En realidad el poeta se apoya en su cuerpo (el misterioso cauce de la sangre en las venas, los huesos que tienen su vida propia, que se forman y deforman) para alcanzar algo que no es sólo materia en su ser: el rumbo de su destino, su vida proyectada hacia dónde, la larga sombra que edifica con el alma. De modo que el cuerpo, ese silencio, y el implacable trabajo del cuerpo, es la fuente de meditación y no el pretexto de un inventario externo.

El cuerpo es también la fuente de esa melancolía invasora que va dominando cada vez más la poesía de Brandy. Es cierto que su segundo libro, *Larga es la sombra perdida* (1950), mostrará al poeta buscando por otro rumbo, el de la solidaridad social, un camino para su poesía que tiende a refugiarse, en forma cada vez más abusiva, en el romanticismo. Pero lo social no es camino para este poeta. Nunca Brandy parece menos nadie, más insignificante, que en esos ejercicios que sólo sirven para documentar la generosidad de su ánimo, su verdadera conciencia de individuo. Pero no de poeta. Porque el poeta está en esos otros versos en que se siente la amenaza de la muerte o en que se revela el peso y la sustancia de esa palabra *sombra* que tanto le gusta.

Pero es larga esta edad que yo llevo,
y mis fuerzas se estiran por el camino
sin pensar exactamente cuánto falta, ni cuánto llevo
muerto tras de mí, como una sombra
que se alarga eternamente.

Si se piensa que el poeta tiene entonces sólo 27 años esa sensación de vida ya vivida y hasta ese peso del tiempo podría resultar apenas un juego retórico: como esas canas que les gusta echarse encima a los jóvenes para platearse con los prestigios de la edad. Pero en el caso de

Brandy el sentimiento es auténtico, y es irremediable. La melancolía acaba por dominarlo y le hace producir, en *La espada* (1951), en *Los viejos muros* (1954), sus mejores y más maduros poemas.

Es claro que la autenticidad, ese ahondarse el poeta dentro de su mundo propio, no es siempre garantía de profundidad. Que Brandy sea sincero, poéticamente sincero, no cabe duda; que sea hondo, que alcance siempre ese estado en que el sentimiento poético y la expresión sean una sola cosa, ya es más discutible. Porque lo que caracteriza a muchos de sus mejores poemas (*Otoño* del último libro citado por ejemplo) es una mezcla, no gobernada por el creador, de sentimientos auténticos con cierto lastre retórico que asoma dentro del mismo verso y que en cierto sentido lo invalida. Y aquí está el peligro de esta poesía: que el poeta no siempre advierte el momento en que el sentimiento, la emoción verdadera, cede el paso a la fórmula. Lo que en definitiva salva a Brandy, lo que le da un lugar tan particular dentro de la poesía uruguya de su generación es el reconocimiento tácito de ciertas limitaciones vitales, la seguridad con que casi siempre trabaja dentro de la esfera que le es propia y no intenta sobrepasar sus notorios límites. Su último libro, *Juan Gris* (1964), publicado después de un silencio de diez años, confirma lo que ya era evidente desde el comienzo pero que ahora se vé con toda nitidez: Brandy es un poeta verdadero pero menor, demasiado permeable a las influencias. En este caso, es abrumadora la presencia del Neruda de las *Odas elementales,* modelo peligroso si los hay. Corresponde desear que Brandy reaccione a tiempo.

Para hablar de Humberto Megget hay que cambiar la óptica. En tanto que todos los poetas considerados en este capítulo están vivos y trabajando, en tanto que cabe esperar de cada uno de ellos nuevos desarrollos, tal vez una maduración que obligue al crítico a modificar radicalmente esta perspectiva de hoy, de Megget ya no se puede espe-

rar nada. Megget murió en 1951, a los 24 años y después de una enfermedad larga y penosa que, sin embargo, no parecía amenazarlo de muerte. Dejó un puñado de poemas, casi todos inéditos, que constituyen una de las más deslumbrantes muestras de la poesía de su generación. Megget sólo había publicado un cuaderno de siete poemas: *Nuevo sol partido* (1949) que fue olímpicamente ignorado por la crítica y que tuvo su reedición en 1952, con treinta poemas que él había dejado prontos. Menos de cuarenta poemas constituyen pues su obra, clausurada por la muerte.

Lo primero que sorprende en Megget es la vitalidad, la vitalidad de llama que arde sin temor a consumirse y que se expresa no sólo en los primeros versos sino en los últimos, aquellos escritos a la sombra de la enfermedad. El poeta no se entregó resignado a la muerte, sino que la usó para dar a su verso un bisel de alegría, de irreprimible, juguetona alegría, que estaba tan de acuerdo con esa otra vena de poesía, fuerte, sin concesiones, que atraviesa su obra lírica. En Megget el dolor y el gozo se dan como dos movimientos simultáneos del alma, sin contradicción, sin amarguras, sin esa reservas por las que suele el poeta traicionar sus desesperanza. De aquí la tremenda unidad de su breve poesía.

La otra nota que de inmediato se advierte es la poderosa imaginación visual. De todos los jóvenes que pasaron por el superrealismo, Megget es el único que no dejó que la escritura automática lo dominara. Con una maestría que parece imposible a su edad (*Nuevo sol partido* es de sus 23 años), acumula imágenes, intuiciones, alucinadas palabras, y las larga sobre el papel en una enumeración frenética que está sabiamente regida por el ritmo, que obedece a las más secretas leyes de su organización. Megget extrae del caos de intuiciones, de la fiebre poética, el rigor impecable del poema. Y lo extrae sin enfriarlo, sin hacerle perder nada de ímpetu, de ese deslumbramiento que todavía hoy perdura.

Y si en los últimos poemas, busca formas más simples y hasta vecinas del canto infantil, del lenguaje de todos, ese canto tampoco condesciende a la blandura, a la repetición, a la escuálida apariencia de entusiasmo que suele estar indisolublemente unida a tales ejercicios. Cuando Megget canta, canta a plena voz. Y aunque en su canto se mezcla (cómo evitarla) la presencia ominosa de la muerte, no por ello su voz es menos entera, menos rica, menos vital. Es difícil encontrar otra poesía en que se orquesten mejor todos los sentimientos que abruman al poeta en sus últimos meses, con su ambición de crear un verso accesible y su auténtica ansia de vida. Valga esta muestra:

Tengo ganas de risas raquel
ganas de ir al cine a ver aquella película
ganas de ver las rosas y no ver las rosas
tengo ganas de tomar café con leche
y beber
beber
beber
beber
beber aquéllo y ésto
y lo que tú das
y lo que yo ofrezco
ganas de ir y no ver aquella película
tengo ganas de tí y de aquél
pero más que de tí y aquél
tengo ganas de coca y raquel.

Cuando se puede alcanzar esta dimensión del humorismo y la sabiduría, en que la propia condición sufriente, la misma mortalidad, se reducen a marco de una intuición poética enteriza, valiente, cuando se alcanza esta altura en que ya sobra el drama y sobra la melancolía y sobra hasta la autocomplacencia, entonces el poeta (aunque muera como Megget en el camino) se ha realizado.

Uno de sus poemas inéditos (que recogerá una edición ampliada de *Nuevo sol partido,* que prepara su amigo Carlos Brandy para *Banda Oriental*) da bien la tónica total de este poeta tan importante:

Va a dormirse una luz sobre mi frente
una luz en el cuarto este que toco
en el cuarto este de aguas que no bebo
de hojas mal impresas
y de estufas calientes
Va a dormirse una luz
una luz que se estira en varias líneas
que no tiene
ni boca
ni estornudos
ni dedos para pies
ni pies sin dedos
sobre mis dientes mordiendo una manzana
va a dormirse una luz
hasta mañana

Aunque abunda en esta tierra de llanuras la poesía que sólo tiene de tal el nombre y la pomposa intención y el visto bueno del oficialismo, aunque la abruman la irresponsabilidad de antólogos, la desaprensión de jurados, el comercio ilícito de epístolas, la nueva poesía existe ya. Existe desde la obra variada, inagotable, de Juan Cunha; existe en la auténtica experiencia de Liber Falco; existe en el mundo creado desde el rigor y el sufrimiento por Idea Vilariño; existe en los otros poetas que este capítulo convoca: en los aciertos de sus mejores libros, de sus mejores versos; en la obra clausurada pero perdurable de Humberto Megget. Esta existencia es suficiente estímulo, para los que siguen creando.

segunda parte

la narrativa

1. La poetización de la realidad.

Hacia 1945 la narrativa uruguaya atraviesa un período de desorientación. Los valores reconocidos de la generación anterior -Francisco Espínola y Juan José Morosoli, Montiel Ballesteros y Enrique Amorim, Felisberto Hernández- han cumplido ya su principal obra y aunque cabe esperar todavía de alguno de ellos el libro o los libros que la complete, no es lícito esperar naturalmente ninguna metamorfosis, ningún rumbo inédito, ninguna creación en verdad nueva. Nada podrán crear que no hayan creado; vendrán títulos que prolonguen aún los ecos de los ya publicados en las décadas anteriores, pero no habrá experimentos mayores. De aquí que sea necesario examinar la situación, apenas esbozada entonces, del nuevo grupo del 45 para determinar el rumbo futuro.

Muchos de los jóvenes narradores uruguayos sólo han conseguido parecer epígonos o discípulos: colonizadores esforzados de un territorio ya definitivamente incorporado a la realidad nacional por Espínola o por el árido Morosoli. Tanto uno como otro han impuesto a nuestra narrativa su peculiar visión de algunas zonas de nuestra realidad: el pueblo y sus aledaños, los seres humildes de inagotable maravilla, un estilo que es elipsis violenta en Morosoli y rica arquitectura interior en Espínola. La misma escasez y limitación de las respectivas obras de estos dos maestros -no

han conseguido armar una novela y sus mejores páginas se ordenan en cuentos- ha facilitado el acceso a su manera y ha aumentado su resonancia. Ambos han creado mundo y lo han impuesto. En esa hazaña revelan su condición inequívoca de narradores. No es extraño, pues, que sea esa condición la que ha subrayado Domingo Luis Bordoli al comentar (en *Asir,* abril 1951) *Muchachos* de Morosoli: "En cualquiera de nuestros pueblos del interior uno puede releer a Morosoli, de una manera impensada y gozosa, al dar vuelta la esquina verde de un arrabal, al escuchar un pregón, al mirar un trozo de camino o el paso de las nubes. Allí donde el pueblo se hace campo, este mundo de Morosoli, entre las hojas lentas y ventrudas de los zapallos, se desparrama, tieso al sol". Lo mismo podía haber dicho de Espínola.

Esa doble influencia es noble pero. prolongada sin alternativas y sin renovación, puede ser estéril. Ha llevado a muchos oficiantes -a los más débiles, es claro- a confundir el ilimitado territorio literario con el pueblo, el variado mundo que abarca el arte, con un universo confinado entre casas de un piso y con clima de siesta. Casi amenazó reducir a nuestra narrativa a convenciones (temáticas, estilísticas) tan rígidas como las desprestigiadas tres unidades del neoclasicismo. Toda intriga es soslayada, la complejidad emocional parece sospechosa, el aire ciudadano resulta irrespirable. Quienes frecuenten esos narradores pueden creer que el Uruguay es un país de atardeceres pueblerinos, habitados por seres de dos dimensiones, felices en su pureza, en su inocencia, en su festejada monotonía.

Hablo de los dóciles, es claro. No hablo (por ejemplo) ni de Mario Arregui en un cuento como *El gato,* ni de Luis Castelli en *La pradera,* ni de Julio Da Rosa en *Bichero.* Hablo de los que disimulan su mediocridad tras las no escritas consignas de un arte despojado y simple al punto de confundirse con la facilidad y la licencia, con el paciente, estadístico, registro de lo efímero. Tanto en los mejores cuentos de Arregui como en los de Castelli o en los de Da Rosa hay siempre un acento personal, una manera de continuar (sin empobrecerla) una tradición ilustre, de agregar algo a una temática y una visión fatigadas por el uso. Si no hay siempre creación, si también ellos saben caer en el amaneramiento (y pienso principalmente en los dos últimos), es por no extremar el rigor o por no exigirse todo lo que indudablemente son capaces de dar. Un mal entendido concepto del artificio literario parece inhibir ocasionalmente a Castelli y a Da Rosa, les hace confundir lo informe con lo espontáneo, el registro con la invención. Pero cualquiera de los tres sabe aportar esa cuota de arte (que es intuición vivida y expresada) sin la que no subsistiría ese mundo pueblerino o campesino al que dedican su esfuerzo. Pero, volvamos a los otros.

La realidad en que apoyan los epígonos su creación literaria es hoy otra. Los treinta o casi cuarenta años transcurridos desde *Raza ciega* (1926) o desde *Los albañiles de "Los Tapes"* (1936) han alterado profundamente el cuadro social y humano; y si los epígonos no han podido advertir la mudanza de los tiempos es porque ya no viven en los ambientes que, fanáticos del Arte, continúan postulando con sus repeticiones. Aunque digan y escriban lo contrario (*Ha vivido siempre en pueblos del Litoral,* se miente de uno que es profesor en Montevideo) hace años que han abandonado los pueblos y comparten el ajetreo de la capital. Son estudiantes o profesionales, empleados públicos u oficinistas, viajan en ómnibus y se someten a las cotidianas operaciones municipales. Pero literariamente, han preferido refugiarse en la Arcadia de su infancia: paraíso perdido como decía el poeta. Muelen y remuelen en su memoria cada uno de los registrados acontecimientos, cada una de las primeras intuiciones, cada uno de los seres, que el tiempo ha preservado en pura emoción. Son más que narradores, líricos, y con sus relatos se evaden de la dura realidad ur-

bana. Dan la espalda a esta sordidez, a este prosaísmo, para crear una realidad que ya les viene prestigiada por la literatura nacional y que sólo exige una cuota módica de creación: un Parnaso abierto a todos los que tuvieron infancia.

Pocos siguen a Morosoli (o a Arregui) enraizándose en la tierra de donde nacen sus creaturas. Casi todos laboran, incesantes y puntuales, el mismo territorio del recuerdo y extraen, año a año, el fruto idéntico, no renovado. Sus obras tienen, por eso mismo, un inequívoco acento adolescente. No parecen capaces de madurar porque no ha madurado el hombre que las hace: fijado en la visión de la infancia y de la deseada adolescencia, en ellas se apoya cada vez que debe crear. O tal vez, el hombre sí madure por su lado, gastado por el roce ciudadano, y la obra siga adolescente, copiándose a sí misma con emocionante fidelidad.

Andan, pues, por Montevideo, reuniéndose en mesas de café o en la casa de alguno de ellos, tomando mate y despachando caña, conquistadores de la ciudad y totalmente ajenos a ella -como ingleses que hubieran ido a colonizar la India transportando consigo el *understatement,* el té con tostadas y un corazón leal al Imperio. Lo que ellos traen es la primera cita de amor junto al arroyo. el cariño sin palabras para el amigo, los muertos queridos, los lentos atardeceres y las despobladas plazas de otoño. Pero ni han conquistado Montevideo (no la han descubierto siquiera) ni han conseguido preservar la virginidad pueblerina. Porque la ciudad los asalta con su porteñismo y su guaranguería, con su cultura prefabricada y extranjerizante, con la incesante farsa política del presupuesto y el muñequeo, con la incomodidad del trámite diario. Viven al margen y sin querer olvidan, e idealizan. El pueblo es idéntico en todos porque es un pueblo de nadie: fabricado sobre la nostalgia del desarraigo y recompuesto por la memoria de todos. No conformes con inventar un género literario, inventan

también un espacio y un tiempo. Se creen poetas de la realidad y están más fuera del mundo (de este mundo) que el lúcido Franz Kafka. Su obra es del mismo orden (aunque, me temo, no de la misma calidad) que la del melancólico y exilado Virgilio, del nostálgico Garcilaso.

La mejor prueba de su inocente evasión lírica es que no ofrecen de la realidad de nuestro interior más que la faz nostálgica y compasiva, fieles a viejos maestros extranjeros (los rusos del XIX, Sherwood Anderson). No se les ocurre hundir la mirada en lo que genera esa miseria material y esa profunda limitación espiritual, ese empobrecimiento del hombre, en los tipos tan buenotes y pintorescos que animan sus relatos. No ha prendido en ellos para nada la obra social (precursora en nuestras letras) de Enrique Amorim. Y es necesario que vengan algunos movidos por consignas políticas para denunciar lo que encubre ese estructura sentimental y tierna. Inútil aclarar que estos dogmáticos tampoco aprehenden la realidad.

Es lástima. Porque los epígonos están, por simpatía, tan cerca del hombre campesino que son los únicos que podrían descubrirlo en su miseria sin énfasis y en la explotación a que condesciende. Pero también podrían mostrar el nuevo hombre que empieza a aprender a luchar y a entender de una manera muy distinta su destino en esta tierra. Ellos y no quienes vienen con el discurso ya preparado en el comité del Partido y con los moldes narrativos del realismo socialista, son los que pueden mostrar esa transformación que las grandes industrias están produciendo en alguna ciudades del interior o que la nueva explotación del azúcar o del arroz está generando; una transformación que no es sólo del paisaje sino del hombre. Por este divorcio entre la realidad y el mundo que quieren descubrir tanto los líricos como los sociales, sólo consiguen una literatura fantástica. En los extremos del arte, sus obras acaban por unirse en una común irrealidad. Al enfocar un solo aspecto de la realidad campesina (el mecanismo social los unos, la vida

emotiva los otros) se les escapa la complejidad y la auténtica fuerza de un país que está cambiando demasiado rápidamente. Y que requiere algo más que fórmulas literarias, ya vengan de nuestro ilustre pasado o de directivas extranjeras de muy corto alcance estético.

De aquí esta situación paradójica que encuentra la generación del 45: la realidad más descripta y fatigada por los narradores es la que más necesita una total revisión. Un creador que plante en ella sus ojos y haga para la nueva situación (la nueva generación) lo que Espínola y Morosoli hicieron hace ya tantos años: verla.

El campo y el pueblo no agotan nuestra narrativa. Aunque escasa -y no tan popular- ha existido y existe una narrativa ciudadana. Sin necesidad de remontarse hasta el pasado, es obvio que hacia 1940, Juan Carlos Onetti ha sabido indicar un modo de ser y vivir, un enfoque del mundo, que sólo puede darse en las dos grandes ciudades del Río de la Plata. Onetti supo ver y denunciar desde temprano en la superficie falsa del mundo rioplatense lo que esa superficie encerraba; supo encontrar las imágenes que en un solo golpe lo expresaron todo. En este sentido, *Tierra de nadie* (1941) ha hecho por Buenos Aires lo que *Manhattan Transfer* por Nueva York. La aproximación no es caprichosa. Parte de la técnica de Dos Passos -luego aprovechada por Orson Welles para filmar su *Citizen Kane* y por Sartre para *Les chemins de la liberté*- ha servido de clara inspiración a Onetti. Pero la modalidad técnica no constituye el valor principal de aquella novela, agria e imperfecta en este sentido. Su importancia consiste en la ardida descripción de un mundo sin valores, poblado de indiferentes morales, de espaldas a su destino; un mundo en que el arte o el sexo, la política o el intelecto, se ejercen en el vacío, como formas desprovistas de contenido y sin sangre. (*El Pozo,* 1939, fue el borrador montevideano de este universo total.)

Ese enfoque de Onetti, enriquecido en varias novelas más y algunos cuentos, era el mejor ejemplo que proponer a quienes en 1945 parecían haber agotado la herencia de Espínola y de Morosoli. Porque si Montevideo -para bien o para mal- representa la tercera parte de nuestro país no parece excesivo pedir que su realidad sea atendida como materia de arte. En Montevideo se de una manera de vivir y un paisaje que no pueden reducirse a la ampliación cuantitativa del mundo pueblerino. Y cuando hablo de Montevideo no me refiero sólo al caos kafkiano de las oficinas públicas (que rozó Benedetti en *El presupuesto*) o al submundo de conventillos y casas de cita que tanta materia da a las letras de tango y a los escasos cuentos de H. A. Muniz. Me refiero también al del domingo en el Estadio y en el Parque Rodó, al Montevideo turístico y veraniego, a la sucursal elegante de Carrasco o al mundo de invasor yanquismo de las clases acomodadas (París como modelo está convertido ya en tradición e historia), al mundillo de Facultades y Preparatorios que espera todavía su Lionel Trilling. Y también quiero decir el Monteviedo fabril, el del Cerro y la Teja o Belvedere; y el Montevideo de los barrios (de cada barrio): Pocitos y la Unión, Malvín o el Prado. El Montevideo nostálgico del siglo pasado, que preservan todavía algunas casonas de la ciudad vieja y las enormes quintas decadentes del Prado y ese otro Montevideo, casi inédito pero cada día más concreto y cercano, de las grandes fábricas y las viviendas económicas.

Es un territorio que la narrativa casi no había tocado, en el que se agita una especie humana que no tiene (muchas veces) tradición criolla sino europea pero que es tan nuestra como los que alardean de un bisabuelo gallego o napolitano. Un mundo que se conoce por los suburbios del arte literario, por la estampa periodística o por el chiste gráfico. Y al decir esto no olvido la labor persistente de Mario Benedetti con sus cuentos y novelas de ambiente ciudadano en que la lenta revelación del carácter urbano y de la

agitación sin sentido y de la vulgaridad, se realiza en una prosa cuidada y sin afectación, en narraciones de impecable desarrollo. Y tampoco olvido a Carlos Martínez Moreno en que ya se integra una visión completa y adulta de nuestra realidad.

No es ésta tarea para un solo hombre (o dos). Es tarea para un equipo en que no faltara el Balzac o el Zola capaces de poner al día, coherentemente, este caos. De hacerlo resultaría evidente lo que alguien escribió y la revista *Asir* reprodujo en su número 16-17 (Julio-agosto 1950): *"La ciudad nos parecería mucho más sugerente de poesía si la conociéramos, y si aplicáramos a las huellas humanas que ella presenta, la misma vivacidad de imaginación que aplicamos a los pájaros y a las huellas de los animales"*. Entonces sería posible tener al fin una literatura narrativa que correspondiera a nuestra realidad y no (apenas) a nuestra nostalgia.

Pero no sólo en la obra de Onetti o en la de Benedetti es posible advertir hacia 1950 esa necesidad de expresar lo montevideano. Hay otros ejemplos, más visibles tal vez por su menor eficacia estética. Hacia 1942, *Marcha* publicó algunos cuentos de un joven narrador, Carlos Mario Fleitas (n. 1923), que parecía querer expresar ese Montevideo múltiple e inédito. Un relato, *Se lucha en las calles de la ciudad,* estaba conmovido por ese cruce de encontradas ambiciones, por esa pasión sin nobleza que ostenta la ciudad. Absorto totalmente en la actividad política, Fleitas no ha vuelto a publicar y tal vez ni quiera acordarse de lo que ha publicado. Aunque venía del Interior, no transportaba su pasado como único equipaje; lo que traía, hasta un punto patético, era la capacidad de sentir y vivir, y tal vez expresar, una realidad expuesta brutalmente ante sus ojos. También del Interior llegó precozmente Saúl Pérez Gadea (n. 1932) que dijo -en un verso que era sobre todo prosístico y aún prosaico- esa visión abrumadora y múltiple de la ciudad. *Homo-ciudad* (1950) se llama su libro

y sólo quiero recordarlo por lo que encierra de testimonio de una necesidad y (también) de una ambición inoportuna. Un último ejemplo: *La encrucijada* de Ariel Méndez (1919). Es un libro informe, de crudeza temática y crudeza narrativa, más cerca del testimonio involuntario que de la creación. Publicado en 1950, resulta valioso por mucho de lo que reveló del montevideano medio, de su corrupción moral, de su entrega a una vida meramente sexual.

Ninguno de los tres autores que he convocado alcanza madurez literaria y alguno ni siquiera puede pretenderla. Pero su misma imperfección revela la novedad y riesgo de la empresa que debió intentar la generación del 45, al tiempo que ilustra el comienzo de una reacción, necesaria aunque caótica, hacia un examen verdadero de nuestra realidad urbana. Por el camino de *La encrucijada*, Ariel Méndez siguió luego con dos libros (*La ciudad contra los muros,* 1961, *La otra aventura,* 1962) que si no certifican una gran calidad literaria, documentan por lo menos la voluntad ahincada de explorar a Montevideo y su gente. Por la objetividad de su enfoque y por cierta desilusión imposible, Méndez anticipa algunos aspectos de la actitud narrativa de los jóvenes de 1962.

Pero volvamos al 45. Es indudable que en el momento de irrumpir la nueva generación, nuestra realidad total -campo y ciudad- parecía un personaje en busca de autor. La causa de esa situación estaba en que una mal entendida tradición nos obligaba a continuar apegados a formas y enfoques obsoletos, como si el país siguiera teniendo vida heroica en los campos, y los pueblos conservasen aún su autonomía. Algunos novelistas intentaron resolver drásticamente el conflicto encarando con nuevos ojos los temas campesinos. Así, Eliseo Salvador Porta (n. 1912) presenta en varias narraciones contemporáneas (*De aquel pueblo y sus aledaños,* 1951, *Con la raíz al sol,* 1953, *Ruta 3,* 1955) una imagen del interior que poco tiene que ver con las

habituales mitologías y que refleja su experiencia directa de médico rural. Es cierto que últimamente, Porta se ha dedicado con empeño a la novela histórica, publicando sucesivamente dos obras: *Intemperie* (1963) y *Sabina* (1965), con la que gana el concurso organizado por el diario *El País*. Estas últimas novelas se inscriben en una tradición que arranca demasiado visiblemente de Acevedo Díaz y a la que Porta, infortunadamente, no agrega mucho nuevo.

De otra índole muy distinta es el intento de Alfredo Dante Gravina (1913) que se inicia con algunas narraciones ciudadanas pero pronto orienta su mirada hacia el pueblo (*Macadam,* 1948) y más tarde hacia el campo, en una serie de novelas (*Fronteras al viento,* 1951, *El único camino,* 1958, *Del miedo al orgullo,* 1959) que aplican las superadas doctrinas del realismo socialista. Su militancia política le ha conquistado muy vastas ediciones fuera del país, aunque en el Uruguay es probablemente uno de los autores menos leído y seriamente considerados por la crítica. Sus limitaciones como narrador son obvias. Casi siempre parte de una visión esquemática o abstracta de un problema social; viste superficialmente la realidad de sus personajes a los que utiliza para tipificar actitudes claramente doctrinarias; llega a soluciones previsibles. No hay verdadero conflicto porque su mundo narrativo está escindido maniqueístamente en explotadores (que son todos malos) y explotados (que son todos buenos). Hasta el optimismo es prefabricado.

Ninguno de estos dos caminos —ni la visión chatamente realista de Porta ni la doctrinaria de Gravina— podían contribuir a una mejor expresión literaria de la realidad del país actual. Había que buscar por otro lado. La ruta ya estaba indicada en unas palabras que José Enrique Rodó dirigió a Horacio Maldonado, y que éste publicó como prólogo de un olvidado libro suyo (*Cabeza de oro,* 1906).

"Nuestro campo es, sin contradicción, muy novelable; pero ya se ha trabajado bastante (hablo dentro de la relatividad que determina lo exiguo de nuestra producción literaria) en esa generosa mina; mientras que la vida de ciudad, en lo que tiene de verdaderamente nuestro, es tema novelesco casi virgen e inexplotado. Error sería considerar que la falta de originalidad honda y característica en las costumbres de nuestra vida urbana, debe descaracterizar también las obras que aspiren a reproducirla; porque precisamente esa condición social de la adaptación de lo extraño y sugerido a un ambiente mal preparado para contenerlo, es lo que da de sí situaciones y caracteres llenos de interés; originales, en cuanto nuevos para la observación".

Por este camino, que era él que había apuntado ya en 1939 Onetti con *El pozo,* habría de orientarse la nueva promoción del 45. Es cierto que una cierta reticencia para tratar de lo circundante hubo de demorar en algunos narradores la total asunción de esta perspectiva ciudadana. Un intercambio polémico que ocurrió muy posteriormente, hacia 1961, puede ayudar a entender retrospectivamente las dificultades que el narrador del 45 encontraba o creía encontrar en su tarea de poetizar la realidad. La discusión arranca de un cuento en que Carlos Maggi se imagina a un personaje que tras años de esfuerzos y amansadoras consigue un puesto en la UTE y la primera vez que va a trabajar, muere electrocutado, desmontando una instalación luminosa de Carnaval en 18 y Ejido. *"Montevideo no tenía tradición literaria como para endilgarle una muerte tan espectacular",* comenta Carlos Martínez Moreno en un artículo crítico. *"Si esa muerte u otra parecida se endosan a Piccadilly Circus o a la Place de la Concorde, es materia literaria asimilable, sin que queden flotando una condición o un estigma flagrante de ficción".* El comentario de Martínez Moreno merece examinarse.

Ya lo hizo en su ocasión Mario Benedetti al subrayar en una nota publicada en la sección literaria de *La Mañana,* el supuesto sentimiento de ridículo que posee al lector nacional cuando ve un sitio tan familiar y cotidiano como esa esquina de Montevideo convertido en lugar de un suceso de ficción.

Interviene allí, indudablemente, un auténtico sentimiento que también inspira aquello de *Nadie es profeta en su tierra* y que podría llamarse quintaesenciado provincianismo. Porque al fin y al cabo, tanto Piccadilly Circus como la Place de la Concorde son familiares y hasta cotidianos para quienes viven en Londres y en París, respectivamente. Pero el problema me parece que viene de otro lado y tiene otras motivaciones.

Toda la novela de los últimos siglos trabaja sobre la base de una localización geográfica concreta. La que ha sido llamada primera novela moderna, *el Quijote* es ejemplar en este sentido. Para forzar la nota de parodia, Cervantes decide que los intentos épicos de su héroe se realicen en los lugares más prosaicos posibles: en la vasta y desolada llanura de La Mancha, visitada por porquerizos y por gordos sacerdotes montados en pacíficas mulas. El heroico manchego se opone a molinos de vientos que en aquella época eran un elemento tan común como las gasolineras o las torres de alta tensión en la nuestra. Hasta el Toboso, con sus enormes tinajas, sólo podría despertar las asociaciones que hoy (en un contexto uruguayo) despertaría Paso de los Toros.

Cuando Cervantes escribe el *Quijote,* el mundo español del siglo XVI entra a respirar y vivir en la novela; aparece allí como cifra de una realidad crasa y espesa que el novelista opone a las delirantes fantasías de su héroe, alimentado de Amadíses y Esplandianes. Lo mismo podría decirse de Gustave Flaubert recreando en sus sordices la atmósfera oprimente de la provincia francesa en *Madame Bovary* (otra sátira del quijotismo, esta vez erótico), de Fyodor Dostoyevski explorando las miserias de la aldea rusa en que luchan y se destrozan los hermanos Karamazov.

Todas y cada una de esas obras maestras están radicadas en una realidad prosaica y conocida, o suponen una realidad prosaica, como punto de partida. Lo mismo pasa en las grandes obras narrativas de este siglo. El Dublin de junio 16, 1904 en que ocurre el *Ulises* de Joyce es una capital de provincias como también, es una mediocre ciudad de jubilados ese Combray desde donde arranca la majestuosa meditación de Marcel Proust, y la sórdida fragua de la primera postguerra que sirve de telón real a las pesadillas de Franz Kafka, es asimismo provinciana.

Pero la realidad suburbana o provinciana, mediocre o limitada, es apenas el punto de partida. Después que el *Quijote* ha introducido La Mancha, sus molinos, sus porquerizos, sus Maritornes, en las letras españolas, esas realidades resultan poetizadas. Hoy La Mancha es poesía, como lo es el dulce nombre de Toboso, como lo es Balbec (gracias a Proust) o los burdeles de Dublin (gracias a Joyce). La poetización de la realidad ha transformado la historia y la geografía. Lo que nos devuelve a Piccadilly Circus.

Es un rond point que se encuentra en el punto mismo en que el Soho (barrio de prostitutas, restaurantes y teatros) se precipita contra Mayfair (barrio de tiendas caras, cines discretos, grandes hoteles). El lento tránsito de Londres se hace más lento allí; desde todas las paredes avisos luminosos en brillantes colores fusilan al embobado espectador. Es una feria y un caos (ordenado). Es tal vez el punto más feo de Londres y el más concurrido. El único mérito que tiene es que ha sido poetizado por generaciones de cancionistas y escritores, que cada una de las pulgadas de sus grises edificios, está cubierta de tradición viva. Es decir: que tiene tradición literaria. Quien hable de Piccadilly Circus no tiene que forzar el descrei-

miento del lector (como indicaba en otro contexto Coleridge): el lugar ya es literatura.

En la vida real es casi tan imposible que un electricista muera electrocutado en Piccadilly Circus como en 18 y Ejido. Quiero decir: para los millones de londinenses que salen a las 8.30 en dirección a sus empleos, el diario desplegado delante de sus narices, el asunto puede resultar tan improbable y chocante como para el montevideano que lo lea en su periódico a la misma hora. Pero aquí se está hablando de ficción. Y en la ficción, Piccadilly Circus es un sitio donde ocurren cosas porque han venido ocurriendo desde que existe la literatura inglesa, o poco menos.

A eso se refería Carlos Martínez Moreno. Pero ese es solo un aspecto, y no el más importante del problema. Al fin y al cabo, Cervantes se las ingenió para que el Toboso entrara en la literatura y lo mismo hizo Proust con Combray (aunque le tuvo que cambiar el nombre original de Illiers). Y eso es lo que realmente cuenta. Que Piccadilly Circus (o la Place de la Concorde) tengan o no tradición literaria es asunto secundario. Al escritor que escribe sobre carriles conocidos Piccadilly Circus puede ser una ayuda en tanto que 18 y Ejido es un inconveniente.

Pero al escritor que realmente mire a la realidad con ojos de creador, la propia ineditez de 18 y Ejido puede ser un estímulo. Al fin y al cabo lo que realmente importa es la creación. Como lo han demostrado varias generaciones de novelistas europeos y norteamericanos, y algunas de narradores hispanoamericanos, el creador impone también su geografía.

En nuestras letras el mejor ejemplo está en Horacio Quiroga. ¿Qué era San Ignacio cuando Quiroga empezó a introducir en sus cuentos poetizando poco a poco cada una de sus sendas, de sus montes, de sus picadas, de sus accesos al río? ¿Qué eran esos deterradoss con los que creó su libro más hondo y pleno, más perdurable? Apenas un

pueblito perdido en la selva, unos hombres abandonados por el destino. Los prestigios de la tradición y de la cultura no los habían tocado o ya los habían abandonado. Sin embargo, con esa materia menor y provinciana, Quiroga creó un mundo como Flaubert lo supo hacer con su Rouen y Joyce con Dublín. Por eso 18 de Julio y Ejido puede tener todavía su poeta como, ya lo saben los mismos escritores uruguayos que he citado y lo aceptan sin discusión, los más jóvenes. Esta es una de las mayores conquistas de la generación del 45.

2. Dos tradiciones narrativas.

No hay casi tradición novelesca en nuestra literatura, aunque hay (eso sí) algunos novelistas. Porque esa línea de largas narraciones que comienza con *Caramurú* de Alejandro Magariños Cervantes, y se continúa en Eduardo Acevedo Díaz y Carlos Reyles y Enrique Amorim, incorporándose al pasar no sólo algunos intentos de Javier de Viana *(Gaucha)* y de Horacio Quiroga *(Historia de un amor turbio, Pasado amor)*, sino hasta esas narraciones en verso, relatos o novelas disimuladas, que son *Los tres gauchos orientales* de Antonio Lussich y el melancólico, lírico, inconexo *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín; esa línea sinuosa e interrumpida de las largas narraciones que laxamente podrían llamarse *novelas,* no resiste un análisis literario muy estricto. Novelistas, lo que se dice novelistas, son apenas Acevedo Díaz, Reyles, Amorim. Y después de Amorim, sólo Onetti ha levantado ya un mundo novelesco (de eso se trata precisamente), sólo Onetti ha sabido fabular en forma sostenida y completa, tramando los destinos de sus personajes sobre una vasta perspectiva de ficción. Lo que arroja un total de cuatro verdaderos novelistas en un lapso de unos cien años. (Acevedo Díaz na-

ció en 1851). Y no permite configurar, o apenas, una tradición novelesca propia.

Hay en cambio una tradición del cuento. Aunque tal vez sea más justo decir que hay más de una. Ante todo, esa que arranca, naturalmente, del cuento oral, esbozado y hasta pulido en la rueda del fogón o en las mansas tardes de lluvia pueblerina, junto al ritual del mate y después de agotado el chisme. La riquísima vena del cuento oral espera todavía el Menéndez Pidal uruguayo y constituye el basamento sobre el que alzan su inagotable fabulación muchos de nuestros mejores cuentistas. Esa tradición ingresa ya a la etapa literaria con Javier de Viana y Horacio Quiroga, los mayores, los más altos. (Y por ser cuentistas fracasan en sus intentos de novela; atraídos por el género mayor, no alcanzan a redondear en éste sino *cuentos no depurados de ripios,* como podría decirse parafraseando la frase de uno de ellos).

Y en la generación inmediata no sólo escriben cuentos Francisco Espínola y Morosoli (cuentos tan superiores narrativamente, a sus novelas: a *Sombras sobre la tierra* del primero, a *Muchachos* del segundo), y Montiel Ballesteros y hasta Felisberto Hernández; los escriben Enrique Amorim, al margen y como complemento de su mundo novelesco, y Onetti y Eliseo Salvador Porta, hasta llegar a los cuentistas de la generación aparecida hacia 1945, la que nos ocupa ahora.

Hay pues una tradición del cuento sostenida no sólo en la cantidad sino en la excelencia. Porque no sólo abundan los cuentistas en estos cien años largos de literatura creadora; abundan también los buenos cuentos, hasta los excelentes. Y esta misma abundancia hace más notable el contraste con el género narrativo mayor. (Hablo, es obvio, en términos de extensión; como en poesía se dice *verso* de arte menor o mayor). De ahí que se pueda sí hablar de una tradición del cuento uruguayo. Y sin duda de más de una, ya que junto al cuento que arranca de la pintura

del mundo campesino uruguayo cabe situar el que busca definir una realidad cada vez más importante de la vida nacional: la ciudadana.

* * *

Los críticos sociológicos (o aspirantes a tales) afirmarían sin duda que esta preeminencia del cuento sobre la novela en la literatura uruguaya tiene una explicación muy simple: hasta hace muy poco no hay aquí mercado para la obra grande, el libro de quinientas páginas, sea novela o épica americanista, ensayo o tratado filosófico. Lo había sí, aunque reducido, aunque azaroso, para la obra de formato pequeño: el soneto (pero que sea corto, como dijo el inefable), el cuento, el artículo bibliográfico. También había revistas, si bien efímeras; páginas literarias; suplementos semanales o anuales. Y un cuento es más fácil de colocar (y de leer). Si a esto se agrega que entonces no había editoriales, que el autor debía publicar sus libros a su propio costo, que éstos no se vendían, se entiende la preferencia de los escritores del 45 por la escuálida (aunque adornada) *plaquette* de poemas, el delgado y portátil volumen de cuentos.

Pero la sociología, ay, no lo aclara todo. Y tal vez sea bueno buscar explicaciones que tengan en cuenta también los valores literarios, la influencia de los modelos, la acción viva de una narrativa tradicional, los caminos laberínticos de la creación dentro de cada escritor.

Aunque Montevideo funda el país, el Uruguay es campo hasta bien entrado el siglo XIX, y sigue siendo campo (es decir, en términos literarios: épica o lírica) gracias a los ramalazos gauchescos que arrojan las revoluciones sobre la capital en todo el último cuarto de siglo. De ahí que los grandes (Acevedo Díaz, Reyles, Viana) aparezcan enraizados en esta tierra. Aunque hombres de ciudad y hasta doctores o estetas más o menos parisinos, lo que les sirve de fuente es el campo: esa realidad que les llega no sólo desde la experiencia infantil del deslumbramiento

ante la naturaleza y sus seres, sino de otras experiencias más arrebatadoras: la guerra civil de la juventud y madurez, la forja de un destino de estanciero.

Distinto es el caso de Horacio Quiroga porque en él, junto al hombre de la selva (universo mucho más trágico que el campo nuestro), está el hombre de los conflictos psicológicos anormales, y el hombre de las intuiciones de lo sobrenatural, de lo horrible, de lo absurdo. Y este otro Quiroga, menos pleno y rotundo tal vez como artista pero no menos fascinante, es un hombre de ciudad que deriva del Quiroga salteño que nunca logró arrancarse de las raíces del corazón, del Quiroga montevideano y porteño, y hasta de ese otro Quiroga fugacísimo y doloroso de París en la primavera y verano de 1900.

Pero en los hombres de la generación del Ateneo o los del 900, se ve, con cabal nitidez, que el campo es anterior, el campo es el origen. Por eso ha dado la tradición literaria más robusta y constante. Montevideo (fundada como plaza fuerte en el primer tercio del siglo XVIII pero ciudad sólo en las postrimerías del XIX) poco a poco empieza a pasar a primer plano. No sólo la ciudad como paisaje o mundo, sino la ciudad como eje de la vida nacional, la ciudad como norte y como guía. Esta transformación en el equilibrio social y económico y político (y, es claro, literario) toma cuerpo en las últimas décadas del siglo XIX y se impone completamente en el XX. Entonces surge un escritor como José Enrique Rodó, cabalmente ciudadano. (No lo fue Acevedo Díaz ni lo fueron del todo, por sus temas y preocupaciones Bauzá o Zorrilla de San Martín).

En 1900 la ciudad empieza a parecer algo muy novelable. Pero entre la existencia de la ciudad como tema y la de una tradición narrativa ciudadana hay un vacío que trata de llenar algún texto inmaduro como *Brenda* de Acevedo Díaz, o José Pedro Bellán con *Doñarramona* y *La Realidad,* incluso con un libro precursor como *La historia de un pequeño funcionario,* de Manuel de Castro. Ese vacío es visible aún en Amorim que sólo dibuja su experiencia campesina en *Tangarupá,* en *La carreta,* en *El paisano Aguilar* (su primera novela ciudadana, *La edad despareja,* es de 1939); y en Francisco Espínola, líricamente vinculado al campo y al pueblo como lo está también Montiel Ballesteros en sus mejores obras, como lo está Juan José Morosoli en sus cuentos. ¿Por qué?

Aquí pasa algo que no sólo cabe explicar por la sociología. Desde el punto de vista social, hombres como Amorim y como Espínola, que han estado en contacto permanente con una realidad ciudadana de gran desarrollo, cuyo horizonte no está limitado a las faenas de los campos y a la amistad del arroyo y las suaves cuchillas, no son hombres determinados únicamente por la tierra, ni pueden serlo. Pero al campo vuelven sus ojos. Estos hombres leen a Gorki o a Baroja, leen a Proust o a Thomas Mann; y sin embargo, cuando escriben, escriben preferentemente sobre nuestra realidad campesina. La sociología no lo puede explicar. Pero sí la literatura.

Escriben sobre nuestra realidad campesina porque están inmersos en una corriente literaria, en una tradición existente. Porque nuestro campo es novelable y ya ha sido novelado. Porque su experiencia de niños y jóvenes los ha familiarizado a la vez con el campo y su traslado narrativo (Acevedo Díaz y Reyles y Javier de Viana). Hacen literatura regional, y prolongan (aunque no copian) a los maestros. Y enriquecen aún más esa tradición con sus obras, con sus puntos de vista: en la exploración de los nuevos temas campesinos *(El caballo y su sombra, Corral abierto, Los montaraces, La desembocadura,* de Amorim), o en la incursión hacia los infiernos y los cielos de sus hombres (la obra entera de Espínola).

Poco a poco se ha ido formando, y a veces con ayuda de estos mismos escritores, la otra tradición narrativa: la

ciudadana. Un intento frustrado de Acevedo Díaz, otros más felices de Bellán y de Amorim, la obra entera de Felisberto Hernández (en lo que ésta pueda tener de testimonio oblículo sobre una realidad subyacente) van abriendo camino a Juan Carlos Onetti, el primero de los narradores puramente ciudadanos. Con él, a quien se ha llamado el precursor o el adelantado se llega a la generación del 45. A partir de *El Pozo* (1939), Onetti ha ido dibujando un mundo ciudadano rioplatense que aunque se proyecta sobre ambas márgenes del Plata y hasta se prolonga, Argentina adentro, hacia una ciudad fluvial o entrerriana, es nuestro esencialmente: nuestro porque el ritmo de la vida en la cuenca del Plata es, desde hace unas cuantas décadas. isócrono y las diferencias (que existen y son muy importantes) sólo modifican la superficie anecdótica.

De modo que los narradores que empiezan a manifestarse hacia 1945 y que constituyen el objeto central de este estudio, encuentran ya ante sus ojos no una sino dos tradiciones: la venerable línea campesina, con obras válidas, con grandes nombres; la nueva tradición de la ciudad, con esbozos y tanteos, con algunos aciertos, con el estímulo y la provocación que significa todo un mundo literario a explorar. Entonces eligen (o son fatalmente conducidos). Arregui, Luis Castelli, Julio da Rosa son fieles, casi siempre, al mundo campesino que es el de cada uno de ellos, humana y literariamente. Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti prolongan (o inventan) nuestra narrativa ciudadana.

Esta dicotomía es clara, la exposición evidente. Pero tiene una falla: no da sino la situación externa, no dice sino lo que se ve desde fuera. Porque hay otra dicotomía, otras tradiciones. Y éstas si son estrictamente literarias. Existe la línea de la literatura entendida como testimonio y la línea de la literatura entendida como creación. La literatura moral o social, en su circunstancia anecdótica, en su color instantáneo, y la literatura que quiere ante todo

ser literatura, que sabe que unas palabras volcadas sobre el papel son signos y no cosas, que la forma de esos signos, la estructura que los encierra, no es separable de la naturaleza de los signos mismos. Para decirlo de otro modo: una literatura en que la forma es sólo medio, y como tal secundaria, y una literatura en que la forma es fin, porque en ella vive la obra. Javier de Viana y Rodó marcarían (en apariencia) dentro del Novecientos los dos términos de esta otra dicotomía.

Curiosamente, y a una primera mirada superficial, la tradición campesina parece asociada a la literatura de testimonio o documental: la ciudadana, a la literatura que es estructura, creación verbal. Si se repasan desde este punto de vista las creaciones de los narradores de la generación de 1945, es fácil advertir el minucioso cuidado formal en Martínez Moreno opuesto al descuido (casi suicida, muchas veces) de Luis Castelli. Esto, que es muy evidente en los extremos, no lo es tanto en los casos intermedios: los cuentos campesinos de Arregui están escritos con un desvelo estilístico que es muy superior al de Mario Benedetti en sus narraciones ciudadanas. ¿Habrá que invertir aquí los términos y hablar de paradoja?

No creo. Hay que precisar más los conceptos. Porque no se trata sólo de desvelo estilístico o distracción narrativa. Se trata de algo más elusivo. La dicctomía se plantea mejor si se tiene en cuenta que una narración compleja no es aquella que presenta mayores complejidades externas. Para poner ejemplos conocidos: el tratamiento temporal en *Eyeless in Gaza* (Con los esclavos en la noria) de Aldous Huxley es inusual: cada capítulo lleva una fecha, el orden de los capítulos no respeta la sucesión cronológica y antes bien la caotiza, de modo que el lector sólo al término de la novela (y por un esfuerzo personal de ordenación) puede saber cómo se desarrolló verdaderamente la historia. ¿Podría decirse, por esto, que Huxley maneja el tiempo más complejamente que Proust en *A la recherche*

du temps perdu donde, con excepción del primer volumen (episodio de Odette y Swann) se respeta el hilo del tiempo y la vasta novela progresa siempre hacia la misma dirección? Evidentemente no: Huxley juega con el tiempo y sus posibilidades novelescas; Proust hunde su mirada en el Tiempo y logra mostrar su acción en la textura más íntima de la novela.

De manera que la aparente tensión estilística de Arregui o de Martínez Moreno (o de Borges, que en cierto sentido es el maestro de ambos) no garantiza a priori una complejidad narrativa verdadera. En Arregui es sólo señal de una actitud del creador frente a la materia verbal: una suerte de suntuoso rito de la creación que no afecta la materia narrativa, que es generalmente muy simple y hasta ingenua. En Martínez Moreno, en cambio, la tensión superficial del estilo (que se ha ido aflojando algo en los últimos textos) es cifra de la tensión interior del relato, de una complejidad que alcanza y vulnera la estructura más íntima de sus narraciones.

Una observación semejante podría hacerse si se compara la aparente facilidad de Benedetti con la de Da Rosa. En cuanto al estilo no hay tensión superficial en ninguno de los dos (o sólo la hay ocasionalmente en algunos ambiciosos relatos de Benedetti como *El último viaje*) pero qué diferencias inconmensurables en cuanto a la estructura. Benedetti es generalmente lineal y nítido: elige un momento y a partir de él despliega con invisible precisión geométrica la estructura narrativa. No se siente el esfuerzo pero se siente la mano firme y segura, la visión del narrador que aunque se disimule no deja de estar presente. Da Rosa, en cambio, es casual hasta lindar con el caos; parece que la narración marcha a tumbos, que empieza (o termina) varias veces. Y sin embargo, no hay arte más premeditado que el de este aparente improvisador. Con que subterránea habilidad desordena la cronología aportando instantáneas de distintas épocas de sus personajes (sus

cuentos son de personaje), con qué sentido tan fino de la estructura emocional va dosificando las tensiones y distensiones emotivas del relato, intercalando aquí una frase sintetizadora, allá una brevísima anécdota, más allá una metáfora. Hasta redondear impecablemente el retrato.

Por eso parece más seguro buscar no en las dicotomías, tan seductoras por su simetría, por su equilibrio, sino en la realidad misma de cada uno de estos narradores la naturaleza de su creación. Entonces se vería que Arregui está más cerca de Onetti y de Martínez Moreno que de sus compañeros de mundo campesino: porque en los tres hay el mismo desvelo por el estilo en cuanto forma externa (aunque lo haya también, y tanto, en lo que tiene de más hondo el estilo). Entonces se vería que Benedetti está más cerca de Da Rosa y de Luis Castelli por su interés humano en los personajes y en sus destinos minúsculos que de sus compañeros de orbe ciudadano. Entonces se verían otras cosas.

Lo que en definitiva importa (debe importar) es la creación literaria misma, independientemente de las perspectivas que el crítico asuma para ubicarla con más facilidad en su contorno o en su mundo. Y esa creación literaria existe en la obra, tan distinta, tan singular, de estos cuentistas uruguayos. La circunstancia de pertenecer todos a la misma generación o estar inscriptos en una o dos tradiciones narrativas locales, es menos importante para la valoración definitiva que su propia originalidad de creadores. Por haberlos elegido entre muchos, por haberlos separado de otros que son sus coetáneos o sus epígonos, se ha practicado aquí ya un juicio. Pero cumple ahora explicitarlo.

La posición de Onetti como adelantado de la narrativa actual parece bien clara. Nacido en 1909, a él le corresponde dar, ya a fines de 1939, una visión del mundo que sería la única tolerable como punto de partida para enfocar nuestra realidad ciudadana de hoy. Porque hay

en Onetti no sólo temas o personajes nuevos, un estilo cuyas vinculaciones con Faulkner o con Eduardo Mallea son notorias: hay, sobre todo, un mundo. Es decir: una manera de ver el mundo que nos rodea y de convertirlo en fábula novelesca, en creación. Y ésa es su primera característica.

Onetti vió, como Dreiser en *Sister Carrie,* como Dos Passos en *Manhattan Transfer,* que había una realidad que era Montevideo o Buenos Aires, transformándose urgida, absurdamente, por impulsos industriales, por ambiciones demagógicas, por fatal crecimiento. Pero vió algo más: el plano moral en que se libraba el combate. Por eso sus libros no son crónica, como en cierto sentido lo son los de Bellán o los de Amorim, sino que son alegorías. La corrupción invasora, el sinsentido moral, la indiferencia ante todo destino trascendente, ésos son los temas de Onetti; atravesando ese mundo desolado y hueco, la figura de un hombre solitario, con la ilusión (siempre estafada) de alcanzar la pureza de una adolescente, con la íntima seguridad de que conquistarla quiere decir destruirla, quiere decir revelar su más íntima sordidez.

Su visión, la densidez y riqueza de su visión la monotonía de su visión, constituye el centro de su mundo novelesco: un mundo que se da mejor en las anchas y morosas páginas de una novela que en las necesariamente comprimidas del cuento. De ahí que Onetti sólo haya escrito un cuento verdadero: *Un sueño realizado,* siendo los demás (incluso los buenos, incluso los más redondeados) apenas capítulos, con personajes de novela cuyo destino narrativo no ha concluído aún.

Distinto es el caso de Mario Arregui (n. 1917), en quien el cuento es la medida de todas las cosas. Porque Arregui parte, para su creación de mundo, de un estado transitorio o permanente de desdicha, de una mansa quietud. Es cierto que hay algunos cuentos suyos con anécdota

(*Diego Alonso, El gato, Burbuja*) pero hasta en los que ocurren cosas lo que predomina en la visión de Arregui, lo que determina su ritmo y hasta los sinuosos dibujos de su estilo, es esa quietud que se hunde en sí misma —hacia la muda desesperación, hacia la felicidad inefable— para acabar dibujando un mundo como visto desde un espeso cristal (las palabras, opacas o plenas), como descompuesto en los detalles de su acción por la cámara lenta del cine. Un mundo que suele parecerse —externamente— al campesino pero que a veces (como en esa historia paródica y en clave que cuenta *Burbuja*) se inscribe en el mismo centro de la intelectualidad ciudadana: mundo visto *en ralenti,* lleno de pausas y hasta alusiones privadas.

Algo de esto había en Onetti, y sobrenadan en sus últimos trabajos (incluso en *Los adioses*) esas morosidades de la visión. Pero en Arregui ésta es el instrumento por medio del cual se llega, después de atravesar capas y capas de sustancia verbal. al centro de esas intuiciones detenidas de la inutilidad, del hado, de la muerte. Sobre todo la muerte acecha este mundo suyo y lo fija con la mirada de sus ojos hipnóticos. Esto es lo que constituye lo más verdadero de la visión de Arregui, lo que explica que para este narrador la medida normal, la única capaz de sugerir la morosidad sin alcanzar los lindes de lo intolerable, sea el cuento. Un solo volumen reciente (*La sed y el agua* 1964) recoge prácticamente toda su obra.

No es tan seguro en cambio, que Carlos Martínez Moreno (n. 1917) sea un cuentista. Lo es en el sentido más obvio: en el de que es capaz de escribir cuentos, y buenos. Pero su visión —la complejidad y abundancia de su visión, su proyección inmediata hacia planos que trascienden la anotación social o el esbozo psicológico (aunque los incluyen) y pasan de inmediato a las implicaciones morales y hasta espirituales de los actos que narra y analiza—, esa visión, densa y vivísima. es la del novelista.

Aunque tal vez Martínez Moreno no sea todavía un novelista cabal. Porque un novelista necesita algo más que una visión densa y compleja; necesita también una tensión capaz de descanso y hasta de olvidos (el *Si Homero dormita, en ira monto,* de Horacio, puede ser así justificado). Estilísticamente, debe el novelista ser capaz de dosificar hábilmente las tensiones y distensiones de un relato. Esto lo había visto muy bien Quiroga y lo ha dejado dicho en sus escritos sobre la teoría del cuento.

En Martínez Moreno hay todavía demasiada tensión en la superficie del relato, demasiado desvelo estilístico para que pueda trasladarse sin más a la novela. Es cierto que ha aprendido en estos últimos años a aflojar esa tensión, a escribir con más soltura y (aparente) fluidez. Pero todavía su estilo parece necesitar una forma más compacta, más concentrada, menos casual que la de novela. De ahí que muchos de sus mejores trabajos, desde *La última morada* hasta esa magnífica *Cordelia* con la que ha ganado el concurso de *Número* 1956, asuman la forma de *nouvelle:* ese compromiso inestable entre la brevedad, concisión y funcionalidad del cuento, y la visión compleja, dilatada de la novela. En estos últimos años ha escrito tres novelas de las que se ha publicado sólo una (*El paredón,* 1963). Con ellas Martínez Moreno entra gradualmente a conquistar su verdadera dimensión de novelista.

Algo semejante cabría decir de Luis Castelli (y lo he dicho en un trabajo sobre ambos publicado hace algunos años en *Número*), aunque con una diferencia: Castelli (n. 1919), que no es un cuentista, aún no ha descubierto todos los resortes de la *nouvelle*. Por su visión (que como la de Martínez Moreno trasciende lo ambiental y lo psicológico para situarse, certeramente, en un universo de valores espirituales), por el mundo que lleva dentro y del que sus cuentos son apenas atisbos, revelaciones súbitas e incompletas, que siempre dejan el apetito insatisfecho, a

la espera de más, por esa profunda naturaleza suya es Castelli un *nouvellista,* si vale la palabra.

Pero un *nouvellista* que no ha encontrado aún su estructura. las exactas proporciones de un relato que le permita mostrar no sólo la superficie sino el verdadero trasfondo de sus personajes, tan engañosamente simples aunque en realidad habitados por revelaciones (amor, odio), por la más pura maldad, por ese impulso de rebelión y blasfemia que está mostrando la marca ardiente de Dios. El arte sin arte de Castelli no lo deja aun dar todo lo que sus creaturas llevan dentro; no lo deja mostrarlas en su densidad, en ese suceder en el tiempo que necesitan sus personajes para existir cabalmente ya que sus actos no derivan de otros actos inmediatos suyos sino que (como en el protagonista de *Mundo verde y rojo*) avanzan desde los actos de otros seres y otros tiempos. En 1960, recoge Castelli en un volumen desparejo (*Senderos Solos*) casi toda su obra de cuentista.

Julio C. Da Rosa (n. 1920), sí es un cuentista y lo es sobre todo porque a la forma (cuento de personaje) une la humildad o simplicidad, casi sin efectos, de la vida de sus creaturas. Y nada mejor que el cuento para dar esas existencias hechas de nada y hacia adentro, como la del *Hombre flauta* tal vez su mayor acierto. Una existencia que se define a contraluz con el ambiente y con la de uno o dos personajes secundarios (iba a escribir: complementarios), que se revela en una frase casual e intencionada del diálogo más que en una anécdota o que en una crisis.

Porque lo más notable en este mundo de Da Rosa es la ausencia de crisis. Hay muertes o violencias (como en *La vieja Isabel*) pero no hay crisis porque no hay drama. Es decir: visión dramática. Todo ocurre en una perspectiva en que el tiempo resulta abolido y la simultaneidad es ley: los hechos de una vida están todos presentes en la superficie entera del cuento. No hay desarrollo,

no hay proceso. Hay, eso sí, una serie circular de revelaciones, que van componiendo el retrato del personaje. Lo que pasa es que en vez de ser revelaciones del aspecto espacial del personaje (descripción) lo son de hechos de su vida y son, por lo tanto, narración. Pero el tiempo, esa sustancia primaria, aparece convertido en espacio. Quiero decir: se inmoviliza, se petrifica en torno de un ser. Las creaturas de Da Rosa viven todas el tiempo entero de sus vidas en cada instante; llevan el destino como un puñado de arena apretado en una mano. Varios volúmenes de cuentos (*Cuesta arriba,* 1952, *De sol a sol,* 1955, *Camino adentro,* 1959) y una *nouvelle (Juan de los Desamparados,* 1961), recogen su ficción hasta la fecha.

Para Benedetti (n. 1920) el tiempo existe. El tiempo es una sucesión nítida y precisa, el tiempo es la materia misma de sus personajes, el río en que fluye la corriente narrativa, el mundo en que todos están inmersos, también el autor, también el lector. De ahí que en la enorme variedad de sus cuentos (es el más joven y el más abundante de los seis) cada momento del cuento, cada personaje, esté visto con una perspectiva hecha de tiempo en que pasa, y tanto, la hora como la edad, la palabra dicha en este preciso instante como aquella que era su borrador y ahora resuena como eco.

Como el tiempo es la sustancia de sus cuentos, y como Benedetti (a pesar de su facilidad, a pesar de su fluidez) es un técnico impecable, la medida del cuento es aquélla en la que está más cómodo. Es, además, la que mejor se compadece con su visión entre irónica y tierna, afectuosa aunque crítica. Benedetti sabe que sus personajes son irremediablemente mediocres, que sus conflictos y sus angustias no alcanzarán nunca el coturno, que sus meditaciones no encontrarán camino hacia la densa prosa del ensayo. Benedetti sabe y se resigna. Para así convertir la derrota en victoria gracias a esa visión que no perdona ni uno sólo de los accidentes de nuestra convivencia ciudadana y que logra

infundirles vida y calor, levantándolos de la crónica o del cuadrito costumbrista por esa misma capacidad de simpatía que llega hasta la complicidad, que está en el fondo de su visión -como se verá más adelante-.

Otros cuentistas de esta generación merecerían destacarse. Aunque ninguno de ellos alcanza por ahora la difusión o el interés de los seis nombrados, algunos dibujan ya un mundo propio o exploran (a veces sobrecogedoramente) mundos que todavía no han expropiado del todo. Así, Armonía Somers (seudónimo de una maestra uruguaya) irrumpe en el género con un cuento largo, *La mujer desnuda* (1951) y con un libro de relatos, *El derrumbamiento* (1953), que encaran con extraordinaria crudeza temas sexuales, perversiones, delirios, y lo hacen con un lenguaje irregular, desordenado y muchas veces simplemente torpe. Pero lo que da a esta obra (completada en 1963 por *La calle del viento norte,* cuentos, y en 1965 por una novela *De miedo en miedo*) un sitio único en las letras de este período es el ardimiento de la visión que comunica la autora: visión fragmentaria, angustiada, inmersa en el asco del mundo, pero visión a ratos convincente. No creo que Armonía Somers sea un gran escritor; creo eso sí que es una voz auténtica.

Más hábiles exteriormente, más urbanos y exactos en su afán de ofrecer mundos propios, son José Pedro Díaz (n. 1921) y María Inés Silva Vila (n. 1929). El primero busca mucho tiempo a través de varias narraciones breves un camino de literatura exquisita, muy a la francesa y literaria (*El abanico rosa,* 1941, *El habitante,* 1949, *Tratado de la llama,* 1957, *Ejercicios antropológicos,* 1960) hasta que encuentra en un relato largo, que no cabe llamar novela pero que tampoco es sólo memoria autobiográfica, una ruta segura: se llama *Los fuegos de San Telmo* (1964) y en él se reconstruye una doble peripecia. Por un lado, Díaz narra un viaje a Italia que él mismo hizo en busca de la casa de sus antepasados; por otro, al-

terna ese relato con la evocación de un tío que había reconstruído para él, en las horas prestigiosas de la infancia, aquel mundo. Como Díaz es profesor de literatura, el doble viaje se enriquece de alusiones directas a Virgilio y su piloto Palinuro, así como de otras menos explícitas al *Palinurus* del escritor inglés Cyril Connolly en *The Unquiet Grave* (1945). También literaria es la inspiración de María Inés Silva Vila. Arranca de Felisberto Hernández y desde su precoz aparición en 1951 con un volumen de relatos (*La mano de nieve,* ahora recogido y aumentado en *Felicidad y otras tristezas,* 1964), practica una zona vaguísima de la literatura fantástica: zona en que todo puede ocurrir y en que casi no hay responsabilidad ni exigencias, en la que por lo general sólo asoma la recurrente obsesión de la infancia, de la adolescencia perdida, de los fantasmas familiares.

En otros narradores, como el reservista L. S. Garini (n. hacia 1904), se da una dimensión auténticamente fantástica de la realidad. Sus cuentos (recogidos en *Una forma de la desventura,* 1963) evidencian un comercio muy íntimo con las faces más oscuras de la personalidad, las pesadillas de ojos abiertos de un hombre de sensibilidad en llaga viva. De muy distinta índole son los relatos de otro reservista mucho más joven. Anderssen Banchero (n. 1925). En *Mientras amanece* (1963) hay un Montevideo de barrios pobres, de trabajadores humildes, de miseria que los narradores del 45 por lo general sólo presentan desde su condición de turistas. Banchero ha convivido, se siente, con estos hombres y si su visión no es demasiado honda tiene por lo menos el mérito de reflejar otra cosa que esa visita de mala conciencia que algunos realizan los domingos, y en auto propio, por los barrios pobres. En inglés hay una palabra para definir esa actividad de patéticos mirones: *slumming,* ir de barrios bajos, como se dice ir de compras. Andersen Banchero no tiene nada que ver con estos ejercicios y su libro es una auténtica excepción en una narrativa de clase media. No es todavía creación pero marca una apertura. Un tercer reservista, Juan José Lacoste (n. 1918), merece quedar registrado. Su primera novela *Bosque del mediodía* (1962), lo revela como imitador fervoroso de Onetti. En la segunda, *Los veranos y los inviernos* (1964), hay un acento más personal y quizá autobiográfico, a pesar de la influencia visible de *Un sueño realizado.* Pero Lacoste tiene aún un par de novelas inéditas que sin duda permitirán, al publicarse, caracterizar mejor su literatura.

De otro cuentista de esta generación, uno de los primeros en manifestarse y de los más versátiles en su exploración de todos los géneros, se hablará más adelante. Porque Carlos Maggi (n. 1922) no es sólo cuentista. Cn su nombre conviene cerrar por ahora esta nómina y este panorama. En las páginas siguientes se explora con mayor detalle y otro empeño crítico la obra de tres de los más importantes narradores de esta generación. El enfoque debe cambiar necesariamente porque lo que allí interesa sobre todo es penetrar en sus mundos, no describir simplemente su entronque con la circunstancia real y literaria. Esos tres narradores -Onetti, Martínez Moreno, Mario Benedetti- son los que ya tienen mayor y más reconocida obra.

3. La fortuna de Onetti.

La polémica intergeneracional suele tener sus extravagancias. Una de las más típicas es la incomprensión total, el diálogo de sordos, la omisión deliberada de todo reconocimiento. En este país en que el olvido suele practicarse con tanto entusiasmo (hay especialistas en la amnesia, en la política del silencio, en la distracción prefabricada), no es extraño que al trazarse panoramas literarios o balances críticos zonas enteras de nuestra literatura desaparezcan como devoradas por un terremoto: la mezquindad, la envidia, el fariseísmo del cronista las ha omitido.

Por eso mismo resulta más notorio el caso de Juan Carlos Onetti, cuya fortuna literaria ha ido acentuándose hasta ser hoy el único escritor uruguayo aceptado por tirios y troyanos, por los partidarios de la extrema experimentación narrativa o por los conservadores apegados al realismo documental, por los escritores ya establecidos de la generación del 45 y por nuevas, más inmaduras, promociones. La fortuna de Juan Carlos Onetti, para usar un término muy habitual en la crítica literaria europea, es tanto más curiosa si se piensa que es un narrador nada fácil, que su mundo está creado con la angustia de una experiencia vital morosa y hasta única, que su estilo deriva de las más complejas circunvoluciones de William Faulkner. También es curiosa su fortuna si se tiene en cuenta otro aspecto de su personalidad.

En un país politizado hasta los tuétanos, Juan Carlos Onetti se ha dado el lujo de dedicar en 1961 una de sus mejores novelas a Luis Batlle Berres *(El astillero,* se llama), de ser colaborador de *Acción* y militar amistosamente al menos en el Partido Colorado, sin haber perdido por eso su predicamento en círculos blancos o en grupos de izquierdismo más o menos ostentoso.

Es claro que hay una clara respuesta para estos aparentes enigmas. La obra de Onetti es de tal calidad, su dedicación a la narrativa arrastra tal fuerza de convicción, su universo es tan entero, que hay muy buenas razones literarias para justificar que Onetti se encuentre, casi el único, *au dessus de la mêlée* de esta todavía provinciana Montevideo. Sin embargo, conviene aclarar que no siempre ocurrió así. Hubo una época (hace más de veinte años) que los lectores de Onetti se contaban con los dedos de una mano, y todavía sobraban; una época en que su primer libro, *El pozo*, dormía el sueño de los justos en los depósitos de la imprenta que tuvo la osadía de publicarlo (ahora es uno de los auténticos incunables de estas últimas décadas); una época en que Onetti era objeto de un culto secreto.

Los tiempos han cambiado y ahora todos lo leen, lo imitan, escriben sobre él.

Hay una paradoja detrás de esta aceptación más que popularidad de Onetti (sus obras no son *best-sellers* en la categoría de las de Carlos Maggi o Mario Benedetti): Es evidente que sus libros no suelen ser analizados muy a fondo. En realidad, para un escritor de su importancia resulta paradójico que el primer estudio largo que se le haya dedicado (en la revista *Número)* sea de 1951; que otro trabajo extenso y posterior, de Mario Benedetti, sea recopilación de artículos sueltos. Existen, eso sí, muy largas reseñas de sus obras, algunas de ellas son verdaderos estudios en síntesis. Pero no hay todavía un trabajo que analice a fondo el mundo misterioso, sobrerreal de Juan Carlos Onetti.

Incluso sus más devotos cronistas suelen equivocarse sobre el significado interior de sus textos. Relevendo uno de sus últimos libros, *Tan triste como ella* (1963), me llamó mucho la atención que el símbolo sexual de que se vale Onetti para abrir y cerrar el primer cuento largo de ese volumen no fuera señalado por la crítica más fervorosa. Es, sin embargo, un símbolo de tal importancia para la comprensión del relato, de su mera anécdota incluso, que parece imposible hablar del significado del cuento sin empezar por aclararlo previamente. En la forma del suicidio de la muchacha hay una clarísima referencia a su primer contacto con el protagonista, con lo que el comienzo y el fin del largo relato se unen en la misma imagen, creando un universo completamente cerrado y cíclico: un universo de indudable obsesión fálica.

Pongo este ejemplo cercano para ilustrar precisamente una de las dificultades de acceso a la obra de Onetti y para comentar la paradoja de la fortuna de que goza actualmente su obra. Es indudable que la aceptación general de un escritor no es siempre prueba de comprensión profunda; también es indudable que muchos de los que ahora aplau-

den y exaltan su obra, apenas si la entienden bien; también es posible sospechar que otros lo ensalzan como forma de deprimir a narradores importantes de una generación inmediata, pero éste es tema que merecería ser analizado aparte. De todos modos me parece bien que ya sea por las buenas o las malas razones su obra sea considerada, comentada. aplaudida. Pocos escritores tiene o ha tenido el Uruguay que puedan compararse con éste.

* * *

La literatura occidental abunda en escritores que han sido grandes cuentistas y malos novelistas o viceversa. La misma mano que orquesta tan sabiamente los efectos de *La dama del perrito* (para citar uno de los mejores cuentos de Anton Chejov) fracasa cuando trata de escribir una novela, *Extraña confesión*. Toda la habilidad de Maupassant en *La maison Tellier* resulta a la postre ineficaz en *Une vie,* en *Pierre et Jean*. Lo que Chejov y Maupassant necesitaron y encontraron en el relato breve fue la concentración, la disciplina, la necesidad de síntesis, que les permitía revelar un alma, un caso, una situación, por medio de algunos detalles significativos. Por el contrario, tanto Marcel Proust como Thomas Mann se sentían limitados en la extensión reducida de un cuento. Puesto a escribir un ensayo de tardía refutación de Sainte Beuve, Proust se descubre redactando de un tirón trescientas páginas en que el motivo central (demostrar que el ilustre crítico se equivoca al buscar en la biografía de un autor claves para elucidar su obra) se pierde en las laberínticas ramificaciones de las opiniones de Proust sobre Balzac, en la evocación de una charla con su propia madre, en el trazado de varios personajes secundarios; es decir: en la materia prima de los volúmenes de *A la recherche du temps perdu*. A Mann le pasó algo semejante: al comienzo de su carrera todavía puede crear estructuras breves y casi perfectas

como *Tristán*, como *La muerte en Venecia,* pero el día que decide escribir una historia complementaria y paralela a la de esta última *nouvelle* termina en el grueso volumen de *La Montaña Mágica;* cuando quiere reinterpretar algunos capítulos de la Biblia sobre Jacob y sus descendientes, se encuentra con las manos llenas de cuatro volúmenes de densa prosa narrativa.

En las letras uruguayas son conocidos, y han sido muchas veces glosados, los casos de Javier de Viana y Horacio Quiroga, admirables cuentistas que fracasan cada vez que intentan la novela. Quiroga llegó a confesar su incomprensión de la dimensión novelesca al asegurar (en su excelente *Decálogo del perfecto cuentista)* que un cuento es una novela depurada de ripios. Opuesto, aunque no tan glosado por la crítica, es el caso de Eduardo Acevedo Díaz, caudaloso novelista de la serie histórica que abre *Ismael* y cuyos cuentos (salvo algún par de excepciones) son triviales, como lo ha puesto de relieve una lamentable selección reciente: *El combate de la tapera y otros cuentos (1965)*

Por eso mismo conviene subrayar desde el comienzo que Juan Carlos Onetti, se desempeña con pareja solvencia en el cuento y en la novela. Sin embargo, sus novelas han obtenido no sólo más favor del público sino más atención crítica. Sus cuentos también merecen ser revisados. Hasta la fecha han sido recogidos en tres volúmenes: *Un sueño realizado* (1951), *El infierno tan temido* (1962), *Tan triste como ella* (1963). Los dos primeros volúmenes ofrecen cuatro cuentos cada uno, el tercero dos, de una producción total que cabe estimar en más de una docena. (Falta recoger, aún, *Jacob y el otro,* espléndido relato con el que Onetti obtuvo mención en el Concurso de *Life en Español,* 1960). Pero aunque esos volúmenes sólo permiten apreciar parte de la producción cuentística de Onetti, bastan para certificar su madurez.

El más antiguo de los cuentos es, tal vez, *Mascarada* (del segundo libro). Figura allí el tema del desencuentro entre dos seres, una noche en el Parque Rodó, que será tan habitual en todas las ficciones de Onetti. La pareja absurda de este cuento reaparece en las de otros relatos y novelas. En *Esbjerg en la costa* (del primero), asume la forma de esa danesa que se hace acompañar por su marido porteño a mirar los barcos que parten hacia Europa; en *Historia del Caballero de la Rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput* (del segundo) se da otra vuelta de tuerca al motivo que ya había asomado en la novela *Los adioses* (1954) y que había tenido su esbozo en la incongruente pareja que forma el protagonista de *Para esta noche* (1943), con la chiquilina de Barcala. También asoma esa trágica, imposible intimidad en *La cara de la desgracia* (del tercer volumen). Detrás de esas parejas está la convicción de una soledad esencial del ser humano, una incomunicación definitiva que los gestos habituales de ternura o insulto no logran vencer.

Pero más atrás aún está otro tema que corroe no sólo la intimidad de las parejas sino la soledad final de esos hombres que meditan obsesivamente sobre un vaso y un cigarrillo en las altas horas del día. Es la experiencia de una pureza perdida, el paraíso de la infancia y la frescura de la adolescencia, que están ahora convertidos sólo en recuerdo más o menos corrompido. Por esos cuentos circulan frescas muchachas que son sólo memoria o que reaparecen (como la envejecida protagonista de *Un sueño realizado)* ya sobreimpresas a la decadencia, al seguro abandono, a la cercanía inexorable de la muerte. En cada uno de esos cuentos hay la huella indeleble de algo que fue puro y ya no es. El cinismo, la palabrota, el gesto obsceno, la fotografía sucia (como en ese relato desgarrador, *El infierno tan temido*), son apenas trastos y utilería de una vocación fantasmal que realiza el narrador y por medio de los cuales trata de conjurar la magia de una pureza extinta.

En la entraña de estos cuentos duros, de estos cuentos cínicos, de estos cuentos agresivos, se encuentra una sensibilidad que se resiste a aceptar que la vida sea sólo corrupción y sordidez, y vuelve empecinada la cara hacia el recuerdo de una frescura. Como la protagonista de *Un sueño realizado,* el narrador también crea en el espacio mágico de sus ficciones un psicodrama que le permite vivir y realizarse al fin en sus sueños hasta exorcizar del todo el carácter pesadillesco. Como la protagonista de *Un sueño realizado,* la mano de la ficción pasa y repasa sobre la cabeza angustiada y trae el gesto de ternura, de perdón, de olvido, de paz, que hace falta para seguir muriendo. En las novelas, esta visión negra y exigente adquiere máxima expresión.

* * *

En 1939, escribió Eladio Linacero:

"Lo curioso es que si alguien dijera de mí que soy "un soñador" me daría fastidio. Es absurdo. He vivido como cualquiera o más. Si hoy quiero hablar de los sueños, no es porque no tenga otra cosa que contar. Es porque se me da la gana simplemente. Y si elijo el sueño de la cabaña de troncos, no es porque tenga alguna razón especial. Hay otras aventuras más completas, más interesantes, mejor ordenadas. Pero me quedo con la cabaña porque me obligará a contar un prólogo, algo que sucedió en el mundo de los hechos reales hace unos cuantos años. También podría ser un plan ir contando un "suceso" y un sueño."

El plan allí enunciado por Linacero fructificó no sólo en las 99 páginas de *El pozo* (novela que firmaba J. C. Onetti) sino, diez años más tarde, en una obra de mayores proporciones: *La vida breve* (también de J. C. Onetti). En esos diez años el arte lineal del primer memorialista maduró en la compleja estructura de vidas y sueños que

recoge en un largo relato su legítimo descendiente, Juan María Brausen. Vale la pena examinar con este pretexto los fundamentos del arte novelesco de su creador.

Con elogiable economía, Onetti enfrenta desde las primeras páginas de *La vida breve* (1950) los dos mundos en que va a circular el protagonista:

"—Mundo loco— dijo una vez más la mujer, como remedando, como si lo tradujese.

"Yo la oía a través de la pared. Imaginé su boca en movimiento frente al hálito de hielo y fermentación de la heladera o la cortina de varillas tostadas que debía estar rígida entre la tarde y el dormitorio, ensombreciendo el desorden de los muebles recién llegados. Escuché, distraído, las frases intermitentes de la mujer, sin creer en lo que decía."

Los dos mundos que separa la débil, facilitadora pared del departamento, nunca llegarán a confundirse. Para saltar de uno a otro será necesario que Juan María Brausen asuma un nuevo nombre; que deje de ser Brausen y empiece a ser Juan María Arce. En algún momento ambos mundos llegan a ser tangenciales pero nunca se solapan; están en distintos planos; distintas leyes los rigen y el juego del vivir no puede ser el mismo en ambos.

El mundo de Juan María Brausen es el mundo de la responsabilidad y la rutina, del hastío y el sinsentido, del malentendido que llaman amor. En alguna parte resume Brausen su vida: *"Gertrudis y el trabajo inmundo y el miedo de perderlo (...); las cuentas por pagar y la seguridad inolvidable de que no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz."* O, un poco más tarde y con más reconocible elocuencia: *"A esta edad es cuando la vida empieza a ser una sonrisa torcida (...) Y se descubre que la vida está hecha, desde muchos años atrás, de malentendidos. Gertrudis, mi trabajo, mi amistad con Stein, la sensación que tengo de mí mismo, malentendidos. Fuera de esto, nada; de vez en cuando, algunas oportunidades de olvido, algunos placeres, que llegan y pasan envenenados. Tal vez, poco importa. Entretanto, soy este hombre pequeño y tímido, incambiable, casado con la única mujer que seduje o me sedujo a mí, incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos. Asceta, como se burla Stein por la imposibilidad de apasionarse y no por el aceptado absurdo de una convicción eventualmente mutilada. Este, yo en el taxímetro, inexistente, mera encarnación de la idea Juan María Brausen, símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas —no al alcohol, no al tabaco, un no equivalente para las mujeres— nadie, en realidad."* O, también, dicho en las palabras con que el protagonista comprende —al fin— lo que había estado sabiendo durante semanas, que "yo", *"Juan María Brausen y mi vida, no eran otra cosa que moldes vacíos, meras representaciones de un viejo significado mantenido con indolencia, de un ser arrastrado sin fe entre personas, calles y horas de la ciudad, actos de rutina".*

Ese mundo puede resumirse en la imagen con que Onetti golpea al lector desde el comienzo, al empezar a comunicar Brausen su obsesión: el pecho recién cortado de su mujer. Las imágenes se acumulan, incesantes, crueles: *"...pensé en la tarea de mirar sin disgusto la nueva cicatriz que iba a tener Gertrudis en el pecho, redonda y complicada, con nervaduras de un rojo o un rosa que el tiempo transformaría acaso en una confusión pálida, del color de la otra, delgada y sin relieve, ágil como una firma, que Gertrudis tenía en el vientre y que yo había reconocido tantas veces con la punta de la lengua"; "...pensaba en la mañana, unas diez horas atrás, cuando el médico fue cortando cuidadosamente, o de un solo tajo que no prescindía del cuidado, el pecho izquierdo de Gertrudis.*

Había sentido vibrar el bisturí en la mano, sentido cómo el filo pasaba de una blandura de grasa a una seca, a una ceñida dureza después"; "...mientras no lograra olvidar aquel pecho cortado, sin forma ahora, aplastándose sobre la mesa de operaciones como una medusa, ofreciéndose como una copa. No era posible olvidarlo, aunque me empeñara en repetirme que había jugado a mamar de él, de aquello"; "...Ablación de mama. Una cicatriz puede ser imaginada como un corte irregular practicado en una copa de goma, de paredes gruesas que contenga una materia inmóvil, sonrosada, con burbujas en la superficie, y que dé la impresión de ser líquida si hacemos oscilar la lámpara que la ilumina. También puede pensarse cómo será quince días, un mes después de la intervención, con una sombra de piel que se le estira encima, traslúcida, tan delgada que nadie se atrevería a detener mucho tiempo sus ojos en ella. Más adelante las arrugas comienzan a insinuarse, se forman y se alteran; ahora sí es posible mirar la cicatriz a escondidas, sorprenderla desnuda alguna noche y pronosticar cuál rugosidad, cuáles dibujos, qué tonos sonrosados y blancos prevalecerán y se harán definitivos. Además, algún día Gertrudis volvería a reirse sin motivo bajo el aire de primavera o de verano del balcón y me miraría con los ojos brillantes, con fijeza, un momento. Escondería en seguida los ojos, dejaría una sonrisa junto con un trazo fijado en los extremos de la boca. Habría llegado entonces el momento de mi mano derecha, la hora de la farsa de apretar en el aire, exactamente, una forma y una resistencia que no estaban y que no habían sido olvidadas aún por mis dedos. Mi palma tendrá miedo de ahuecarse exageradamente, mis yemas tendrán que rozar la superficie áspera o resbaladiza, desconocida y sin promesa de intimidad de la cicatriz redonda"

Sólo en Louis Ferdinand Céline (especialmente en *Voyage au bout de la nuit,* 1932) solía encontrarse tamaña provocación a la sensibilidad del lector. El mismo Onetti en sus anteriores novelas no había dado con nada tan cruelmente eficaz; tampoco Jean Paul Sartre, de quien Onetti es coetáneo y con quien presenta tantos curiosos puntos de contacto. En efecto, *La Nausée y Le mur* son de 1938; *El pozo,* del 39. No es seguro que Onetti haya conocido antes de 1945 estas primeras obras de Sartre; y sin embargo su corta primera novela está en la misma tradición de literatura negra. El parentesco parece más fácil de trazar por la vía de una común admiración por Céline. — *La Nausée* tiene un epígrafe suyo — y por la influencia compartida de novelistas norteamericanos en que descuellan Dos Passos y Faulkner.

La brutalidad de estas descripciones de *La vida breve* deja más al desnudo la sensibilidad herida del personaje. A través de ella busca el autor alcanzar la sensibilidad del lector. Todo el resto de la novela sólo puede agregar circunstancias, nombres, anécdotas. Si el lector ha asimilado el castigo, bastaría esa única imagen para poder deducir -en angustia, en pasión— todo el resto. Pero Onetti es un verdugo metódico y proyecta sus vicisitudes (para usar sus palabras) con precisión y frialdad. Nada queda omitido. Y pieza tras pieza, en lúcido, ordenado *puzzle,* se desarrolla ante el lector la historia de Juan María Brausen: su fracaso amoroso, la pérdida del empleo, la separación de Gertrudis, un nuevo fracaso al intentar (en qué términos tan equívocos) el rescate de la juventud vivida en Montevideo.

Mientras la existencia de Brausen se envilece hasta llegar a las heces, la fascinación del mundo del otro lado de la pared, se ejerce con creciente energía. En un primer momento parece obvio su significado: es un escape, una huída de la realidad. Pero es también realidad e impone sus reglas. Un día Brausen aprovecha una ausencia de su vecina, La Queca, y visita el departamento vacío. *"Empecé a moverme sobre el piso encerado* (escribe,) *sin*

ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada paso lento. Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer." Desde ese momento, Brausen empieza a concebir el desquite. No en su propia existencia ratonil, sino en el mundo al lado. Al ingresar allí, es como si los valores morales (sus valores, en los que ya no cree) cambiaran de signo, aceleraran su metamorfosis: él, hombre de una sola mujer, podrá convertirse en amante de una prostituta, en macró; él, temeroso de hacer sentir a su mujer la imparidad de sus pechos, descubrirá el placer de golpear a una mujer, de brutalizar y brutalizarse; él, aceptando como un capricho ("de primavera" se dice) la idea de matar a Gertrudis, arderá en deseos de vengar con el asesinato premeditado de La Queca *"todos los agravios que me era posible recordar"*.

Una fuerte escena marca el acceso al mundo de al lado. En su primera tentativa de entrar en contacto con La Queca, Brausen (vacilante, improvisando) es echado a patadas por uno de sus amantes, Ernesto. Mientras se levanta y se limpia la ropa maculada, Brausen comprende que ha sido aceptado, que ahora empieza a ser también Juan María Arce. La violencia parece ser la regla de este otro juego. Pero no es su tónica. Poco a poco, Arce descubre el verdadero sentido de este mundo, eufóricamente anticipado en la visita al departamento vacío. En un segundo intento de aproximación (éste sin el torvo Ernesto) Arce consigue a La Queca; puede contemplarse vivir: *"ahora yo también estoy dentro del escándalo, dejando caer ceniza de tabaco por todas partes, aunque no fumo: usando copas, moviéndome con ardor entre los muebles y objetos que empujo, arrastro, cambio de lugar; inmóvil, cumplo mi tímida iniciación, ayudo a construir la fisonomía del desorden, borro mis huellas a cada paso, descubro que cada minuto salta, brilla y desaparece como una moneda recién acuñada, comprendo que ella me estuvo diciendo, a través de la pared que es posible vivir sin memoria ni previsión"*.

Con La Queca, la rutina del sexo se convierte en otra cosa: *"si la olvido* (piensa mientras la mira caminar por la pieza), *podría desearla, oblgarla a quedarse y contagiarme su silenciosa alegría. Aplastar mi cuerpo contra el suyo. saltar después de la cama para sentirme y mirarme desnudo, armonioso y brillante como una estatua, efebo por la juventud trasmitida a través de epidermis y de mucosas, desbordante de mi vigor de tercera mano"*. De estas experiencias, un nuevo hombre (no sólo un nuevo nombre) emerge. Cuando acepta irse a Montevideo con La Queca, en viaje financiado por un viejo amante de ella, la nueva etapa de la degradación le permite mirarse desde la altura de Brausen y sentirse *"irresponsable de lo que él* (Arce) *pensara o hiciera"; se ve "descender con lentitud hasta un total cinismo, hasta un fondo invencible de vileza del que* (Arce) *estaría obligado a levantarse para actuar por mí"*.

Una verdad suplanta a los valores destruídos por Brausen. Tendido en la cama de la prostituta (en la que se complace en *"descubrir antiguas presencias mezcladas, contradictorias"*) y mientras se distrae pensando en su pasado como si fuera ajeno, *"algunos anticipos de Arce y de la verdad iban cayendo sobre mi pereza: supe que no es el resto, sino todo lo que se da por añadidura; que lo que lograra obtener por mi esfuerzo nacería muerto y hediondo; que una forma cualquiera de Dios es indispensable a los hombres de buena voluntad, que basta ser despiadamente leal con uno mismo para que la vida vaya encajando, en momento oportuno, los hechos oportunos. Libre de la ansiedad, renunciando a toda búsqueda, abandonado a mi mismo y al azar, iba preservando de un indefinido envilecimiento al Brausen de toda la vida, lo dejaba concluir*

para salvarlo, me disolvía para permitir el nacimiento de Arce. Sudando en ambas camas, me despedía del hombre prudente, responsable, empeñado en construirse un rostro por medio de las limitaciones que le arrimaban los demás, los que lo habían precedido, los que aún no estaban, él mismo. Me despedía del Brausen que recibió en una solitaria casa de Pocitos, Montevideo, junto con la visión y la dádiva del cuerpo desnudo de Gertrudis, el mandato absurdo de hacerse cargo de su dicha".

Para poder ingresar totalmente a este mundo de verdad (ese mundo de Arce) el personaje necesita purificarse matando a La Queca; bastarían entonces pocos minutos para aliviarse de todo lo que puede ser dicho a una persona, *"para quedarme vacío de todo lo que había tenido que tragarme desde la adolescencia, de todas las palabras ahogadas por pereza, por falta de fe, por el sentimiento de inutilidad de hablar".* Cuando llega al departamento a matar a La Queca, descubre que ésta acaba de ser asesinada por Ernesto. *"Sentí que despertaba* (comenta luego) *no de este sueño, sino de otro incomparablemente más largo, de otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño".*

Brausen (es claro) no deja nunca de ser Brausen. Ni aún cuando se libera de compromisos (el empleo, Gertrudis, la amistad); ni aún cuando entierra, con Raquel, la nostalgia de la juventud en Montevideo; ni aún cuando vive, tantos meses, como Arce. Rechaza, es cierto, las reglas del juego en que vivía, cambia de mundo, pero subsiste profundamente como Brausen. La reación frente al asesinato de La Queca lo demuestra. Ante la realidad brutal (no imaginaria) del crimen, Arce se desvanece — el nuevo juego (*su* juego) exigía que matara a Ernesto— y es un renovado Brausen el que protege al asesino, el que intenta salvarlo creándole una vida nueva. (Quizá ya Brausen sienta que Ernesto ha matado por él, aunque sólo más tarde llegue a formulárselo tan claramente, llegue a sentirse solidario y a escribir: *"no es más que una parte mía; él y todos los demás han perdido su individualidad, son partes mías"*). En su desesperada intentona de evasión, ambos llegan a Santa María y acaban por ser detenidos, lo que de golpe entrega a Brausen la libertad, la verdadera: *"esto era lo que yo buscaba desde el principio* (se dice), *desde la muerte del hombre que vivió cinco años con Gertrudis; ser libre, ser irresponsable ante los demás, conquistarme sin esfuerzo una verdadera* soledad". Entre tanto, su huída también lo ha llevado a interpolarse en un tercer mundo, del que no he hablado todavía pero que es tan antiguo como la misma novela.

* * *

Antes de que Juan María Brausen supiese que era posible incorporarse al mundo de La Queca —que corría vertiginoso del otro lado de la pared—, la necesidad de evadirse del mundo propio le había forzado a la creación de un mundo imaginario. Un médico cuarentón en Santa María, ciudad provinciana junto al río, constituía la primera imagen. Poco a poco, y mientras Brausen se esconde y emerge gradualmente como Arce, la historia de Díaz Grey se va formando como otra vía de escape. El mundo en que Díaz Grey vive es una transparente estilización de la realidad que oprime a Brausen: la sordidez está objetivada en la profesión (*"Los ojos... hartos hasta el fin de la vida de observar entrepiernas, pliegues, combas, blanduras, lugares comunes y anormalidades... La cara colgante inclinada sobre adelantos y retrasos, el olor de la carne fresca y cocida que se alza desprendiéndose del perfume de las sales de baño o del de la colonia distribuída previamente con un solo dedo. Abrumado, a veces, por la involuntaria tarea de analizar el claroscuro, las formas y los detalles barrocos de lo que miraba y tratar de representarse lo que aquello había significado o podría significar para*

un hombre cualquiera, enamorado"); la tentación de la hembra, es Elena Sala (*"La vi avanzar en el consultorio, seria, haciendo oscilar apenas, un medallón con una fotografía entre los dos pechos, demasiado pequeños para su corpulencia y la vieja seguridad que reflejaba su cara");* la consumación del rabioso deseo se alcanza en la posesión de esa misma Elena (que sólo se entrega porque sabe que luego va a suicidarse); la pureza adolescente llega en una aventura imposible con una Elena Sala imaginaria, y que Díaz Grey se cuenta para poder seguir viviendo (como Brausen se cuenta la de Díaz Grey, como vive la de Arce); la huída y persecución está en la sucia aventura final con el marido y un amante de Elena Sala, aventura en la que Díaz Grey participa por saber que descenderá la paz en medio del desastre, que la joven violinista con la que al fin se queda es la Elena Sala imposible y ya muerta. Hasta en los menores detalles, este mundo de Díaz Grey es tributario del de Brausen. No sólo porque el protagonista es el mismo Brausen, y Elena es una renovada Gertrudis; lo es, sobre todo, porque el dueño del hotel junto a la playa es el mismo viejo Macleod que había echado a Brausen de su empleo; lo es porque hay cosas de Elena Sala que sólo Brausen entiende; la prostibularia sonrisa que ofrece a Díaz Grey y que nace del mismo *"ademán, el mismo breve, desesperanzado sonido* (reiterado) *años atrás en zaguanes de prostíbulos, donde mi mano avanzaba lívida bajo la luz alta en el techo";* nace de su promiscuidad con La Queca, de su implacable enfoque del sexo.

En esta tercera existencia de Brausen, Onetti abandona, es claro, toda pretensión de realismo. Me refiero al de las esencias. La superficie sigue siendo de sórdido, minucioso naturalismo. Pero las coordenadas de tiempo y espacio, las identidades de sus personajes, son susceptibles de modificación y un retoque de la voluntad o un capricho del creador, pueden alterar o petrificar la faz del mundo, sus valores.

Así como Arce se disuelve al final de su aventura en Brausen —y el policía que lo detiene como encubridor de Ernesto lo identifica (ante el asombro del lector); *"usted es el otro... Entonces, usted es Brausen"*—, Díaz Grey cierra la novela, conquistada ya del todo su objetividad por haberse asimilado a Brausen. El mundo real de Díaz Grey, se hace ficción y la palabra Fin en la página 390 demuestra que, en efecto, la única verdad es la de fábula. Se comprende recién entonces la lealtad de esta advertencia (ya citada): *"Sentí que despertaba* (dice el protagonista) *no de este sueño sino de otro incomparablemente más largo, otro que incluía a éste y en el que yo había soñado que soñaba este sueño".*

Otra lectura de *La vida breve* parece también posible. En vez de considerar a la novela como documento contemporáneo, testimonio sobre el mundo desvalorizado que vivimos, el lector puede seguir a Brausen en su aventura interior. Entonces no se trata de escapar a la realidad, vivir la vida breve, o inventarse un cuento para llevar al cine. Se trata de crear otra realidad, competir con la creación. Gradualmente, Brausen libera en sí mismo las fuerzas de la imaginación. Mientras vive su gris rutina o la más excitante de Arce, o la rectificable de Díaz Grey, Brausen explora las provincias de la creación. Empieza por tantear este mundo compacto y enterizo, tan ingobernable en apariencia. Por un resquicio —descubierto a qué costa, con qué esfuerzo— es posible interpolar en él una ventana sobre el río, un médico asomado a ella. Brausen se confiesa: *"estaba un poco enloquecido... sintiendo mi necesidad creciente de imaginar y acercarme a un borroso médico de cuarenta años, habitante lacónico y desesperanzado de una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos. Santa María, porque yo había sido feliz allí, años antes, durante veinticuatro horas y sin motivo".* Otro resquicio para la creación pueden ser los pe-

chos de una mujer, *"demasiado pequeños para su corpulencia y la vieja seguridad que reflejaba su cara"*, entre los que se balancea un medallón con un retrato. Bastan esas fisuras para que un nuevo mundo sea posible, empiece a existir.

Toda la novela entonces adquiere profundidad en el tiempo y en el espacio. En vez de contar tres historias más o menos novelescas que se yuxtaponen en universos incomunicados y regidos por sus propias leyes, el libro ordena en un mismo cuadro espacial y temporal sus varias anécdotas; ese territorio común de las tres historias es la creación narrativa: el tema esencial que permite su existencia simultánea.

Cada vez que Brausen piensa a Díaz Grey, lo va creando. Esa repetición insomne, ese obstinado rigor en el deseo, va haciendo viable a Díaz Grey; lo hace salir de la costilla de este Adán. En sus primeras tentativas de vida la criatura está demasiado adherida a Brausen, y su mundo sólo logra trasponer —en cifra melodramática y concisa— la dolorosa rutina. Pero la renovada invención permite que se acentúen los rasgos y se empiece a advertir que en Díaz Grey se realiza el milagro del desquite de esta vida primera. La originalidad e independencia de lo creado empieza luego a hacerse evidente. En el capítulo XIII, emerge un tercer agonista, el marido de Elena Sala, ente totalmente de ficción aunque engendrado por la pasada desdicha y los vientres de Gertrudis y La Queca (como el mismo Brausen se dice). Con el ingreso de este personaje el relato adquiere por vez primera realidad objetiva; nada en el largo capítulo traiciona la existencia de un creador que mueve los hilos; los muñecos actúan como si fueran mortales. (Apenas algún juego del omnisciente e invisible relator, en que a la manera de *Citizen Kane* se salta el tiempo entre un apretón de manos de despedida, y el mismo apretón de saludo, traiciona una impaciencia técnica, al paso que denuncia una conciencia que vigila.)

Puede creerse entonces que Díaz Grey ha logrado su plenitud de cosa creada, su eternidad en el papel. El proceso empieza entonces a revertirse: la creatura empieza a inventar a su creador. O mejor, a presentirlo. Brausen cuenta: *"Abandonado en el aire libre al cansancio, al frío, a las olas de sueños que a veces lo arrastraban para devolverlo enseguida* (Díaz Grey) *contemplaba la mancha negra del pequeño fondeadero, trataba de distraerse evocando las formas y los colores de las pequeñas embarcaciones, llegaba a intuir mi existencia, a murmurar 'Brausen mío' con fastidio."* La invención de un creador acentúa, paradójicamente, la condición de ente real que no tiene (que no puede tener) Díaz Grey. Otra operación que emprende luego confirma el engaño, aumenta la confianza de sus movimientos. Díaz Grey (¿por qué no?) se improvisa un pasado. Para escapar a la extorsión de Elena Sala —que se ofrece pero con asco, profesionalmente— el médico la recrea en la imaginación. Parece ridículo o meramente patético. Sacado de la nada, inventado por la urgencia de otro a los 40 años, pequeño y rubio, contra una ventana sobre el río, cómo atreverse a tener un pasado en un taxi con una muchacha recién poseída, que es también la imposible Elena. Díaz Grey lo hace y asegura —demuestra— así su realidad. La posesión "real" de Elena Sala, antes del suicidio, no mata más que la comezón de la carne. El deseo *("hijo del cuerpo, pero éste ya no bastaba para aplacarlo")* sólo podra ser satisfecho cuando encuentre a la muchacha violinista y huya con ella hacia el triunfo total sobre el desastre, cuando, igual que Brausen, cercado por la policía, alcance la paz sobre las serpentinas muertas del alba—como ha escrito Borges en otro contexto.

Y es entonces (terminada ya la novela en la descripción objetiva de esa fuga y esa victoria) cuando el lector comprende que la verdad es que Díaz Grey acaba inventando a su Brausen, acaba siendo más Brausen que el otro. Porque cuando Brausen, que ha enterrado dentro de sí a

Arce, huye con Ernesto hacia la imaginada Santa María descubre allí la realidad de su creación; descubre, también, que la aventura de Díaz Grey ocurrió allí mismo pero en otro tiempo, hace ya muchos años; que esa aventura lo ha anticipado, que fue. Y en vez de interpolar su ficción (Díaz Grey, inventado por él) en la actualidad de la policía que acecha y de Ernesto que golpea a un hombre para escaparse, acaba rindiéndose a la ficción, entregándose a ella, libre e irresponsable. Vale decir: acaba por renunciar y aceptar también su condición de ente ficticio, de creatura creada por otro: Díaz Grey u Onetti.

¿Qué concluir de este laborioso análisis? A primera vista, Onetti no ha sabido resistir a la mediocre tentación de ilustrar —en gran escala— una de las máximas de Pero Grullo: El novelista es el Dios de sus creaturas. (Para demostrar su auto-satisfacción, podría insinuarse, no ha vacilado en introducir su auto-retrato en el cuadro, como si fuera un Veronese cualquiera). Pero esta explicación, que no deja de tener sus atractivos, es lamentablemente falsa. Como Proust en *A la recherche du temps perdu,* como Gide en *Les faux monnayeurs,* como Huxley en la novela en que parodia a éste último *(Point Counter Point),* Onetti ha querido explorar la creación literaria desde dos planos simultáneos e inseparables: el teórico y el práctico. Su novela analiza la creación mientras crea. No sólo obtiene por este simple recurso una mayor vitalidad también logra despojar a un tema ilustre de todo intelectualismo y vacía especulación al asediarlo con rabia y pasión.

Además (y esto solo ya sería mucho), con tal procedimiento consigue dar un contenido profundo al mensaje evidente de la obra. No sólo es cierto que la liberación de la rutina y de la desvalorización del alma sólo llega cuando nos encontramos con la verdad de nosotros mismos, nos despojamos de inhibiciones y compromisos, aventamos malentendidos (Brausen al despertar del sueño después de haberse purificado en Arce); la liberación puede llegarnos

por la creación, por las fuerzas que desata el creador al rehacer el mundo, al descubrir con asombro su poder y la riqueza de la vida. Por eso, el protagonista consigue develar —en uno de sus numerosos ensoñares— la verdadera ambición de este artista y de esta obra, el último mensaje. Dice así: *"A veces escribía y otras imaginaba las aventuras de Díaz Grey, aproximado a Santa María por el follaje de la plaza y los techos de las construcciones junto al río, extrañado de la creciente tendencia del médico a revolcarse una y otra vez en el mismo suceso, a la necesidad —que me contagiaba— de suprimir palabras y situaciones, de obtener un solo momento que lo expresara todo: a Díaz Grey y a mí, al mundo entero, en consecuencia."*

La doble o triple lectura de *La vida breve* no excluye otra que parece lícito examinar también. Proyectada sobre el cuadro de la ficción ríoplatense de los años cuarenta, esta novela (y la obra entera de Juan Carlos Onetti que le sirve de antecedente) adquiere un significado peculiar. Ante todo, parece fácil clasificar a Onetti como novelista de la ciudad y novelista del realismo, oponiéndolo a un Güiraldes, a un Benito Lynch, a un Amorim (en su primera época), a un Espínola y emparejándolo a un Manuel Gálvez (en su período prehistórico), a un Roberto Arlt, a un Amorim (segunda época), a un Eduardo Mallea, a un Felisberto Hernández (antes del onirismo), a un Leopoldo Marechal en su único intento totalitario *(Adán Buenosayres).* Un examen comparado de sus respectivas obras lo deja a Onetti solo. No porque no sea posible oponer reparos a sus creaciones. Cualquiera advierte la sospechosa monotonía de sus personajes, la unilateralidad en el método descriptivo, el (a veces excesivo) simbolismo de sus acciones y caracteres, el desarrollo deliberadamente barroco que entorpece la lectura, los rasgos aislados de mal gusto. Pero ninguno de los nombrados en su categoría (ciudadana y realista) alcanza la violencia y lucidez de sus testimonios, la calidad segura de su arte

que sabe superar el realismo superficial y se mueve con pasión entre símbolos.

No es casual la mención en las páginas precedentes de algunos nombres (Céline o Sartre, Dos Passos o Faulkner) que constituyen los mejores representantes de una literatura que sin dejar de ser arte, es también testimonio y agonía. Onetti supo ver y denunciar antes de 1950, en la superficie falsa y vacía del mundo ríoplatense lo que esa superficie encerraba; supo encontrar las imágenes que en un solo momento lo expresaran todo. En este sentido, *Tierra de nadie* ha hecho por Buenos Aires lo que *Manhattan Trasfer,* por Nueva York. La aproximación no es caprichosa. Parte de la técnica de Dos Passos ha servido de clara inspiración a Onetti. Pero la modalidad técnica no constituye el valor principal de su novela, agria e imperfecta en este sentido. Su importancia esencial consiste en la ardida descripción de un mundo sin valores, poblado de indiferentes morales, de espaldas a su destino: un mundo en que el arte o el sexo, la política o el intelecto, se ejercen en el vacío, como formas desprovistas de contenido y sin sangre.

Que Onetti no sólo supo ver la superficie sino que caló hasta el fondo lo demuestra mejor ahora que nunca esta fantasía de una ciudad sitiada que se tituló *Para esta noche.* La imaginaria ciudad, gobernada por la delación, el terror y la brutalidad fue ya en 1943 el anticipo de un Buenos Aires peronista, menos melodramático pero no menos irrespirable. Y lo que entonces pareció un ejercicio en imaginación, escrito (según confesaba el autor) *"por la necesidad satisfecha en forma mezquina y no comprometedora—de participar en dolores, angustias y heroísmos ajenos",* y capaz por lo tanto de ser emparentado con la amanerada reconstrucción del asesinato de García Lorca en *Fiesta en Noviembre* de Mallea, se convirtió en duro, en apasionado testimonio del futuro. *La vida breve* cierra

en cierto sentido ese ciclo documental abierto diez años antes por *El pozo.*

Pero abre nuevas perspectivas. Sobre todo, porque excava en la misma realidad un territorio fantástico no menos sugestivo que el real; además porque desde el punto de vista del realismo documental significa el cierre de una etapa. La generación perdida que empezó a examinarse en *El pozo,* cuyo despiadado censo levantó *Tierra de nadie,* la que anticipó en pesadilla su destrucción en *Para esta noche,* encuentra su definitiva metáfora, su cabal resumen, en *La vida breve.* Pero ya no es más. Las fuerzas imaginarias de *Para esta noche* están operando sobre la realidad, y el mundo de aquella ficticia y real generación pertenece ya al pasado. Ese 1950 marca la hora para el novelista de inaugurar la pintura de este nuevo universo que funda con *La vida breve,* primera obra del ciclo de Santa María. El libro siguiente *Los adioses* (1954), marca una etapa de clara transición en su desarrollo. Aunque vinculado al ciclo, sólo lo trata lateralmente. Pero por la ejemplaridad de su visión y de su estilo justifica un análisis pormenorizado.

* * *

Un hombre llega a una ciudad de las sierras, donde hacen su cura los tuberculosos. Pasiva pero firmemente se niega a asimilarse a esa vida de sanatorio, de alentada esperanza, que contamina toda la ciudad. Es taciturno, no acepta. Vive sólo para las dos cartas (el sobre manuscrito, el dactilografiado en la máquina de tipos gastados) que llegan regularmente y que son la vía por la que continúa comunicado con el mundo exterior. Un día llega la mujer, autora de una de la serie de cartas, y el hombre rompe su silencio, su hermetismo, su negativa empecinada. Otro día, distinto, llega la de las cartas a máquina: es una muchacha fuerte, indestructible, viva: para ella, el hombre ha alquilado un chalet.

Así se plantea el tema de *Los adioses,* novela (*o nouvelle,* tal vez) que interrumpe un silencio de algunos años, sólo alterado por una recopilación de cuentos. En unas 80 páginas se irá revelando el misterio que encierra esa gran figura agobiada; el misterio de la mujer y su niño, de la muchacha, con todas las obscenas asociaciones que despierta el retiro en el chalet, la larga e ininterrumpida cohabitación de esas vacaciones, que escandalizan la sórdida pero rígida moralidad ciudadana de todos los mirones.

Porque (conviene aclararlo) toda la historia está contada desde fuera, está comunicada al lector por medio de un *testigo.* Ese testigo es el dueño del almacén, un ex-tuberculoso que sigue viviendo en las sierras con su medio pulmón y que registra desde su observatorio ciudadano los avatares de todos los enfermos. Enfermo él también. y no sólo de los pulmones, se jacta de saber (desde el primer momento) que el hombre no es de los que se curan, y por eso edifica su teoría. También tiene su teoría para explicarse las dos mujeres, el chalet en la colina y la clase de orgías que van consumiendo rápidamente al hombre. En esto no está solo: lo acompañan el enfermero y la muchacha del hotel. Entre los tres, con los datos aportados por los tres, se va armando este relato que la solapa y una faja significativa puesta al volumen califican de Historia de Amor.

Pero el amor que muestran estos testigos es la corrupción de la carne, el deseo consumiéndolo todo. Cuando llega la muchacha y comprende que el hombre tiene otra mujer. la obscenidad de los mirones contamina todo lo que ven. Con fariseísmo, lamentan que la muchacha sea demasiado joven para él, pero no pueden dejar de valorarla (en la imaginación) por los supuestos méritos eróticos. *"Imaginaba* (dice, al borde de la revelación, el testigo principal) *imaginaba la lujuria furtiva, los reclamos del hombre, las negativas, los compromisos y las furias desapiadadas de la muchacha, sus posturas empeñosas, masculinas."*

Ya que el testigo, y sus colaboradores espontáneos, no sólo apuntan lo que ven sino que ven lo que se imaginan. El pasado del hombre, jugador de basket-ball, se reconstruye así: *"Acepté una nueva forma de la lástima* (declara el testigo), *lo supuse más débil, más despojado, más joven. Comencé a verlo en alargadas fotos de 'El Gráfico' con pantalones cortos y una camiseta blanca inicialada, rodeado por otros hombres vestidos como él, sonriente o desviando los ojos con, a la vez, el hastío y la modestia que conviene a los divos y los héroes. Joven entre jóvenes, la cabeza brillante y recién peinada, mostrando, aún en la grosera retícula de las sextas ediciones, el brillo saludable de la piel, el resplandor suavemente grasoso de la energía, varonil, inagotable. Lo veía acuclillado, al relámpago del magnesio, los cinco dedos de una mano simulando apoyarse en un pelota o protegerla; y también en una habitación sombría, examinando a solas, sin comprender, la lámina flexible de la primera radiografía, rodeado por trofeos y recuerdos, copas, banderines, fotografías de cabeceras y banquetes. Podía verlo correr, saltar y agacharse, sudoroso, crédulo y feliz, en canchas blanqueadas por focos violentos, seguro de ser aquel cuerpo largo y semidesnudo, convencido de la eternidad de cada tiempo de veinte minutos y de que el nombre que gritaba la multitud con agradecimiento y exigencia, servía para expresarlo, mencionaba algo real y perdurable."*

También reconstruye el testigo los movimientos del hombre en su soledad: *"El Doctor Gunz le había prohibido las caminatas; pero solamente usaba el ómnibus para volver al hotel cuando llevaba en el bolsillo uno de los sobres escritos a máquina. Y no por la urgencia de leer la carta, sino por la necesidad de encerrarse en su habitación, tirado en la cama, con los ojos enceguecidos en el techo o yendo y viniendo de la ventana a la puerta, a solas con*

su vehemencia, con su obsesión, con su miedo a la esperanza, con la carta aún en el bolsillo o con la carta apretada con otra mano o con la carta sobre el secante verde de la mesa, junto a los tres libros y al botellón de agua nunca usada."

O en esa otra soledad, más reservada e inviolable con la muchacha: *"Se sentaron junto a la ventana y me pidieron café. Ella, adormecida, me siguió por un tiempo con una sonrisa que buscaba explicar y ponerla en paz. Les miré los ojos insomnes, las caras endurecidas, saciadas, voluntariosas. Me era fácil imaginar la noche que tenían a las espaldas, me tentaba, en la excitación matinal, ir componiendo los detalles de las horas de desvelo y de abrazos definitivos, rebuscados."*

Esa descontada y triste obscenidad que contamina el testimonio del relator (reflejo de la obscenidad que contamina la ciudad entera) explica la sensación de estafa, de burla premeditada, que se tiene cuando se revela el misterio del hombre y de la muchacha. El lector, que ha ido aceptando el testimonio del relator, que no ha podido no aceptarlo; el lector, partícipe vicario del chisme y del regodeo, no puede someterse a la solución que la verdadera historia le propone.

Es precisamente esta resistencia elemental (e inevitable) lo que explica que muchos lectores, y no de los peores, se detengan aquí en su juicio y hablen de los trucos de Onetti. Es cierto. La novela está trucada. Pero no basta reconocerlo. Hay que preguntarse para qué está trucada. Una segunda lectura lo revela mejor. La clave está en algunas palabras de la página 83. El narrador comenta su vergüenza y su rabia y *"el viboreo de un pequeño orgullo atormentado"* cuando descubre en una carta no reclamada por el hombre la verdadera solución. Entonces comprende: *"Pero toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí. Porque suponiendo, que hubiera acertado al interpretar la carta, no importaba, en*

relación a lo esencial, el vinculo que unía a la muchacha con el hombre. Era una mujer; en todo caso, otra."

En realidad, ésta es una Historia de Amor y no de Sexo. No importa que el testigo haya creído en una relación culpable; tampoco importaría que su creencia final en la inocencia de la muchacha sea también mentira. No importa que sea lujuria o incesto la apariencia que une a esos dos seres. Lo que los une, en verdad esencial, es el amor. De manera que los datos materiales, los hechos, la realidad de un lecho compartido o no, son trivialidades, circunstancias que sólo sirven para enmascarar (y revelar al fin) la naturaleza esencial de una relación que es sólo amor, cualquiera sea su forma corpórea.

Dentro de la primera historia (la historia que cuenta el testigo con fruición para la cosa sexual imaginada o real) ocurre otra historia que es tragedia. Es la historia de un hombre que no escapa, no puede escapar a su destino: la destrucción total. La historia de un hombre que empieza por negarse (contra toda evidencia) a aceptar la condición de enfermo, pero que tampoco tiene voluntad para curarse y que acaba no aceptando el sacrificio de la muchacha, huyendo (por qué vía) para no compartir siquiera la muerte.

Como en una alegoría, la historia de cuerpos contaminados o sanos, de sórdidos hoteles y de mirones que registran hasta la menor inflexión sensual de un movimiento, lleva dentro otra historia: la de una devoción y la de un sacrificio, la de no aceptar, decir No a la enfermedad, al amor, a la vida luego. Y del mismo modo, con la misma ambigüedad, el testimonio del relator (ese hombre sólo ojos que compensa su impotencia de vivir con la imaginación con que acecha la vida ajena), también el testimonio del relator lleva otro dentro.

La existencia de un testigo (de la mirada ajena, diría Sartre), crea al hombre y le impone su destino. Cuando todavía la historia está en sus comienzos, y el relator no

ha comprendido la fuerza y la importancia de su testimonio, ocurre una súbita, fugaz revelación: *"Así quedamos* (recuerda o retoca), el *hombre y yo, virtualmente desconocidos y como al principio; muy de tarde en tarde se acomodaba en el rincón del mostrador para repetir su perfil encima de la botella de cerveza —de nuevo con su riguroso traje ciudadano, corbata y sombrero—, para forcejear conmigo con el habitual duelo nunca declarado: luchando él por hacerme desaparecer, por borrar el testimonio de fracaso y desgracia que yo me empeñaba en dar; luchando yo por la dudosa victoria de convencerlo de que todo esto era cierto, enfermedad, separación, acabamiento"*.

Pero lo que ahí parece sólo un duelo, nunca declarado pero tenaz, entre la aceptación del mundo (su corrupción, su entrega anticipada a la muerte) y la lírica, la romántica negativa del hombre, se revela más adelante como algo más complejo y único. El testigo descubre entonces que es algo más que el antagonista: es también *"el responsable del cumplimiento de su destino"* (para decirlo con sus propias palabras). Por eso, cuando todo se revela al final, cuando las piezas de este *puzzle* encajan en el diseño definitivo (no aquel que la maledicencia y la triste obscenidad de todos propusieran), el testigo relator, ahora convertido en narrador, puede contar: *"Salí afuera y me apoyé en la baranda de la galería temblando de frío, mirando las luces del hotel. Me bastaba anteponer mi reciente descubrimiento* (lo que revelaba la carta no reclamada) *al principio de la historia para que todo se hiciera sencillo y previsible. Me sentía lleno de poder, como si el hombre y la muchacha, y también la mujer grande y el niño, hubieran nacido de mi voluntad para vivir lo que yo había determinado."*

El testigo, el sórdido relator de la Historia de Sexo, se ha convertido en lo que verdaderamente era desde el comienzo: el Narrador (el Creador) de una Historia de Amor.

Los lectores de *La vida breve* (1950) no podrán extrañarse de esta transformación final operada por Onetti sobre el relator. También allí (aunque en forma más envolvente y compleja) el protagonista desprendía de sí mismo dos seres: uno representable, otro imaginario, que acababa por interpolar en la realidad real y que lo iban sustituyendo hasta identificarse con él en una realidad que era sólo la de la creación. Pero lo que en la anterior novela asumía las proporciones de una creación fantástica, limítrofe entre la narración realista y las concepciones borgianas de un cuento como *Las ruinas circulares* aquí en *Los adioses* es sólo una indicación apuntada al pasar y revelada (para el lector atento) sólo en las últimas páginas. Porque aquí Onetti, más que en cualquiera otra de sus ficciones ha usado (y abusado, según algunos) de la ambigüedad.

La técnica misma de la novela explica la ambiguüedad general. Al elegir un único punto de vista para contar su historia (el derrotado y obsceno testigo), al presentar sus revelaciones en el orden en que van ocurriendo para ese par de ojos, Onetti ha pagado tributo a la técnica que ha impuesto, desde el siglo pasado, Henry James. También en James el punto de vista, aparentemente objetivo, pero subjetivísimo, de un testigo es clave de la ambigüedad. No se trata ya, como en la sórdida y hermosa novela *What Maisie Knew* (1898), que el testigo sea una niña, demasiado joven para comprender del todo la corrupción que la rodea pero no demasiado para que esa corrupción no la vaya contaminando monstruosamente. Aún en libros más aparentemente objetivos, como *The Portrait of a Lady* (1881) o el magnífico *The Ambassadors* (1903), James se prevalece del punto de vista narrativo para omitir toda una porción, esencial, de la historia y cuando la revela, desenmascarando sus más sórdidas o culpables entrelíneas, la revelación también es ambigua. Porque no basta saber que Madame Merle (en la primera novela) ha sido amante del esposo de la protagonista y es un ser per-

verso; James también muestra o sugiere su sufrimiento y su desdicha y su sujeción a cánones morales que ha violado repetidamente. Tampoco basta que en la otra novela Strether se convenza de que la relación entre Chad y la condesa de Vionnet es culpable; el lector nunca sabrá si el amor también no la rescataba y si el sacrificio que se pide a los amantes no es sino el peor aspecto de la hipocresía social.

El mismo James ha usado una forma más sutil de la ambigüedad, en *The Abasement of the Northmore,* por ejemplo. En este cuento corto nunca se sabe si Warren Hope era tan brillante como su mujer pretendía; tampoco se sabe si el proyecto de humillación de los Northmore llega a término. James no dice nada: se limita a insinuar al lector, a su lector, otra posible lectura.

Onetti no toma este recurso de James, al que declara (enfáticamente) no entender. (Recuerdo una conversación nocturna con Borges en Buenos Aires, a quien pedía, con monótona insistencia, que le explicara a James). Pero lo toma de uno de los narradores contemporáneos que, directa o indirectamente, ha ido a la escuela de James: lo toma de William Faulkner. En *Light in August* (1933), por ejemplo, hay toda una historia —contada desde distintos puntos de vista, es cierto— pero que sólo se revela gradualmente, y cuando se revela (porque se revela), la naturaleza del protagonista, el oscuro, el ambiguo Chrismas, aparece completamente transformada. También de *Light in August* toma Onetti la figura femenina, la resistente, la inmortal Lena, arquetipo de esas adolescentes del escritor uruguayo que sobreviven a la violación y al parto, e imponen su ciega fuerza, su confianza animal, hasta a los mismos hombres que las corrompen y también las necesitan.

Pero Onetti es algo más que un lector de Faulkner. Es un creador que usa la ambigüedad no porque esté de moda o porque haya un maestro que le indique el camino. Onetti usa la ambigüedad porque su visión del mundo es

ambigua, porque toda su concepción del universo descansa en la dualidad de criterios que hace que la mayor sordidez (para el espectador, el testigo) contenga una carga de irredente poesía (para el paciente). La ambigüedad es la clave sobre la que edifica su testimonio de un mundo corrompido por la pérdida de valores morales, de seres que se asfixian, y manotean para sobrevivir. Sobre ese mundo, levanta Onetti (sin declamación pero con honda confianza) algunos valores rescatables: la ilusión adolescente, el Amor (no el Sexo), la creación. Con esos valores, este aparentemente crudo y sádico novelista, libera una ilusión romántica, una ficción cálida, humana, íntimamente hermosa.

En un memorable análisis de *Light in August* (en *Scrutiny,* Cambridge, junio 1933) el crítico inglés F. R. Leavis levantaba contra la novela de Faulkner estas objeciones: la aplicación de un mismo recurso técnico (introspección, monólogo interior, morosa descripción aislada de cada gesto) a distintos personajes en distintas circunstancias, sin dar al mismo tiempo la intimidad minuciosa en el registro de la conciencia que esos recursos implican; vacilación en el enfoque o alteración casual del mismo que no obedece a ninguna necesidad interior del relato; monotonía de los personajes que sólo presentan al lector una superficie, misteriosa pero no siempre provocativa; vinculación de estos procedimientos con las simplificaciones sentimentales y melodramáticas que practicaba ya Dickens.

Esas objeciones han sido invocadas algunas veces también contra Onetti. Es cierto que en su anterior novela (y en esta *nouvelle*) el narrador uruguayo las ha prevenido casi siempre al concentrar la narración en un personaje (aunque visto desde distintos planos) y al utilizar como enfoque casi constante ya el relato autobiográfico (como *La vida breve*), ya la exposición de un testigo (como en *Los adioses*). La caracterización de los demás personajes queda empobrecida, es cierto, y se subraya (y hasta

exaspera) la monotonía del tema expuesto, pero también se logra una concentración, una tensión no mitigada del conflicto, que bien vale el sacrificio de la variedad.

De las objeciones arriba ordenas, la que más validez presenta ahora es la que se refiere a la morosa descripción aislada de cada gesto. Onetti parece regodearse en ofrecer siempre lo que podría calificarse cinematográficamente de primer plano narrativo. Una manos que reciben el cambio de cien pesos (los dedos aprietan los billetes, tratan de acomodarlos, los revuelven y convierten luego en una pelota achatada que esconden con pudor en un bolsillo del saco) o que se sumergen en el bolsillo del pantalón (el dueño está perniabierto y recostado en un árbol) o que en el bolsillo del saco aprietan un sobre (*"con aprensión y necesidad de confianza,* como *si fuera un arma y como si le fuera imposible prever la forma, el dolor y las consecuencias de sus heridas"*), o que realizan cada uno de los innumerables pequeños gestos, mecánicos o distraídos o funcionales o reveladores, que ayudan a moverse, a vivir, a ser; una manos (apenas) sirven a este narrador para contar (prácticamente) toda la historia. Asumen el primer plano y se cargan de elocuencia. Como en el popular relato de Stephan Zweig, dicen lo que la cara, ya ensayada y docilizada por el histrión, oculta; comunican lo que está detrás de la indiferencia y del desgano estudiado con que todos nos vestimos.

Pero del punto de vista narrativo, esas manos destruyen el equilibrio. Porque asumen una importancia inmerecida. De medios, se convierten en fines; de modo, se convierten en manera. Y lo que se dice de las manos, podría señalarse de otras partes del ser que Onetti ilumina y aisla por completo. Así, cuando el narrador quiere presentar a la muchacha, ingresando lentamente a su almacén, la va dando como en fragmentos recortados y pegados uno junto a otro, pero cuidando de no borrar los bordes, como en un collage: *"No puedo saber si la había visto antes o si la descubrí en aquel momento, apoyada en el marco de la puerta: un pedazo de pollera, un zapato, un costado de la valija introducidos en la luz de las lámparas"*.

Esta atomización, esta fragmentación del universo sensible, esta exaltación de cada una de las piezas que componen la máquina del mundo. podría justificarse en parte porque la historia de amor es comunicada a través de un observador, ajeno y resentido. Lo que no se justifica es la exageración del procedimiento, la retórica en que acaba por sumergirse todo. Aquí radica la debilidad mayor de una obra que es, sin embargo, tan admirable. El procedimiento estilístico tan acentuado se interpone entre la obra y el lector; fuerza a éste, lo descoloca frente a la sustancia dramática (y aún trágica) y lo obliga a atender a lo que, al fin y al cabo, es sólo la *manera.* Por no haber superado la trampa que su propia tensión narrativa le tendía, Onetti ha malogrado parcialmente una *nouvelle* que, desde otro punto de vista, certifica completamente su madurez de escritor.

Mucho más plena y redonda es la novela que, con el título de *El astillero,* publica Onetti en 1961, después de otro lapso de silencio en que sólo aparecen libros breves como *Una tumba sin nombre* (1959) o *La cara de la desgracia* (1960). Con *El Astillero* Onetti avanza rápidamente hasta ocupar uno de los centros narrativos más fecundos del ciclo de Santa María: la historia de Junta Larsen. Este fragmento de un mundo propio es de capital importancia para entender la extensión y profundidad de su creación narrativa.

* * *

"Sospechó, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto

daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar". Este momento de revelación que tiene el protagonista hacia la mitad de *El astillero* sintetiza de modo admirable la soledad, la imposibilidad de comunicación, el horror de un mundo solipsista que están en la entrada de esta sórdida y desolada novela.

Poco importa que Junta Larsen se agite de uno a otro extremo de las doscientas páginas, que recorra varias veces la distancia que va de la morosa ciudad de Santa María al astillero de Jeremías Petrus, que incursione en un pasado hecho de humillaciones y de la misma, repetida, actividad con alguna mujer que acaba por ser la mujer. Poco importa que la sinuosa, elusiva y compleja trama sea susceptible de un resumen anecdótico —Junta Larsen regresa al pueblo, desde donde fuera expulsado hace años, para reconstruir su vida —y que la atención del lector (o del relator) sea capaz de encontrar, en sucesivas capas superpuestas, los hilos de una intriga que también atañen a Petrus y a su hija semiidiota o loca, a la criada de esta hija, a dos empleados de Petrus, a la mujer (grotescamente embarazada) de uno de ellos.

Aquí la anécdota sólo cuenta lo más externo e insignificante. Porque lo que ocurre interesa poco, o pudo haber ocurrido de otro modo. Que Larsen sea nombrado gerente general del Astillero de Petrus (abandonado, entrampado, deshaciéndose a ojos vistas) o el puesto lo ocupe otro; que sea Gómez (el de la mujer embarazada) el que amenace con un chantaje a Petrus o el chantaje lo ejecute otro, que el desenlace involucre la muerte de dos o más hombres, nada importa. La trama, el argumento, no es más que el cebo con que Juan Carlos Onetti mantiene alerta la atención de su irritado lector, de su devoto lector, de su esclavo lector.

La verdadera historia corre por dentro y está hecha de los silencios, las pausas, los hiatos, de esa historia superficial. Es la historia de una conciencia solitaria que regresa al pasado, a un mundo en que fue feliz y fue humillado, en busca de huellas perdidas, de una salvación, también perdida, de un sentido final para una vida sin sentido. Cuando Larsen regresa a Santa María, lleva a sus espaldas (aunque eso sólo se sabe más tarde) un pasado de macró, una condena y una expulsión del equívoco paraíso fluvial. Vuelve, más viejo y gastado, a enredarse en la historia confusa de la liquidación del Astillero de Petrus, en una no menos confusa y morosísima seducción de la hija de Petrus (acaba conformándose con la fácil criada), en los mediocres negociados de los empleados de Petrus.

Pero debajo de esa espesa y oscura capa anecdótica el lector va descubriendo de a poco y casi retrospectivamente la otra historia de Larsen: la historia de una necesidad de amor y verdadera comunicación que le están negadas. Porque toda su vida lo que Larsen conoció fue la mentira, el beso parricida con que corona la testa de Petrus, la mujer a la que usa con antigua sabiduría. Lo que siempre ha añorado Larsen es creer en algo, mentir que algo vale realmente la pena, encontrar a alguien que le pruebe que no es el único ser vivo en un mundo de cadáveres.

Por eso, al margen de sus actividades mediocres de seducción de la hija de Petrus y de reorganización del erosionado astillero, Larsen va tanteando (como ciego en un mundo sin relieve) en busca de una mano de verdad. Esa mano existe en el libro y Larsen sabe que es la de la mujer de Gómez. Pero esa mujer que pertenece a otro, esa mujer de vientre horriblemente hinchado por el embarazo, no es para él. La corteja con el viejo disimulado cinismo pero no para obtenerla, sino para dejar testimonio de su reconocimiento. Y cuando la crisis culmina, cuando está acosado por los invisibles sabuesos de su destrucción,

tiene un último alucinante encuentro con la mujer, ya herida de parto. Entonces, Larsen huye horrorizado.

Lo que Larsen no soporta es la vida. Soporta la mentira del sexo, la mentira de las adolescentes en flor, la mentira de los viejos visionarios con negocios en ruina, la mentira de la policía y hasta la mentira de otros suicidas. Pero cuando se enfrenta con la mujer rugiendo y sangrando, huye. Esa es la vida. Pero este cínico, este sórdido, este vulgar macró, es un romántico de corazón, un almita sensible que se acoraza de podredumbre y cieno y llanto fingido, para no aceptar que el mundo viola inocencia, que las mujeres que queremos dejan un día de ser muchachas, que la vida irrumpe en el mundo destrozándolo todo.

La última delirante fuga de Larsen por el círculo final de su infierno es una fuga de la vida misma. Como Eladio Linacero, que huía de su ámbito en *El pozo* por la ruta de los sueños que se contaba; como Juan María Brausen que escapaba de una mediocre realidad suburbana en *La vida breve,* inventándose otra personalidad y hasta creando un mundo entero, este nuevo protagonista de Onetti, enfrentado con las raíces mismas de la vida, se fuga por la muerte. Toda la novela tiene la marca simbólica del regreso al país de los muertos. Así como Ulises desciende en busca de las sombras en la *Odisea,* y Eneas baja al Averno y Dante se hunde en la Ciudad de Dite, Junta Larsen regresa a Santa María y a la muerte final.

* * *

Por más de un hilo está vinculada esta valiosa novela de Onetti con su ya vasto cuerpo narrativo. La ciudad de Santa María en que ocurre gran parte de *El astillero* apareció por primera vez en *La vida breve.* En esa ciudad se refugia la fantasía de Juan María Brausen: la va creando de a poco, la va poblando de seres, acaba por incorporarla a la realidad, por irse a hundir realmente en

ella. Entre los seres que crea Brausen está el doctor Díaz Grey, que hace una aparición secundaria en *El astillero,* como viejo conocedor de la historia local.

Santa María está también al fondo de otra aventura de Díaz Grey de la que queda documento en *La casa de la arena,* relato que se publicó en la colección titulada *Un sueño realizado* (1951). Otra *nouvelle* de Onetti, *Una tumba sin nombre,* también ocurre en Santa María y hasta menciona al pasar la Villa Petrus. El cuento con que Onetti obtuvo mención en el Concurso organizado por *Life en Español* (1960) y que se llama *Jacob y el otro,* está asimismo ambientado en Santa María. Todos estos elementos indican la creación de un mundo imaginario, una ciudad de provincias recostada a un gran río, que vincula *El astillero* a lo que podría llamarse *La Saga de Santa María.*

A partir de *La vida breve,* Onetti ha hecho explícita su intención de componer una secuencia novelesca que tendría como centro geográfico Santa María y en la que se entrecruzarían las vidas y los destinos de muchos personajes. Pero si *La vida breve* echa la piedra fundacional de este mundo, alguno de los personajes centrales de la larga secuencia llega de otra novela anterior. Me refiero a *Tierra de nadie* (1941) donde ya aparece ese Junta Larsen que irá desplazando, en la lenta fabulación de Onetti, a Brausen o a Díaz Grey, que parecían el centro novelesco de *La vida breve.* Poco a poco, Junta Larsen se impone, como Flem Snopes se imponía en la serie que Faulkner dedica a su ascenso en *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) y *The Mansion* (1960). En las dos últimas novelas que ha publicado Onetti *(El astillero, Juntacadáveres)* el protagonista indiscutido es Larsen.

También aparece Larsen en otras obras menores. Pero no es éste el momento de detallar todos sus avatares. Me interesa considerar, en cambio, un curioso problema literario que ha planteado Onetti a su lector. La secuencia de publicación de sus novelas oculta y hasta confunde al

lector la importancia de Larsen; por otra parte, el episodio capital de su vida (la fundación de un burdel en el pueblo de Santa María) sólo aparece explicado en la por ahora última novela de la serie. De este modo, quien haya ido leyendo las novelas en el orden de publicación se encuentra, con que el Larsen de *Tierra de nadie* es apenas la caricatura de un *macró,* que el del *Astillero* es un personaje largamente agonizante, sobre cuyo pasado no hay sino oscuras vislumbres, y sólo al llegar a *Juntacadáveres,* en 1964, se le aparece la figura entera del personaje.

El procedimiento que sigue Onetti para la comunicación de su secuencia narrativa es bastante complicado; como se ve. En otros autores (Proust, por ejemplo) basta leer con paciencia y en orden de publicación, los volúmenes de *A la recherche du temps perdu* para que la obra entera adquiera sentido, los personajes se expliquen, la filosofía del tiempo y la eternidad sea evidente. En Onetti no ocurre así.

Como hizo Balzac con su *Comédie Humanic,* como repitió y perfeccionó Faulkner en su ciclo sobre Yoknapatawpha, como está haciendo Gabriel García Márquez con su ciclo de Macondo. Juan Carlos Onetti ha incrustado en la realidad del mundo rioplatense un territorio artístico que tiene coordenadas claras y se compone de fragmentos argentinos y uruguayos. Ya los eruditos del futuro recogerán los rasgos (una alusión a la capital argentina en el nombre mismo de la ciudad, una plaza Artigas, la mención de un Camino de las Tropas) que van indicando puntos reales de un universo extraído de la tradición rioplatense. Ahora basta certificar esa común vinculación entre los relatos que Onetti ha ido escribiendo desde 1950.

Junta Larsen asomaba su perfil en *Tierra de nadie;* sólo asoma, entero aunque en escorzo, en un capítulo de *La vida breve.* Allí aparece (p. 360) como "un hombre *pequeño y grueso, con la boca entreabierta, estremeciéndo el labio inferior al respirar; la luz caía amarilla sobre su cráneo redondo, casi calvo. hacía brillar la pelusa oscura, el mechón solitario aplastado contra la ceja*". Luego se completa su retrato con otros rasgos de la misma novela: la nariz curva y delgada, el pulgar de una mano enganchado en el chaleco, las preguntas deliberadamente leguleyas de su confusa conversación. Pero en esta novela era imposible prever a qué grado de soledad y miseria iba a llegar ese hombre gordo, de juventud ya perdida.

Sólo en *Juntacadáveres* y en *El astillero* se redondea el retrato, se ve lo que lleva dentro Larsen, su figura se convierte en cifra de toda la humanidad. Entre la instantánea de *La vida breve* y el retrato completo de *El astillero,* su creador, Juan Carlos Onetti, ha madurado notablemente. En 1950 *La vida breve* fue la prueba del enorme talento narrativo de Onetti. Construída con un rigor que sólo el análisis más ceñido hacía aparente, implacable en su busca del estilo, fría y morosa, llevaba a la culminación a un narrador que en tres novelas anteriores (*El pozo, Tierra de nadie, Para esta noche*) había demostrado altas dotes.

Pero *La vida breve* se había dejado a la vista todo el andamiaje técnico. Era como si Onetti hubiera tirado la piedra sin saber esconder la mano. El prestidigitador hacía los trucos pero también los explicaba. Su largo aprendizaje con Céline y con Faulkner era demasiado evidente. Varios años después, cuando escribe *El astillero,* ya Onetti está en camino de una madurez que significa sobre todo despojamiento, elipsis, concentración fanática en la peripecia interior. Por eso se ven menos ahora los andamios, aunque algo sobreviven en los títulos de cada capítulo, con sus maniáticos resabios faulknerianos.

Lo que sobre todo se ve ahora es un progresivo ahondarse en la verdadera materia narrativa. Ese mundo del astillero, decrépito y polvoroso, en que vanamente trata Larsen de soñar que está dirigiendo algo: esa glorieta que es cifra de la Villa Petrus y donde seduce en cómodas cuo-

tas semanales a la loca hija de Petrus, esa casilla en que asiste fascinado y rechazado a la vez a los movimientos de la mujer embarazada, y más al fondo, todo el pueblo de Santa María y el río, son el lugar poético en que Onetti ha sabido ir creando (por mera insinuación atmosférica, por milagrosa simpatía entre el paisaje y el ser) una tierra para la soledad de Larsen, para su hambre de comunicación, para su descubrimiento de ser el único hombre vivo entre fantasmas.

Por eso el estilo mantiene esa tensión no mitigada que permite vincular esta novela no sólo con el obvio antecedente de Faulkner, sino con los trabajos más modernos de la escuela objetiva. No es que Onetti esté tratando de ponerse a la moda (de todos modos, *El astillero* ya estaba escrita en 1957), sino que la moda está poniéndose a tono con Onetti. Ese lector que ahora aguanta a Robbe-Grillet y a Michel Butor, que devora pausadamente las paralíticas novelas de Samuel Beckett, que transita sin impaciencia por *Le square* o *Moderato Cantabile,* de Marguerite Duras, es un lector que ya está bien maduro para Onetti.

En este escritor uruguayo encontrará no menos sino más rigor, una visión alucinada y alegórica del universo que está increíblemente vertida en términos de novela, un ímpetu vital que desmiente la (aparente) negatividad y sordidez del asunto. Encontrará sobre todo que el cinismo, la desesperanza, la frustración de su protagonista, no le impiden ser también un alma tierna y desgarrada. Encontrará, en fin, una obra maestra y la confirmación de un gran escritor.

4. Las ficciones de Martínez Moreno.

Abundan en la literatura hispanoamericana los escritores de una primera novela juvenil, un libro de versos adolescentes, una pieza de teatro que llama la atención por

la precocidad del autor, por su audacia; abundan menos en cambio, los autores maduros, de obra sostenida y en permanente desarrollo, de crecimiento profundo. Por eso mismo, resulta tan singular el caso de Carlos Martínez Moreno que durante muchos años escribe pocos cuentos y se resiste a publicarlos, que vacila en recogerlos en volumen (su primer libro se publica cuando ya tiene cuarenta y tres años), que rehuye las formas más socorridas de la publicidad literaria. Hasta que de golpe, escribe una novela titulada *El paredón,* que obtiene el áccesit en un concurso literario organizado en España y que se convierte al ser publicada en uno de los *best-sellers* del mercado ríoplatense. Entonces la crítica montevideana acusa de existista al autor, subraya el carácter sensacionalista del título, improvisa teorías sociológico-literarias para demostrar sus errores de enfoque. De un día para otro, este escritor que parecía rehuír toda popularidad y cortejaba (como Valéry) la oscuridad, se encuentra instalado en el centro de una controversia literaria que es poco común en un ambiente de aguas falsamente mansas.

Las confusiones provocadas por el éxito de *El paredón* son múltiples. Para algunos de sus lectores y críticos, sólo importa la parte de la novela que se refiere al viaje del protagonista a Cuba en 1958-59, su participación como espectador en el juicio de Sosa Blanco, sus opiniones sobre la primera hora de la Revolución. Desde este punto de vista, la obra ha sido censurada por la prensa de derecha (a la que horroriza el mero título y la imagen del Che Guevara en la portada) y por la prensa comunizante, que no encuentra bastante ortodoxa la visión del protagonista ni acepta sus reservas intelectuales y legales. Pero también la novela ha sido leída por tirios y troyanos como un retrato al vitriolo del Uruguay de hoy (toda la primera parte transcurre en los días subsiguientes a la derrota electoral del Partido Colorado), como una denuncia de su va-

cío legalismo, de sus infinitas componendas electorales. de su quietismo, del desarraigo de la minoría intelectual. Por eso, *El paredón* ha disgustado tanto a los blancos como a los colorados, a ciertos intelectuales (que se vieron cruelmente retratados en algunos pasajes satíricos) como a otros que ni siquiera fueron considerados por el autor como dignos de ataque. También la obra ha sido leída y discutida como autobiografía disimulada, ya que es obvio que el autor se basa en experiencias personales: como el protagonista, Martínez Moreno viene de una familia colorada, ha ejercido sostenidamente el periodismo, ha visitado Bolivia en las horas inmediatas al triunfo revolucionario y asistió en Cuba al proceso de Sosa Blanco. Quienes han querido ver en *El paredón* una obra confesional y hasta en clave, no han tenido reparos en señalar la semejanza de algunos personajes con seres reales. La pequeña chismografía local se ha esmerado en poner nombres, sin considerar muchas veces que Martínez Moreno (como Proust) suele utilizar fragmentos de la realidad para sus intencionadas caricaturas pero sin la pretensión de ofrecer retratos completos.

Aunque por otros motivos, también *La otra mitad* segunda novela de Martínez Moreno y aún inédita, parece destinada al escándalo. Aceptada por la editorial *Seix-Barral,* esta novela (que no tiene contenido político alguno) se ha estrellado contra las arbitrariedades de la censura española. Como presenta la historia de una pareja adulterina y concluye con la muerte de la protagonista a manos del marido en lo que tal vez sea un pacto suicida, la censura franquista ha creído oportuno rechazarla dos veces. Por más que los editores españoles han insistido, la decisión es definitiva. Es posible que intervengan otros motivos que los puramente morales ya que la misma censura ha permitido otras veces la circulación, así sea parcialmente mutilada, de novelas españolas tan notables y escandalosas como *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos en que se describe un aborto practicado a una muchacha

que ha sido violada y embarazada por su padre, en unos de esos barrios esperpénticos que encierran como un cinturón de miseria a la capital de España. Sea como sea, la nacionalidad de Martínez Moreno y ciertos desaires que el Consejo Departamental de Montevideo hizo públicamente al anterior embajador de España en el Uruguay (personaje muy poco diplomático, si los hay), tal vez expliquen la enconada decisión de la censura española. Es curioso, de todos modos, que este escritor que parece tan poco interesado en la publicidad y el escándalo alcance, algo tardíamente, un destino tan notorio.

La controversia en torno de *El paredón* no ha facilitado la lectura del libro ni la valoración del autor, como tampoco facilitarán la lectura de *La otra mitad* los antecedentes de sus escaramuzas con la censura española. Todo esto contribuye a entorpecer y despistar el conocimiento de un escritor que tiene otras dimensiones y merece otros análisis. Por eso mismo, me parece tan necesario considerar antes de que prosperen demasiado las confusiones, la obra ya publicada de Carlos Martínez Moreno, desde un punto de vista estrictamente literario y crítico. La experiencia puede ayudar a situar en su verdadero contexto una obra y un autor que cuentan hoy entre lo más singular de la narrativa hispanoamericana.

* * *

Pocos narradores uruguayos han tenido un proceso de maduración tan lento y firme como Martínez Moreno (nacido en 1917). Aunque escribe desde 1940, y tal vez antes, su primer libro de cuentos es de 1960. Ha ganado premios en concursos de cuentos organizados por varias revistas del mundo hispánico. (*Mundo Uruguayo,* 1944; *Número,* 1956; *Life en Español,* 1960) y un accésit en uno de novelas (*Editorial Seix-Barral,* 1961). Sin embargo, ha demorado en dar a conocer su producción y hasta

la fecha cuenta con sólo tres delgados volúmenes que totalizan apenas dieciséis narraciones (*Los días por vivir* 1960; *Cordelia,* 1961; *Los aborígenes,* 1964), una novela edita (*El paredón,* 1963) y dos novelas más de próxima publicación (*La otra mitad; Con las primeras luces*). Por eso durante mucho tiempo se pudo creer y afirmar que Martínez Moreno no era un auténtico narrador. Unos veinticinco cuentos reconocidos y publicados en varias revistas literarias a lo largo de veinte años era muy escasa producción, sobre todo si se tiene en cuenta que los primeros (*Fuegos artificiales, Aquí donde estamos, La vía muerta, Aquella casa*) son realmente fragmentos de una narración semi autobiográfica que el autor parece haber abandonado al utilizar algunas de esas páginas para completar su primera novela.

Sin embargo, la escasez de esta producción no es sino su aspecto más externo. Es una escasez deliberada (en algún lado Martínez Moreno habla de su *"desdánguido antipublicitarismo"*); es una escasez perseguida; parece la reacción natural de quien ha padecido, como crítico teatral y literario, la inflación local de valores de todo medio pequeño y que se ha impuesto personalmente un canon de rigor intelectual y estilístico muy severo. Pero es, además, una escasez en cuanto al número y no en cuanto a la calidad de sus relatos. Por el contrario, es tal la densidad de muchos de ellos (*Los sueños buscan el mayor peligro; La última morada; Cordelia; Los aborígenes*) que se puede afirmar que esos *cuentos* son realmente novelas comprimidas por un método de forzada deshidratación emocional. Un narrador menos tenso y exigente habría escrito novelones con los temas que subyacen esos intensos relatos.

En los veinte años que van de *Fuegos artificiales* (1940) a *Los aborígenes* (1960) se produce una maduración profunda en el hombre y en el escritor. Es claro que en 1940, Martínez Moreno tiene veintitrés años y poco

mundo; su visión intelectual, su sentido interior del rigor estilístico, su ambición, son exactamente los mismos de hoy pero su experiencia humana es relativamente pequeña, está reducida a la familia, a una infancia idílica, a los estudios universitarios (es abogado), al conocimiento del limitado mundo periodístico, teatral y literario del Río de la Plata.

Los años convierten a ese moroso evocador de la magia soterrada detrás de cada vivencia infantil, en un narrador que ha vivido, que ha recorrido el mundo, que ha sido sacudido directamente por la violencia de la revolución boliviana en 1952 y que ha asistido, como testigo, al fervor de la primera hora del triunfo revolucionario de Cuba, que ha podido comparar la imagen verdadera y personal de Europa con esas visiones entrevistas en el tantalizador mundo de los libros. Sin renunciar al rigor y a la lucidez, Martínez Moreno ha dejado liberar y ha podido trascender en sus narraciones de estos últimos años, las fuerzas más oscuras y primarias de su capacidad de narrar, ha sabido distender el estilo (bastante acalambrado en los primeros ejercicios), se está permitiendo tocar ahora todos los temas del repertorio novelesco. Su visión total ha madurado.

Hace ya unos años, intenté un estudio general de las ficciones de Martínez Moreno para la revista *Número.* Sólo tenía entonces publicados cuatro relatos autobiográficos, dos cuentos con su firma, algunos seudónimos (que eruditos del futuro habrán de excavar de las páginas de un semanario montevideano) y un puñado de cuentos inéditos. Sobre la base de los seis primeros, aunque teniendo implícitamente en cuenta los demás, analicé algo prematuramente el mundo y el estilo de Martínez Moreno. También anticipé entonces la convicción de que este narrador era (ya en 1951) el mejor, el más denso, el más maduro, el más hábil de la nueva promoción uruguaya. Los casi quince años transcurridos desde entonces han con-

firmado, a mi juicio, este vaticinio y lo han enriquecido notablemente.

Aunque sus ficciones no se caracterizan por la invención anecdótica puede resultar ilustrativo considerar rápidamente en qué se centra cada uno de los cuentos ya publicados en volumen. En *Los días por vivir* hay seis que se ordenan así:

Los sueños buscan el mayor peligro (el más antiguo) es la confesión de un hombre, aún joven, que repasa su vida, salteándose algunos episodios pero enlazando firmemente los más significativos, para alcanzar la clave de su frustración, de su mediocridad, de su fracaso frente al Bien, tal vez ante Dios;

Los días escolares articula en una serie de anécdotas, aparentemente aisladas, una evocación del relator que culmina con el reencuentro con un compañero de clase, ruina borracha y lacrimógena;

La última morada desarrolla los esfuerzos, al cabo estériles de un hijo inconsolable por construir un mausoleo digno de la memoria de su madre, y los esfuerzos paralelos de su mujer para usufructuar los beneficios inmediatos de ese homenaje;

El lazo en la aldaba confronta en el filo de la Navidad a una madre abandonada y despreciada con sus hijas, duras e implacables, en un cuadro que tiene toda la ferocidad latente del infierno familiar;

El salto del tigre explicita un caso de donjuanismo en que el seductor aparece realmente como presa de mujeres mucho más audaces y letales que él;

El simulacro es un relato novecentista en que se detalla la trampa en la que cae un hombre creyendo ser autor de un engaño y resultando ser la víctima; como en los anteriores cuentos la pluralidad de puntos de vista constituye uno de los motivos básicos de la narración; ya ha sido consagrado en antologías y para muchos es el mejor cuento de su autor.

En el volumen titulado *Cordelia* se recogen tres cuentos:

Cordelia (el más largo, prácticamente una nouvelle) contrasta el mentido dolor de un padre cuya hija ha muerto en un accidente de aviación con la autenticidad y pureza de la imagen de esa hija, para conseguir revelar así la soledad y tragedia verdadera de ese grotesco, involuntario Lear;

El invitado detalla en torno de la figura del perfecto anfitrión, una serie de calamidades que ocurren la vez que es invitado a cenar por uno de sus habituales invitados;

La pareja del Museo del Prado ofrece dos versiones contradictorias e inconciliables de las relaciones de una pareja, a cargo de cada uno de los cónyuges, estableciendo así de este modo el tema de la multiplicidad básica de todo vínculo matrimonial.

En el volumen de *Los aborígenes* se recogen siete relatos:

El que le da título muestra a un diplomático suramericano que evoca su carrera profesional, de revolucionario, de marido, de amante, en las fastuosas ruinas de un jardín romano; los valores vitales del Viejo y Nuevo mundo aparecen sutilmente contrastados (como en algunas novelas de Henry James) a través de un montaje de recuerdos que revela la maestría alcanzada actualmente por el narrador;

Paloma es la viñeta acre, sórdida, de un colombófilo, fanático y fanatizado, que para ganar una carrera no vacila en sacrificar a su pieza favorita; parece la transcripción en clave más metafórica del tema de *Cordelia;*

El careo (cuento que también ha merecido el honor de ser antologizado) se basa en las experiencias criminales del autor como defensor de oficio para presentar el cuadro sórdido de un hombre que ha matado al hijo de su concubina;

El ciclo del señor Philidor, transcurre en un asilo de alienados y oscila peligrosamente entre la lucidez y la locura, entre la narración realista y la fantástica;

Tenencia alterna, que también deriva de la experiencia legal del autor, muestra la disputa de una pareja dispuesta a divorciarse pero continuando más allá de la separación la rivalidad y el rencor; aunque el tema está tratado muy breve y cómicamente tiene algunos puntos absurdos de contacto con *What Maisie Knew,* de James;

El violoncello hace evocar, junto a la tumba de un hombre ilustre, en el homenaje celebrado para conmemorar el primer mes de su fallecimiento una estampa múltiple y contradictoria del personaje, presidida por la figura ominosa de la Viuda; es un brillante ejercicio literario en que Martínez Moreno utiliza algunas técnicas del Nouveau Roman, como el relato en el equívoco *ustedes* (que se articula con los verbos de la tercera persona pero equivale a una segunda persona, muy formal y ya perdida);

La fortuna de Oscar Gómez hace funcionar también la experiencia forense del autor bajo la forma de una historia de delincuentes complejamente contada en dos tiempos y con alternancia de narración directa, relato en primera persona y monólogo interior; el clima de este cuento hace recordar un poco las ficciones de Juan Carlos Onetti.

* * *

Más que la anécdota interesa a Martínez Moreno en estas colecciones de cuentos la situación existencial en que aparecen enclavadas sus creaturas. Son las suyas, sobre todo, narraciones de *personaje,* exploraciones de almas, búsqueda del significado plural y contradictorio, siempre contrapuntístico de la existencia humana. Esa imagen está revestida muchas veces de la más negra ironía y hasta crueldad, pero la ironía o crueldad son sólo máscaras. En el centro de este narrador hay un moralista implacable y desgarrado.

En sus primeros relatos, Martínez Moreno revelaba una saludable comezón estilística que nacía del rigor verbal pero también pagaba tributo a la moda faulkneriana que por aquella época (hablo de 1940 y tantos) ya hacía estragos en el Río de la Plata. Eran los años en que se había descubierto *Santuario* (publicada en Madrid, 1934 en la versión de Lino Novás Calvo); los años en que Jorge Luis Borges traducía en Buenos Aires *Las palmeras Salvajes* (1940); en que Juan Carlos Onetti escribía *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941) y *Para esta Noche* (1943, la más faulkneriana); en que el propio Martínez Moreno (asistido y completado por Alsina Thevenet y por mí) traducía palabra por palabra *A Rose for Emily* y la publicábamos en *Marcha* (1945). A pesar de obvias diferencias, Faulkner, Borges, Onetti eran entonces maestros de una extremada exigencia verbal; practicaban un sentido de la narración en que la cadencia y el ritmo de las palabras, la elección pausada de adjetivos. la tensión interior de cada frase, cuenta casi tanto como el suceso que se quiere explorar.

A medida que Martínez Moreno ha ido madurando como narrador, el rigor estilístico ha empezado a parecer sólo un medio de comunicación más que un fin en sí mismo. En *Los sueños buscan el mayor peligro,* en *La última morada,* en *Cordelia,* sobrevive aún esa exigencia de estilo que hacía tan trabajosa la lectura de muchos fragmentos autobiográficos de la primera hora. Pero al mismo tiempo que practicaba esas planas de una futura creación mayor, Martínez Moreno se dejaba ir en relatos que tenían menos tensión estilística aunque no deponían la lucidez y la exigencia interna. Me refiero sobre todo a textos como *Los días escolares* (hábil montaje de varios temas dispersos), como *El careo,* como *El paredón.* Un escritor más apasionado por la materia misma que está

contando que por la técnica, asoma ya en estas páginas; un escritor que está empezando a descubrir su propia capacidad expresiva a través de ejercicios de digitación que en su hora representaron el necesario tributo a algunos maestros.

* * *

Tal vez sea en *Los aborígenes* donde se integra en forma más feliz el rigor estructural externo de sus narraciones cortas más ambiciosas, con cierta fluidez narrativa, cierto dejarse ir, que es esencial para el logro de una narración de proporciones mayores como *El paredón* o como las dos novelas inéditas. Sin ánimo exhaustivo, conviene examinar ahora con algún detalle la orquestación de temas y motivos en aquella narración ejemplar.

Comienza con la presentación del personaje principal: Primitivo Cortés, 62 años, Embajador de una República suramericana no identificada, en un jardín de Roma. El personaje medita sobre un recorte de diario que informa sobre otro golpe revolucionario en su patria, golpe dominado (según el periódico) por el General Lafuente. El recorte lo retrotrae a la época en que conoció al General cuando sólo era teniente; evoca así el atentado revolucionario ocurrido cerca de una mina que costó la vida de algunos y destrozó la cara de la mujer de Primitivo. En este *racconto* se insertan libremente otros que completan la imagen del pasado: un alocado intento de suicidio de Lafuente borracho (que repite un episodio paralelo de *La guerra y la paz*); el recuerdo de una amante, Encarnación que es como el abrazo carnal del país en tanto que la mujer propia es sólo una obligación, la parte negativa del ser americano; el recuerdo de otra amante, Ilse, que representa en plena América la corrupción europea trasplantada y envilecida por el coloniaje mental, el aislamiento e incomunicación de las élites.

Ya están planteados en esta primera parte (que abarca tres apretados capitulillos) los temas básicos de la *nouvelle:* el contraste entre el pasado y el presente, entre la América revolucionaria y la Europa culta y obsequiosa (simbolizada en la narración por el jardín ilustre y por la figura del criado Massimo), entre la pureza ideal de la juventud de Primitivo Cortés y su blanda aceptación fatal de la corrupción. A partir de aquí, el escenario cambia y la meditación se concentra hacia su fín. En el salón de luz tamizada de su residencia en Roma, donde Primitivo trabaja, donde despacha correspondencia, donde yacen los originales inconclusos de un libro precisamente titulado *Los aborígenes,* ocurre el último y más largo de los capítulos. Otros temas irán a completar la meditación del personaje ahora oscurecida por la noticia de que en vez de dominar la revolución, el General fue su víctima. En un diálogo con uno de sus subordinados, se muestra la otra cara de la corrupción de las embajadas. Luego en una confrontación con su mujer, Primitivo Cortés llega hasta la comprensión de que ha sonado la hora para los hombres de su especie. Hay en América ya los atisbos de un mundo realmente nuevo.

Poco a poco, el protagonista ha vislumbrado que la realidad viva de su país (de América) no está en esos militares como Lafuente que se hacen generales y dictadores ni en esos doctores (como él) que se hacen diplomáticos, sino en los revolucionarios que son capaces de violar la máscara de imitación europea para desnudar el verdadero rostro sangrante e inédito de América. Por eso, las varias mujeres que evoca Primitivo en su meditación representan de algún modo el contraste entre esos dos mundos que coexisten en América: Encarnación es la verdadera matriz americana que el protagonista abandona; Ilse la falsa versión europea que también lo disgusta. En la faz rehecha de su mujer, en ese rostro reconstruido por la cirugía

estética de los Estados Unidos. se encuentra el símbolo de ese superficie estirada sobre las verdaderas facciones americanas. Al no poder vivir sino en un mundo ajeno (Europa) y con una mujer enmascarada (la América europeizante), Primitivo Cortés reconoce su condición final de desarraigo.

En la habilísima integración de símbolos, anécdota y mensaje, este cuento revela la maestría de Martínez Moreno. Si el narrador dijera las cosas tan explícitamente como se han dicho aquí el cuento no existiría sino como panfleto. Pero al dejar que las situaciones y los personajes revistan de carne concreta esas intuiciones de la realidad americana, Martínez Moreno ha logrado hacer reales a sus personajes y su conflicto, al tiempo que ha demostrado en cifra elocuente la problemática condición del ser americano.

Aunque el cuento se basa en un hecho real, ocurrido a un político y diplomático paraguayo, no constituye la transcripción de una anécdota histórica. Incluso podría apuntarse que en la meditación inicial contra las ruinas de Roma tal vez haya alguna reminiscencia de la figura de Eduardo Acevedo Díaz, que fue ministro uruguayo en aquella ciudad durante algunos años. Queda de él un curioso testimonio sobre esas mismas ruinas en que se contrasta su elaborada actitud cultural con la del dramaturgo Florencio Sánchez, más intuitivo. Como el diplomático y narrador uruguayo, este Primitivo Cortés del cuento también abandonó de algún modo su patria para convertirse en un contemplativo desterrado en Europa. Pero estas semejanzas anecdóticas son secundarias. Es fácil comprender que Martínez Moreno no quiso trazar ningún retrato particular y evitó, por eso mismo hasta la localización del país, componiendo su imagen con fragmentos de distintas realidades americanas. Su propósito es otro. A la manera

de Henry James, el narrador uruguayo ha levantado un suceso de la realidad y lo ha sabido investir de profundo significado alegórico. Aquí se revela su madurez narrativa y no meramente técnica.

* * *

Desde el primero de los cuentos que recogen sus volúmenes (*Los sueños buscan el mayor peligro,* 1947) hasta el más reciente (*Tenencia alterna,* 1964), una doble visión se manifiesta en todos los relatos: el mundo de la infancia, paraíso perdido irremediablemente, se opone con toda violencia al mundo adulto.

Ese contraste aparece explicado en *Los sueños buscan el mayor peligro* que orquesta lujosamente los temas de infancia y madurez, pero es también el motivo subterráneo de *La última morada* en que la madre muerta y mancillada en el recuerdo equivale a la infancia perdida; de *Los días escolares* en que se contrasta la figura del viejo compañero de escuela, ahora borracho lloroso, con lo que fue; de *El lazo en la aldaba* en que la vieja tía, lisiada obscenamente, es vista no sólo por la piedad culpable del sobrino sino también por la agresiva indiferencia de las hijas, ahora madres también; de *Cordelia* donde la pureza de la hija sirve para contrastar mejor la prostitución afectiva del protagonista; incluso de *Los aborígenes* en que la experiencia original de América que tiene Primitivo Cortés se opone en su pureza convulsiva a la larga cadena de concesiones que significará luego el puesto diplomático en Roma. También aparece en *Tenencia Alterna,* en que los hijos que no tiene la pareja en trámite de divorcio, aparecen grotescamente sustituídos por un par de gatos.

La visión de la infancia no es, sin embargo, totalmente pura. En la infancia están también la simulación, la violencia, la muerte, como anticipos de esa otra corrupción fatal que es la vida. Tal vez el cuadro más aterrador esté

dado en *Los días escolares,* con la sentimentalina literaria de *Corazón,* de D'Amicis, opuesta acremente a la figura de ese lisiado que descubre a los niños una primera estafa, de ese maestro masoquista que ofrece obscenamente su tetilla a la clase. Porque si bién la infancia es paraíso perdido, en el paraíso infantil no faltan el Mal, la serpiente, la promesa de una segura corrupción. Sin embargo, la infancia es en estos cuentos algo más que el símbolo de una inocencia perdida. Es también (y sobre todo) el repertorio simbólico de la vida entera. En cifra, la infancia ofrece todo el acaecer posterior. En ella están implícitos los días por vivir y que no han sido vividos aún. En la infancia de los cuentos de Martínez Moreno la muerte aparece incrustada como omega del ser.

Cuando el relato se instala únicamente en la hora adulta, el personaje principal vuelve de algún modo a la infancia para rescatar (como el protagonista de *Los sueños buscan el mayor peligro*) a través de un episodio olvidado, la clave de una vida deshecha. No es casual que muchos de estos cuentos consistan en una serie muy articulada de *racconti* que a partir de una situación final permite ir develando hacia atrás los signos del destino. Como el protagonista de *Los aborígenes,* muchos personajes de Martínez Moreno vuelcan su mirada en el pasado para descubrir allí la cifra de su mundo actual. Ese pasado no tiene que ser forzosamente la infancia. Basta que ofrezca algún sustituto adecuado de ella, como esa inocencia amoral en que vive el impotente protagonista de *La última morada,* o esa experiencia idílica de Primitivo Cortés con Encarnación en *Los aborígenes,* o esas palomas mensajeras que adiestra maniáticamente el protagonista de *Paloma.* La infancia es un estado de alma.

El mundo adulto por el contrario, se revela en estos cuentos como el mundo del compromiso y la conciliación cómplice, del acuerdo tácito o explícito, de la irresistible componenda con los bienes más desvalorizados de la vida.

Casi todos los personajes ceden y aceptan esa versión inferior de sí mismos que la vida les impone: en *Los sueños buscan el mayor peligro* es la infelicidad conyugal, la frustración minuciosa, el fracaso de alguna rebeldía; en *La última morada* es el adulterio de la mujer, la caricatura del mausoleo materno; en *Los aborígenes* es el soborno que permite al protagonista seguir atado a una mujer a la que lo une sólo el sentimiento de culpa. El mundo adulto es la corrupción.

A pesar de la notable diferencia anecdótica que hay entre los distintos cuentos de Martínez Moreno, es posible indicar motivos recurrentes que emergen aquí y allá y que componen una imaginería personal. No me refiero, es claro, a ciertas costumbres del narrador que revelan su gusto por la poesía y la literatura, su afición a cierto tipo de retruécano literario (hay ejemplos en *La última morada,* en *El salto del tigre,* en *Los aborígenes*) sino a una deliberada insistencia en algunos temas o motivos narrativos.

Uno de los más importantes es el de la creación de un personaje. *En los sueños buscan el mayor peligro* está completamente explicitado. El protagonista evoca un personaje inventado por él cuando niño y que le servía para hostilizar la seriedad, la distancia, la inaccesibilidad de otro muchacho algo mayor; por medio de ese personaje (esa máscara) podía liberar zonas intactas de su personalidad. Pero el tema tan pirandelliano del personaje aparece bajo distintas formas. Los borrachos que pueblan estos relatos (en *Los sueños* hay uno, otro sirve para cerrar *Los días escolares,* aparece un tercero aunque atenuado en *Cordelia*), las mujeres sacrificadas a esos borrachos o a otros familiares (como la patética protagonista de *El lazo en la aldaba*) son los personajes más obvios, las máscaras más cotidianas de ese abandono de la lucidez y la responsabilidada que implica crearse un sustituto: Una persona, en el sentido latino del término.

Pero también hay casos más sutiles narrativamente. En *El salto del tigre* aparece el simulador erótico, el Don Juan profesional que esconde su incapacidad de amor, su impotencia afectiva, bajo la azarosa acumulación de conquistas; en *El invitado* aparece el anfitrión profesional que disimula su dificultad de comunicación, su horrible soledad, bajo la máscara del perfecto huésped; en *La última morada* aparece el hijo dominado que levanta un ridículo mausoleo a su madre y permite que ese monumento sea aprovechado por el esposa dominante y adúltera, caricatura edipíca de la madre; en *Los aborígenes* es el joven doctor idealista que se convierte en diplomático muy bien rentado. Cada uno asume un personaje.

Otras veces la asunción del personaje está más intimamente imbricada en la trama misma del relato, como pasa en *El simulacro,* en que toda la situación anecdótica presupone la fabricación deliberada de una muerte. En *Los aborígenes,* la máscara plástica de carne que recubre la verdadera faz de la mujer del protagonista representa el personaje ya materialmente encarnado. En todos estos cuentos asoma en forma oblícua la vocación teatral de Martínez Moreno que parecía haber tenido expansión hasta ahora únicamente en el ejercicio de la crítica dramática.

Cada vez que el narrador hunde su mirada en alguna de sus creaturas es para descubrir la mentira, la simulación, la componenda con la vida. Pero esa mirada no se detiene aquí. Es sintomático que una de las imágenes más significativas de sus relatos es la del ojo que mira, que buena parte de su técnica se base en la presentación desde distintos ángulos (distintos puntos de vista) de la misma situación anecdótica. Donde la imagen del ojo (que subyace esta técnica perspectivista) resulta explicitada en forma más cabal es en *Los sueños buscan el mayor peligro,* tal vez su cuento más cargado de claves. Allí se detalla el ojo del burrito apaleado que encuentra su contrapeso en el ojo

de la madera en la que alguien dibuja una lágrima que de algún modo mendiga compasión. Ambos ojos sugieren de un modo sutil la mirada de Dios que todo lo ve aunque quizás no lo perdone todo. Otro símbolo parecido aparece en *El lazo en la aldaba:* esa mirilla de la puerta que separa sólidamente a la madre de sus hijas y que actúa también como ojo de Dios.

Presente como símbolo concreto o sólo presupuesto en la técnica perspectivista del punto de vista, siempre hay en estas narraciones una mirada que observa, que juzga, que se duele. En *Los días escolares* está la mirada del hijo del borracho; en *Cordelia,* la mirada ausente y amorosa de la hija; en *La última morada* la mirada implícita de la madre. Cuando esa mirada no está asumida por un personaje concreto, aparece muchas veces sobreentendida en el relator que contempla su vida, como en *Los sueños buscan el mayor peligro* y en *Los aborígenes.* De todos modos, siempre planea sobre estos cuentos la mirada última del autor.

La interpretación más superficial quiere que el mundo de Martínez Moreno sea un mundo deliberadamente negro, que su mirada de narrador sea la de un sádico que se complace en detallar la miseria de sus creaturas. Hay comentarios críticos que subrayan estos rasgos. Más que un juicio sobre estas ficciones son una confesión sobre quienes los firman. La verdad es precisamente otra. Se explicita en Martínez Moreno una verdadera angustia existencial, un horror a la muerte, un asco desesperado contra toda señal de ablandamiento, de entrega, de concesiones. La lucidez, el rigor, la implacable exigencia moral, son manifestaciones extremas de un alma en llaga viva.

La serena ferocidad de su ataque sólo obedece a ese horror visceral. Lejos de mirar desde lo alto a sus creaturas para condenarlas con una imaginaria superioridad intelectual, Martínez Moreno se libera en sus ficciones de los terrores del diario vivir. Al pintar al borracho, a la adúltera, a la vieja corrompida, al pobre desaprensivo, el na-

rrador vive catárticamente estas experiencias de horror que se niega en la vida cotidiana. Participa en ellas por delegación, bebe el cáliz hasta la hez, se purifica. Es tan evidente esta purificación que provocan sobre todo sus primeros cuentos que en los últimos (a partir del *El simulacro*. 1959) la visión se ha dulcificado sin perder rigor y agudeza. Porque al madurar, al asumir sin el dolor infantil o adolescente la experiencia adulta. Martínez Moreno ha podido exorcizar muchos de los fantasmas que lo atenaceaban. Sus últimas ficciones (sobre todo *El paredón* y *La otra mitad*) permiten el ingreso a un mundo en que no faltan el horror y la corrupción pero que está compuesto de algo más que horror.

Es éste un mundo relativamente nuevo para Martínez Moreno, un mundo en que la realidad completa de la experiencia adulta compensa largamente los terrores prolongados de la infancia y la adolescencia. Es un mundo que busca su equilibrio no en la mera lucidez intelectual de *Los sueños buscan el mayor peligro* o en el feroz distanciamiento de *La última morada* sino en la participación cordial que ya emerge completa aunque tergiversada en *Los aborígenes*. El narrador es capaz ahora de invocar los fantasmas y exorcizarlos desde una madura aceptación. Pasados sus cuarenta años, Martínez Moreno parece haber asumido el mundo y estar en condiciones de novelarlo. Su primera narración larga, *El paredón,* así habrá de demostrarlo.

* * *

El paredón es la historia de una experiencia moral. El protagonista, Julio Calodoro, descubre a través de un par de peripecias, la precariedad de las instituciones uruguayas y de su vida misma, practica una suerte de autoanagnórisis, vive con honda vivencia interior el contrate de dos mundos, Uruguay y Cuba, termina por elegir un

destino, pero si la novela entera está centrada profundamente en esa doble experiencia, por su forma de ordenar el relato y por el material periodístico que acarrea (desde el título mismo) *El paredón* puede parecer únicamente la crónica de un viaje a Cuba con previsible retorno. Así lo han entendido muchos lectores y críticos, así seguirá siendo entendida y leída. No hay nada más fácil que equivocarse sobre una obra estrictamente coetánea. Pero una segunda o una tercera lectura puede ayudar a poner las cosas en su sitio. Conviene empezar el análisis por lo más externo: la reacción montevideana a un libro tan tópico.

Muchos factores intervienen para esta reacción. Ante todo el título sensacionalista. Los mismos antecedentes del Concurso de Biblioteca Breve, en que el libro estuvo a punto de ganar el primer premio y fue vencido por uno más ortodoxo (*Dos días de setiembre,* de Caballero Bonald); ciertos rumores de que la censura española lo había vetado (en una primera consulta lo prohibió, aunque recomendó cortes mínimos que tienen que ver más con la beatería que con la política); la expectación que creaba al libro la cambiante y nunca previsible realidad cubana, fueron otros tantos factores que prepararon su salida y permitieron crear en Montevideo, antes de que los ejemplares de la hermosa edición española pudieran lucirse en librerías, un verdadero suspenso.

Llegado el libro ocurrió un doble fenómeno. La crítica bibliográfica uruguaya a una sola voz se lanzó sobre *El paredón* y procedió a analizarlo con más o menos fortuna. Pero aún así, el lector ya la había precedido en el descubrimiento de un repertorio de temas polémicos que había encontrado en el libro. Para muchos todo el problema consistía (como dijo literalmente el cliente de una librería céntrica) en saber si el libro está *a favor o contra* Cuba. Otros más perspicaces descubrieron que trata más del Uruguay que de la isla y que incluso cuando habla de la revolución cubana la óptica es siempre uruguaya.

Los más enterados, en cambio, buscaron en su memoria y trataron de identificar a personas de carne y hueso en los personajes uruguayos del libro. Para el ambiente de *cocktail-party* nada más divertido que suponer que tal frase es de Fulano, tal salida de Mengano, tal personaje esconde a Zutano. Por eso, cuando los críticos más sesudos y|o pesados salieron con análisis cejijuntos sobre la realidad nacional o la dinámica de la Revolución Cubana, el público ya los había anticipado en olfatear la importancia objetiva del libro.

A pesar de que ya se ha escrito mucho y largo sobre *El paredón*, a pesar de que se ha hablado bastante a propósito de lo que dice o no dice, éste es uno de los libros condenados irremediablemente a ser leídos con mucho error, con partidismo, con malicia, con desaprensión. Por su naturaleza, por su tema, por la hora en que se publicó. *El paredón* parece destinado a ser tomado por lo que *no* es. Podría hacerse un catálogo de aclaraciones:

—No es un libro sobre Cuba;

—No es un libro sobre la política nacional;

—No es un libro sobre los intelectuales uruguayos;

—No es una autobiografía.

Aunque desde cierto punto de vista sea todas y cada una de esas cosas.

Con sus declaraciones, el autor ha propiciado ciertos equívocos. Esto es inevitable. Porque las palabras (por precisas que sean y las de Martínez Moreno suelen pecar de ultraprecisión) contienen dentro de sí presupuestos que el oyente puede no reconocer y hasta puede querer rechazar. Así, desde su mismo título, el libro parece indicar sus vinculaciones temáticas con Cuba y por eso mismo no parece un exceso que la propaganda lo califique de "*La Novela de la Cuba Revolucionaria*". Inútil decir que el título no debe ser entendido literalmente. Cuando se le pregunta por qué se llama así, Martínez hace un gesto como el de quien se venía venir la bofetada y responde con un par

de considerandos: en el momento en que ocurre la acción del libro (diciembre 1958-febrero 1959) ya se hablaba en Cuba del *paredón* y el nombre empezaba a ser usado por uno y otro bando como sinónimo de justicia revolucionaria; toda la Revolución Cubana ha sido rodeada por sus enemigos de un paredón de noticias interesadas, por un muro de incomunicación o de versiones deformadas, que ha tenido la virtud de ser tal vez más eficaz o perdurable que el otro. El paredón del libro no es sólo el muro de la violencia o la crueldad (que aparece mostrado dramáticamente en uno de los últimos capítulos) sino que es también ese paredón invisible que rodea a la isla.

Pero tampoco el libro pretende decirlo todo sobre el paredón real. Lo que trasmite es una experiencia (que también ocurrió al autor) en la primera hora de la Revolución Cubana. Invitado como periodista uruguayo, Martínez Moreno asistió al juicio de Sosa Blanco (uno de los esbirros de Batista) y registró con toda precisión en su novela esa hora muy particular de la Revolución. El autor se atiene allí a ese momento, aún caótico, aún romántico, aún desorientado, de la Revolución. Algún cronista poco perspicaz le ha reprochado que no se pronuncie sobre lo que vino después pero la objeción es superflua. El libro NO es sobre la Revolución Cubana y no tiene por lo tanto por qué hablar de la reforma agraria, del confesado marxismo-leninismo de Fidel, de los cohetes rusos. Esa es otra historia.

También se ha creído ver en *El paredón* un panorama político del Uruguay de hoy. La novela parece justificarlo y por otra parte es bastante conocida la militancia de Martínez Moreno en el Tercerismo que estuvo hace unos años congregado en torno del semanario *Marcha*. Toda la primera parte del libro, que presenta al protagonista (Julio Calodoro) asistiendo al triunfo blanco en las elecciones d e noviembre de 1958, discutiendo con su padre, viejo colorado, esa catástrofe política, y recorriendo luego las

calles y casas de Montevideo para hacer un balance de la realidad a través de la derrota electoral, parece justificar la interpretación corriente que ve en el libro un retrato de nuestra coyuntura política. La verdad es otra. Como toda novela, *El paredón* está circunscrita por la óptica de los personajes y no sólo por la voluntad del autor. Así Martínez puede declarar por escrito: *"Vivo en un país civilista, cuyo irrealismo e inmovilismo son proverbiales; un país que cree que podrá escapar por mucho tiempo más a la suerte del mundo, conservando sin riesgos sus estructuras si sigue ejercitando, en sus formas más desasidas, la mera democracia política, sin implicaciones sociales ni severa y veraz consideración de lo que pasa a su alrededor"*. El autor puede hacer que su libro explicite ese mensaje de quietismo e inmovilidad, obligando a su personaje a volver al orden (o al desorden) y haciéndolo enunciar una fórmula *("que todo siga como está")* que refleja simbólicamente la morigerada ambición de su patria. Pero la obra dice más y dice menos de lo que el autor se propone.

Ante todo porque Calodoro (o Colorado) es precisamente un hombre cuyos vínculos con uno de los partidos tradicionales no se han cortado y porque su óptica es, como la de su padre, meramente política. En segundo lugar, porque la realidad nacional a que se refiere casi constantemente el autor a la zaga de su personaje es una realidad que excluye (tal vez subconscientemente) el mundo mismo en el que Martínez Moreno ha situado su militancia política individual. La gente con la que convive Calodoro en el Uruguay, el mundillo de intelectuales escapistas que él visita, muy poco tiene que ver con el mundo real en que se mueve el autor en su doble peripecia de escritor y periodista, de defensor de oficio y abogado.

Lo que *El paredón* pinta es la crisis de un intelectual de formación tradicional cuando se enfrenta: a) con la derrota del partido de su padre, después de 94 años de

gobierno; b) con la experiencia carnal de la Revolución Cubana y de un mundo en constante movimiento. Esas dos coordenadas (el quietismo uruguayo, la dinámica cubana) explican la naturaleza de la experiencia de Calodoro y la limitan claramente. El Uruguay de Calodoro no es *todo* el Uruguay; tampoco es (siquiera) el Uruguay de Carlos Martínez Moreno. Este libro no contiene una *autobiografía clandestina*. La expresión es del autor y también resulta equívoca.

Es cierto que sería fácil trazar un paralelo entre lo que ocurre en el libro y lo que ocurrió en la vida del autor. Los biógrafos del futuro y los chismógrafos de hoy tienen aquí vasto campo. Pero esa relación entre autor y personaje (inevitable por otra parte) no es literal. En unas declaraciones a la prensa, Martínez Moreno se ha referido a su método de crear personajes como una suerte de *collage* literario. Es el método favorito de los novelistas. Todo el mundo recuerda el escándalo de la sociedad parisina cuando se empezó a publicar *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, las infinitas consultas sobre quién era el modelo de Swann o de la duquesa de Guermantes o del barón de Charlus. Aquí ya se han barajado (hasta en la prensa) las identificaciones. Inútil declararlas falsas.

Martínez Moreno sabe mejor que nadie que Menárquez no es Arturo Despouey, ni siquiera cuando cita frases verdaderamente dichas por el modelo, o cuando transcribe como si fuera una improvisación oral un artículo escrito por aquél; no lo es por la sencilla razón de que Menárquez es sólo la parte exterior, absurda, barroca, de Arturo Despouey y no contiene nada de la cálida entraña y la angustia del ser vivo. Una caricatura no es un retrato. Tampoco Julio Calodoro es Martínez Moreno aunque el autor le haya prestado recuerdos de infancia y anotaciones literarias, propósitos novelescos y la ardida experiencia personal del juicio de Sosa Blanco. No lo es porque Calodoro aparece limitadísimo en su peripecia intelec-

tual y política, porque como todo personaje de novela tiene sólo la dimensión, el espesor, la densidad de la palabra.

Autobiografía clandestina, sí, pero siempre que se entienda bien el significado del adjetivo. Lo que nos devuelve a las precisiones lingüísticas.

Falsa novela sobre toda la Revolución Cubana, falso análisis total de la realidad uruguaya, falso *roman a clef, El paredón* no es sin embargo falsa novela. Hasta la crítica más intencionadamente adversa ha reconocido su mérito y su excepcionalidad, certificando así el juicio del jurado español y de los lectores uruguayos. Es un libro importante, el primer libro de ficción escrito por un hombre del 45 que realmente importa en estos últimos años. Lo que no quiere decir que carezca de defectos y sobre todo de las urgencias de haber sido escrito contra reloj y para un concurso. Pero hace casi dos décadas que Martínez Moreno venía preparándose para esta carrera, que venía ensayando en cuentos su prosa narrativa, que había intentado ya en un relato más largo esta novela que ahora se celebra. A los 45 años, Martínez Moreno publica su primera novela pero no es un novato.

Casi todos los críticos del libro se han salteado, sin embargo, sus dos temas más importantes: desde un punto de vista espectacular, el contraste entre el Uruguay que se estrella contra el paredón del legalismo en las elecciones de 1958 y la Cuba que instaura otro paredón para liquidar a un régimen; desde un punto de vista interior, esa forma de contrapunto de dos generaciones, ese amor y esa censura implícita que separan a Julio Calodoro de su padre. Hay una suerte de soterrado y discretísimo parricidio en la entraña de este libro. Al mostrar las limitaciones, los vicios, la irrealidad legalista del Uruguay de 1958, Martínez Moreno está levantando los velos que cubrían esa realidad pero no para los hombres de la generación del viejo colorado que se muere. El mundo que agoniza en el quietismo de la novela es el mundo de ayer. Desde este punto de vista, es posible efectuar una lectura completamente distinta de *El paredón,* una lectura que supera las frivolidades, las malevolencias pero también los auténticos despistes del lector y el crítico de hoy. El libro merece otros análisis.

* * *

Aunque sólo en dos capítulos la novela asume la primera persona del protagonista, toda ella está escrita (con alguna pequeñísima excepción) desde la perspectiva única de Julio Calodoro. El personaje es un periodista uruguayo, cuarentón, de aficiones literarias aunque sus obras sólo están todavía en la etapa de proyecto, de tradición familiar colorada (de ahí el retruécano, algo fácil sobre su nombre) y con unas claras pero no urgentes aspiraciones a enfrentar la realidad del país. La novela arranca del día mismo en que, después de 94 años de Gobierno colorado, el Partido blanco asume el poder. Para Calodoro es también una conmoción pero sobre todo lo es por el efecto que tiene esta derrota sobre su padre, médico colorado de vieja estirpe tradicional. Para éste es el fin del mundo. No comprende que ese fin ya se acercaba, que aún en el plano meramente institucional hacía ya mucho que los blancos también gobernaban el país. Pero no es el padre (al que Calodoro adora) sino el hijo el que habrá de trazar el balance de esta derrota inesperada pero inevitable. Todo el Uruguay civilista y liberal, el Uruguay de abogados que discuten públicamente en los editoriales de los diarios y en las Cámaras los académicos problemas legales mientras realizan la verdadera política de poder en los conciliábulos de los clubes, en la compra del voto, en los acomodos demagógicos; todo el Uruguay abstracto de una ávida clase media, es enjuiciado por una larga meditación de Calodoro que vaga por las calles de Montevideo, evoca episodios de infancia, se enfrenta con intelectuales más o

menos desarraigados, encuentra a un vital traficante del mercado negro y termina por reintegrarse (él también) a esa vida acolchada de perpetuo adolescente que es el ideal secreto de todo uruguayo.

Una invitación a Cuba sacará a Calodoro de ese mundo abstracto (cuyas únicas relaciones hondas son con el padre y con una mujer maternal que él no se decide a convertir en esposa) y lo enfrentará al caos vital, a la vida gritada y sangrienta de la Revolución. En Cuba la vida y la muerte tienen otro valor y signo; las académicas discusiones intelectuales siguen practicándose allí (al fin y al cabo todos descendemos de la retórica española) pero ahora sobre un fondo tropical de violencia, de crímenes, de ejecuciones sumarias. El paredón uruguayo era abstracto y sin sangre: estaba hecho de editorales virulentos, de anatemas impresos, de generosa tinta de imprenta; el paredón cubano es rojo. El juicio de Sosa Blanco, que orquesta todos estos temas y ofrece el contrapunto de un espectáculo descomunal a la manera del circo Romano, permite a Calodoro medir (aunque sólo como espectador) la diferencia entre un mundo que se consume en su quietismo y abstracción y un mundo que camina aunque sea arrastrado por el mero instinto vital. Allí en Cuba, Calodoro conoce también a una mujer de la misma clase de las uruguayas que él ya había tenido y que representa (en medio de la agitación y la muerte real) otro refugio materno. Este episodio romántico es el menos convincente de toda la novela, conviene aclarar.

Cuando Calodoro regresa, las quietas aguas uruguayas se vuelven a cerrar sobre él. El padre está condenado a muerte por el cáncer (otro paredón); Matilde la mujer con que Calodoro vive, lo acoge otra vez en su amplio seno, la posibilidad de un casamiento aparece sin embargo ahora en el horizonte como una forma más de volver a las filas, al orden. Una carta de Cuba, en que otro uruguayo, Valtierra, describe en los términos más horriblemente eficaces el ajusticiamiento de un esbirro de Batista contra un auténtico paredón de sangre, trae a Calodoro la última estampa de ese mundo tropical. Pero él tal vez ya ha elegido.

La realidad tiene varias capas aunque todas se presentan simultáneamente en indestructible unidad. Como la realidad, esta novela puede ser leída sólo en esa capa superficial de peripecia exterior y puede llegarse a concluir que la elección final de Calodoro es el quietismo de la democracia liberal uruguaya, la abstracción de un país cuyas hermosas fórmulas legales han acabado por desfondarse. Esa es una lectura posible pero no la más recomendable. El libro funciona también en otros niveles. Lo más importante está dicho siempre en una forma simbólica que exige una comprensión más afinada.

Esa toma de conciencia del protagonista atraviesa varios círculos concéntricos. En el más externo está la peripecia de las eleciones uruguayas, la rápida visita a Cuba durante la operación Verdad, el retorno a la patria. Pero como sucede a menudo, seguimos haciendo gestos y diciendo palabras superadas cuando ya interiormente hemos cambiado; no hemos encontrado aún las expresiones para el cambio pero nuestras vivencias interiores ya son otras. Eso le pasa a Calodoro. En la superficie intelectual de sí mismo habla como periodista, vé el mundo bajo especie editorial, distribuye premios y castigos, reconoce las estructuras económicas o el fracaso del civilismo uruguayo, se encrespa con ciertos desprecios legales del régimen revolucionario y hasta satiriza con sus sarcasmos a los falsos intelectuales suramericanos hipnotizados por un París o Londres de pacotilla. En ese nivel, el libro es periodístico y tal vez sea sólo en ese nivel en que se comunica (a favor o en contra) con la mayoría de sus lectores.

Pero hay otra toma de conciencia más profunda en la novela. Desde la primera a la última página, Calodoro se enfrenta con un viejo e ineludible agonista: la muerte, esa

misma muerte que aparece tan obsesivamente en los cuentos de Martínez Moreno. Pocos libros se han escrito hoy que estén más impregnados de la presencia de la muerte: es la muerte de un régimen en el Uruguay y la muerte de los esbirros de otro en Cuba; es la muerte del padre y la muerte de las botellas o la muerte del soldado o la muerte del vecinito en los recuerdos infantiles de Julio; es la muerte tropical evocada por la larga teoría de testigos en el juicio de Sosa Blanco o la muerte indigna contra el paredón en la carta final; es la muerte que araña pero no anula la conciencia de Calodoro cuando viaja en avión o la muerte obscenamente desplegada en la carpeta de asesinados del batistado con que son obsequiados a su llegada, a Cuba los periodistas de la Operación Verdad: la muerte en el Uruguay y la muerte en Cuba y la muerte en Bolivia, también evocada por Calodoro en sus recuerdos.

La muerte es la experiencia central de esa toma de conciencia agónica del personaje y del autor.

Muchos críticos han hablado de estilo periodístico y han descubierto que la novela es como un diario del autor que corre desde diciembre 1958 a febrero 1959. Es cierto pero sólo en la superficie. La novela ocurre entera y simultáneamente en la conciencia de Julio Calodoro y para esa conciencia todos los tiempos son uno, y en todos los tiempos la Muerte está instalada en el mismo centro. Desde el punto de vista de la acción exterior hay una línea ininterrumpida que corre de una a otra fecha pero sobre esa línea, la conciencia de Calodoro está yendo y viniendo, buscando afiebradamente claves en su pasado, sus pasados, para iluminar la realidad presente. Los recuerdos de infancia en Melo, los recuerdos de adolescencia en Montevideo, los recuerdos de juventud en la bohemia más o menos literaria, los recuerdos de Bolivia aparecen y reaparecen continuamente en medio de esa acción aparentemente lineal y directa. Se superponen a ella, la enriquecen y la

multiplican, la abruman de significados, le dan espesor y trascendencia. Esos recuerdos están convocados siempre por una situación actual que de algún modo encuentra su resonancia en algún momento del pasado. Pero ese lugar donde todo realmente ocurre es la conciencia angustiada del protagonista.

De ahí el estilo castigado, la adjetivación inesperada, el deleite en la descripción. Porque para la conciencia del protagonista todo apunta a una sola experiencia: la Muerte; todo se convierte en metáfora de muerte. Ese estilo que alguien calificó de barroco, en el sentido superficial de recargado (oh, manes del benemérito y cegato Menéndez Pelayo), es barroco en el sentido más hondo de estar en permanente lidia con la Muerte. Porque el Barroco no sólo significa los ejercicios en el arte de la injuria que practicaban culteranos y conceptistas (*en una de lavar cayó caldera,* decían para burlarse del *Polifemo*), sino que es también Cervantes y Shakespeare, Quevedo y Racine, Góngora y San Juan de la Cruz. Es decir: la búsqueda apasionada, comprometida, hondamente angustiada de la muerte: experiencia que siempre esconde en su centro (como el carozo, la fruta jugosa) ese espectáculo complejo, caótico y absurdo que se llama mundo.

Un barroco de esencias, pues, enquistado luminosamente en una narración que parece ocuparse sólo de materias periodísticas. Ya Mario Benedetti apuntó (en una crónica de *La Mañana,* Montevideo, mayo 16/17, 1963), algunos de los contrapuntos temáticos que se permite Martínez Moreno en esta novela supuestamente lineal. Podrían indicarse otros. No sólo el sacrificio infantil de las botellas anticipa la ejecución del esbirro de Batista al final, o la fiesta de intelectuales uruguayos (presidida por el también agónico Menárquez) encuentra su equilibrio en la de los maricas y lesbianas del desarraigo cubano, sino que hasta el mismo título de la novela, ese paredón que parece a algunos un título tan exitista, está utilizado dentro del li-

bro en múltiples y coincidentes significados: es el paredón de las ejecuciones sumarias en Cuba, pero es también el paredón de aislamiento que las agencias internacionales levantan en torno de la isla, y es asimismo el paredón contra el que se estrellan los colorados el día de las elecciones de 1958, pero es sobre todo el paredón de la Muerte propia contra el que está recostado cada ser desde el día mismo de su nacimiento. Vivir es aprender a morir, decían los antiguos filósofos.

La Muerte está en el centro de esta novela; la angustia de la Muerte impregna cada página, las alusiones a la Muerte multiplican como espejos el fervor de sus metáforas, y sin embargo (sin embargo) esta novela describe una experiencia de vida. Porque si en 1958 muere el Uruguay civilista y liberal, otro Uruguay nace; si muere la Cuba de Batista, otra Cuba nace; si muere el padre, Calodoro vive. Cuando el protagonista parece decidido a convertir su relación irregular con Matilde en relación legítima está asumiendo al fín su hombría. La muerte del padre (que la novela anuncia aunque no describe) marca el fin de la infancia. Hasta ese momento, Calodoro (como el Uruguay batllista) ha vivido bajo la cálida sombra del padre. Los 94 años de Gobierno colorado son simbólicamente la apoteosis del paternalismo de José Batlle y Ordóñez, cuya larga sombra siguió dirigiendo los destinos del país mucho después de que la carne misma de Batlle fue enterrada en 1929. La derrota de 1958, como las experiencias complementarias para el protagonista de la Revolución boliviana (en 1952) y de Cuba (en 1958/59) son precisamente esos acontecimientos exteriores que iluminan el significado de una experiencia interior. Muere el padre, muere el paternalismo, muere el civilismo. El protagonista que se había mantenido al margen de la verdadera vida, que era un espectador (un periodista), que no tenía siquiera mujer propia sino prestada, que no creaba libros sino proyectos de libros, que no tenía amigos

sino una galería de desarraigados, parece asumir al fin la responsabilidad de su vida, de su país, de su destino. Elige.

Lo que elige no es tal vez (como se ha dicho y escrito) el quietismo. Hay que repasar el último párrafo, después de que Calodoro ha leído la carta de Valtierra sobre el ajusticiamiento de un esbirro de Batista y después de haberse instalado cómodamente otra vez en las manos maternales de Matilde:

"Julio vuelve a dejar los papeles sobre la mesa. Torna a mirarlos, y dice:

"¿Viste el post-Scriptum? "Con el sobrante de pesos cubanos que me dejaste en el aereopuerto te compré una 'Percolator' estupenda: hace té, café, chocolate y creo hasta sopas. Tu mujer se quedará encantada".

"En ese caso, dice Matilde, halagada de que la llamen "tu mujer", la frase cambia: Viva lo que tendremos.

"—Viva lo que tendremos, cuando la perspectiva se refiere, claro está, a cosas materiales; adquiera un auto a su sola firma, hágase propietario en cómodas cuotas, compre un traje hoy y empiece a pagarlo en setiembre, etc.

"—Sin embargo, en definitiva, lo único cierto que tendremos somos nosotros mismos.

"Y al ver la cara de Julio y con gesto de no obligarlo ("tu mujer"): —"Cada uno para sí: yo me tendré, tú te tendrás.

—"O al revés: yo te tendré, tu me tendrás.

—"¿Es una propuesta? Bueno, así afeitado, y oliendo a Yardley...

"La mira, la considera una vez más. La mujer estable, el pan con manteca. Es la fracesita electoral— se dice para sí— O me caso con ella o todo sigue como está".

"Y la verdad que, a menudo, ya antes del viaje, había pensado que sería preferible que se casaran. Y otras veces— le pasa ahora un brazo por la cintura desnuda— ¿deberá concederle que está un poco más flaca?— le ha

parecido mejor el extremo quietista de la alternativa: que todo siga como está".

Otras veces le ha parecido mejor el extremo quietista de la alternativa. Pero ahora tal vez no. La elección de Calodoro— que el narrador presenta con todos los beneficios de la ambigüedad—, es la elección del compromiso vital. Con el padre condenado a muerte, el hijo debe al fin asumir su responsabilidad, tomar a la mujer (la madre) y hacerla completamente suya. No es necesario acudir al Dr. Freud para comprender este parricido simbólico. Es (además) el parricido necesario, *o todo sigue como está.* La toma de conciencia de Calodoro equivale a la toma de conciencia del país entero. Por eso, esta novela periodística y barroca, esta novela apurada y al mismo tiempo morosa, esta novela hecha de grandes titulares y de complejísimas introspecciones, esta novela irregular, que tiene a la Muerte en el centro mismo de su laberinto, es una novela de vida. Vivir es aprender a morir, es claro, pero esto no implica negarse a vivir sino aprender a vivir más plenamente. Cuando Calodoro enlaza esa cintura desnuda de la mujer, de la vida, parece estar empezando a elegir, al fin.

Las dos novelas que ha escrito posteriormente Martínez Moreno y que aún están inéditas al escribir este estudio —*La otra mitad,* sobre el asesinato de Delmira Agustini pero refractado en el espejo de unos personajes de ficción que componen un triángulo moderno; *Con las primeras luces,* sobre otro triángulo entre primos, con todas las implicaciones seudomasoquistas de una convivencia radicada en la infancia— carecen del contenido político explosivo de *El paredón.* Ambas buscan ahondar en los laberintos de nuestra sociedad y ponen en evidencia no sólo la madurez narrativa de su autor (la última es ya una gran novela) sino esa preocupación existencial que está en el centro de todas sus ficciones: la presencia ominosa de la muerte. Su publicación inmediata permitirá más detenidos análisis.

5. *Sobre un testigo implicado: Mario Benedetti*

Dos cosas suelen despistar al lector y al crítico de Mario Benedetti. La primera es la naturaleza múltiple de su actividad literaria. Casi no hay género que no haya practicado y en muchos (poesía, narrativa, ensayo) ha sobresalido fácilmente. Su único fracaso certificable está en el teatro, del que más vale no acordarse por ahora. La otra cosa que despista es el éxito extraordinario de sus libros, sobre todo de los que tienen tema y entonación nacional. En su nivel (un nivel indudablemente literario que no se puede confundir con la literatura de kiosko) Mario Benedetti es el best-seller uruguayo por excelencia. Lo que esto significa en términos contables ya ha sido comentado en la Introducción a este libro. Aquí me interesa sólo indicar el tema. Por el carril de la multiplicidad de géneros o el del éxito público, mucha gente ha perdido de vista que la obra abundante de Benedetti es muy unitaria, que tiene casi una única experiencia vital en su centro, que es autobiográfica y confesional hasta los extremos del dolor, de la impudicia, de la incomunicación. Ya se ha visto en la primera parte de este libro el alcance de su obra poética. Ahora quisiera concentrarme en lo que me parece la contribución central de su literatura: la experiencia narrativa de sus cuentos y de sus tres novelas. Conviene advertir, desde ya, que Benedetti es mejor cuentista que novelista, como también es mejor articulista que ensayista. Su visión y su sensibilidad aciertan más y con mayor frecuencia en la forma breve; suelen perderse en las formas más ambiciosas. Como tantos otros narradores uruguayos (el caso más notable y notorio es Horacio Quiroga), Benedetti es cuentista por antonomasia. Es cierto que esta afirmación, hecha cuando el narrador está en plena madurez, puede resultar prematura. La estampo sin embargo porque hoy me parece exacta. Ojalá la obra futura de Benedetti la desmienta.

* * *

Aunque Benedetti ha publicado ya varios volúmenes de cuentos (*Esta mañana,* 1949; *El último viaje,* 1951) el que mejor lo representa hasta la fecha es *Montevideanos* (1959; ampliado en 1961). Allí aparecen no sólo los temas y personajes que han servido para consagrarlo, sino un enfoque muy personal de la sociedad capitalina.

Un noviazgo de veinte años en que la novia va envejeciendo y ajándose a medida que pasa el tiempo y el novio descubre el placer en una aventura con una adolescente; la porquería que nos hace un amigo; el fútbol en los campitos de enésima división; la espera sin esperanza del presupuesto; el programa del Jefe que los subalternos espían con el agua en la boca; la árida lucha por los bienes gananciales que se desarrolla ante la mirada atónita del hijo; un hombre casado que se tira un lance a la hora del almuerzo en la Ciudad Vieja; el barroco, cultivado, inmortal odio entre hermanos; la venganza del cornudo; el amigo que nos hace saber, con todos sus detalles sórdidos, el pasado de la mujer que amamos; la coima en las oficinas públicas; el chantaje de la sirvienta a la patrona; una despedida de soltero; el contraste entre este mundo suburbano y ríoplatense y la gran metrópoli del Norte; la suegra arquetípica. Tales son algunos de los temas y personajes que recoge *Montevideanos* y que Benedetti ha ido a excavar en una realidad apenas cartografiada por nuestra literatura: esa ciudad, vacilante entre urbe y aldea, que es Montevideo.

Los temas dicen la intención primera del libro pero no agotan su significado que (felizmente) cala más hondo y más perdurablemente. El autor parece haberse propuesto únicamente un examen narrativo y ficticio de esa criatura blanda y hedonística que han creado las circunstancias en esta orilla del Plata: un ser que nazca donde nazca (la mayoría de los montevideanos, como el protagonista de *Los novios,* como el autor, como el crítico que escribe estas palabras, son del interior), ya viene al mundo

con la esperanza de un empleo público y la resuelta alternativa inevitable (ser Blanco o Colorado, de Peñarol o Nacional). Ese ser nuevo para las letras pero ya gastado por la vida, europeo y provinciano a la vez, irremediablemente nuestro.

Cada una de las narraciones de su libro explora una zona del ámbito montevideano aunque a veces el autor deba desplazarse en busca de raíces ya lejanas o proyectarse fuera de este mundo. Cada cuento fija un personaje arquetípico (el muchacho de barrio, la noviecita fiel, el viejo coimero) o dibuja los perfiles de una institución nacional. No sería difícil probar (si hiciera realmente falta) que en otras partes del mundo se cuecen las mismas habas, que la esencia esencial del montevideano se confunde con la naturaleza del hombre, ese *homme moyen sensuel* que tanto explotó la literatura francesa y que tiene su prototipo en Leopold Bloom, irlandés, judío y montevideano honorario.

Pero antes de dejarse tentar por filosofías (todo es la misma cosa cuando nos ponemos metafísicos), convendría mirar un poco los accidentes en que la cáscara y la entraña del montevideano se ofrece a los ojos vivaces, agudos, irónicos y también simpáticos de Mario Benedetti. Entonces los accidentes adquieren cuerpo y relieve narrativo propios.

En el plano más exterior está el color local. *Los novios* ilustra el tedio de un largo noviazgo como ya no se estilan pero que constituían las delicias sádico-masoquísticas de nuestra clase media hace unas décadas. Allí está admirablemente observado el bostezo de las relaciones entre seres de sangre tibia e imaginación más tibia aún. La única pasión perceptible, la única que los enciende, es el melodrama. Debajo de su minuciosa anotación naturalista, que no perdona arrugas, hedores, miserias, el cuento ilustra una forma siniestra de la venganza: la que exige la inmolación de sí mismo para hundir al otro. Cuando

el novio comprende al fin que la víctima del largo noviazgo sin amor es él, y no la muchacha que ha ido marchitándose entre sus poco emprendedoras manos, cuando se ilumina en él la comprensión de que todo es una estafa sentimental (el *"calotito"*, como había dicho ella en otro contexto), su reacción no es liberarse al fin, asumir su personalidad de hombre, ser, sino arrojarse en el pospuesto matrimonio como una venganza contra ella, contra él, contra la vida. De golpe, en una narración de curso lento y hasta moroso en que parecen encontrarse ecos del *Malinverno* de Moravia, Benedetti hace estallar la furia de una pasión reprimida y malsana, la venganza engendrada por la mediocridad ante la vida. El novio (el narrador del cuento) es tan abominable como ese monstruo sin sangre al que inmola su felicidad porque él ha entrevisto la vida y le vuelve la espalda. Su venganza es suicida.

También hay en *Tan amigos* un doble fondo de venganza y pasiones mezquinas, aunque la superficie del cuento sea tan tersa, tan trivial, que el autor puede darse el lujo de detallar con esmero la *macchietta* del mozo de café en un relato de sólo cuatro páginas. Pero esa mediocridad que instala el mozo, con sus sudores y los fatigados pies, es un poco la clave de la venganza con que el taciturno amigo se paga la porquería que el otro le hizo. Por la técnica despojada y casi totalmente dialoguística, el cuento evoca *The Killers* de Hemingway, pero lo que pone en juego Benedetti es algo más que una reminiscencia literaria. Debajo de la superficie, el autor uruguayo busca dar esa dimensión de cobardía, de sordidez ante la amistad, de blandura moluscular en que se juega entre nosotros el ritual de la venganza. El simple gesto con que concluye el cuento (el vengador cruza la calle para mandar el telegrama que fundirá al otro) es un prodigio de síntesis.

Hay asimismo una venganza en *Puntero izquierdo,* en que un jugador de ínfima división relata a un amigo

que lo visita en el hospital, los motivos de la paliza que lo tiene allí confinado. Es una historia de soborno frustrado y estupidez cierta que ha sido redactada por Benedetti en un pastiche del lunfardo que recuerda ejercicios anteriores de J. L. Borges y Adolfo Bioy Casares (*El hijo de su amigo* y *La fiesta del monstruo*, son sus modelos). Pero una vez más, lo que busca Benedetti es algo que no está en sus antecedentes literarios. No se trata o se trata sólo en la superficie, de caracterizar el ambiente y las criaturas que lo pueblan. Lo que quiere el autor es captar esa forma casi masoquística del heroísmo que lleva a un sobornado a traicionar a quienes le pagaron y a defender la inútil camiseta. En esa contradicción, Benedetti ha descubierto la luz que se filtra inesperadamente en un mundo de sombras. La mediocridad de las transacciones (que imitan admirablemente la más lujosa mediocridad de los cuadros grandes) es sólo uno de los niveles del cuento. En el más profundo está ese acto de arrojo innecesario y hasta estéril.

La venganza reaparece en otros cuentos. En *Los pocillos,* que asume la forma sorpresiva y algo mecánica de un cuento de Maupassant, es apenas la revelación cómplice y sucia de otro cornudo. En *Déjanos caer,* de mucho más elaborada construcción, es una venganza a control remoto. El principal personaje del cuento, el amigo que manda al otro a enterarse del pasado de su novia, apenas figura en las estrelíneas. En *No ha claudicado* subyace la anécdota y se revela en las líneas finales, cuando el hombre que ha descubierto todo comprende que el perdón no tiene por qué privarlo de seguir odiando a su hermano. En *Corazonada,* el nivel en que se mueve el autor (un chantaje a la patrona hecho por una criada con imaginación) es más burdo pero el resultado tiene la precisión impecable de una demostración geométrica. Pero es sobre todo en *Retrato de Elisa,* donde Benedetti alcanza el punto más alto en su saga de la venganza.

Con acierto comentó Enrique Amorim al publicarse este cuento por primera vez en *Marcha* que el tema es de novela. En pocas páginas, se ha revelado un tema vasto y sórdido. Es la historia de una mujer que se sacrifica por sus hijos hasta criarlos y casarlos, pero cuando están casados (los que se casan), les hace la vida imposible. Es la "madre hay una sola" del chantaje emocional criollo. Otra vez, como en *Los novios,* la venganza es más contra la vida que contra alguien en particular. En la tortura a que somete hijos y yernos, Elisa venga las humillaciones que la vida le infiriera o ella misma se infiriera. A la hora del ataúd, ellos también se vengan. Es una historia sórdida que Benedetti hace cómica por acumulación de detalles brillantemente observados pero que es de risa negra. Como la de casi todos los cuentos del volumen.

La otra faz de este mundo montevideano es la mediocridad aterida. Hay un cuento, *Aquí se respira bien,* que logra entrelíneas a lo Henry James para contar el descubrimiento que hace un niño de que su padre tiene pies de barro. Es muy breve (apenas cuatro páginas) pero pinta una crisis entera. Esta es la realidad, parece decir el autor, la realidad real de la coima, del dinero aceptado con vergüenza pero aceptado. Con sutil intuición narrativa, Benedetti hace que la pequeña transacción que hiere brutalmente al niño ocurra a pleno día, en un parque donde el aire es puro. La felicidad narrativa que acompaña casi siempre a este autor le ha hecho encontrar el marco perfecto.

También de aterida mediocridad son otros cuentos como *Inocencia,* en que unos muchachos se deslizan por un ducto estrecho para ver bañarse a unas mujeres. El melodramático final (tal vez innecesario) sólo sirve para aliviar la repugnancia misma del relato que cala más hondo de lo que la mera superficie anuncia. En *Almuerzo y dudas* es el hombre casado que no se decide a zambullirse en una

relación ilícita completa; en *Caramba y lástima* es la despedida de soltero, con el novio que pierde en una borrachera de burdel, la virginidad que había preservado para su noviecita. Estos cuentos trafican con zonas oscuras de la frustración sexual del criollo.

A pesar de lo que la mitología del machismo hace creer (y por eso mismo que es tan publicitada), el criollo tiene una visión infantil de las relaciones sexuales. La caricia exploratoria del cuerpo de la novia, la visita al cuarto de la criada o al quilombo, son los extremos de un aprendizaje que nunca llega a integrarse completamente. Por eso hay tanta frustración, real y simbólica, en los cuentos de Benedetti. Son cuentos en que el sexo está desplazado o no produce goce, son cuentos de hombres íntimamente cobardes o mujeres frígidas o enfermas o dominadoras. En pocos, en casi ninguno, hay una plenitud. Si la hay, no dura.

La clave podría encontrarse en *Familia Iriarte,* uno de los mejor fabulados, uno de los más abismalmente lúcidos. Ese "secretario" que cree descubrir en una joven hermosa a uno de los programas del Jefe, que se enamora y se siente feliz hasta que descubre la verdad, es un ser en que Benedetti ha visto admirablemente las fuerzas oscuras que gobiernan a todos. Como en *Los novios,* el lector siente que Benedetti está explorando una realidad que escapa a las limitaciones del color local, del apunte costumbrista, del acierto sociológico de entrecasa. Porque el tema real de *Familia Iriarte* es la fascinación edípica de la mujer del otro (la mujer del superior, la mujer del padre) y ese tema corre bajo diversas máscaras en los cuentos que componen el volunmen.

En *Los novios,* el protagonista ha reducido a la novia a una figura de cera a la que adora con falsa devoción y en la que se junta la atracción y repulsión del seno materno; en *Inocencia,* el ducto estrecho y húmedo en que quedan encerrados los muchachos es una metáfora de

la exploración sexual que el autor recrea con los rasgos pesadillescos de una experiencia intrauterina. No es casual que en este cuento, Benedetti evoque inconscientemente la misma atmósfera húmeda y malsana de *El pozo y el péndulo,* de Edgar Poe. Oscuras raíces vinculan ambos relatos. Hasta en *Sábado de Gloria* (mucho menos logrado pero revelador), la mujer que hace feliz al relator es una mujer que se enferma, una mujer que agoniza, una mujer que se muere al fin.

Estas frustraciones reflejan las de un ambiente para el que la mayor prueba de hombría, el machismo, no es la relación sexual plena con una mujer adulta, sino la conquista de una descuidada o mal protegida virginidad; donde la escuela del amor sigue siendo el prostíbulo o el servicio doméstico; donde la herencia de obsedidos españoles y no menos obsedidos italianos, disuelve el vasto mundo sexual en la dicotomía de virgen o ramera. Sin alharacas, como quien no quiere la cosa, a veces por caminos desviados, Benedetti ha ido a poner el dedo en esa llaga, ha sabido mostrar (con sonrisa agridulce) la fuente de esa vieja frustración.

Benedetti no explora a fondo este tema, sin embargo. Incluso en el mayor y dilatado espacio de su novela *La tregua,* prefiere mostrarlo a revelarlo. Su visión en todo este volumen de *Montevideanos* parece voluntariamente limitada a la superficie. Una superficie, es cierto, detallada con la mayor fidelidad y precisión posible (de ahí el éxito entre nosotros) pero superficie al fin. Lo que ofrece Benedetti es la alucinante, cómica, amarga topografía de un mundo sin entrar a excavar su secreta geología. Por eso, parece estar más cerca de Carlos Maggi (otro intuitivo observador) que de Juan Carlos Onetti y Carlos Martínez Moreno.

Pero aquí y allí, en la entrelínea de sus mejores cuentos, se ve que el narrador profundo capta la oscura fuerza subterránea que mueve a sus criaturas. El novio, en un

momento de felicidad, la revelación del amor carnal con otra, descubre su verdadera naturaleza reprimida. Pero el hábito, pero la larga costumbre de la sumisión, pero la mediocridad, pueden más. En *Familia Iriarte,* el "secretario" comprende en un último golpe visionario el error en que ha caído: la muchacha que ama es inocente, no ha sido poseída y entrenada por el Jefe, ya no le importa. Pero es demasiado tarde, Benedetti consigue hacerle aceptar la resignación del último párrafo.

Lo que este autor parece querer decir (y decirnos) es que así somos los montevideanos: mediocres, superficiales, resentidos, frustrados. Y lo dice de modo que no tengamos más remedio que reconocernos. Estamos todos comprometidos en la felicidad de una frase, en la verdad de un gesto ritual, en un movimiento que el ojo no registra pero la intuición de Benedetti ha visto. Curiosamente, este informe negativo no está dicho con odio sino con amor, ya que Benedetti no se alza por encima de sus criaturas para juzgarlas sino que comparte con ellas penas y glorias. El es, sin duda, como usted lector, como yo, un personaje tan confuso y desorientado, un montevideano.

* * *

Tres novelas, publicadas en el lapso de trece años marcan el desarrollo de este narrador. En 1953 *Quién de nosotros,* es una novela corta, o *nouvelle,* en que el escritor de cuentos ensaya su mano y propone un clásico triángulo desde el testimonio triple del marido (en su *Diario*), de la mujer (en una carta al marido), del amante (es escritor y escribe un cuento sobre el tema, cuento que anota con observaciones críticas y autobiográficas.) A la estructura breve y compleja de este primer intento novelístico, sigue una novela lineal, *La tregua* (1960), en que el protagonista cuenta su propia historia por medio de un *Diario* íntimo: este recurso concentra el punto

de vista (disperso en la obra anterior, y hasta contrapuntístico) y subjetiviza toda la narración al hacerla coincidir con lo que descubre, día a día, el protagonista. La tercera novela, *Gracias por el fuego (1965),* tiene una estructura más libre. Aunque está contada en su mayor parte desde la conciencia del protagonista, hay capítulos en tercera persona que lo muestran desde fuera e impersonalmente (como el primero) o que asumen la perspectiva de algún otro personaje secundario para contar lo que el protagonista no podía saber. Aún así, el peso del relato en primera persona acaba por imponer un tono *confesional* al libro.

Esta explicación técnica quiere apuntar un hecho importante: a Mario Benedetti le interesa precisar, siempre, la perspectiva desde la cual cuenta sus historias. No es casual que en sus tres novelas haya un predominio del relato y que en las tres el relato más importante siempre esté centrado en un personaje que de alguna manera es siempre el mismo: un montevideano de clase media, mediocre y lúcidamente consciente de su mediocridad, desvitalizado, con miedo a vivir, resentido hasta contra sí mismo, quejoso del país y de los otros, egoísta por la incapacidad de comunicarse, de entregarse entero a una pasión, candidato al suicidio sino suicida vocacional. El personaje cambia de edad y de nombre, de condición social y de esperanzas superficiales, pero en su entraña es el mismo.

En *Quién de nosotros* se llama Miguel y es el marido del triángulo. Lleva con Alicia, su mujer, una existencia rutinaria que arranca del tiempo que fueron compañeros de estudios. Lo único que pone un poco de pasión en esa rutina es la sospecha, alimentada como una llama tenue, de que Alicia se equivocó al casarse con él, que debió haberse casado con Lucas. Fracasado en su intento de imponer el amigo a Alicia, el protagonista casa con ella pero sueña siempre con el reencuentro de su mujer y el otro,

hasta que él mismo se encarga de propiciarlo. En esa trama se advierte muy clara la raíz edípica de la relación del protagonista con su mujer. Para Miguel, Alicia es del Otro. Como la realidad se niega a confirmar esa oscura necesidad, se ve obligado a forzar la realidad, echar a Alicia en brazos de Lucas, coronarse él mismo. El asunto serviría en manos de Boccaccio para una burla feroz. En la *nouvelle* de Mario Benedetti el tema muestra, desde tres ángulos, la mediocridad de unos seres destinados a vivirlo todo de préstamo, hasta la mujer legítima. Esa mediocridad es lúcida, lo que no la hace más llevadera.

En *La tregua* la situación aparece más disfrazada porque el protagonista es viudo y se enamora de una mujer veinticinco años menor, una empleada de su oficina. Pero también el esquema edípico asoma entre líneas. La atención del protagonista se aviva cuando sabe que la muchacha tiene un novio; él mismo ha vivido una precaria vida sexual desde que su mujer murió cuando él tenía 28 años (ahora tiene casi cincuenta); su virilidad está como adormecida y sólo conoce higiénicas relaciones con alguna mujer encontrada al azar y nunca reencontrada. Todos los datos que ofrece el protagonista sobre sí mismo dibujan la imagen de una vitalidad muy menguada. Sólo piensa en jubilarse, en sobrevivir; se encierra en sí mismo, como en una cáscara protectora; considera su vida liquidada y se asombra de ser capaz (a los cincuenta años) de volver a enamorarse. En muchos aspectos, su psicología se parece a la del protagonista de *Senilitá,* sólo que Italo Svevo diseñó un infierno más dramático para su personaje. Lo que acontece al protagonista de *La Tregua* es una relación tímida, lenta, que sólo de a poco se convierte en amor, con una muchacha también tímida, retraída, desvitalizada. La muerte de la muchacha, que corta de golpe ese renacimiento del protagonista, parece obedecer más a los deseos secretos del protagonista (incapaz de vivir realmente) que

a un golpe de efecto del autor. Para este muerto vocacional, un verdadero amor es demasiada vida.

En *Gracias por el fuego* el problema se complica porque Mario Benedetti traslada el conflicto del tema secundario del amor al tema central del odio. Ese odio por la vida que se insinúa en la peripecia del marido de *Quién de nosotros* y que convierte al protagonista de *La tregua* en verdadero ángel de la muerte, es aquí el motivo central de la novela. El odio se concentra en el padre de Ramón Budiño. Porque ahora sí, el complejo edípico desnuda de una vez por todas su máscara. El protagonista es un hombre maduro que ha vivido toda su vida a la sombra de su padre, un hombre poderoso y rapaz. Está marcado desde la infancia por esa personalidad que todo lo avasalla. Uno de sus recuerdos más tenaces es la violación de su madre por el padre, a la que asiste detrás de una mampara: el deseo del padre imponiéndose contra la voluntad de la madre, él mismo como testigo impotente de un hecho que lo supera. Esa escena, que Mario Benedetti describe con rara intuición y en la que no falta siquiera la metáfora de una lapicera fuente que el protagonista ha venido a buscar y que al cabo abandona, pone al descubierto las raíces del odio. La racionalización del odio está clara: el padre es un capitalista inescrupuloso, uno de los que se enriquecen con la miseria ajena, un explotador. Pero el odio arranca de más lejos: arranca de ese amor desmedido de Ramón Budiño por su padre, amor que lo frustra y hasta lo castra (simbólicamente) al verificar su impotencia detrás de la mampara. Cuando al final de la novela, el protagonista no se anima a matar a su padre y termina por matarse, cumple en esa castración simbólica que es el suicidio su destino de fracasado parricida.

* * *

Otras lecturas de estas novelas son muy posibles, y han sido propuestas reiteradamente por diversos críticos. No quiero decir que son superfluas o que no puedan contener cosas muy valiosas. Quiero decir que si no empiezan por reconocer esta línea profunda que une a las tres narraciones y a sus protagonistas, corren el riesgo de quedarse fuera, de convertirse en catálogo de lo que el crítico admiró o rechazó en ciertos pasajes de las novelas. Una de las reacciones más corrientes es leerlas como reflejo de una realidad uruguaya, y hasta montevideana. La menos localizada, *Quién de nosotros,* ya revela esa psicología inconfundible de esta zona del Plata. Se advierte no sólo en cierta guaranguería que el protagonista no puede dejar de ostentar (la guaranguería se perfecciona en muchas anotaciones de Martín Santomé), o en los resentimientos de clase media contra los pitucos (bastante clase media, dicho sea entre paréntesis), o en el resentimiento nacional contra países más poderosos (el antiyanquismo tiene sus buenos ribetes masoquistas). También en el trazado profundo de las aspiraciones y las fobias de estos personajes se escucha la letra de tango reprimida, la anticursilería que es una forma más penosa de la cursilería, el temor a mostrar los verdaderos sentimientos, a reconocer las pasiones, a creer verdaderamente en algo. Un puritanismo frente al hecho sexual, que va acompañado con una cierta ostentación de machismo, revela hasta qué punto los tabúes del catolicismo (tanto en lo que permiten solapadamente como en lo que prohiben) condiciona la moral de éstos personajes. Incluso el descreimiento del protagonista, esa ausencia de Dios que se repite en las otras dos novelas, es una forma tibia y aguada de pedir a Dios que no se olvide. El poema que escribe el amante en la tercera parte de la novela establece un pacto con Dios que a pesar de sus ribetes místicos se parece más a una apuesta. En *La tregua,* Dios es comparado con un *croupier.* También en religión, los montevideanos apuestan a ganar.

Pero en *Quién de nosotros* los rasgos exteriores y típicos del montevideanismo de clase media están dados sólo por implicación En *La tregua* y en *Gracias por el fuego* esos rasgos pasan a primer plano y ocupan las novelas enteras. A través de *La tregua* es posible identificarse con una clase que trabaja en oficinas, vive pensando en la jubilación, tiene algún barniz de cultura (una reproducción de Filippo Lippi en el apartamentito), y ha oído hablar de marxismo. En *Gracias por el fuego* el panorama es más amplio ya que el protagonista pertenece a la clase media alta, o enriquecida. Aunque sus valores y presupuestos siguen siendo los de la clase media, como advertirá cualquiera que lea con atención sus páginas. (El reproche no es grave: también a Balzac se le reprochó en su tiempo que sus duquesas parecieran tenderas enriquecidas; hoy las duquesas de la Restauración son para nosotros, como las pintó Balzac). Desde el punto de vista político, *Gracias por el fuego* lleva aún más lejos el proceso de tipificación ya insinuado en *La tregua*. Al protagonista de esta novela le interesaba poco la política aunque sufría por la corrupción del país y la pérdida de cierta limpieza moral que (si hemos de creer también a *El país de la cola de paja)* el Uruguay tuvo en otros tiempos. Pero en *Gracias por el fuego,* el protagonista está politizado. De ahí que la novela se abra con un capítulo de enjuiciamiento muy acre al país entero (es el capítulo menos logrado, y la crítica con rara unanimidad se lo ha dicho al autor); que se denuncien conocidas maniobras del capitalismo criollo, que se aluda a sucesos políticos de dominio público (el asalto a la Universidad), que se practique en la anécdota y en las observaciones de los personajes un antiyanquismo muy estridente. Todo ésto sitúa y hasta data a la novela de una manera que resulta a veces hasta incómoda. (La cotización del dólar que se ofrece en una de las páginas parece, ya, una utopía).

Esta mayor inserción de las dos últimas novelas, y sobre todo de *Gracias por el fuego,* en la realidad nacional de aquí y ahora explica el fenómeno muy singular del éxito de estos libros y la conversión de Mario Benedetti de escritor minoritario (en la época que escribía *Quién de nosotros)* en el escritor de más venta en el Uruguay. La tipificación por sí sola no bastaría, sin embargo, para explicar el éxito. Otros escritores (pienso en Ariel Méndez) la han ensayado sin lograr siquiera acercarse a una respuesta pública como la que logra Mario Benedetti. No se trata sólo de motivos de orden literario (que los hay es claro) sino se trata de otra cosa muy importante y que no conviene soslayar: en las novelas de Mario Benedetti no sólo se refleja la tipicidad del país en este momento. Se refleja sobre todo una mentalidad clase media que encuentra en sus frustrados protagonistas una posibilidad concreta de identificación emocional. De alguna manera, los miles de lectores de Mario Benedetti se reconocen en Miguel, en Martín Santomé, en Ramón Budiño. Reconocen sus limitaciones pero también reconocen su almita, comparten su lucidez para denigrarse y al mismo tiempo se identifican con el fondo de resentimientos que también permiten a Miguel y a Martín y a Ramón odiar a sus semejantes, se debaten en la misma melaza común.

Los aficionados a la sociología y a la economía política que abundan en las páginas bibliográficas de este país, han cesurado a Benedetti por ofrecer en sus novelas y en *El país de la cola de paja* una imagen distorsionada e imperfecta de la realidad nacional. Es fácil compatir ese juicio aunque muchas veces esté teñido de las más superfluas intemperancias. Lo que no es ya tan fácil es creer que Benedetti se hubiera propuesto reflejar objetivamente la realidad nacional en sus libros. Tanto en el ensayo citado como en sus novelas, Benedetti ha adoptado un punto de vista concreto, muy individual: en el ensayo es su propio punto de vista, confesional y casi autobiográfico; en las novelas

asoma el de personajes que representan una clase, y hasta un sector de una clase. Investigaciones de sociólogos de verdad han demostrado que la visión del mundo de ese sector montevideano coincide muy exactamente con el de los personajes de Benedetti. Una vez más, los estudiosos serios y los lectores no prevenidos han acertado en reconocer la validez de un testimonio que se escapa a los supuestos especialistas.

* * *

Sin embargo, no es la validez documental del testimonio de Mario Benedetti lo que justifica su excelencia o permite hablar de él en términos críticos. Hay otra zona del análisis que importa aún más y que no puede ser soslayada. En esa zona, estrictamente literaria, radica el interés de estas obras y de su autor.

Las novelas de Mario Benedetti cortejan la realidad más trivial y grosera, tienen un evidente *parti-pris* de vulgaridad que las distingue de inmediato, no omiten las várices de un protagonista o el trasero salido de las innumerables mujeres que pululan por las calles. Hay descripciones que bordean lo desagradable y que sólo se justifican por una voluntad del autor a mostrar que conoce ciertas palabras. Pero todo ésto no es más que un alarde. Como también es un alarde el tono gris, uniforme, monótono, con que en *La tregua* se busca pintarlo todo, tono tan gris que al ser llevada la pieza al teatro (en una adaptación de Ruben Deugenio) se cayó en la monotonía, en la trivialidad. Esas apariencias de realidad burocrática y carcomida por el tedio o la grosería, esa insistencia en los aspectos menos dignificados de la conducta humana, esa falta de pasión que convierte el sexo en algo mecánico y el amor en un sentimiento que da hasta vergüenza confesar, no es sin embargo la sustancia de que están realmente hechas estas novelas.

Lo que corre por debajo de ellas es una exasperación incontrolada, una rabia y un furor, un deseo de hacerlo estallar todo. En *Quién de nosotros* esa exasperación se manifiesta sobre todo en las notas con que Lucas, el amante, comenta el cuento de la triste aventura que ha tenido con Alicia. Allí está soterrada la cólera. En *La tregua* esa desesperación se concentra en las últimas páginas, de un patetismo que el protagonista parecía incapaz y que dan sin embargo toda la medida de un amor que en el texto de su Diario parecía una compresa tibia. En *Gracias por el fuego* la exasperación y la cólera están más a la vista: están en ese primer capítulo en que el escritor satírico que hay en Benedetti se vuelve sobre sí mismo y muerde en la carne de su patriotismo con un odio descontrolado; está en la sorda cólera con que el protagonista detalla todas las prepotencias de su padre, desde la violación a la madre detrás de la mampara hasta su propia obsesiva locura que lo hace matarse en vez de consumar el demoradísimo parricidio; está en un fragmento alucinatorio (cuando evoca el momento en que queda atrapado en las vías de un tren) que contiene en clave pesadillesca la misma obsesión edípica del protagonista; está en ese final en que la muerte llega como un orgasmo demasiado tiempo retenido y en que el nombre de la mujer que ama (Dolores) es también la clave del profundo masoquismo de este desdichado.

La realidad es trivial, las quejas de los protagonistas son lamentos infantiles, la vida corre lenta y adelgazada, las pasiones son chirles. Pero todo ésto es sólo la apariencia. Debajo de esa superficie, cada una de las novelas revela un pequeño infierno: las torturas de no ser querido o de no ser capaz de querer, el miedo a la vida, el quietismo invasor, la ausencia de Dios, el suicidio como salida, la sole-

dad. Y más abajo aún, los traumas iniciales: el terror de la infancia, la virilidad paterna que aplasta al niño, la imagen obsesiva del otro. Allí está ese fuego que consume lentamente a Miguel y a Martín Santomé, y que devora y hace cenizas a Ramón Budiño. Por eso estas novelas sentimentales e irónicas, tristes y melancólicas, cínicas y deliberadamente vulgares, tienen una entraña infernal. La exasperación, casi invisible, en *Quién de nosotros* estalla insolentemente en *Gracias por el fuego,* las máscaras caen, el realismo demuestra su raíz expresionista.

Entendidas como descripción de una realidad nacional las tres novelas son insuficientes, o sólo muestran una capa de la misma, limitada, secundaria aunque decisiva. Pero entendidas como visiones de la realidad, como pesadilla o como obsesiones, como sueños o frustraciones, las novelas revelan su carácter alegórico. Lo que las tres describen, en distinto grado de profundidad, es una temporada en el infierno: un infierno gris y burocrático, pero un infierno de tenaces restricciones, un infierno de puritanismo, de moral sin Dios, de política sin ideología, de sexo sin amor, de cursilería vergonzante. En ese infierno, la realidad nacional más honda aparece deformada por las pasiones y los resentimientos, los problemas se vuelven monstruosos como en las pesadillas de la infancia, la impotencia paraliza, una sábana viscosa ata nuestras piernas.

La alegoría es clara: todos los protagonistas tienen el complejo del Otro, ya se llame Lucas para Miguel, ya sea el invisible Novio de Avellaneda (o los hombres que la van a poseer cuando él sea muy viejo para hacerlo) para Martín Santomé, o el Padre para Ramón Budiño. En la tercera novela el Otro asume por fin su verdadero nombre. Lo que era antagonismo disimulado reconoce su enemigo. La pesadilla infantil se saca la máscara y revela su nombre al fin: el Otro es el Padre.

Ahora se hace más clara la verdadera visión de la realidad que ofrece Mario Benedetti en sus novelas y en su ensayo. Es la realidad de los hijos. El Uruguay que ahora todos estamos rechazando es el Uruguay fundado por los padres, o por un Padre, al menos: el Uruguay batllista que tenía tan honda la convicción de su mesianismo paternalista que resolvió problemas que no existían, aseguró un futuro jubilatorio hasta para los ociosos, y logró imponer el quietismo (No hagan olas) como lema más verdadero que los tan publicitados de Artigas. Ese Uruguay que perdura monstruosamente desde principios de este siglo hasta el brusco despertar de 1958 es el Uruguay que le duele a los personajes de Benedetti. Pero no les duele como a padres que quisieran volver a fundar la patria sino como a hijos. Les duele el padre. Pero no se animan al parricidio. Por eso, se debaten en la frustración y en la impotencia, por eso maldicen de las viejas estructuras mientras siguen conservándolas, por eso recuentan sus agravios, lamen y vuelven a lamer sus heridas, sin encontrar otra solución que la denuncia, o el suicidio. Es sintomático que la generación más joven que presenta este novelista (Gustavo Budiño, en *Gracias por el fuego*) carezca de relieve, sea fantasmal e inconvincente. Para esta visión no hay salida.

Alegóricamente, pues, las novelas diagnostican con toda claridad los males del país, un país gobernado por hijos o por hijos de hijos, sin que en ningún lado se vislumbre un nuevo padre. En *El paredón,* de Carlos Martínez Moreno, el protagonista vivía una experiencia simbólica parecida, revelaba una crisis semejante, compartía un estilo similar de denuncia. Pero aquella novela se atrevía a dar un paso, ambiguo es cierto, hacia el final. Cuando el protagonista vuelve de Cuba y propone casamiento a la mujer con la que ha estado cómodamente viviendo tantos años, da el primer paso para asumir su condición de padre. No es ca-

sual que en ese momento haya muerto su padre de carne y también haya muerto (es 1959) el sistema creado por el otro Padre. Lo que cuenta simbólicamente Martínez Moreno lo cuenta también Mario Benedetti. En este nivel, sus novelas son un testimonio irrefutable. Y de eso se trata precisamente: de creaciones de un *testigo*. En un pasaje de *Quién de nosotros,* la mujer de Miguel lo define como *testigo implicado*. La definición cuadra también para el aterido protagonista de *La tregua* y para el exasperado suicida de *Gracias por el fuego;* cuadra, sobre todo, para Mario Benedetti, como escritor.

tercera parte

el teatro

1. Esperando a Florencio

Cada año, cuando llega la hora del balance de la actividad teatral, los críticos comprueban con fingido asombro que todavía no ha aparecido entre nosotros el nuevo Florencio Sánchez. Más que el célebre personaje de Beckett, el nuevo Florencio es un ser anhelado e inconseguible. Hasta cierto punto, como Godot, o God, o Dios, ese Florencio que todos esperamos con tan increíble fidelidad, no existe ni existió nunca. Como se verificó al celebrarse en 1960 el cincuentenario de su muerte con una reposición parcial de sus Obras Completas, Florencio Sánchez no es ningún Shakespeare. Su creación dramática, velozmente realizada en la primera década del siglo, no ha resistido intacta el paso del tiempo. Se pudo ver entonces con toda claridad que se había estado adorando a un ídolo que dependía más de los falaces prestigios de la memoria o de la intermitente prueba de restauración escénica que de una viabilidad dramática indiscutible. Bastó que la Comisión de Teatros Municipales creyera oportuno reponer en el Verdi durante varios meses casi toda su obra para que se comprobara, restreno tras restreno, con una sensación de ridículo que crecía metódicamente hasta lo intolerable, que no todo Sánchez es viable, que buena parte de su celebrada obra está muerta,

que reponerla exige algo más que un ejercicio de descolocada o sospechosa piedad.

Se dijo entonces que su teatro estaba demasiado adherido a un estilo ya pasado: ese naturalismo exasperado y con sus taras de simbolismo y pedagogía que había convertido la escena del fin de siglo europeo (en que se apoya Sánchez para sus fórmulas literarias) en un púlpito o una tribuna desde los cuales exponer las lacras sociales y recomendar soluciones. Todo lo que sigue siendo mensaje en Florencio —ya sea la necesidad de una nueva moral sexual, como en *Nuestros hijos;* o la de superar el eterno pleito de las generaciones, como en *M'hijo el dotor;* o defender los derechos de la salud, como en la pieza homónima— resulta casi siempre mero eco de autores europeos, primeros y más profundos. El cincuentenario también permitió ver que sus mejores cartas siguen siendo el instinto teatral para diseñar personajes, un poco nerviosa y rápidamente, como hacía Lope; su oído para el diálogo de indudable fluidez y entonación ríoplatense muy sabrosa; su astucia para encontrar los pequeños símbolos dramáticos que ayudan a fijar un conflicto en la imaginación del espectador. Pero casi todas sus piezas se resienten de la rapidez con que fueron escritas, de una ambigüedad esencial del punto de vista (buena parte de sus héroes son insufriblemente virtuosos, o enmascaran peores vicios detrás de su debilidad tan noble), de un cierta timidez o inmadurez para calar hondo, hundirse en la entraña de los conflictos que plantea, hacer drama y no sólo teatro.

También el cincuentenario demostró que Florencio necesita nuevos intérpretes. No sólo nuevos actores que se despojen de una tradición histriónica vieja y envejecida, sino nuevos directores que sean capaces de sentirlo y expresarlo en un contexto más nuevo. La prueba de esta afirmación la dió, dos años más tarde, Antonio Larreta al presentar una versión de *En familia* (Teatro de la Ciudad de Montevideo, 1962) en que el habitual costumbrismo casi folklórico de versiones tradicionales aparecía sustituído por una entonación amarga, exasperada, casi expresionista, que subrayaba como con un filete negro la crapulonería de los personajes, su blandura culpable, su instintiva complicidad en la explotación de los buenos y tontos. El padre que estafa al hijo para jugarse el dinero, o la madre que quiere salvarlo pero acaba complicándose en el engaño ya no son figuras de comedia en esta versión de Larreta: son despojos trágicos, casi dostoyevskianos. Es cierto que esta admirable lectura de la pieza puso más al desnudo no sólo su amargo fondo sino también sus limitaciones dramáticas. Casi siempre, el texto de Sánchez, la velocísima caracterización de Sánchez, el punto de vista oscilante de Sánchez resultó corto para dar todas las entrelíneas trágicas de su tema. Otra vez habría que invocar a Lope que suele desamparar sus comedias en el punto mismo en que un Shakespeare empieza realmente a ahondar.

Pero la ilusión que nos hace seguir esperando a Florencio es tenaz. Se resiste a morir, y cada año medimos con un cartabón hasta cierto punto fantástico y anacrónico la obra de los nuevos dramaturgos. Creo que hay un equívoco mayor en la base de esta actitud. Lo que no se dijo en 1960, ni creo que se haya dicho después, es que no sólo Florencio pertenece a un estilo de teatro que ya es historia, y muy pasada, sino que el teatro mismo como espectáculo y como oficio, como experiencia emocional colectiva y como rito social, ha cambiado por completo desde la muerte de Florencio en 1910. Su teatro pertenece a un época ríoplatense anterior a la introducción entre nosotros de la cultura de masas del siglo veinte: esa cultura del cine, de la TV, de los *comics,* de las grandes agencias noticiosas internacionales y todopoderosas. El teatro de Florencio refleja, en los planteos y en los temas, pero también en los presupuestos de su

diálogo y en la caracterización de sus personajes, una relación muy firme y muy fuerte del autor con un público determinado. Florencio sabía que estaba usando, y bien, el lenguaje de la tribu. Su actitud es también la de un creador que está escribiendo en el género más importante y popular de su época. Está escribiendo para una creciente clase media urbana a la que sirve y entretiene después de la cena, con sus dramas sobre temas nacionales muy tópicos, como la ambición de ascenso social (*M'hijo el dotor*), las relaciones dialécticas entre criollos e inmigrantes (*La Gringa*), la decadencia del gaucho que es decadencia de toda una forma de cultura ríoplatense (*Barranca abajo*), los males del alcoholismo (*Los muertos*). Pero Florencio sabe asimismo que su teatro hace algo más que entretener. Desde el escenario, su teatro ilustra y orienta al público con tesis en que el anarquista romántico, muy bohemio, se complace en escandalizar (algo, no demasiado) con veloces intuiciones de una moral nueva: los derechos sexuales de la mujer, los derechos de la salud y del amor. Al morir precisamente en 1910, en el apogeo de esa comunicación, de esa complicidad, entre autor y público, algo se quiebra definitivamente. Es cierto que hasta bien entrada la década del veinte continuaría esa comunicación entre autor y público en el teatro ríoplatense, aunque raleada cada vez más por el triunfo del cine. Los sainetes con su increíble vitalidad demoran algo el proceso. Pero con la aparición del sonoro a fines de los veinte termina para siempre el predominio del teatro como espectáculo favorito de la clase media ríoplatense. Toda una generación desaprende a ir al teatro y otra crece sin haber ido nunca. Queda tan solo un público dividido inconciliablemente en una mayoría que continúa siendo atraída por los extremos de la vulgaridad escénica (Revistas del Maipo, cómicos como Paquito Busto) y en una minoría de especialistas que todavía se resiste a creer en la muerte del teatro. Esa minoría tiene razón al cabo: el

teatro no muere pero se transforma. El creador ya no hablará el lenguaje de la tribu. O mejor dicho: el lenguaje de la tribu, hecho ante todo de gestos y de lacónicas frases, tendrá un sesgo internacional y se empezará a forjar en la oscuridad de las salas cinematográficas.

Si en Buenos Aires el teatro había recibido un golpe terrible con la avasalladora difusión del cine, en Montevideo ese golpe había sido duplicado porque ya en la época de Florencio la capital uruguaya era cliente dócil de la argentina. No es casual que este montevideano, que empieza estrenando con éxito en su ciudad natal, sea pronto atraído por la gran metrópoli porteña y termine consagrado como autor argentino, con temas y topografía argentina, totalmente expropiado por el aplauso de la vecina orilla. Hoy, Florencio es clásico de nuestros vecinos y también cartabón para medir a los nuevos. Dependiendo hasta ese punto de Buenos Aires, Montevideo lucha por tener su propio teatro y no ser sólo el punto de escala de alguna compañía argentina en jira de provincias. El triunfo del general Perón y esa cortina de lata ostentosamente arrojada sobre el río, fomentaron indirectamente el desarrollo del teatro uruguayo a partir de 1945. La plaza se libró de las invasiones periódicas de elencos crasamente comerciales, aunque también perdió la oportunidad de ver buen teatro argentino. Es cierto que la rivalidad de Eva Perón con algunos ex-compañeros de trabajo, y la persecución de muchos de los más distinguidos actores y directores por su escasa adhesión al régimen, fomentaron el discreto traslado de algunos hasta esta orilla. Por eso, con elementos locales y con algunos importados (como Orestes Caviglia o Armando Discépolo) el teatro empieza a existir en Montevideo precisamente cuando la generación del 45 inicia su etapa de mayor actividad.

Esta es la situación a partir de 1930, la situación que habrá de heredar la generación del 45 y en la que es

necesario situar su esfuerzo por la restauración del teatro en el Uruguay. En ese esfuerzo la preceden hombres algo mayores. Uno de los más tenaces fue entonces Manuel Domínguez Santamaría, que con un grupo de compañeros funda Teatro del Pueblo en 1937; de una asociación fugaz de este grupo con otro dedicado sobre todo al teatro infantil, La Isla, que había fundado Atahualpa del Cioppo, surgirá la iniciativa de construir una sala propia. Aunque Domínguez se separa de Del Cioppo y los suyos para continuar por otro camino la trayectoria de Teatro del Pueblo, éstos se quedan con el local y fundan en 1951 El Galpón. La historia de esos años duros abarca no sólo el final de la década del treinta y toda la del cuarenta, sino que entra un poco en el cincuenta. Entonces, sólo el esfuerzo colectivo, la tenacidad de una vocación y una esperanza sostenida contra viento y mareos, justifica la existencia de los independientes. En esos años, no sólo el actor o el director eran vocacionales; también lo eran los escasos espectadores.

La labor de adelantados de estos grupos (y otros que sería prolijo enumerar) habría de recibir apoyo desde el campo oficial gracias a la insistencia de un hombre de la generación anterior, Justino Zavala Muniz (n. 1898), ante el Gobierno colorado. Reuniendo actores que ya habían demostrado su capacidad y su iniciativa en otras ocasiones, aprovechando la estancia en Montevideo de la gran actriz española Margarita Xirgu, se funda en 1947 la Comedia Nacional, sobre el modelo de la francesa. Es cierto que los antecedentes teatrales de Zavala Muniz (ya había estrenado algunas obras de subrayada denuncia social y discutible simbolismo) y su explícita militancia política hicieron temer por el éxito de la iniciativa. Pero el experimento iría asentándose poco a poco.

* * *

La Comedia Nacional, sostenida por la comuna de Montevideo, habrá de ser el punto de partida de un movimiento oficial muy importante porque mantiene abierta y restaurada la primera sala de Montevideo, el Solís; luego se incorpora una segunda: el Verdi, ofreciendo en ambas espectáculos a precios reducidos. La subvención oficial también permite traer actores y directores extranjeros, desarrolla escenógrafos e intérpretes, crea una Escuela de Arte Dramático, promueve al autor nacional. No toda la obra de la Comedia es intachable. Como señaló la más exigente crítica teatral de entonces, en la Comedia predominó a veces un sentido anticuado del espectáculo teatral e incluso un afán nacionalista que la llevó en las primeras temporadas a exhumar obras realmente irredimibles. Como directora, Margarita Xirgu reveló ser mejor guía de actores que creadora de espectáculos. Es cierto que su aporte como actriz tiene puntos tan altos como una *Celestina,* en la versión de José Ricardo Morales, que fue memorable (1949), pero su dirección de escena se resintió de una concepción explicablemente pasada. También abundó la Comedia Nacional en un enfoque algo gigantesco del espectáculo que hacía gastar en monumentales escenografías y en extras a lo Cecil B. de Mille. Es posible recordar con cierto horror un *Calígula* de 1949, dirigido y protagonizado por Esteban Serrador, en que el texto ascético y perverso de Camus aparecía sepultado bajo una orgía de pavos reales vivos y esclavos nubios de alguna escuela de ballet municipal. También la ambición llevó al traslado, en traducciones nada teatrales, de algunas piezas de Shakespeare (*Julio César,* un *Macbeth* de infeliz memoria) en que la desdichada concepción escénica, y la falta de una dirección con sentido moderno, hizo creer a muchos que el bardo del Avon no era trasladable a Montevideo. Curiosamente, estos pecados de juventud de la Comedia eran sobre todo pecados de senilidad. Hacía falta gente más joven y más al día en

los puestos de mayor responsabilidad. Esa gente ya estaba ahí pero no había sido todavía descubierta por los que creían saberlo todo.

En esa etapa de formación, fue muy importante la labor de la crítica teatral que no se cansó de fustigar errores y obligó a todos a levantar el punto de mira. Esa crítica era promedialmente más joven que la dirección de la Comedia, había aprendido bien la lección de las compañías visitantes (Jouvet, Barrault) o del teatro que se ve en el cine, y no estaba dispuesta a tolerar anacronismos. Por eso, a medida que la Comedia se fue abriendo a los nuevos, la crítica también fue modificando su actitud censoria. Desde sus trincheras de papel, los más exigentes ayudaron a esa labor colectiva de restauración. Poco a poco, la Comedia fue formando un elenco, fue admitiendo directores y actores nuevos, fue creando un público. Su empecinamiento y las arcas municipales permitieron restablecer la costumbre de ir al teatro. En esta tarea, fue muy importante también la tenacidad de los conjuntos independientes que estaban en manos de gente más joven, más audaz y de menos recursos. Desde los ya mencionados Teatro de Pueblo y El Galpón, hasta Club de Teatro, que funda Antonio Larreta en 1949 y desarrolla con otros directores tan creadores como Laura Escalante y José Estruch, el movimiento de teatros independientes adquiere con los años una importancia excepcional. Hay una época heroica en que se trabaja en la noche, después de abandonar cada integrante sus empleos, hasta las altas horas de la madrugada para preparar minuciosamente un espectáculo que se presentará una o dos veces apenas. Cada miembro de una institución independiente, por más que ambicione llegar a ser divo, barre el escenario, pinta telones, vende entradas a sus familiares, antes de aspirar a un papel, por pequeño que sea. En esa época (hablo de 1949, por ejemplo) Domínguez Santamaría ensaya durante meses una versión de *Crimen en la Catedral,* de Eliot, que será presentada una sola vez. Para ella se ha hecho una traducción especial, en verso; se ha preparado un coro que pauta musicalmente los textos y los mima al tiempo que los dice; se ha ensayado y vuelto a ensayar cada gesto, cada luz, cada traje.

Felizmente, poco a poco, las cosas cambian. Los independientes crecen, fundan salas o rescatan del abandono algunos teatros, se organizan como clubes, practican un agresivo gremialismo, fundan la Federación de Teatros Independientes, obtienen algun apoyo municipal, crean público. Sobre todo, crean público. Esa es la época dorada en que todos trabajan con increíble sentido de equipo y amor a la camiseta; en que hasta las rivalidades y las escisiones (Teatro del Pueblo conoce varias, el Teatro Circular genera un Nuevo Teatro Circular) son casi siempre estímulo para mejores y más audaces empresas; en que va apareciendo toda una constelación de actores, directores, artistas, técnicos. Los une el participar activamente en la misma renovación generacional aunque a veces los separen algunos años; los une el creer en un teatro actual, comprometido con el mundo en que vivimos, experimental en el sentido más ambicioso de la palabra.

Es este un teatro muy distinto del oficial pero poco a poco (el medio es chico) ambos se van acercando, intercambiando elementos, contaminándose. Algunas direcciones de Larreta en la Comedia Nacional (un memorable experimento: *Los gigantes de la montaña,* de Pirandello, en 1957; el éxito del *Diario de Anna Frank,* en 1958) preparan su nombramiento a fines de 1959 como director estable de la institución. Es cierto que el casi inmediato choque entre Larreta y algunos miembros de la Comisión de Teatros Municipales demuestra que las viejas malas costumbres políticas no habían desaparecido del elenco oficial, obligando a Larreta a retirarse. Pero en su lugar no se nombra felizmente a ningún protegido sino a otro

hombre de teatro, Ruben Yañez, que había iniciado su carrera junto a Domínguez Santamaría y era, en el momento de su designación para la Comedia Nacional, también director de Teatro del Pueblo. Aunque Yáñez no es Larreta, la sustitución mantenía el predominio de la gente nueva. También José Estruch y Laura Escalante estaban incorporados a la Comedia como directores; el primero es incluso profesor de la Escuela de Arte Dramática y muy influyente en la formación de actores para el elenco oficial. Un actor joven de la Comedia, que había estudiado un año en París junto a Jean Vilar, regresa a Montevideo y pone sucesivamente en escena tres de los mayores éxitos del elenco oficial hasta la fecha: *El Cardenal de España,* de Montherlant (1962); *Las sabihondas*, de Molière (1963); *Noche de Reyes,* de Shakespeare (1964), con el que no sólo bate todos los records de recaudación sino que demuestra que el bardo es al fin y al cabo aclimatable en el Uruguay. Hoy, Eduardo Schinca es sin lugar a dudas uno de los valores más firmes de la Comedia.

No es casual que este panorama insista sobre todo en los directores. A los mencionados habría que agregar gente como Juan José Brenta, especialista en comedias; Hugo Mazza que también es notable escenógrafo (lo prefiero como tal); Federico Wolff, fundador y alma mater del polémico Teatro Universal; Roberto Fontana, actor y director vinculado hasta hace muy poco a Club de Teatro; Sergio Otermin, actor, autor y director que en esta última capacidad hizo algunas cosas importantes en los últimos años; Ugo Ulive que aprendió en El Galpón, junto a del Cioppo, hasta madurar en algunos espectáculos originales como *El gran Tuleque,* de Mauricio Rosencof; Gustavo Adolfo Ruegger que ha hecho teatro y crítica de teatro. La lista podría extenderse hasta abarcar directores más esporádicos como Pablo de Béjar, de muy firme ambición, o más comerciales como Carlos Muñoz o César Charlone Ortega. Pero con los nombrados, basta para dar

una idea del predominio bastante claro del director. Lo que caracteriza precisamente este período de restauración del teatro es la hegemonía del director. No quiero decir con esto que no haya actores sino que a pesar de haberlos (algunos son directores también, como Concepción Zorrilla, o Guarnero, o Candeau) y de ser muy responsables de atraer y fijar un público, son los directores los que entonces asumen el papel de jefe. Aquí no hace el Uruguay otra cosa que ponerse al día con el resto del mundo. La crisis provocada por la irrupción de medios masivos de entretenimiento afectó precisamente al divo. Mientras el teatro fue en Europa y en los Estados Unidos un espectáculo de enorme atracción para las clases medias, el actor fue su centro. Los actores-empresarios de fin de siglo y comienzos de éste, las grandes divas internacionales (la Bernhardt, la Duse) inventaron y desarrollaron el *star system* antes de los industriales de Hollywood. Pero precisamente la competencia del cine modificó profundamente la situación. Fueron los directores los que salvaron al teatro de la inexistencia como espectáculo, se llamen Jouvet o Barrault o Vilar en Francia; Visconti, Strehler o Zefirelli en Italia; Tyrone Guthrie, Kazan, Peter Brook, Quintero, Joan Littlewood o Schneider en el mundo anglosajón. Es cierto que a medida que el teatro vuelve a ser espectáculo favorito de una mayoría creciente el astro o la estrella regresan a su lugar central. Pero el director ha obtenido ya en este siglo un lugar del que no puede abdicar.

En el Uruguay, la labor de equipo de los independientes e incluso la concepción del elenco oficial, modelada sobre la Comédia Francaise, se opuso en un principio al *star system.* Fue inevitable, sin embargo, la aparición de una constelación teatral. Porque el público necesita ídolos, así sea a escala nacional. Esta evolución se hizo evidente al salir Guarnero y China Zorrilla de la Comedia para fundar, con Larreta, el Teatro de la Ciudad de Mon-

tevideo en 1960. La compañía descansaba astutamente no sólo en el prestigio de su joven director sino en la atracción formidable de los dos actores. Ese conjunto demostró que Montevideo estaba relativamente maduro para una tercera etapa. Junto a la Comedia oficial, financiada involuntariamente por todos, había sitio no sólo para los independientes (financiados por el sacrificio individual de cada uno de sus miembros) sino también para una o más compañías profesionales, financiadas por el público. El relativo éxito del TCM, su carrera de triunfos y azares, sus jiras ambiciosas por Buenos Aires, París, Madrid, ha demostrado la validez de la fórmula pero también sus peligros en un medio que recibe, precisamente en ese mismo año de 1960, el segundo asalto de la cultura de masas: la irrupción de la TV que alcanza a cuatro canales locales, compitiendo suicidamente por el interés de una audiencia relativamente pequeña.

Este segundo asalto ha obligado a una reordenación de las filas, a replantear la estrategia, a grandes cambios. Una de las cosas que ya se ha puesto en claro, por suerte, es que la TV no sólo retrae público del teatro (y del cine) sino que también puede ser usada para la mayor difusión del teatro, para hacer más popular a un actor, para despertar el apetito por fórmulas más novedosas o audaces del espectáculo. Es cierto que en los primeros años la TV desarticuló y disolvió a mucho grupo pequeño que sobrevivía, paradójicamente, porque la intemperie de hace algunos años era menos exigente. Al atraer a quienes hacían teatro sólo como forma sublimada del exhibicionismo, la TV consiguió situarlos en un nivel más preciso y cómodo. No a todos sienta el coturno, como fue penoso descubrir noche tras noche, durante algunos empecinados años. Pero también la TV ayudó a despejar ciertas confusiones del teatro independiente que en su momento de mayor fervor autorizaba a cualquiera (digo: cualquiera) a creerse actor o director, fomentando los más penosos

engendros de la escena nacional. Es curioso, por eso mismo, que un año como 1965, en que no se ha hablado más que de crisis total (del país, de la economía, de las instituciones, del arte, del teatro), el repertorio haya sido promedialmente mejor, la calidad de muchos conjuntos se haya mantenido, se haya experimentado con autores nuevos. La crisis no es mala para el teatro: lo es, eso sí, el conformismo, el estancamiento, la parálisis de la complacencia.

* * *

Con este cuadro a la vista se advierte mejor, creo, el absurdo de seguir esperando a Florencio, El que vendrá, si ya no ha venido y está ahí, invisible delante de los ojos de todos los que siguen escudriñando el horizonte, no es Florencio. Será, es, tiene que ser, otro. Ya la generación del 45 ha presentado un elenco bastante considerable de nuevos autores nacionales que se han atrevido a hacer teatro aquí desde puntos de partida muy distintos y hasta antagónicos, pero revelando una pasión y entusiasmo impermeables al relativo fracaso de la mayoría. En la promoción inmediata, esa generación del 62 cada día más presente, el movimiento teatral es si cabe igualmente intenso. Por eso, sin ánimo de abarcarlo todo, quisiera dejar ordenados algunos nombres que representan a la promoción teatral del 45 en su aspecto más creador y ambicioso. Los de la gente nueva quedarán, como ya se ha advertido, para el apéndice.

Uno de los primeros en intentar el teatro y el que más esperanzas concitó durante mucho tiempo, fue Carlos Denis Molina (n. 1917). Hacia los años cuarenta, Denis representaba para los entonces jóvenes el nuevo teatro nacional. Era el suyo un teatro a la francesa, lleno de alusiones clásicas de segunda o tercera mano, muy literario. La más notable de sus obras se llama (naturalmente) *El regreso de Ulises,* y fue dirigida por Atahualpa

del Cioppo en 1949. Por ese camino a la Giraudoux habría de seguir un tiempo con obras como *Orfeo* (1951) y como *Morir tal vez soñar* (1953), ambas presentadas por la comedia. Luego, Denis iniciaría con *Un domingo extraordinario* (también de la Comedia, 1958) un viraje hacia un teatro más arraigado en el ambiente. Poco a poco descubriría en sí mismo una veta de comediógrafo popular y hasta populachero que nada tiene que ver con sus aspiraciones iniciales. Es lástima porque en sus piezas primeras así como en su única novela (*Lloverá siempre,* 1953) o en algunos de sus libros de versos, como *Tiempo al sueño* (1947), Denis Molina había demostrado una auténtica sensibilidad literaria, una inquietud, una ambición. Fue un adelantado de la obra de muchos otros, y parece perdido ya.

Alejandro Peñasco (n. 1914), en su triple capacidad de crítico teatral y musical, poeta y profesor de literatura ha dejado su huella en la cultura de los años cuarenta en adelante. Su mayor esfuerzo teatral, *Calipso* (1950), también pertenece a ese tipo de obra que especula con una Grecia a la Giraudoux, aunque Peñasco conoce profesionalmente los textos clásicos mismos. Fue llevada a escena por Eduardo Acevedo Solano para la Comedia Nacional, con una pompa tan literal y tamaño esfuerzo de trascendencia que la versión aniquiló toda posibilidad de goce. Leída, la pieza parecía justificar un juego más liviano y hasta sofisticado; sobre el escenario era como una versión escolar de Sófocles o de Racine. Lo increíble es que el autor se declaró satisfecho con la puesta en escena a pesar del casi unánime voto en contra de la crítica y del público. Peñasco no ha estrenado más desde entonces y sólo ha reaparecido con un libro de poemas que revela su oficio; *Despojo de la llama* (1964) es su título.

Otro escritor que ha intentado con la mayor constancia el teatro es Héctor Plaza Noblía (n. 1924), también profesor de Secundaria. Sus obras han sido poco representadas en la capital pero aparecen inevitablemente recogidas por el autor en pequeños volúmenes periódicos. Ha ganado un concurso oficial con una obra sobre el sitio de Paysandú y la personalidad de Leandro Gómez, convocado con motivo del centenario de su ejecución (1965). Allí revela la madurez de un estilo teatral a pesar de las limitaciones impuestas por las mismas bases del concurso. En un campo —el del teatro histórico— que parecía propiedad exclusiva de Juan León Bengoa (n. 1898), hombre de la generación anterior, Plaza Noblía demuestra su solvencia. En la misma promoción, han intentado asimismo el teatro escritores que se habían manifestado primero en otros géneros. Así, Mario Benedetti (n. 1920) que se ha hecho famoso con sus cuentos y su poesía, ha escrito y publicado algunas piezas cortas y estrenó en 1958 una larga, *Ida y vuelta,* que tuvo éxito de público y hasta mereció algún premio pero no convenció a la crítica. La obra revela oficio literario pero se queda en la superficie del tema, tan ríoplatense, del desarraigo y de la evasión por el viaje. Escrita antes de que Benedetti hubiera visitado Europa, su pieza carece de perspectiva. Muy poco aporta a quien es sobre todo admirable narrador. Pero la obra tiene su importancia porque ya marca el predominio de una temática nacional que habría de orientar casi todos los esfuerzos de los años siguientes. Incluso un narrador que como Juan Carlos Legido (n. 1923) se había iniciado en el teatro con obras de evidente cuño existencialista (*Dos en el tejado,* 1957, *La piel de los otros,* 1958) habrá de cambiar su rumbo para orientarse al costumbrismo. Legido parece atraído por gente sencilla, algo ingenua, que vive en un Montevideo de hace treinta y tantos años, cuando todavía había ranchitos de muchachos en Malvín(*Veraneo,* 1961), o revela su predilección por seres que vegetan mínimamente en pueblos

del interior (*Los cuatro perros,* 1964). Hay en su enfoque mucho de la nostalgia que asoma también en las crónicas y las ficciones de Benedetti o Carlos Maggi, cuando se ponen a evocar algo románticamente el mundo de sus padres, o su adolescencia de muchachos de clase media. La última pieza de Legido se llama, inequívocamente, *El tranvía* (1965). *Nunca llovía en los veranos de antes,* dice un personaje de John Osborne en *The Entertainer* (1957), y esa frase define bien la hipocresía de la memoria que opera sobre el deseo de un paraíso perdido, creando una imposible y tibia Arcadia para las aspiraciones de una clase. Hasta la fecha, Legido no ha logrado superar ese equívoco nivel y hasta en sus mejores obras (como *Veraneo*) ha demostrado estar prisionero de ciertos amaneramientos sentimentales. Otro hombre de la misma promoción, Andrés Castillo (n. 1920) se ha dedicado en una serie de piezas cortas y algunas largas a explorar también los motivos y las costumbres más arraigadas del montevideanismo. Sus obras son bastante informes y aunque ambicionan captar la realidad (como pasa en *Cinco goles,* 1963) suelen quedarse en sus alrededores.

También es típica la evolución de otro narrador y dramaturgo, Angel Rama (n. 1926) que es más conocido como crítico teatral de *Acción* (1957/1964) y por su labor como encargado de la sección literaria de *Marcha,* desde 1958. Después de una primera novela muy adolescente, *Oh, sombra puritana* (1951) que postula la existencia de un joven profesor de literatura que se va a vivir a un burdel de pueblo sin reconocer la naturaleza de esa institución (el libro está más en deuda con Julien Green que con la mera realidad uruguaya), Rama ha publicado en 1961 un tomo de relatos, *Tierra sin mapa,* que recoge pulcramente y en un estilo de costumbrismo español anacrónico hoy, los recuerdos de infancia de su madre. La obra obtuvo un premio en un concurso gallego. Hace tiempo que el autor anuncia un volumen de relatos nacionales, algunos de los cuales se han publicado en revistas y que son decorosos. Pero es en el teatro donde su ambición de creador se ha puesto más al desnudo. Sus dos primeras piezas se inscriben en una línea abiertamente europeizante y revelan su aplicada lectura de Sartre, de Anouilh, de Jean Genet. Una de sus piezas, *La inundación* (1958), imagina una catástrofe que aisla a un grupo en una torre; fue estrenada antes de las inundaciones de 1959 y depende más del impacto de *Huis clos* que de ninguna experiencia viva. La segunda obra, *Lucrecia* (1959), se sitúa en un convento italiano de hace tiempo y describe una colección de monjas que se dedican más a la ninfomanía o la represión sexual que al oficio divino; la concepción y la ejecución de esta obra son delirantes. Con su tercera pieza Rama intenta acercarse a la realidad de su tiempo y lugar. *Queridos amigos* (1961) pretende describir un segmento de la sociedad montevideana y postula que la dolce vita no es privilegio exclusivo de Europa. A pesar de cierto alboroto que precedió su estreno (se sabía que era una *pièce à clef,* con personalidades reconocibles), la obra no recibió siquiera la consagración del escándalo. Escrita, como las anteriores en un lenguaje intelectual pero sin nervio dramático (Sartre, Brecht, Shaw, podrían haberle enseñado algo), desdibujada en sus personajes y sin relieve teatral, desvaída en su anécdota, demostró por tercera vez que la creación dramática exige condiciones mínimas.

De los autores que se revelan entonces el más prolífico es sin duda Luis Novas Terra (n. 1923, en Alemania, con el nombre de Luis Neulander). Después de varios intentos más o menos fallidos (*M.M.Q.H,* 1958, *Pan y circo,* 1959), Novas Terra logró conquistar el público con una comedia musical, *Todos en París conocen,* o *Madame Mylene* (1959), que desató el auge del género entre nosotros y ha sido llevada con variado resultado a Buenos Aires y Santiago de Chile. Su concepción de un teatro

actual y actualizado, oscilando en el filo de la sátira y la comedia con canciones y bailes, deriva obviamente de *La ópera de dos centavos,* de Brecht/Weil. Algunas de las teorías de Novas Terra sobre el distanciamiento pagan tributo a la equívoca y mutable *Verfremdung* del mismo teórico y prácticante alemán. Pero a pesar de estas servidumbres aceptadas y reconocidas, Nova Terra tiene invención teatral. Su peor falla está en el lenguaje, casi siempre tieso y sin fluidez, en su funesta tendencia a escribir versos que no corren. El éxito de *Todos en París conocen* lo tienta a escribir otras obras en la misma línea, como *La pequeña diferencia* (1960), que Carlos Maggi rebautizó La Dolce Biblia y que no resultó viable por sus pretensiones trascendentes. Mucho más válida es una pieza para niños, *Los cuatro musicantes* (1963) que ya anda en una segunda versión mejorada, *Pillín y los cuatro musicantes* (1965), menos ajustada a Brecht y más atenta a su público. Aunque sus ensayos de teatro convencional (*El jazmín azul,* 1962) son irredimibles, Novas no ceja. Por su esfuerzo ha demostrado que la constancia a veces paga.

De los autores revelados a partir de 1945 los más importantes son tres que he dejado deliberadamente para el final: Antonio Larreta, Carlos Maggi y Jacobo Langsner. Los dos primeros han tenido una proyección mayor en nuestro medio y merecen un análisis más detallado. El tercero plantea un curioso problema de valoración. Porque Langsner (n. 1927, en Rumania) inicia tan tempranamente su carrera teatral que, a pesar de pertenecer cronológicamente a la promoción siguiente, su obra acompaña si no precede a la de muchos de los dramaturgos de la generación del 45. Esto lo coloca fuera del grupo que le correspondería por su fecha de nacimiento y obliga a considerarlo aquí. Su primera obra, *Fruta verde* (1951), es realmente prematura. Pronto se revela su ambición con

piezas de una vanguardia chirriante y exasperada que sólo en los títulos, *La rebelión de Galatea,* (1951), *El juego de Ifigenia* (1952) pagan tributo a la influencia de Giraudoux. Ya en una pieza corta que publicó *Número* y que se titula *Los ridículos* (1951), ensaya Langsner un lenguaje y un enfoque que habrán de madurar casi de inmediato: consiste en una exageración del lenguaje corriente que lo potencializa de una violencia externa y una tensión interior, muchas veces intolerables. En esto, Langsner sigue sin duda a Pirandello y a Anouilh, pero también precede a Edward Albee. En 1954, obtiene un éxito de público y de crítica con una pieza, *Los artistas,* que presenta Club de Teatro bajo la dirección conjunta de Larreta y José Estruch| Parece dar allí el autor un viraje hacia el neorrealismo de implicación social. contrastando pirandellianamente la realidad de un barrio miserable, con su cola matutina para obtener leche, con la ficción de una compañía de cine que viene a filmar una historia en exteriores. El éxito de la pieza (que publicara *La Licorne,* en 1956) no arraiga a Langsner, que se va a Buenos Aires, donde parece perderse algunos años en labores muy secundarias como libretista de radio y de TV, hasta que reaparece en Montevideo con *Los elegidos* (1957) y más tarde con *Esperando la Carroza* (Comedia Nacional 1962), que convierte un velorio en tema jocosísimo. Exasperada, muy negra, ésta obra fue llevada por el director Sergio Otermin a tal velocidad y con visible regodeo por su materia macabra, que chocó a buena parte del público y de la crítica. De la colaboración de Otermin con Lagsner surgió más tarde otra obra, *Ocho espías al champagne* (1964), *divertissement* veraniego escrito por ambos y dirigido brillantemente por Otermin. Su tema es Mata Hari; su intención la de parodiar el film mudo de espionaje. Mientras tanto, en Buenos Aires (donde continúa residiendo), Lagsner presentó en 1964 una nueva versión de *Los artistas,* con el título ligeramente alterado como para do-

cumentar una entonación más lunfarda (*Llegaron los artista...*, así sin la *s*), que Inda Ledesma dirigió y protagonizó. Situado desde entonces entre Montevideo y Buenos Aires, indeciso aún entre el grotesco más fervoroso y la alegoría poética más exasperada, Langsner no parece haber encontrado del todo su estilo. Una obra suya que he podido leer en manuscrito, *El agujero en la pared,* me parece mejor que todo lo que ha estrenado hasta ahora y promete una madurez. Se trata de un dramaturgo indudablemente dotado, que ha estado y está luchando con sus demonios interiores. No me extrañaría que de llegar a alguna clase de pacto fructífero con ellos, Langsner se convirtiera en ese Florencio que todos esperan en una y otra orilla del Plata pero mirando hacia otro lado.

2. La imaginación de Antonio Larreta.

No cabe duda que Larreta (n. 1922) es el hombre de teatro más completo que ha producido el Uruguay. Todos los aspectos de la actividad teatral han sido tocados por él y en todos ha obtenido distinciones. Aunque suele valorársele sobre todo como el mejor ejemplo local de ese teatro de directores que ha predominado en este siglo, Larreta es también actor de primer orden, traductor y adaptador de obras ajenas, autor de obras originales, empresario teatral. Una reseña de su actividad que marcase sus grandes momentos no podría omitir puestas en escena que cubren una década ya y van desde una minuciosa, poética y realista *Doña Rosita, la soltera,* de García Lorca (Club de Teatro, 1956) hasta la exasperada y trágica versión de *¿Quien teme a Virginia Woolf?,* de Albee (Teatro de la Ciudad de Montevideo, 1965), con aciertos en los géneros y estilos más diversos: *Los hermanos Karamazov,* de Dostoyevski/Copeau (Club de Teatro, 1957); *Los gigantes de la montaña,* de Pirandello (Comedia Nacional, 1957); *La casa de Bernarda Alba,* de Lorca (Club de Teatro, 1958); *Una farsa en el castillo,* de Molnar, *La pulga en la oreja,* de Feydeau, y *La gaviota,* de Chejov (las tres en el TCM, 1961); *Porfiar hasta morir,* de Lope, y *En familia,* de Florencio Sánchez (ambas del TCM, 1962); *Un sabor a miel,* de Shelagh Delaney, *El cuento del zoológico,* de Albee y *La mandrágora,* de Maquiavelo (TCM, 1963); *A pico seco,* de Feydeau (TCM, 1964). En todos estos casos, y en otros menores en que siempre enriquece el compromiso, Larreta ha dejado una obra incomparable en nuestro teatro por el inspirado profesionalismo, por la visión y sensibilidad, por la comprensión honda de los textos. Incluso en los casos en que es posible discutir sus puntos de vista —como su versión, hermosa pero algo uniformemente lúgubre de *La gaviota,* o el error de dar en entonación épica el livianísimo y hasta juguetón *Bolívar,* de Jules Supervielle (Comedia Nacional, 1960)—, incluso cuando Larreta no acierta del todo o su ambición no encuentra adecuado cauce, la calidad de sus puestas en escena revela al director. Esta temprana actividad suya (se inicia con la fundación de Club de Teatro en 1949) adquirió la sabiduría y la disciplina necesarias en los dos años en que trabajó de asistente junto a Giorgio Strehler en el Piccolo Teatro de la Cita di Milano (1954/1955). Lo que heredó Larreta de su maestro es lo que éste había recibido de Luchino Visconti y había perfeccionado por su cuenta: una concepción del realismo poético, de la inagotable capacidad del escenario teatral de trasmutar y enriquecer mágicamente la realidad. *"En el teatro los efectos realistas se transforman en poéticos"*, dijo una vez Larreta a su colaboradora y amiga, Alicia Behrens, verdadera Eckermann del director uruguayo. Aquí está exprimida la esencia de una tradición que viene de Visconti y que Larreta ha hecho suya.

Un director pero no sólo un director. Desde la fundación de Club de Teatro, Larreta ha demostrado sus condiciones de impenitente promotor de empresas teatrales. A su regreso de Europa habrá de reincorporarse al Club y a la Comedia Nacional con una serie de puestas en escena que lleva naturalmente a la Comisión de Teatros Municipales a ofrecerle, a fines de 1959, el puesto de director estable de la Comedia, puesto que había honrado Margarita Xirgu. La elección pareció admirable pero Larreta debió enfrentar durante algunos meses una situación de rivalidad política dentro de la Comisión (a la que él era completamente ajeno) y que terminó anulando sus esfuerzos por estructurar un repertorio coherente. Renunció indeclinablemente en mayo 5 1960. Funda entonces su propia compañía, el Teatro de la Ciudad de Montevideo, con Enrique Guarnero y Concepción Zorrilla, como primeros intérpretes, y con sede en el Odeón. El público los apoya.

En la carrera de Larreta importa mucho también el crecimiento gradual, y algo erizado de dificultades, del actor hasta alcanzar la madurez actual. No es Larreta ese actor instintivo que se sitúa emocionalmente en cada personaje. Para Larreta hace falta un acto intelectual, como pasaba con Jouvet, y pasa con Barrault, o Vilar. Es un actor en el que la lucidez de la inteligencia, la pasión que se desata terrible a partir de la inteligencia, es el valor más alto y puro. De ahí que sus mejores papeles sean aquellos en que el personaje es de alguna manera un intelectual torturado, con una galería que va desde el Iván de *Los Karamazov*, tenso y retorcido; el Jimmy Porter de su brillantísima versión de *Rencor hacia el pasado* (Teatro Circular, dirección Hugo Mazza, 1959); el Macías de *Porfiar hasta morir,* figura de incandescente furor poético; el Jerry de Albee en *El cuento del zoológico;* ese desesperado grito de amor de un ser emparedado en su singularidad; hasta su interpretación máxima, el *Hamlet,* que

él supo dar en toda esa dimensión intelectual (tan soslayada muchas veces por actores sólo emocionales), en su ironía, en su melancolía, en el temblor ante la predestinación de la muerte, pero también en su horrible pasión edípica, en los celos monstruosos por su madre, en su apetito de autodestrucción (TMC, dirección Laura Escalante, 1964). Si Larreta no es el histrión universal que puede dar bien todo tipo de personajes, es sin embargo un actor de calidades casi únicas en nuestro medio.

Otras funciones han contribuido a redondear su personalidad. Como crítico de teatro y de cine (en *El País,* 1948 1959; desde 1963 e intermitentemente como crítico cinematográfico de *Marcha*), Larreta ha demostrado poseer no sólo una penetración y un conocimiento minucioso del oficio, por dentro y por fuera, sino también ha revelado una curiosidad inagotable por la realidad del arte actual, por sus formas más variadas, por sus expresiones más nuevas. En un medio teatral que suele confundir muchas veces el talento original con la mediocridad provinciana, con la incuriosidad, Larreta ha revelado en el repertorio elegido como director y actor así como en sus inquietudes como crítico que está muy despierto para el mundo que lo rodea. Su crítica es, por otra parte, una forma de la creación. Es crítica de practicante aunque tiene una admirable objetividad. Una zona complementaria de esta actividad es la traducción y adaptación de obras teatrales en que se confirma su vocación múltiple.

* * *

Como autor, Larreta ha estrenado tres obras: la primera, *Una familia feliz,* es en un acto y puede considerarse prematura (Comedia Nacional. 1948); otras dos son en tres actos cada una: *La sonrisa* (1950) y *Oficio de tinieblas* (1954), estrenadas por la Comedia. Lo que las tres revelan es la posesión de una excelente mecánica teatral, la preo-

cupación por textos de inquisición psicológica y moral, de implicaciones trascendentes; la influencia de un cierto tipo de dramaturgos franceses, como el Anouilh de las piezas negras, el Mauriac de los dramas religiosos de salón, hasta algunos toques fugaces del Claudel de *Partage de midi*. Las obras certifican sobre todo una orientación equivocada del lenguaje teatral: demasiado literario, acaba por constituirse en una barrera entre el espectador y los personajes. Esta actividad dramática de Larreta corresponde integramente a su etapa anterior al viaje a Italia y de su maduración como director. Son palotes escolares y no debe insistirse demasiado en ellos sino por la orientación que ya revelan: esa necesidad de explorar una sociedad burguesa edificada sobre la hipocresía y la mentira, sobre la ausencia de todo ímpetu trascendente. En este sentido sus obras testimonian, desde un ángulo inesperado, una preocupación nacional que en forma muchas veces más literal revelarían algunos de sus coetáneos del 45.

Pero no son estas obras originales sino la adaptación de una pieza italiana que Larreta tituló *Un enredo y un marqués* (TCM, 1963) la que permite reconocer su verdadero talento dramático. Como la pieza fue un exito increíble para las modestas proporciones del espectáculo montevideano (cuatro meses de representaciones, 44.849 espectadores según el cálculo de un periódico); como la crítica local, después de aplaudirla con rara unanimidad, no logró ponerse a fin de año de acuerdo sobre su originalidad y decidió declarar desierto el premio a la mejor obra uruguaya de la temporada; como la alabanza y la polémica continuaron por la prensa y en los cocktail-parties, el caso que plantea *Un enredo y un marqués* merece ser considerado aquí con algún detalle. Desde otro punto de vista, también vale la pena el examen ya que a través de él se alcanza a precisar mejor la verdadera naturaleza del talento de Larreta.

La pieza se estrenó en Montevideo con esta aclaración: *"tres actos de Antonio Larreta inspirados en un asunto de Anna Bonacci"*. La obra que la inspira es de 1944 y se llama en italiano, *L'ora della fantasia*. Se cuenta en ella la historia de un músico inglés de la época victoriana que se consume de impotencia en un pueblo y al que la visita de un noble abre la perspectiva de obtener el deseadísimo contacto con la corte. El noble es famoso por ayudar a los maridos de mujeres complacientes. Para persuadirlo, y salvar al mismo tiempo el honor conyugal, el músico sustituye a su mujer por una cortesana. Pero en el momento de dejar que la cortesana cumpla su cometido, el músico descubre que se ha enamorado de ella y se la disputa al noble como si fuera su legítima. El noble, fastidiado, acude a casa de la cortesana donde encuentra a la mujer del músico. Inutil decir que todo termina satisfactoriamente. El músico logra el acceso a la corte en la manera consagrada por la mejor tradición del patronazgo cultural. El texto de la Bonacci es ingenioso pero tiene una tendencia algo funesta a insistir en lo obvio y en aprovechar la menor coyuntura para hacer hablar a los sentimientos. Tiene inventiva mecánica pero poca inventiva de diálogo. Confía demasiado en la doble o triple sorpresa de la acción. Comparando la versión de Larreta con el original (cosa que no parece haber intentado nadie hasta ahora) se advierte que el comediógrafo uruguayo siguió paso a paso el desarrollo de la intriga, con un único cambio significativo: al comienzo casi, intercaló una escena que no existe en la obra de la Bonacci y en la que se muestra a la cortesana en su casa (su salsa) antes de que vengan a proponerle participar en el enredo. Es una escena de escasa importancia en sí misma pero revela que Larreta tiene más sentido dramático que la Bonacci: la cortesana es un personaje real y concreto para el espectador antes de aparecer en casa del músico.

Desde el punto de vista del *canévas*, no cabe duda que la pieza de Larreta y la de Anna Bonacci son casi idénti-

cas. Pero acá terminan las semejanzas. Porque si Larreta ha conservado buena parte del diálogo, le ha dado una entonación muy distinta. En primer lugar, su obra es una comedia de canciones y no una comedia dramática, como la italiana. El estilo naturalista de la Bonacci cede ahora el paso a una estilización muy hábil que permite reducir el texto a los mejores epigramas, que estructura el diseño de los personajes hacia la caricatura más restallante, que aligera a la obra de todo sentimentalismo y traslada el efecto emocional (asordinado por la estolidez en la pieza italiana) hacia la sensualidad de las canciones. Se crea así un clima sin el cual la obra perdería buena parte de su impacto; ese clima está precisamente en toda la parte musical y se centra en la figura de la cortesana que ahora se llama Rita, la del Maltés, como discreto homenaje a aquella Vivianne Romance de *La maison du Maltais,* película que sin duda Larreta vió y soñó en su juventud. Pero hay un cambio mucho más importante y que va en el mismo sentido: desde el mundo victoriano, sepultado en caobas, de sensualidad aterida por la retórica sentimental y las frustraciones burguesas, Larreta ha trasladado la acción remontándola cincuenta años en el tiempo hasta un Montevideo semi colonial, aún, visto escenográficamente por Hugo Mazza con las gozosas luces de Figari. Se impone así un aire dieciochesco, algo cínico y galante, pero de grata línea sentimental que permite a Lareta pasar de la parodia a la caricatura y a la sátira, y de allí al dueto más sentimental y geométrico. Uno de los ejercicios de estilo que realizó en Italia, la puesta en escena de dos óperas breves *(El combatimento di Tancredo e Clorinda, La serva padrona),* le habrán ayudado a encontrar ese trazo leve y luminoso, sensual e irónico, que constituye uno de los aportes capitales de su adaptación. Aquí los lilas, los rosados, los fucsias de Figari tiemblan y sostienen una visión admirablemente entonada. No es ésta la única creación de Larreta, a la que la

música de Jaurés Lamarque Pons (muy cantable) y el vestuario de Guma Zorrilla dan un exacto apoyo estilístico.

Su principal creación es haber radicado la intriga supuestamente victoriana de la Bonacci en el Montevideo de 1824, en ese crepúsculo de la Provincia Cisplatina que ha pasado de las manos de los españoles a la de los portugueses y de éstos a la de los brasileños. Todos mirábamos entonces con codicia los lejanos esplendores de la corte del Janeiro. Esta ubicación histórica, imaginada o descubierta por Larreta, me parece el mayor acierto suyo porque le permite no sólo basarse en la iconografía de la época y en la nostalgia impresionista de Figari, sino sobre todo en las páginas de *Montevideo antiguo,* de Isidoro de María, un maravilloso depositorio de nombres y de palabras. (Sí, hubo un cura Cocaví en la Matriz de entonces como se dice en la obra y documenta de María.) Aquel libro preserva un repertorio inagotable de anécdota menuda y tradición vivísima. Si algo tiene de María (escritor menor pero muy sabroso) es un tono de voz perdido: el tono con que hablaban nuestros trasabuelos y que Larreta recoge con muy fino oído y adapta a la superficie riente de su comedia. Él, que había encontrado tan difícil hacer dialogar a los personajes de *La sonrisa,* por ejemplo, ahora hace correr la frase sobre arcaísmos y localismos, sin caer jamás en el esfuerzo arqueológico y logrando siempre el trazo más nítido, más económico, más teatral.

Pero hay también otra dimensión en *Un enredo y un marqués* que la justifica como obra de invención y creación. Todo lo que dice, todo lo que cuenta, todo lo que muestra, puede verse proyectado en la doble dimensión de una burla amable a las costumbres del pasado, y de una burla algo más agria las hipocresías del presente. Porque ese Montevideo de la Cisplatina tiene obvios puntos de contacto con el actual. Hay mucha risa pero hay también mucho puntazo en esta comedia que no se toma

nada en serio (salvo el amor pasión) y que dirige algunos de sus mejores dardos contra la sociedad de hoy. Como Wilde (aunque sin la misma tensión estilística), Antonio Larreta aprovecha la comedia para decir verdades que el público digiere con la risa. Desde la condición de mendicante endémico que tiene el Estado uruguayo (su colonialismo financiero de siempre) hasta las duplicidades de las damas de nuestra mejor sociedad, la obra dispara sus flechas a muchos blancos. Incluso en lo que constituye su motivo moral (el ansia de pasión carnal soterrado debajo de las frustraciones de los protagonistas), Larreta se atreve a hacer reír con un tema que sigue siendo explosivo en la pudibunda sociedad montevideana. En esta obra, no hay que olvidarse, la señora toma el puesto de la prostituta y la prostituta el de la señora. La moraleja es obvia. Así como Wilde jugaba impecablemente con sus muñecos para decir que hasta los más respetables victorianos (Jack Worthing, en *La importancia de llamarse Ernesto*) llevaban una doble vida, también Larreta insiste en la doble vida moral que está en la raíz de la universal esquizofrenia de los uruguayos.

Felizmente, no hay nada de encono en esta burla de ojos bien abiertos. Es irreverente, es picaresca, hasta atrevida, pero sin maldad, directa y a la vez delicada. Aunque trata situaciones francamente escabrosas, la comedia lo hace con el mejor espíritu cómico. Jamás cae en la grosería o insinúa nada perverso. El punto culminante de este equívoco está en la escena en que la mujer del músico se instala en la casa de la cortesana y va dejando caer sus reservas, en un *strip-tease* que es a la vez físico y moral. Allí va descubriendo una vocación latente. La escena culmina con el frenesí de la entrada de dos comerciantes británicos que llegan para componer con la supuesta cortesana el momento más brillante de canto y baile, de toda la obra. En más de un sentido, por su vigor y por su trazo, la comedia de Larreta está por eso

más cerca del espíritu de Boccaccio que la obra original de la Bonacci, que indudablemente arranca de aquel antepasado.

Por todo esto, es fácil comprender la sorpresa de algunos al advertir la reacción de la mayoría de la crítica uruguaya que se negó a considerarla como merecedora de un premio. Un sentido muy anacrónico de lo que es una obra original debe haber guiado a esa mayoría. Ese concepto deriva de interpretaciones superficiales que tienen su origen en una célebre carta de Edward Young, escrita en plena gestación romántica y que ha sido desechada hace ya más de un siglo. Ni siquiera los más desmelenados románticos que proclamaron (como Victor Hugo en sus buenos tiempos) la originalidad a toda costa cometieron la tontería de llevar a la práctica esas teorías. La literatura, como el arte, se nutre de literatura, y de arte. En la discusión que se entabló entre los críticos (hay una nota razonable de Beatriz Podestá, en *El País,* diciembre 12, 1963, y una réplica de Mario Benedetti, en *La Mañana,* diciembre 30), se perdió de vista lo importante: una obra puede derivar de otra y ser original. Para dictaminar si lo es o no, hay que cotejar ambas obras. Y esto es lo que no hicieron quienes negaron toda originalidad a la obra de Larreta. Se guiaron por una interpretación literal del reconocimiento estampado en el programa y por el recuerdo de una versión cinematográfica de la pieza italiana: *Moglie per una notte* (1952, dirección Mario Camerini, con Gina Lollobrigida). Decidieron que ya que el *canévas* dramático, los personajes y algunas réplicas eran iguales, la obra era sólo una adaptación. De haber consultado los textos habrían descubierto el finísimo trabajo de traslado, recreación y en definitiva imaginación a que sometió Larreta al texto ya pesado y mecánico de Anna Bonacci. Por otra parte, el mejor teatro suele basarse en obras ajenas: Shakespeare adaptó su *Hamlet,* como Molière su *Avaro* (de Plauto), como Calderón su *Alcalde de Zalamea* (de Lope),

como Giraudoux su *Amphytrion* 38 (de tantos), como Brecht su *Opera de dos centavos* (de John Gay), como Eliot su *Confidential Clerk* (de Eurípides). La adaptación es sólo adaptación cuando no crea nada y no supera a la obra original. Pero en este caso no hay duda de que *Un enredo y un marqués* no sólo es dramática y estilísticamente mejor que *L'ora della fantasía,* sino que es además una obra de entonación muy nacional. Si Christopher Fry se atrevió en 1950 a publicar bajo su nombre la traducción de *L'invitation au chateau,* de Anouilh, con título mucho más sugestivo (*Ring Round the Moon*), Larreta podría haberse creído igualmente justificado. Pero en su caso, la justificación es mayor porque el resultado de su delicado trabajo no es sólo una traducción sino una obra entera, distinta y mejor. Si se necesitara un ejemplo de cómo también se puede adaptar la pieza de Anna Bonacci, convendría citar *Kiss Me Stupid* (1964), película de Billy Wilder en que todo el enredo está llevado al plano más grosero y vulgar posible, exagerando casi hasta la náusea las posibilidades procaces del tema. Los críticos locales deberían estudiarla para entender mejor retrospectivamente el trabajo de Larreta.

La importancia de *Un enredo y un marqués* en nuestro medio excede estas consideraciones. A través de esta pieza, Larreta ha entroncado con una tradición ilustre del teatro contemporáneo que aquí casi no tiene antecedentes. Es la misma que ha permitido a Wilde crear sus obras maestras, adaptando la mecánica del melodrama victoriano a sus muy refinados propósitos de subversión moral; a Thornton Wilder extraer *The Matchmaker* (La casamentera) de una comedia dieciochesca alemana (con sus inevitables pesadeces), y convertirla en una pieza nueva y brillante, origen a su vez de una comedia musical que se llama *Hello, Dolly;* a Sandy Wilson componer *The Boy Friend,* tan nostálgica de los twenties del cine norteamericano, y su *Valmouth,* que escenifica elegantemente el talento ligeramente perverso de algunas narraciones de Ronald Firbank; y sobre todo al maestro húngaro Ferenc Molnar crear muchas de las comedias que han hecho su fama. Con el éxito de *Un enredo y un marqués.* Larreta ha demostrado que también puede suceder aquí. Queda así abierta una vena no trascendente pero sí muy fresca para el humor, el ingenio y el espíritu satírico del autor nacional. Pero esto tampoco agota las aperturas que ofrece esta comedia. A través de ella se logra entender mejor, y en forma unitaria, el verdadero talento de su autor.

* * *

"Me considero falto de imaginación", declaró Larreta en la entrevista de prensa con que presentó *Un enredo y un marqués* (*El País,* abril 16, 1963). Esa frase no sólo intentaba explicar su adaptación de Anna Bonacci. Como pocos, Larreta ha ido descubriendo sus limitaciones y ha aprendido a trabajar con ellas y desde ellas. En una primera instancia, su vocación teatral se manifiesta múltiple y totalitaria: autor, director, crítico, empresario. Esa vocación se dispara hacia todas las formas posibles y produce algunos resultados excelentes (sobre todo en el campo de la dirección, de la crítica) y otros algo prematuros como autor y actor. El viaje a Italia no sólo afina al extraordinario director que había en él, sino que también le da una disciplina de trabajo. Pero aún más importante que todo esto: libera cosas importantes dentro del artista, ayuda a madurar al actor y al crítico, aventa las ilusiones tal vez desmedidas del autor. Larreta acaba por convencerse de que no tiene imaginación teatral, abandona sus intentos de obra trascendental y lo único que escribe entonces (aparte de la crítica) es un grupo de sketches cómicos para la revista *Caracol, col col,* de Club de Teatro (1959). La paradoja que esconde esta humildad es que a partir de este nivel tan frívolo, Larreta recupera su condición de

autor. Ahora ya no busca la gran expresión dramática. Se conforma con ser liviano y satírico, adapta. La falta de imaginación, ese límite reconocido de su capacidad creadora, es aceptada.

En algunos de sus mayores esfuerzos de director ya se advertía esta necesidad de enriquecer con su aporte creador el esfuerzo ajeno, y que se explica también por su temperamento crítico. Así, Larreta no se había conformado con llevar a escena textos completos y teatralmente viables. Ambicionó las dificultades, se vio estimulado por una adaptación francesa de *Los Karamazov* (que retoca y redondea en colaboración con Sergio Otermin), o intentó la magna empresa de presentar una obra inconclusa de Pirandello, *Los gigantes de la montaña*. Sobre esa pieza, Larreta edifica una de sus puestas en escena más audaces y creadoras. Todo el tercer acto (que Pirandello no llegó a escribir, interrumpido por la muerte) es dado a través de una pantomima, diseñada por Larreta, mientras desde un micrófono se lee el resumen de la acción que había esbozado el dramaturgo siciliano. Ese espectáculo, apasionante y discutible, se convierte por obra de Larreta en un triunfo. Si los dos primeros actos revelan su condición inequívoca de borrador, el tercero (el más suyo) logra el momento verdaderamente creador de la versión. Su vocación teatral de adaptar aparece aquí, ya en 1957, a plena luz.

Conviene decir que Larreta no es el primero ni será el último de los dramaturgos que carecen de imaginación, en el sentido que él da a esta palabra en su declaraciones citadas. Muy cerca de él están precisamente T. S. Eliot (que casi siempre adaptó temas o piezas ya existentes), o Christopher Fry que también lo hace, o el propio Bertolt Brecht. Si invoco estos nombres ilustres (y podría invocar todo el teatro clásico y neoclásico, el isabelino y el español del siglo de oro) no es para engrandecer a Larreta sino para situarlo. La falta de imaginación para inventar situaciones o personajes es más común de lo que se piensa en el teatro. Pero aquí conviene aclarar un equívoco, que las palabras de Larreta tal vez fomentan. Porque lo que su declaración quiere decir, realmente, es que no le falta imaginación sino capacidad de inventar, lo que no es la misma cosa.

Un inventor puede confundirse a veces con un creador, y esta confusión es corriente en la literatura o en las artes. Así, por ejemplo, Herrera y Reissig o Vicente Huidobro son inventores, en tanto que Delmira Agustini y Pablo Neruda son creadores. De ahí que a los primeros haya preocupado siempre que se reconociese su primacía en ciertos motivos o imágenes o ismos. El tema es espinoso y de difícil demostración literaria. Pero si se traslada la distinción al campo de las ciencias resulta fácil: cualquiera advierte que Edison es un inventor y Einstein un creador. Por eso, la declaración de Larreta indica una falta de invención, no de imaginación. De ahí que para su mejor obra hasta la fecha, Larreta se apoye en la invención ajena de Anna Bonacci que como creadora tiene menos imaginación que él. En vez de ser literalmente cierta la declaración de Larreta. hay que darla vuelta y decir que si algo tiene este director de teatro, este crítico, este actor, este autor, es precisamente capacidad de imaginar. Hace ya un tiempo que Larreta ha empezado a liberarse de muchas inhibiciones (del medio, de su propia naturaleza artística) y ha empezado a dar rienda suelta a su imaginación. Desde que funda el TCM hasta hoy, ha desarrollado su múltiple actividad en una constante línea de imaginación creadora. Pero no conviene exagerar: alcanzada la cuarentena, Larreta está empezando recién a ser del todo él mismo. El momento está maduro para que su obra ahora se redondee y para que se vea si ese gran director de teatro puede llegar a ser también gran comediógrafo.

3. Retrato de un best-seller: Carlos Maggi

Se ha hablado mucho de la aceptación popular de Carlos Maggi: su éxito temprano como libretista radial y como humorista en *Marcha;* su condición de primer *best-seller* de su generación, con un libro de 1951; su triunfo en el teatro con dos primeras piezas, estrenadas casi simultáneamente en 1958/59. Menos comentada pero no menos importante es su condición de precursor de muchas cosas que han resultado obvias desde 1958. Su precocidad es indiscutible. No bien salido de Preparatorios, Carlos Maggi (n. 1922) ya es autor de un competente trabajo sobre Artigas, escrito con su gran amigo Manuel Flores Mora y con el que ganan un concurso. El trabajo se publica en 1942; ese mismo año, Maggi lanza la primera revista verdaderamente juvenil de su promoción, *Apex,* que publica dos números en papel de astraza y aparece ya bajo el signo de las preocupaciones americanistas de Joaquín Torres García y de la literatura negra de Juan Carlos Onetti, de quien tanto Maggi como Flores Mora, su compañero en la redacción de *Apex,* eran entonces afanosos glosadores y réplicas algo más jóvenes y optimistas. Por ese mismo año, *Marcha* empieza a publicar sus primeros cuentos, entre realistas y sobrerrealistas, inesperados y hasta caprichosos en sus títulos. Uno de los mejores se llama *Louis Jouvet* y no presenta al famoso actor y director francés, aunque se refiere sí a los simulacros teatrales de la conducta humana: tema que será desarrollado mucho más tarde en una de sus piezas más ambiciosas, *La gran viuda.* Maggi tiene entonces unos veinte años y se lanza sobre la vida y la literatura con una apetencia, una sonrisa, un humor juguetón, un sentido funambulesco, sentimental y a veces hasta dulzón de la existencia, una necesidad de ser y de afirmarse. Lo increíble es que este muchacho también está lidiando en otros frentes. La muerte del padre lo ha convertido bruscamente en cabeza de familia, lo ha obligado a escribir libretos humorísticos para la radio (no existía entonces la TV), defendiéndose como podía. Su ambición estaba puesta sin embargo más alta. Como Balzac, al que se parece algo físicamente, aunque sin el sesgo demoníaco, Maggi se multiplica. Para ganarse la vida, escribe libretos: *Pobre mi amigo González,* para Los Risatómicos; *Memorias de un Reciéncasado,* para Héctor Coire, que se acaba de casar; *Las divagaciones de la tía Elisa,* en colaboración con la narradora María Inés Silva Vila, que será su mujer. También inicia una sección humorística en *Marcha,* de nivel algo más alto: *En este país,* se titula. Al mismo tiempo, Maggi tienta el cuento en serio aunque sin el éxito que espera. Por un lapso parece absorbido sólo por las tareas menores de la literatura y por la necesidad de salir de cualquier modo a flote. Trabaja en la Biblioteca Nacional, colabora en el diario batllista *Acción* (es uno de los pocos militantes de un partido tradicional entre los escritores de su generación). También estudia Derecho, se recibe, se casa. Llegará a ser abogado del Banco República, a tener casa propia en Carrasco y un rancho hermoso en Punta del Este, a lograr la fama literaria como narrador, como dramaturgo, como ensayista popular. No habrá de perder la sonrisa pero debajo de ella asomará cada vez menos la mueca del grotesco, el rencor y hasta el resentimiento que le hizo en sus primeros años ser tan agresivo. De esa época queda un testimonio en *Marcha,* un artículo contra ciertos críticos de su generación, que se titula: *Bueno, yo les dije,* y que ha sido comentado suficientemente en la Introducción a este libro. En esos años, Maggi tenía la dureza del que cree que todos los demás van en coche y sólo él anda a pie. Ahora su sonrisa oculta otra sonrisa. *Qué maravillosa es la madurez,* me dijo no hace mucho, y esa otra sonrisa interior, la más suya, se le veía también sobre la cara.

Por haber empezado tan pronto, por haber sido acosado y acorralado más por las circunstancias que por los

irreductibles demonios interiores Maggi fue de los primeros en empezar aquí muchas cosas. No sólo fue de los que descubrió a Onetti (sin esperar las celebraciones del cuarto de siglo) y de los que también descubrió a Espínola (por el que ha tenido una veneración documentable en una de sus piezas teatrales, *La noche de los ángeles inciertos*) sino que ha sido de los primeros que lo intentó todo en su generación, desde el ensayo histórico de tipo revisionista hasta el humorismo tópico que tanto éxito tendría en localizar un nuevo público; desde el teatro que gusta hasta la pequeña estampa costumbrista que se lee. Fue el primer *best-seller* con un libro, *Polvo enamorado* (1951), que apareció en una época en que no había editoriales prácticamente y nadie vendía un ejemplar de autor nacional. Maggi agotó entonces una edición que sería tal vez de quinientos o mil ejemplares: cifra pequeña ahora pero fabulosa para el páramo de aquellos años. Sin embargo, sólo al triunfar en el teatro con un par de obras en 1958/59, Maggi se convierte en escritor famoso. El mismo ha señalado, con exacto sentido de la autoburla, a una periodista que venía una vez a reportear al hombre célebre: *No se preocupe, aquí nadie es famoso.* Es cierto. Pero si hay alguien cerca de serlo en nuestro ambiente es Carlos Maggi. La paradoja que encierra este éxito algo tardío es varia. Porque Maggi ha demorado en llegar a ser realmente famoso, a pesar de tener en sus manos desde el comienzo la clave del éxito en esta tierra.

Para entender esta situación hay que volver a mirar un poco la cronología. Cuando Maggi publica su ensayo histórico sobre Artigas o cuando saca *Apex,* cuando entrega sus primeros cuentos a *Marcha,* incluso cuando hace humorismo en el mismo semanario, y luego agota su primer libro de ficción, su fama tiene ya dos caras, muy distintas: una es la fama anónima, casi folklórica, de libretista radial; la otra es la fama personal, más literaria aunque no exquisita, de escritor conocido y fomentado por

una élite. En buena medida, el éxito de *Polvo enamorado* lo hizo un brillante y demagógico artículo de Flores Mora que se publicó en la última página de *Marcha,* una de las más leídas entonces. Como gran amigo, Flores Mora exaltó a Maggi, y su lector acudió al libro y lo agotó. El elogio era escasamente literario pero logró su efecto. Permitió que Maggi saltara, como literato, la barrera del desconocimiento en que vivían casi todos los del 45. El éxito sin embargo era relativo. No existía entonces un público bastante grande para la literatura nacional, como se decía y repetía entonces cada semana desde las páginas literarias de *Marcha.* La prueba de ese éxito (fue solo un *succès de-estime*) la ofrece la carrera posterior de Maggi. *Polvo enamorado* no tiene secuela inmediata, por otra parte, la editorial que lo publica (formada ad-hoc por Maggi y algunos amigos) también desaparece. Hay un hiato. Las actividades políticas (que ya se han tragado a Flores Mora) también absorben a Maggi y por un tiempo parece que aquel joven que empezó tan pronto y con tanto sentido de lo que se esperaba aquí y ahora, había sido obliterado por el abogado. Entonces aparece Mario Benedetti.

En realidad, también Benedetti se había revelado antes y con cierta precocidad. Un libro de poemas a los veinticinco años; la dirección de una revista literaria, *Marginalia,* poco después; las colaboraciones cada vez más numerosas en *Marcha* y en *Número* (cuyo consejo de dirección integra a partir de 1950), ya habían permitido situar a Benedetti en una literatura exigente y con sus ribetes de exquisita, que la sucesión implacable y ordenada de sus libros de cuentos, ensayos y poesía no harían sino corroborar. Pero poco a poco, después de 1951, empieza a asomar en Benedetti un escritor bastante distinto: una sección humorística que viene a sustituir precisamente en *Marcha* a la de Maggi y que firma con el seudónimo de Damocles; otras multiplicaciones periodísticas del humor; una preocupación cada vez más creciente por el montevideanismo

(que ya había tenido su primera expresión deliberada en un cuento, *El presupuesto,* publicado en *Número,* noviembre-diciembre 1949); una conciencia cada día más angustiada por los problemas del Uruguay y de la América hispánica, irán modificando a Benedetti, haciéndole dejar atrás su piel prestada de lector y glosador de Proust y Graham Greene, y lo convertirán en el montevideano por antonomasia (aunque nació en Paso de los Toros), en hombre hondamente preocupado por lo nacional, en el escritor de su generación que mejor se identifica con las aspiraciones y frustraciones de la clase media ciudadana. Benedetti acaba por asumir a ojos de todos una conciencia nacional aterida, de testigo implicado, que es su mejor definición, como se ha visto ya en la segunda parte de este libro. El éxito de este Benedetti es unánime. Se convierte sin duda alguna en el *best-seller* de su generación.

Hay aquí una ligera injusticia. Porque parece claro, retrospectivamente, que antes que él, y con una entonación más apasionada incluso, Maggi había recorrido los mismos caminos de la preocupación y del enfoque satírico del contorno inmediato. Es cierto que Maggi, al hacerlo, también recogía una tradición local bastante considerable: la de Wimpi, la de El Hachero, y sobre todo la de Julio E. Suárex, creador y fundador de *Peloduro,* de tan querida memoria. Pero Maggi ya lo hacía con un encaje literario que casi siempre faltaba en sus modelos. Incluso lo había hecho con un sentido muy cabal de ser (y no solo parecer) montevideano. Pero en tanto que él llega antes y prematuramente, Benedetti llega precisamente a punto. Es cierto que con el rodar de los años, Maggi vuelve a la literatura y (paradoja que no ha sido señalada, creo) vuelve para hacer las mismas cosas, aunque desde una altura de su madurez que asegura sí el éxito. Consigue captar al público de antes, ahora acrecido, ahora existente y real, y empieza a convertirse para muchos en la imagen de lo que fue desde siempre, con una fidelidad interior muy conmovedora. En

tanto que Benedetti, cumplido ese segundo ciclo de su expresión literaria, ese montevideanismo que ha sido su pasión y su cruz, parece orientarse hacia dimensiones suprarreales, como lo revelan algunos de sus últimos cuentos recogidos por la página de los viernes de *La Mañana.*

Algun cronista ha insistido en explicar el primer cambio de rumbo de Benedetti como si se tratara de un caso de doble personalidad: un doctor Jekyll que escribe su obra más literaria y ambiciosa, un Mr Hyde que hace el humorismo de Damocles. En realidad, las dos personalidades son una, y el paso de la una a la otra es mucho más frecuente dentro de cada libro. Recientemente Fernando Ainsa comentaba *Gracias por el fuego,* señalando que algunas páginas parecían escritas por el humorista. El Dr. Jekyll de la literatura exquisita revela muchas veces al Mr. Hyde. Cabría decir que en Benedetti se produce a veces la imposible fusión, el Dr Hyde al fin. En Maggi también podría encontrarse superficialmente semejante duplicidad que marcarían las figuras contrastadas del historiador y del libretista radial, o del dramaturgo ambicioso y el letrista de murga. Pero también aquí la dualidad aparente en la superficie se disuelve en una curiosa unidad real. Incluso diría que, menos conflictual que Benedetti, menos acosado, más ajustado a sus límites y a los límites de este país, Maggi está cerrando (oh, la madurez) la curva total de su personalidad con una sola línea continua.

* * *

Con motivo del estreno de su tercera obra teatral, *La gran viuda* en 1961, Maggi escribió para el programa y sus eventuales lectores una declaración que resume no sólo su *curriculum vitae* básico sino que también precisa su ambición central. Allí dice: "Yo, señor, soy de Montevideo. Nací acá hace treinta y ocho años y viví en la Aguada, en el Cordón, en el Centro, en Malvín, en Pocitos. Pasé

días de verano por casi toda la costa, pesqué unos cientos de pejerreyes y trabajé en una oficina pública. No creo que nada de esta ciudad me sea ajeno. También trasnoché en el Café Metro, en rueda de intelectuales inéditos, y fuí titulero, cronista y redactor de Acción. Me ocupé de historia, leí algo de filosofía, publiqué dos o tres libros, gané concursos; van tres épocas en que colaboró en *Marcha.* Fui jugador de las divisiones inferiores del Club Atenas aunque me hubiera gustado más ser Juan Alberto Schiaffino y, como todos, estudié abogacía. Escribí audiciones de radio y por los libretos de los Risatómicos cobré veinte veces más de lo que establecía el laudo. Hace unos años logré liberarme de esta sacrificada manera de multiplicar los panes y por ahora contengo la tentación de sentirme rico sirviendo a la televisión: se parece demasiado a la literatura, sin serlo. Me conformo con recibir un décimo de los honorarios que marca el Arancel de abogados, estando en el Banco República y en uso de este privilegio me fueron quedando ganas para escribir *La Trastienda, La Biblioteca* y *La noche de los ángeles inciertos,* que se estrenaron en los últimos tres años; también esta *Gran viuda,* y algunas otras que están a la sombra de una carpeta. Ud. debe saber, señor, que los autores -los que como yo no estan enfermos de anormalidad ni de genio- son en buena medida, el mero reflejo del medio en el cual viven. Por eso, cuando la obra que va a ver en este teatro le resulte buena o mala, seria o superficial, agradable o aburrida, piense que en cierta medida, eso se debe a mí pero también a Ud. porque usted contribuye a que Montevideo sea Montevideo. A los ingleses les pasa lo mismo, aunque allá sí, allá tuvieron tiempo para darse cuenta de que eran ingleses. Sucede que también la autenticidad es una larga paciencia, porque no es fácil estar en lo de uno, llegar a ser lo que uno es; y menos fácil resulta aquí, en un país a medio hacer. Por eso cada día somos y no somos uruguayos, cada día somos y no somos nosotros mismos. Fue a partir de esta consideración que escribí *La Gran Viuda,* pensando en este país que es y no es. Aunque, lo confieso, todavía no sé si me parece del todo mal esa indecisión de la personalidad que padecen tantos, eso de estar como desacomodados en el mundo circulante, como queriendo no ser de aquí para ser mejores; aunque no sepan cómo."

Este tema -un país *a fare,* por eso mismo, un país cuya autenticidad es todavía un problema- guía la búsqueda de Maggi. Su inquisición de la realidad nacional se apoya precisamente en una nostalgia de lo auténtico, que para él se identifica con el buen tiempo criollo de antes, y en una denuncia, cada vez más urgente y acre, de la realidad desmonetizada de hoy. A semejanza de Washington Lockhart (de quien se habla en la cuarta parte de este libro) y de Mario Benedetti, también Maggi cree que antes éramos mejores, más puros, más verdaderos. Es cierto que falta en Maggi ese matiz apocalíptico del antimodernismo de Lockhart (Maggi hasta ha hecho cine, en *La raya amarilla,* y con éxito); también falta, a pesar del común origen italiano, esa melancolía que yace en el fondo del humor de Benedetti. Por eso mismo, la lucha de Maggi contra el medio, su denuncia y su queja, se envuelve casi siempre en una forma equívoca, o ambivalente, desde cuyo fondo asoma indestructible una sonrisa. Aquí cabría subrayar la influencia de Espínola que en la generación anterior hace su denuncia (el quietismo, la falta de espiritualidad, de sentido trágico y trascendente de la vida, son los temas dostoyevskianos de *Sombras sobre la tierra,* 1933) pero sin perder del todo una compasión última por esos mismos personajes cuya miseria se deletrea. Al comentar el teatro de Maggi habrá ocasión de volver con más detalle sobre esta influencia tutelar. Se anota ahora porque ella contribuye a comprender la diferencia que hay entre la denuncia, resentida hasta el audesgarramiento expresionista de Benedetti, exasperada y sin salida, y la crítica de Maggi, que

encuentra casi siempre la válvula de escape del grotesco. Un cuento que ha publicado hace poco en la página de los viernes de *La Mañana* (se llama *Trinidad* y está en setiembre 25, 1964) es buen ejemplo de la duplicidad crítica de su enfoque actual. La historia de un envejecido periodista que financia las aventuras de un negro con una rubia casada para obtener vicarias gratificaciones de *voyeur* o lograr así empujes viriles ya perdidos, está contada por Maggi con una atenuación de las peores implicaciones homosexuales del tema, disolviendo el conflicto en una suerte de chiste verde para rueda de probados amigos. El nivel chacotón en que se coloca Maggi exorciza las perversiones. Compárese su tratamiento de estas sordideces con el de Onetti en un cuento como *El infierno tan temido* o el de Benedetti en algunos de sus más crapulosos *Montevideanos* y se verá el abismo interior que separa estas creaciones de la de Maggi.

Por eso, como censor de la realidad nacional Maggi ha tenido una actitud ambivalente. Uno de sus críticos (Ruben Cotelo, *El País,* diciembre 13, 1964) ha señalado la evolución de la actitud de Maggi tal como la ilustra sus libros de estampas costumbristas y de artículos tópicos. El Maggi que empieza a evocar con nostalgia el Uruguay criollo en *Polvo enamorado* (1951) es el mismo que funda la sección humorística *En este país.* Pero a medida que las épocas se endurecen y que la fracción del partido colorado que él apoya pierde clamorosamente el poder (la derrota de 1958 es sobre todo una derrota personal de Luis Batlle), la visión de Maggi se agría, el Uruguay pasa a ser un *paisito,* de nacionalidad discutida y discutible, impuesto políticamente sobre el Río de la Plata por los ingleses (esos villanos de la historia a la francesa que domina todavía por estos lados), dudoso hasta del nombre mismo de su nacionalidad (somos orientales y no uruguayos, insiste Maggi), un país no sólo en quiebra sino en duda. Sin embargo, un país muy querido. Hay una diferencia de tono en

sus libros posteriores a 1958, como se ve repasando sus últimos trabajos recogidos en *El Uruguay y su gente* (1963) y en *Gardel, Onetti y algo más* (1964) que reproduce muchas estampas de *Polvo enamorado* pero agrega otras menos nostálgicas. La visión actual de Maggi se puede sintetizar, por ejemplo, en este párrafo del libro de 1963: "Este es un país fuera de sí, vale decir: imitador de los demás y distraído de sí mismo, echado para afuera y despreciativo de lo bueno que tiene y hasta de lo malo que le pasa; en una palabra: es un país que muere cada día y cada día es engendrado por fecundación artificial; algo sin médula, casi sin conciencia de su propia historia, casi sin masa; no vive sobre sí mismo, no se continúa; es una pluma al viento, llevada por uno para aquí, soplada de lejos para allá; una nadita que no sabe lo que quiere ni quien es, un puñado de seres sin nacionalizar; en el mundo: una pequeña población insignificante, cosmopolita, un detritus flotando a la deriva." Es fácil advertir que el desdén acaba por convertir a Maggi en víctima de lo mismo que denuncia: "despreciativo de lo bueno que tiene y hasta de lo malo que le pasa", es una frase tipo *boomerang.*

No es casual por eso mismo que un crítico muy vinculado últimamente al oficialismo blanco (Arturo Sergio Visca, también en *El País* marzo 14, 1965) haya violado su consigna no escrita de no ocuparse de libros recientes para atacar a Maggi por su visión deformada del Uruguay. Algo de lo que dice allí Visca es compartible: no es necesario saber mucha historia nacional para descubrir que cuando Maggi presenta al Uruguay posterior a 1830 como una verdadera Arcadia está sufriendo una inesperada miopía en quien empezó sus faenas literarias con un trabajo histórico. Una de sus frases que Visca recoge es muy elocuente: "Concretamente aquí, en el Uruguay, durante muchos años posteriores al 1830 contemplamos descansadamente como los vacunos se amaban los unos a los otros y oí-

mos con deleite ocioso el rumor de la espontánea y divina función clorofiliana alfombrando estos campos. Fueron los tiempos felices del asado con cuero y la importación de adoquines suizos. Así nos acostumbrábamos a vivir sobre una inundación de pastos sabrosos ahitos de rica carne y de buena lana; sin lujos, pero sin trabajo; gozando despaciosamente este clima gratuito, pisando sin sobresaltos este suelo dulce; regalones, bucólicos, rentistas porque sí, recostados a una naturaleza ancha y tierna como un ama de leche. Durante la larga aldea, paladeamos un tiempo espumoso, calentito, recién ordeñado, nata de tiempo colono; campo abierto y carne gorda. Y nos hicimos a eso. Tan es así que aún hoy, cuando el mundo se nos viene abajo, todavía hoy resiste adentro de cada uno de nosotros, como acunado en el regazo de tanta opulencia, un criollo sentencioso y lento, alguien que puede vivir al tranquito porque tiene todo lo poco que necesita. En el fondo de nuestra alma hay un haragán que se sentó a tomar mate. No es que esté pensando, resolviendo, hundiéndose en sí mismo, tenso y viviente; se está dejando ir al ritmo de ese oleaje amargo. La pequeña calabaza tibia es un segundo estómago sujeto en el hueco de la mano y él rumia lo verde, absorto, ensimismado, meditabundo sin meditar, al modo de una vaca que cae del cuero hacia adentro y parece grave. Pero no hay nada que le esté pasando."
Hasta aquí Maggi.

Visca pone en su sitio estas efusiones sentimentales al citar unas palabras de José Pedro Varela, escritas hacia 1870 y tantos: "En cuarenta y cinco años hemos tenido diecinueve revoluciones. La guerra es el estado normal de la República". La guerra, y no el lento deglutir del mate. También podria haber citado las cartas que envía treinta años después José Enrique Rodó a Juan Francisco Piquet y en que comenta la Revolución de 1904, que entonces azotaba el país. Lo curioso es que Visca se limita a señalar su objeción y no prosigue este camino del análisis, para dar

con la causa de esta ceguera de Maggi. Tampoco lo hace, a pesar de estar teóricamente situado en una posición sociologizante de la crítica, Ruben Cotelo. Ninguno de los dos se pregunta por qué este uruguayo que indudablemente estudió historia y conoce y ama a su país prefiere evocar un Uruguay arcádico, que nunca ha existido, para oponer a los acomodos y tristezas del actual.

La respuesta quizá la pueda dar la misma situación existencial de Maggi, descendente de inmigrantes y con la necesidad puzante de arraigarse en una patria hasta hace poco ajena. Esa patria resulta contemplada a través de una falsa proyección sentimental que trastrueca los valores históricos. También Borges, descendiente de portugueses, de ingleses y tal vez de judíos sefarditas, no se cansa de evocar en sus poemas o relatos las gestas de mínimos antepasados que combatieron y murieron por la patria. Ese mismo rasgo de nostalgia del desarraigado se encuentra también en Benedetti, que a pesar de lo que enseña la historia patria, imagina en *El país de la cola de paja* (1960) un Uruguay decente, un Uruguay digno, el de sus padres. Tanto Maggi como Benedetti olvidan que ese Uruguay decente fue el que fundó el negocio electoral, dio el golpe de estado de Terra, maquinó el reparto proporcional de la hacienda pública. En el caso de Maggi la ilusión arcádica se complica en la práctica porque a diferencia de Benedetti, milita en la misma fracción que con su desgobierno trajo estos lodos de hoy. La clave de esta doble ceguera habrá de encontrarse en una actitud en buena medida generacional. Excelentes hijos casi todos, los escritores del 45 heredan un país deteriorado por la corrupción de unos, la impotencia y blandura de otros, y en vez de rebelarse contra sus padres para fundar de nuevo la nación, con toda responsabilidad y riesgo, se refugian en la crítica cejijunta y trascendente, o en la estampa satírica. Rehuyen el parricidio y se consuelan con la literatura. Por eso, sus ataques resultan a la pos-

tre ineficaces y sólo sirve para perpetuar (avanzada la madurez) una situación de adolescencia.

De esta situación arranca el error de enfoque de Maggi que Visca denunciaba tan acertadamente. Es un error que cabría calificar de murénico, convirtiendo en adjetivo el nombre del notorio ensayista argentino. Ese error consiste un extrapolar una situación particular de una clase en un momento dado de la historia, y hacerla válida para todo un país o un continente. Así como Murena, en su libro sobre el pecado original del continente presenta con exceso a toda América como poblada de inmigrantes recién llegados (hasta los indios del Altiplano parecen europeos), Maggi ve el Uruguay del siglo XIX, ese Uruguay que Hudson llamó *La Tierra Púrpurea* porque realmente la vio cubierta de sangre, como si fuera una época de siesta y mate.

* * *

Felizmente para Maggi, como para Benedetti, la parte más importante de su obra no descansa en esa crítica moral de costumbres de este o de otro tiempo. Es cierto que es la que les ha dado más fama. Pero no conviene confundir fama con validez literaria. Ya Rilke se refirió a ese malentendido. Aquí podría volver a subrayarse la paradoja de que sean Maggi y Benedetti los más difundidos críticos de la situación nacional cuando son notoriamente otros (Pivel Devoto, Ardao. Solari, Real de Azúa, Ares Pons, para citar algunos ejemplos que se examinan en la cuarta parte de este libro) los que han hecho y continúan haciendo el trabajo realmente crítico. Pero si como ensayista Maggi, o Benedetti, interesan sólo por ser índice de las predilecciones del lector uruguayo, el enfoque cambia radicalmente si se les considera en su actividad, verdaderamente creadora. Para Benedetti (ya se ha visto) esta dimensión se da sobre todo en el cuento; para Maggi ocurre en el teatro. Las mismas observaciones que se pueden hacer con respecto a las tesis de sus artículos son válidas para las tesis de sus obras, especialmente para la más crítica, *La Gran Viuda,* hasta el momento su mayor esfuerzo satírico. Pero como pasa a menudo (le pasa incluso a Brecht) Maggi es tanto mejor comediógrafo cuanto menos se preocupa por el mensaje de sus piezas. Por ahora, ese mensaje ha sido para él sin duda un lastre.

La labor teatral de Maggi se ordena hasta la fecha en cuatro piezas largas, algunas cortas que no se han representado pero sí han sido publicadas, algunos sketches para revistas y hasta canciones de murga para una obra de Mauricio Rosencof (*El gran Tuleque,* 1960), y un collage de textos propios y ajenos que se estrenó en 1965 con el título de *El pianista y el amor,* y que aprovecha una de sus mejores piezas cortas, *El apuntador.* En plena producción desde 1958, resulta aventurado pronunciarse sobre el rumbo que tomará el teatro de Maggi. Parece preferible considerar las cuatro piezas que por ahora concentran su mayor ambición. El orden de estrenos no coincide con el de composición. Así *La trastienda* (1958) se estrenó antes que *La biblioteca* (1957), a pesar de ser posterior; lo mismo pasa con *La gran Viuda* (1959), escrita antes y estrenada después que *La noche de los ángeles inciertos* (1960), que viene a ser así su última pieza importante. Aquí he preferido, sin embargo, el orden de estrenos porque Maggi ha colaborado casi siempre muy estrechamente con los directores de sus piezas, y ha estado haciendo ajustes y retoques hasta el último ensayo. Por eso, las fechas de estreno dan un tope máximo de elaboración de cada obra. La línea que dibujan sus cuatro piezas importantes es sinuosa.

La trastienda se ocupa de mostrar, en su estilo de naturalismo satírico que está claramente emparentado con el grotesco de Discépolo, o de los maestros italianos de ambos, la historia de una familia de comerciantes que es devorada por la codicia y la sordidez del alma. La obra se inicia con una suerte de ballet feroz en que todos buscan la fortu-

na, enterrada en alguna parte, de un tío muerto, y en donde se perfila ya la figura de José, el más duro, el que acabará por quedarse con la herencia. El último acto reitera el ballet pero ahora la figura central es aquel José, viejo y paralítico, a cuyo alrededor se mueven las mismas alucinaciones de la codicia. Este personaje es uno de los mejores retratos escénicos de Maggi y da a la pieza una densidad de la que carecen los demás, divertidas viñetas por lo general. Por el camino de *La trastienda,* Maggi pudo haber cumplido toda una Comedia Humana teatral uruguaya. El que no lo haya hecho, el que alterase su rumbo, certifica la naturaleza de su talento y de su ambición.

Porque *La biblioteca* ya se propone otra cosa. Allí Maggi toma el tema clásico de la administración pública y lo encara en términos a la vez uruguayos y universales. Es cierto que hay raíces locales fácilmente documentables en esta alegoría kafkiana. Todos sabemos que Maggi fue funcionario de la Biblioteca Nacional. Pero si el autor se apoya en su experiencia para recoger en lo vivo ciertos rasgos de esta Babel, no es menos indudable que la obra debe su brío, su fuerza comunicativa, aún en el texto impreso, a una peculiar visión teatral. La pieza gira en torno de la figura de un bibliotecario ideal que asume su puesto de Director con todas las ilusiones de la juventud, y las vé poco a poco hundirse en el caos de la redistribución administrativa y hasta en la completa demolición. Maggi no ha querido caracterizar a nadie en este personaje que no está suficientemente dibujado como para tener individualidad. Es el prototipo del Jefe, que sueña con planes de futuro en el acto primero, con programas extraconyugales en el segundo y con el hogar dulce hogar en el tercero, mientras a su alrededor la realidad roe y desgasta la Biblioteca.

Pero no es este personaje, ni los otros rápidamente esbozados también, quienes importan en la pieza. Importa sobre todo una visión dinámica, de rápida fantasía afectiva que levanta en acción visual frenética ese ballet de la Biblioteca que está siempre construyéndose en teoría y destruyéndose en la realidad. Para la culminación del acto primero, Maggi transforma a los bibliotecarios, espoleados por la colocación de la piedra fundamental del edificio, en una murga que canta el futuro traslado. Para el acto segundo inventa una multiplicación física del espacio que hace rendir el doble a cada sala (luego las hará rendir el cuádruple) y también intercala una hilarante escenita en que un investigador pide el texto original de una tesis de Schopenhauer sobre la cuádruple raíz del principio de razón suficiente. (Esta escena no figuraba en una primera redacción, como podrá advertir quien repase el texto en la edición publicada en 1961.) En el acto tercero ya no existe la Biblioteca y los empleados siguen viniendo al terreno baldío a cumplir el horario.

Como Pirandello, el precursor, como Brecht y como Adamov, Maggi tiene ese tipo de imaginación teatral capaz de visualizar en acción (y no en mero movimiento físico) el conflicto esencial de la obra. Su acción es metáfora teatral. Por eso su obra de entonación expresionista, alcanza la alegoría sin sacar los pies de la tierra. En *La Biblioteca,* el personaje central es la Biblioteca: es decir, el mundo, devorado por el Tiempo. El don de Maggi para el diálogo, su felicidad para la réplica cómica (a veces, demasiado obvia, pero casi siempre punzante), un cierto rasgo absurdo del humor, disimulan este aspecto alegórico de su obra, que reaparece también más atenuado en su restante producción. Pero es aquí donde Maggi ha estado más cerca de la verdadera recreación artística de uno de los mitos más tenaces de nuestra realidad: el mito de la seguridad estatal, del planeamiento burocrático, del paraíso laico fundado por Batlle. *La Biblioteca* supone la reducción al absurdo, el súbito desgarrar la piel de la apariencia, la alegoría que revela la medida de nuestros sueños más tenaces.

De otra índole es *La noche de los ángeles inciertos*. El tema de la obra daba para un acto largo, y sólo para un acto largo. El autor entendió esto claramente al concentrar la pieza en una acción y en un tiempo. Pero necedidades tal vez ajenas a la creación dramática le hicieron interpolar entre el primero y el tercer acto (ambos situados en el mismo cabaret) un segundo acto episódico, que estira la acción, la diluye en apuntes satíricos de calidad muy menor y rompe definitivamente la unidad de clima dramático de la obra. Un tenue pretexto —el peregrinaje de Costita y su madre por la casa de familiares, jefes o amigos, para obtener los cincuenta pesos que necesita para comprar una noche con Doria, la prostituta de la que está enamorado— apenas justifica la inserción de una serie de *sketches* en que se ve la mano y el ojo de Maggi, buen observador superficial de costumbres rioplatenses, pero que en definitiva sólo agregan materia externa a una obra que no la necesitaba. Lo que sí había de lograrse era la continuidad del clima afectivo y poético que con tanto afán crea Maggi en el primer acto. Ese clima se diluye con las estridencias, dramáticamente supérfluas, del segundo acto y penosamente se reconstruye en el tercero, cuando la acción vuelve al cabaret.

Si se prescinde de este acto segundo, queda una pieza más concentrada en la que Maggi paga tributo a su gran admiración por Francisco Espínola, al que también dedica apasionadamente la obra. La relación entre la pieza de Maggi y el mundo fabuloso de Espínola es fácil de trazar. Cualquier aficionado al maestro de San José puede reconocer en el protagonista, ese Costita, boxeador fracasado, que persigue a la bailarina de cabaret, a aquel jorobadito, Carlin, de *Sombras sobre la tierra*, que llega al prostíbulo de pueblo con la moneda calentita en la mano, y no se atreve a pedir a la más linda y buena, a Margarita, e invita en cambio a la más fea y desdentada, para recibir (como un golpe de serrucho en el alma) la risa de prostitutas y clientes, para sentir, ya ciego de humillación, la mano de Margarita que viene a rescatarlo, a llevárselo a su cuarto, a entregársele.

En aquel Carlín está el germen de este Costita, aunque Maggi ha ampliado naturalmente el personaje y ha sabido anotarlo con los tics del boxeador estupidizado por las palizas, y ha escrito para sus monólogos (la misma pelea alucinadamente repetida, el castigo infernal a manos del boxeador negro) los mejores momentos dramáticos de la obra. Pero si Maggi ha conseguido aquí arrancar del apunte de Espínola y elevarse hacia una concepción escénica viable, en otros pasajes de su pieza la inspiración del maestro no hace sino subrayar las limitaciones del discípulo.

Tal vez sea también de *Sombras sobre la tierra* la idea de mezclar la celebración de Noche Buena con la corrupción cotidiana de un cabaret. En la episódica novela de Espínola hay una celebración de Semana Santa en el prostíbulo. Tal vez de un cuento que se titula *Rancho en la noche* arranque Maggi para su versión —entre simbólica y naturalista— de la misma fiesta, con las bailarinas de cabaret convertidas en los ángeles inciertos del título, la dueña en discutible Virgen María y su joven amante en un sórdido San José. Pero si en la novela y en el cuento de Espínola los elementos directamente extraídos de la realidad circundante lograban armonizarse casi siempre con un estilo que tiene sus naturales contactos con el expresionismo (no en vano Espínola escribe en los años treinta), en la pieza de Maggi no se logra nunca ese unidad de clima que permite pasar eficazmente de un mundo a otro.

Donde se advierte mejor el error de querer adaptar así a Espínola es en una frase que Maggi inserta a comienzos del tercer acto. Uno de los borrachos que frecuentan el cabaret le cuenta a su compañera ocasional:

"—Así le dijo: Ud. entra nomás, amigo Sosa, y agarra la yegua, le dijo. Para eso es mi amigo. Ud. entra y la agarra y se la lleva, y si la yegua no está, si la yegua no está, tampoco importa. Ud. se la lleva lo mismo. Eso es un amigo, ¿verdad?"

En el cuento de Espínola (*Qué lástima,* de 1933) la frase no está referida en un diálogo ajeno, como aquí, sino que ocurre directamente, en una narración que presenta con toda lentitud el encuentro casual de Sosa y Juan Pedro, que transcribe su diálogo sabroso, hecho de tiempo y cañas, de largos espacios sin palabras en que los dos hombres se van hundiendo más y más en una amistad a primera vista (como se dice: amor) y de la que saldrán, borrachos, delirantes, hacia el aire frío, en una completa trasmutación de identidades: Sosa llamará Sosa a Juan Pedro, y éste le retrucará llamándolo Juan Pedro. Pero si la frase que Maggi recoge por boca de uno de sus personajes (esa entrega tan absoluta de la yegua que alcanza a violar las leyes de la realidad), si el chiste a la Macedonio Fernández, en el cuento de Espínola consigue funcionar tan magníficamente, en la obra de Maggi queda reducido a su esqueleto conceptual. Es una broma. Apenas.

Acá se capta el error fundamental de *La noche de los ángeles inciertos* como creación dramática y literaria: su incapacidad de comunicar emocionalmente temas y motivos poéticos que Maggi ha concebido a partir del fecundo mundo narrativo de Espínola y que ha hecho suyos por un proceso de identificación emocional. No basta por eso que Maggi recoja dichos o personajes; no basta intentar la recreación de un clima en que el apunte realista aparece trascendido por la entrañable visión del artista; no basta continuar, dentro de la línea original, esos temas o motivos. Maggi debió haber trasmutado la materia misma. Si lo intentó, es indudable que no lo consiguió. La obra

da indicios, aquí y allá, de un Maggi posible: más ambicioso en sus temas literarios, más poético o denso en sus imágenes, pero un Maggi todavía futuro.

Con *La gran viuda* (que fue escrita antes), Maggi parece dar un paso atrás, abandonar el grotesco sentimental y poético, e instalarse en un territorio más seguro: la sátira de la falsa cultura, o de la inautenticidad. En la figura de Eleonora, mujer que está constantemente dramatizando su vida, Maggi ataca la afectación intelectual. La burla es muy directa: la protagonista recita fragmentos de tragedia griega mientras su marido agoniza; le roba el novio a su hermana para sentirse heroína de novela. Hay un personaje que recita poemas de Neruda y de Lorca, olvidando declarar la paternidad; hay un filósofo vagamente anarquista que la protagonista trata como un muñeco, a pesar de sus pretensiones trascendentes. Lo malo no es (como creyó Maggi después de la unánime censura de la crítica teatral montevideana) que su sátira contra los falsos intelectuales levante resquemores. Todo lo que dice está bien, pero esa gente no importa. La verdadera inautenticidad de los intelectuales uruguayos corre más profunda y es más grave. La burla de Maggi no la alcanza. Por otra parte, sus personajes y situaciones son tan caricaturescas que hasta hacen olvidar el propósito inicial. La obra no crece, después de un primer acto divertido, y parece terminada de apuro. Si Maggi hubiera explorado un poco más hondo en esa Eleonora habría descubierto que la raíz de su inautenticidad (como ha señalado uno de sus críticos) está en el egoísmo: el mismo egoísmo que convierte en monstruo a José, el protagonista de *La trastienda.* Por ese camino, la pieza podría haberse salvado. Tal como está es a ratos divertida y en definitiva irredimible.

Felizmente, la cronología de composición nos enseña que *La gran viuda* es anterior a *La noche de los ángeles inciertos*. Después del traspiés de aquella pieza, Maggi apunta más alto y aunque yerra, está más cerca de lograr una obra valiosa. Es el suyo un fracaso distinguido. No es el fracaso de la mediocridad. De un escritor de tanta facundia, tan inventivo e inesperado, cabe aguardar nuevas obras, nuevas volteretas, nuevos descubrimientos. La madurez es maravillosa, sobre todo, porque permite reconocer el verdadero camino.

cuarta parte

el ensayo

1. Un problema de límites

Género de límites retóricos discutibles aún con la mejor buena fe, el ensayo se ha prestado entre nosotros a toda clase de confusiones y hasta ha suscitado alguna polémica. En sus orígenes (Montaigne, los ensayistas británicos) es sobre todo una forma de pensar por escrito, de hablar directa y coloquialmente con un lector invisible, usando la pluma como medio. (Se escribía con pluma entonces). Esa reflexión o coloquio permitía asumir las formas más inesperadas, desde la reminiscencia hasta el discurso, desde la descripción hasta la crítica literaria o filológica, desde la actitud más confesional y menuda hasta la más remota e impersonal. Con el tiempo (han pasado casi cuatro siglos desde los *Essais* famosos), el ensayo se ha convertido en muchas cosas distintas aunque en esta época de periodismo literario se suele aplicar generalmente el nombre al artículo de crítica o a la prosa más breve, más o menos intelectual. También la palabra es usada para distinguir singulares obras de ficción. Si el ensayo abarca no sólo a Montaigne y a Bacon sino también a Montalvo y Rodó, a Alfonso Reyes y a Jorge Luis Borges (¿cuántos de sus relatos fantásticos fueron publicados originariamente como ensayos bibliográficos?), se advierte que es casi imposible ponerse muy severos y dictaminar con aire de dómine qué es y qué no es un ensayo. En la Introducción

de Real de Azúa a su *Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo* hay muy valiosas observaciones al respecto y un intento general de alcanzar ciertas necesarias precisiones metodológicas. Una de las cosas más interesantes que allí se dicen se refiere al efecto de *persuación* que busca el ensayista y que distingue su actitud de la del científico, que busca el asentimiento, del dramaturgo y el novelista, que apuntan a la convicción, del poeta que quiere la identificación mágica (I, p. 19). Otras observaciones de esa Introducción puede verlas el lector por sí mismo. En este libro entiendo por ensayo la prosa no imaginativa, la prosa de reflexión intelectual, cualquiera sea la forma o el tema que asuma.

La dificultad que plantea el presupuesto retórico del ensayo desaparece cuando se consideran algunos tipos muy específicos de la reflexión intelectual. Así, por ejemplo, es muy fácil excluír del ensayo a dos especies que se dan mucho en el Uruguay y que están en las antípodas del género: una es la que representa toda reflexión que asuma la forma de tratado, o de artículo especializado, ya abarque una disciplina (como la historia, la filosofía, la crítica, la sociología, etc.), ya se confine a sólo una parte de ella, ya encare el examen pormenorizado de un aspecto teórico de la misma; la otra especie es la puramente repentinista o improvisada que es como caricatura de la anterior, a veces hasta asume sus formas exteriores, pero se delata por la ausencia de verdadero pensamiento. Conviene por eso mismo decir previamente algunas cosas.

No hay dificultad alguna en separar rápidamente un trabajo de economía de uno de filosofía, un texto de historia de uno de crítica literaria, un ensayo cinematográfico de uno sociológico. Por lo general, el autor de estas obras posee la conciencia de una disciplina determinada y sabe perfectamente los límites y las posibilidades de la misma. Es cierto que pueden existir (y existen) trabajos que apliquen la técnica de una a otra, o que encaren determinada

materia, muy específica, con los métodos, o las anteojeras, de una distinta. En estos últimos años, por ejemplo, la moda sociológica ha impregnado de tal manera la *intelligentsia* uruguaya que la mayoría de los trabajos supuestamente especializados están deformados por la aplicación de criterios ajenos y por lo general mal digeridos. Así casi no hay crítico literario que no haga ahora su poquito de sociología (si es nacional, mejor), ni historiador que no caiga en la tentación de incursionar en la profecía social, ni meditador que no use hasta una materia que exige conocimientos especiales como el cine como pretexto para ventilar sus obsesiones. Todo esto es moda del tiempo y poco tiene que ver con la inquisición seria (que la hay) de tales temas y disciplinas. Sin salir de la crítica literaria, puede señalarse que antes de Marx y de Lukácz, el olvidado Hipólito Taine había intentado aplicar el método sociológico a la literatura; que en este siglo la mejor crítica inglesa y norteamericana (desde Leavis y Orwell, a Edmund Wilson y Lionel Trilling) había ensayado las más variadas formas de situar al escritor en su medio particular y la obra en su circunstancia. Pero estos críticos, por ser realmente críticos, lo habían hecho sin perder de vista que el método sociológico, como el biográfico o el psicoanalítico, son los caminos previos para el acceso a la obra de arte, y su correcta aplicación sólo permite advertir lo que determina exteriormente a un autor y una obra, jamás lo que ella significa como respuesta particular y única a esas determinaciones.

Si puede existir la confusión en los casos límite, o en los casos de profesionales de la confusión, cuando se trata de verdaderos historiadores, sociólogos, musicólogos, economistas, filósofos o críticos, la mayor parte de los problemas retóricos del ensayo desaparecen. Por suerte, las especialidades más importantes han tenido siempre cultores en nuestro país y la generación del 45 ha aportado a las mismas

algunas obras muy importantes. Sin ánimo de caer en el catálogo, indico aquí algunos nombres inexcusables. En la historia nacional es imprescindible la mención, en primer término, de Juan E. Pivel Devoto (n. 1912), que ha renovado con los documentos en la mano la historia oficial (colorada) y ha entroncado nuestra historiografía en una gran corriente revisionista de raíz americana. Algunas de sus obras ya son texto en los estudios secundarios y preparatorios; otras, abarcan un terreno de mayor especialización, como la dedicada a la evolución histórica de los partidos políticos o el extraordinario panorama sobre la leyenda negra y el culto de Artigas. También es muy importante su labor dispersa de prologuista de obras históricas. Entre los más jóvenes cabría citar a gente como Gustavo Beyhaut (1924), que también ha ido a estudiar a las fuentes documentales y trabaja actualmente en París; a Carlos Visca (1922/1961) que deja una obra breve pero importante, sobre todo el libro sobre *Emilio Reus y su época,* publicado póstumamente (1963); a Roberto Ares Pons (1921) de quien se habla en otra parte de este capítulo. La sociología tiene ya técnicos tan capacitados como Aldo Solari (1922) que se destaca no sólo por su preparación sino por una visión ecuánime de los problemas más candentes en la hora actual: la situación de la clase media, la composición de las élites y su filosofía política (acaba de publicar un valioso trabajo sobre el Tercerismo), la sociología rural (sobre la que tiene una tesis de 1953). También los doctores Isaac Ganón y Carlos M. Rama (1921) y Daniel Vidart (1920) han hecho contribuciones de distinta importancia y penetración a algunos temas capitales de nuestra realidad histórica o social. En el estudio histórico de las ideas filosóficas se ha destacado como especialista indiscutible Arturo Ardao (1912) que ha dedicado a la historia del pensamiento en el Uruguay una serie de volúmenes que arrancan de la etapa anterior a la fundación de la Universidad, estudian esta institución y sus proyecciones y entran en la época actual. Su tarea en un sector más especializado es equiparable a la realizada por Pivel Devoto en el campo más vasto de la historia nacional. También ha publicado Ardao un volumen de estudios particulares (*Filosofía de Lengua Española,* 1963) y varias ediciones de textos filosóficos uruguayos o extranjeros. En el campo de la reflexión filosófica original se han destacado aquí sobre todo Juan Llambías de Azevedo (1907) y también Mario Sambarino, por la precisión casi germánica de sus planteos y la inteligencia de sus hallazgos. Otros investigadores y pensadores importantes son Aníbal del Campo (1912) y Manuel Arturo Claps (1920), que trabaja hace tiempo en un libro sobre Vaz Ferreira del que ofreció un germinal anticipo en 1950. La música, situada en el campo de la evolución de la cultura nacional y estudiada en sus entronques más sutiles con la creación poética y literaria, ha encontrado en Lauro Ayestarán (1913) su principal exponente. Son muy valiosos también sus trabajos de crítica literaria, particularmente un estudio sobre *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay,* publicado parcialmente en 1949.

En el campo de la crítica hay que distinguir los que se dedican sobre todo al estudio, la investigación o la erudición, de los que la practican con una actitud más contemporánea y periodística. A veces, la misma persona cumple ambas tareas, lo que se explica en un medio que no auspicia la excesiva especialización. Aún así, es posible distinguir por un lado a los críticos sobre todo eruditos, como Roberto Ibáñez (1907) que funda la inquisición de los documentos y crea el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios (en 1948), ahora convertido en una dependencia de la Biblioteca Nacional. La obra impresa de Ibáñez es pequeña y reticente, pero su magisterio oral fue grande. Lástima que un sentido muy egocéntrico del trabajo intelectual le haya impedido convertirse en director de un equipo de investigadores y que haya trivializado

su dirección del mencionado Instituto al cerrar por casi quince años las puertas a otros investigadores. Toda una línea más amplia de crítica erudita encuentra expresión en la obra de José Pedro Díaz (1921), sobre todo en su libro sobre Bécquer (varias veces editado aquí y en España) y en una edición complementaria de las poesías del mismo lírico español; en la obra de Idea Vilariño (1920), de la que ya se ha hablado en la primera parte de este libro; en los trabajos de Carlos Real de Azúa (1916) que se ha especializado sobre todo en establecer los nexos entre el pensamiento del autor y su creación literaria, con magníficos estudios sobre Rodó; en Arturo Sergio Visca (1917) que ha hecho una benemérita labor de lectura y relectura de la literatura uruguaya del pasado aunque ha manifestado, superfluamente, un desinterés o escepticismo por la del presente; en Guido Castillo (1922) en quien la crítica adquiere un aire más trascendente e intemporal; en Tabaré J. Freire (1918), investigador de Viana y del teatro nacional; en José Enrique Etcheverry (1925), de sólida formación y sumamente minucioso en su técnica.

Una forma más periodística aunque no menos exigente de la crítica, incluso hasta más literaria y de mayor repercusión en el medio, ha sido realizada por escritores como Carlos Martínez Moreno (1917), Mario Benedetti (1920), Domingo Luis Bordoli (1919) y Angel Rama (1926). Esta es crítica de practicantes, como ha dicho agudamente T. S. Eliot, ya que todos ellos practican alguna o varias formas de la creación. Como crítica de practicantes está por lo general limitada en sus proyecciones a una estrategia (a veces inconsciente) de los creadores, o asume un ardor proselitista que suele deformar sus hallazgos. Así, por ejemplo, en el caso de Benedetti hay en sus artículos sobre literatura o sobre teatro una defensa a veces subliminar de ciertos postulados montevideanos de clase media que carecen por lo general de validez fuera de ese

ámbito muy especializado (como se ha visto ya en el capítulo correspondiente sobre su obra narrativa). También en el caso de Angel Rama, la doble postura de crítico y practicante, lo ha llevado en estos últimos años a una exasperación del juicio cuando trata autores nacionales contemporáneos que no beneficia su autoridad como juez literario. Su obra de recuperación del pasado nacional, aunque todavía escasa y dispersa, es en cambio mucho más valiosa y ya contiene páginas recordables. Comprometido algo tardíamente en la causa de la Revolución Cubana triunfante (su fervor arranca de un viaje a la isla en 1962), Rama se ha transformado en nuestro medio en el portavoz del oficialismo cubano. Su ardor monocorde, su tendencia rocambolesca a denunciar las peores motivaciones en quienes no acatan sus oscilantes decretos, su asunción permanente del tono de voz más chirriante (para él el alarido parece la forma natural del discurso), han terminado por fijar la imagen de un obseso que a la larga hace sospechosa la causa que pretende representar. Un McCarthy provinciano es su mejor caracterización.

La crítica de espectáculos teatrales o cinematográficos, e incluso la crítica musical y la de artes plásticas, cuentan con algunos nombres importantes. En la primera se han destacado Martínez Moreno, Antonio Larreta (1922), Alejandro Peñasco (1914), Mario Benedetti y Angel Rama. Salvo el primero, los demás han hecho teatro alguna vez y han debido juzgar otra vez como practicantes la obra ajena. Pero la mayor contribución crítica ha estado sin duda en el terreno del cine, como ya se ha visto en la Introducción de este libro. Desde los precursores más notorios hasta las más recientes promociones, la crítica cinematográfica uruguaya ha llegado a ser escuchada en todo el ámbito del idioma. El que ha conseguido mayor autoridad general y una repercusión notable de sus juicios no sólo entre los colegas, sino también entre el pú-

blico y los exhibidores ha sido Homero Alsina Thevenet (1922), que ha escrito un libro sobre *Ingmar Bergman* (1964). Sería injusto no mencionar también a José Carlos Alvarez, de obra sostenida y visión ecuánime, a Antonio Larreta, a Hugo R. Alfaro, a Jorge A. Arteaga, a Hugo Rocha, a Antonio J. Grompone, a Eugenio Hintz. Una forma más inusual de la crítica cinematográfica, la especulación teórica, fue practicada por un tiempo en esta generación por el Dr. Julio Luis Moreno, a quien se deben muy sutiles análisis sobre las relaciones fenomenológicas entre teatro y cine, y sobre la narración cinematográfica en primera persona. Llegado de Francia hace unos cinco años pero incorporado sostenidamente a la crítica periódica, Lucien Mercier (1920) enriqueció el género con una visión cultural muy nueva y persuasiva.

* * *

Todas estas formas identificables del ensayo escapan a la consideración principal de este libro por ser especializadas y tener en general poco que ver con la creación literaria. Hay, sin embargo, una forma que sí importa mucho a la creación y es precisamente la que sobrepasa esa clasificación retórica intentada al principio. Esa forma que podría llamarse *Ensayo-en-sí* es la que soslaya la función pedagógica de la especialización y permite un mayor aporte. Lo que predomina en ella no es el material ordenado y analizado sino el punto de vista que ordena y analiza; la situación personal del ensayista y hasta su temperatura afectiva, sobre el conocimiento disciplinado; la creación intelectual antes que la infinita acumulación de datos verificables. Vuelvo a insistir, para este libro el ensayo es sobre todo el género que permite la invención intelectual más amplia y libre. Pero conviene despejar antes de ir más adelante aquella forma que es caricatura de la especialización y que podría ser identificada como pasto de los bachilleres a la violeta.

Tal vez el mejor ejemplo de un ensayo reflexivo libre lo proporcione en el Uruguay los *Motivos de Proteo,* (1909), libro que marca la apoteosis de un estilo y de una visión del mundo de la Belle Epoque. Opuesto a Rodó hasta por temperamento y simpatías partidistas, Carlos Vaz Ferreira va a representar en la misma generación del 900 una forma tan cautelosa del pensar, un pensamiento tan consciente de su propio mecanismo, tan morosamente contemplativo de sus limitaciones, que acaba por inmovilizarse en las cuestiones previas. Entre Rodó y Vaz Ferreira oscilará la futura meditación uruguaya. Ellos serán por un tiempo largo los prototipos a los que siempre se vuelve. Como pasa con los prototipos estos no están tan separados como parece. También Rodó era capaz de pensar con cautela y revisaba minuciosamente sus conclusiones, como lo prueba el estudio de sus cuadernos preparatorios y de sus manuscritos, infinitamente rehechos; también Vaz Ferreira improvisaba (dormitaba, pudo decirse con expresión arrancada de Horacio), hasta vislumbraba cosas e inventaba teorías. Pero la verdad es que no importa ahora analizarlos en los que son sino en lo que significaron para una generación de epígonos. De la exageración y caricatura del estilo amplio y literario de Rodó, como de la exageración del estilo vacilante y literalmente meticuloso de Vaz Ferreira, nacen dos hábitos mentales y ensayísticos que todavía hoy andan sueltos por el país. Lo malo es que a veces se suman las dos exageraciones en un mismo individuo y se obtiene un estilo que es amplio y vacilante, o literario y meticuloso, o amplio y meticuloso, o literario y vacilante. Éstas son las caricaturas de que hablaba al principio.

El crecimiento de la Enseñanza Media y la importancia que empezó a adquirir la sección de Preparatorios (Instituto Alfredo Vásquez Acevedo) en un país en que hasta 1946 no había Facultad de Humanidades y Ciencias, fomentaron la aparición de una especie distinta del ensayista o investigador: era el profesor de Preparatorios, espe-

cializado vocacional en ciertos temas, autodidacto a la fuerza, que convertía su grupo (su cátedra, se decía entonces con delicada inflación) en tribuna para la difusión de sus puntos de vista o de sus investigaciones libres. Al mismo tiempo, el crecimiento de la prensa periódica fomentaría entre nosotros otra forma de la especialización cimarrona: el ensayista de periódico que muchas veces era aquel mismo profesor de Preparatorios, volcado hacia un público más general. Tanto los que dejaban boquiabiertos a sus alumnos con teorías no siempre verificables, como los que dejaban ojiabiertos a sus lectores con métodos y recursos similares, pertenecen a la misma especie: los bachilleres. Esa especie proliferó mucho entre los años 30 y 40, y no ha desaparecido del todo. Está integrada por los que leen sin pausa y sin tiempo para meditar; que aplican vertiginosamente conocimientos apenas adquiridos; que esgrimen autoridades para asustar a los demás con tono despótico. Son especialistas en el decreto, no en el análisis. Esos bachilleres han hecho mucho daño a la cultura nacional, además de hacerse un daño irreparable a sí mismos. Confinados a una función específica, en un medio mejor ordenado que éste, podrían haber sido admirables expositores de lo ajeno, o excelentes catalogadores de un material disperso. La ambición los ha llevado al disparate de la erudición universal o de la teorización verborrágica. La mayor parte practican sin saberlo un género estéril: la mera glosa. En algunas de sus formas más cómicas, estos bachilleres perfeccionan el repentinismo y pasan (sin tomar aliento) de una especialización a otra, de una disciplina a la más lejana, como si todas fueran permutables. Les ha quedado muy enraizada en la conciencia la mecánica de las clases: a primera hora, Historia, a segunda Biología, a tercera... A tercera, qué. Inútil decir que como caricatura de los que sí se han distinguido por escrito y en obras impresas, estos

simulacros de papel o fantasmas orales no merecen ser consignados aquí. Su obra ya está registrada suficientemente en el aire del tiempo.

2. Hacia una conciencia nacional

Una preocupación permanente por el país caracteriza a los mejores ensayistas uruguayos y permite organizar desde este punto de vista algunos enfoques particulares del género. Esa preocupación puede asumir (ya se ha visto) la forma de investigación histórica o literaria, de un ceñido análisis filológico o económico, de una profecía o una inquisición metafísica. Dentro del grupo que accede a la publicidad alrededor de 1940 hay algunos ensayistas que han demostrado desde temprano que el país les duele, para emplear una expresión de Unamuno sobre su España y que ha hecho fortuna. Ese tono asoma indudablemente en algunos de los jefes visibles de ese grupo, hombres de una generación anterior como Carlos Quijano (n. 1900) o como Servando Cuadro (1896/1953), pero que realizan su gestión muy unidos al grupo de la generación que los sigue. Ya se ha visto en la Introducción la obra de Quijano, que es sobre todo la obra del semanario *Marcha*. En cuanto a Cuadro, que también colabora en *Marcha* por un período largo (1948/1952), su acción se ejerce en particular sobre un grupo más pequeño del que es tal vez mejor representante Roberto Ares Pons que habrá de fundar la revista *Nexo* en 1955 para difundir aún más las preocupaciones de Cuadro y sus propias perspectivas. Este grupo, en que participa también gente como José Claudio Williman (1925), como Luis H. Vignolo (1927), Mario César Fernández (1928), Alberto Methol Ferré (1929), tiene como inspiración la idea de una Federación de la América hispánica, sueño de larga tradición desde Bello y Bolívar. Une, como se puede ver por las fechas, a hombres nacidos

en plena generación del 45 y otros que por su precocidad se inscriben en la obra de esa generación, aunque de hecho representan ya valores de la promoción siguiente. En *Nexo,* como también en *Tribuna Universitaria,* habrá de ir perfilándose una conciencia latinoamericana que está muy vinculada a los esfuerzos revionistas que realiza en la otra orilla del Plata esa generación que he llamado *parricida* en un estudio de 1955/1956. Uno de los númenes e inspiradores de *Nexo* es Jorge Abelardo Ramos que practica un marxismo literal y montonero, muy desacreditado actualmente hasta por los más acérrimos enemigos de la oligarquía. Un trabajo de Mario César Fernández sobre Borges, escrito con seudónimo (por qué) y publicado en *Nexo,* es ejemplar de esa actitud completamente anacrónica hoy hasta en los medios comunistas. Pero lo mejor de *Nexo,* y del grupo de ensayistas que rodea la revista, es su dedicación al tema nacional. Es cierto que algunos de esos ideólogos juveniles demostraron su incipiencia al creer seriamente en el Ruralismo de Benito Nardone, al que intentaron aportar una carga dialéctica que sirvió sólo para confundir más las cosas. El líder se despejó de ellos apenas encontró aliados más concretos y pecuniariamente más útiles. El espejismo de esta asociación con Nardone da una de las caras, la más trivial, del grupo. La otra la da la obra de gente como Ares Pons y, hasta cierto punto, la promesa que todavía siguen siendo Methol y Vignolo.

Entre los que se acercaron a este grupo figuraba también Real de Azúa, que no necesitaba de *Nexo* ni del Ruralismo para certificar sus preocupaciones americanistas. Ya están muy visibles en su primer libro, *España de cerca y de lejos* (1943), pero por la importancia de su obra, merece capítulo aparte. De menor radicación ideológica y pretensión más libremente ensayística es la obra de otros escritores de la generación que han manifestado asimismo un interés por el país y hasta por su destino hispanoamericano. Así en los textos dispersos de Washington Lockhart

(1914) o en muchas páginas de Carlos Martínez Moreno aparece una preocupación acendrada y urgente; en las primeras páginas escritas por el dramaturgo Carlos Maggi (un trabajo adolescente sobre Artigas, 1942, en colaboración con Manuel Flores Mora) también se alcanza esa dimensión del tema que luego habrá de encontrar (en crónicas y libros más recientes) una forma más popular y hasta populachera de manifestarse. Un poco más tardíamente, y sobre el filo de la crisis de 1958, accede al tema nacional Mario Benedetti. Sus trabajos, ya sea en la forma irreverente de la crónica humorística (*Mejor es meneallo,* una sección que hizo en *Marcha,* y que recogió en dos series 1961 y 1965), ya en la más sesuda del ensayo (*El país de la cola de paja,* 1960) o incluso de la crítica literaria (*Literatura uruguaya siglo XX,* 1963) han convertido a Benedetti en la mejor expresión del hombre-preocupado-por-el-destino-del-país. Su condición de *best-seller* y la naturaleza hondamente confesional de sus trabajos (como ya se ha visto en la segunda parte de este libro) han fomentado esa identificación y también han permitido que pasado el primer impacto, buena parte de la crítica bibliográfica haya empezado a roer encarnizadamente sus puntos de vista. Hoy es Benedetti no sólo el más leído sino el más discutido escritor de su generación.

En estos últimos años, gente aún más joven y casi adolescente ha empezado a manifestar una preocupación por el país que alcanza extremos a veces excesivos. La preocupación puede convertirse en sustituto de la frivolidad cuando no va unida al estudio serio de la realidad nacional. Hay que empezar por ese estudio. De ahí que por ahora, la obra de los especialistas reseñados en la sección anterior y de otros más jóvenes de que se habla en el apéndice resulte casi siempre más valiosa que la de los puros ensayistas, con excepción es claro de gente como Real de Azúa o Lockhart o Ares Pons, para citar algunos de los mejores. De ahí que si bien la ensayística sobre la situa-

ción del país sea hoy muy abundante, en cuanto a la calidad y seriedad de sus textos el resultado es verdaderamente magro. Una lectura cuidadosa de la citada *Antología* de Real de Azúa (centrada notoriamente en este aspecto del ensayo uruguayo) demuestra que la calidad de los textos es muchas veces discutible y que en muchos casos la nota preliminar del antólogo es no sólo más inteligente sino que tiene más riqueza conceptual que las páginas seleccionadas.

Esta situación general es explicable: la ensayística tienta a los bachilleres y desanima a los especialistas. Por su misma experiencia con los textos y las teorías, éstos saben lo difícil que es ofrecer enfoques realmente nuevos, captar la realidad en su apariencia y en sus contradicciones, y sobre todo alcanzar su esquiva entraña. Temen la velocidad misma con que los bachilleres saltan de una teoría a otra, de una idea indigerida a la siguiente. Por eso, hoy se encuentran en la obra de hombres menos prestigiados por la publicidad, o en los libros de algunos técnicos, aportaciones mucho más importantes sobre los temas capitales que en los brillantes ensayos de los bachilleres. ¿Cuántos libros agotados por un lector también frívolo e impaciente pueden equivaler a la síntesis mesurada de Aldo Solari sobre *Sociología rural latino-americana* (1963)? ¿Cuántas disertaciones sobre reforma agraria tienen la seriedad y experiencia concreta que revela el breve estudio de Éliseo Salvador Porta sobre el tema (1961)? ¿Cuántos análisis históricos del país merecen compararse con el de Juan Antonio Oddone sobre *El principismo del Setenta* (1956)? Una vez más parece necesario insistir en la diferencia entre bachilleres y estudiosos. En este libro he creído conveniente examinar con algún detalle la obra, bastante considerable, ya, de tres ensayistas que reflejan en muchos aspectos las virtudes y algunos defectos de la generación del 45, pero que tienen en general reconocida solvencia. No son los únicos estimables pero son (tal vez) los que más influencia

han tenido o mejor han sabido manejar sus materiales y sus intuiciones. En uno de ellos (Real de Azúa) la visión y el choque de las ideologías es tan amplio que puede confundirse a ratos con el enciclopedismo de los bachilleres, si no fuera que una inteligencia excepcional y una acendrada disciplina de estudios rectifican siempre esa tendencia, convirtiendo en obra sazonada su meditación. Los otros dos (Lockhart, Ares Pons) son más limitados y participan, a pesar de grandes diferencias de educación, temperamento y estilo, de una cierta enemistad por el mundo moderno que falta por completo en Real. Por eso me parece útil empezar por ellos. En la obra de ambos se manifiesta un cierto nacionalismo que por más que se disfrace de preocupación trascendente (en Lockhart) o por una radicación casi telúrica en lo americano (Ares Pons) no deja de ser provinciano. Real de Azúa, sin dejar de sentir el dolor o la limitación de ser uruguayo, está abierto a realidades que vienen de lejos y hasta de muy lejos.

3. La singular aventura de Washington Lockhart.

Un afán de pensar por su cuenta distingue nítidamente la breve obra de Washington Lockhart. Nacido en 1914, este ensayista manifiesta hasta en su situación vital el propósito deliberado de no someterse a las corrientes dominantes. En tanto que los hombres del interior vienen a la capital aunque sigan cultivando sus nirvanas campestres en la selva de cemento, Lockhart que nace y se forma en Montevideo, va a enseñar a Mercedes (es profesor de matemáticas y ahora director del liceo piloto de dicha ciudad) y allí se radica, eligiendo voluntariamente como Quiroga, su habitat. Esta peculiar forma de radicarse ilustra simbólicamente su visión del mundo. Al radicarse en la periferia de un país periférico, Lockhart demuestra ser sobre todo un enemigo de la modernidad. Este montevideano,

profesor y director de liceo, filósofo en las horas libres (como Azorín, como Antonio Machado), ensayista literario, crítico a ratos. odia todo lo que tiene la civilización actual de cultura de masas, de tecnificación y planeamiento, de cibernética y automatización. Una voluntad de mirar hacia atrás, en busca empecinada de ciertas esencias espirituales perdidas, de negarse al materialismo de la época, subrayando los valores emocionales y hasta religiosos más obvios, aparece en todos los ensayos de Lockhart que suele cambiar de tema pero no de melodía. Es un provinciano de elección y como tal ha convertido su provincia en trinchera para luchar contra las invasiones del mundo actual.

Tal vez el mejor ejemplo escrito de su actitud lo proporciona un ensayo, recogido en su hasta ahora único libro de ensayos, *El mundo no es absurdo y otros artículos* (1961); allí critica al cine y a sus aficionados. El pretexto de su trabajo es la exhibición en Montevideo de *Hiroshima mon amour,* la revolucionaria película de Alain Resnais, que desató aquí una ola de análisis, polémicas, interpretaciones, y (naturalmente) mucho snobismo. Conviene advertir ante todo que hoy el artículo de Lockhart tiene, al margen de sus argumentos, el encanto de esas carpetitas de crochet que solían ocupar la vida de nuestras abuelas. Recogido en 1961, cuando la crítica cinematográfica de orientación sociológica ha llegado a tal sutileza (véase, por ejemplo, la obra de Edgar Morin en Francia), el artículo de Lockhart es igualmente anacrónico y pertenece al mismo mundo de la sala de visitas cerrada todo el día, el oporto con galletitas María, y las desdichadas criadas que ellas sí no se resistían a los burdos simulacros del cine e iban a embrutecerse en las matinées de barrio. También iban Sartre y Simone de Beauvoir, y siguen yendo, pero Lockhart no parece enterado de esta aberración filosófica.

Por el ensayo es imposible saber si Lockhart ha visto la película de Resnais. Mi opinión es que no la ha visto, pero eso no importa realmente. Lo que importa es el nivel

en que se coloca para juzgarla como hecho social y estético. Él que es tan respetuoso con la literatura (las abuelas siempre leían, o fingían leer), que por lo general repasa sin prisa los mismos libros franceses hasta extraerles tan buenas citas, puede escribir contra un arte que no practica siquiera como consumidor, y quedarse tan campante. ¿Qué diría (él que es comentarista de fútbol en una radio local) de las opiniones de un ensayista sobre un deporte que no conoce? ¿Qué diría (él que es director de teatro de aficionados) sobre un ensayista que hiciera lo mismo con el teatro? Más vale no preguntarse. Pero el cine es para Lockhart despreciable: el cine no existe como expresión artística y por lo tanto cualquiera (digo: cualquiera) puede opinar libremente. Lo que dice es, por lo menos pintoresco.

El artículo se titula modestamente *Sobre el cine y sus posibilidades.* Lamenta en primer lugar que se pierda tiempo en este país en discutir películas como *Hiroshima, mon amour.* Atribuye el hecho a que aquí no pasa nada. También la discuten en Francia, o en Inglaterra, o en Estados Unidos, o en Italia, pero Lockhart no ha pensado en esto, así que sigue su análisis. Está dispuesto a admitir que el cine podrá alcanzar *"un lirismo sombrío y grave"* (como dice, citando palabras ajenas) pero no acepta que pueda tener posibilidades, sólo accesibles a la literatura, *"a la palabra como vehículo y signo que, por no tropezar con inhibiciones sensoriales, está abierta para toda comprensión, o se mantiene poéticamente fiel, por lo menos, a la presencia del misterio."* Esta distinción entre las artes que usan imágenes y las que usan signos parece arbitraria ya que las imágenes también afectan el pensamiento y pueden desencadenarlo, como ya lo sabía Rodó que habla de su tendencia a convertir la imagen en idea y la idea en imagen. Lockhart, que ha dedicado un ensayo a la *Vigencia de Rodó* (1964), parece no haber estudiado esto. Por otra

parte, si conociera las modernas investigaciones sobre la imagen, que recoge ya un libro francés como el de Sartre sobre *L'imaginaire* (1940), habría descubierto que toda imagen, aún la cinematográfica, es imaginaria y no real. Una distinción como la que él pretende entre la imagen y el signo, basada exclusivamente en su condición material, es una aberración, palabra que le gusta emplear contra quienes saben más que él de estas cosas. Hay una diferencia radical entre imagen y signo pero no está en la forma material de la palabra, y menos aún en su valor escrito. La literatura no ha sido siempre escrita. El cine, por otra parte, usa palabras.

Pero las confusiones de Lockhart provienen de un prejuicio que explana mejor el tercer párrafo de su artículo: *"El cine —corresponde establecerlo de entrada— está situado, como sin quererlo, en la avanzada de una irrupción neobárbara contra el espíritu del hombre."* Bastaría evocar los nombres de Dreyer o de Bresson (para elegir dos espíritus religiosos de esos que en literatura tanto atraen a Lockhart) para advertir que el ensayista uruguayo confunde las formas más burdas de la industrialización cinematográfica con todo el cine; que olvida completamente las más altas expresiones artísticas a que hace tiempo el cine ha llegado. Es como si atacara la literatura por la producción masiva que venden en los kioscos, la música por lo que emiten generalmente las radios, las artes plásticas por la propaganda más chirle de las revistas ilustradas. A partir de este prejuicio, Lockhart acumula sobre el cine muchos de los lugares comunes que se han oído en los últimos sesenta años: afirma que el espectador es sólo pasivo (no ha visto sin duda *Nuit et Brouillard,* documental sobre los campos de concentración del mismo Resnais), lo acusa de crear falsas apetencias; de dibujar un mundo irreal en que el snobismo, el sexo y la violencia se compaginan sin dificultad, etc., etc. Algunas de sus afirmaciones no sólo aniquilan las artes visuales en masa, sino que también aniquilan el teatro, como cuando dice, por ejemplo: *"Sólo en un caso puede la palabra hablada conservar su magia (ya que no su riqueza de contenido intelectual), y es cuando esa palabra es pronunciada por el mismo que la crea y en el momento en que la crea"*. Adiós Sófocles, Shakespeare, Brecht. Y esto lo escribe un director de teatro.

Es imposible seguir el análisis detallado de este artículo. Con lo dicho basta, creo, para certificar una dimensión del ensayista que es Lockhart: la que se acerca hasta confundirse del todo con los peores vicios de los bachilleres. Los errores del artículo son tan garrafales que demuestran que no sólo Lockhart no ha ido al cine, y si ha ido no le sirvió de nada, sino que desconoce los trabajos muy serios que se han dedicado precisamente al tema que parece preocuparle. Lo más triste no es este traspié sino que esté incluído en un libro que no es totalmente erróneo. Lo realmente lamentable es que el autor, cuando consigue pensar más allá de sus fobias, es un ensayista estimable. El artículo tiene una virtud complementaria: no sólo ilustra sobre su odio a la modernidad, también demuestra que a pesar de su aspecto intelectual, y su predilección por las citas, y su apostura de pensador, el pensamiento de Lockhart es bastante irracional.

Su actitud antimoderna, su radicación marginal y voluntaria, explican sus ataques al cine o a la prensa grande a la que ve, exclusivamente, como vehículo de la peor especie de propaganda. Algunas de sus objeciones en este terreno son muy ciertas: en general, el cine es pésimo (y de ahí la necesidad de una crítica de cine muy activa) y la prensa grande sólo sirve los peores intereses de la propaganda. Pero ya se sabe que hasta las cosas que más ama Lockhart (la literatura, la religión) pueden estar al servicio de la estupidez y de la propaganda, y no sólo en el mundo moderno. Desde que el hombre es hombre lo que se crea para enriquecer sirve para empobrecer, lo que se inventa para dar vida se usa para la muerte, lo que es sólo expresión ar-

tística en su origen se convierte en mera fabricación. Lockhart no advierte que los defectos del cine como opio de los pueblos, o de la prensa como vehículo de intereses bastardos, no invalidan ni al cine ni la prensa. También la literatura en manos de Hitler o de Stalin (para poner dos ejemplos que él conoce) se prestó a las peores deformaciones. La culpa no es, como se sabe, de la literatura. Hay un cine que está tan lejos de la idea que se hace su artículo como las novelas de Onetti están de las de Corin Tellado, o como Sade está de las *Memorias de una princesa rusa,* como Penélope Houston escribiendo sobre cine está de Lockhart.

Lo más increíble no es, pues, su capacidad de errar, sino su tendencia a razonar sus irracionalidades. Pero las contradicciones de la inteligencia son el punto necesario de partida para enfocar a Lockhart. Como tantos otros ensayistas antes de él (en la Argentina. Martínez Estrada es un ejemplo luminoso), Lockhart usa la inteligencia con fines escasamente intelectuales. La peor distracción que puede cometer el lector de sus ensayos es tomarlos al pie de la letra. Lockhart es un apasionado que se disfraza de razonador para destruír a la inteligencia en su misma morada; es un frenético que ergotiza hasta el hartazgo para defender sus emociones; un poeta de la prosa que perforara la realidad circundante con razonamientos que tienen la consistencia, pero a veces la belleza, del humo. Aparentemente humilde en su preferencia por una ciudad del interior en vez de la capital, más humilde aún en no seguir la corriente de los snobs que practican la filatelia cinematográfica, humildísimo en ser fiel a los autores franceses en una generación en que hasta los que no saben inglés esgrimen por las dudas citas anglosajonas, Lockhart tiene la forma más inconvincente de la humildad. Como dicen que dijo una vez León Bloy, también el ensayista uruguayo podría quejarse: *Yo que soy tan humilde que me he pasado la vida humillándome ante hombres que valían mil veces*

menos que yo. León Bloy se le parece bastante en algunas cosas. Se le parece en su invocación constante a los valores espirituales y trascendentes, al misterio y a la poesía, a lo mágico y secreto; se le parece en su admiración por las palabras prestigiosas y por la alta temperatura emocional; se le parece por el irracionalismo. Aunque sin duda Lockhart no es tan leonino y absoluto.

Si Lockhart fuera sólo un humilde de la especie de Bloy, un comentarista apocalíptico del cine, un provinciano por vocación masoquista, tal vez no mereciera ser analizado en este libro. Felizmente para él y para sus lectores, es un escritor que cuando acierta, acierta mucho. Desde ya conviene decir que sus mejores artículos están en el campo de una crítica literaria nada técnica y muy permeable a los mayores valores humanos, los valores del espíritu. Hay excelentes estudios suyos sobre una época o un autor o una personalidad. En el libro citado hay uno sobre Jules Renard y otro sobre los cincuenta años de la revista *Bohemia* que son modelos del género; su ensayo sobre *Vaz Ferreira y el drama de la razón* es de los mejores que se han dedicado a un pensador que tanto ha influído (para bien y para mal) en este siglo. La denuncia de las limitaciones espirituales del pensar de Vaz Ferreira está hecha con un firmeza y respeto, con una penetración poética, que suele faltar en los estudios más técnicos (como los de Ardao o Claps) o más censorios (como el de Jesualdo). Si bastara un solo trabajo para salvar a Lockhart como ensayista, éste sería sin duda el elegido. Pero hay también otros memorables, como la evocación de algunos escritores que han pasado por Mercedes (*Los forasteros,* se llama) y que incluye ricas viñetas de Florencio Sánchez, Leoncio Laso de la Vega (tal vez la mejor), Ernesto Herrera y Felisberto Hernández.

En este último ensayo asoma una nota personal que muestra una dimensión importante de la obra de Lockhart y que es lástima que él no desarrolle más: al refe-

rirse a los forasteros en Mercedes dice algunas cosas que demuestran muy sobriamente que él también sigue siendo forastero en la ciudad de su elección. Aunque no habla en primera persona, todo lo que escribe al principio sobre la dificultad de radicarse, sobre la desconfianza de los verdaderos nativos, sobre el equívoco de una situación que nadie discute pero todos viven, es de lo mejor que ha observado este ensayista. Se advierte allí una veta de autobiografía, muy pudorosa, que debería cultivar. Ya se ha dicho y repetido hasta el cansancio que el español rehuye la autobiografía, y nosotros como descendientes de españoles, así sea sólo culturalmente, hemos heredado esa reticencia. En esta generación del 45 el único libro francamente autobiográfico, de candidez extraordinaria, es *La ventana interior,* que publicó Asdrúbal Salsamendi (n. 1919) en 1963. Pero Salsamendi es sobre todo admirable testigo del mundo real y exterior, y tiene muy escasa penetración para volver la mirada sobre sí mismo, aunque la franqueza con la que se describe permite muy fáciles interiorizaciones al lector. Pero hay en Lockhart una capacidad sin duda mayor de expresar la aventura autobiográfica o por lo menos así lo hace sospechar su propia situación en la vida y esas páginas tantalizadoras que abren *Los forasteros.* Como en todo poeta de su vida, que es lo que me parece en definitiva, Lockhart, lo que importa sobre todo es la aventura vital.

4. El estilo de un historiador: Roberto Ares Pons.

Aunque su profesión es la enseñanza de la historia, y casi toda su obra está recogida en libros de esa especialización, Roberto Ares Pons es sobre todo un escritor y casi diría un estilista. A diferencia de Lockhart que suele perder el hilo en medio de un arrebato, o de Real de Azúa que lo pierde y lo recobra a cada rato por la naturaleza laberíntica de su reflexión, Ares Pons escribe con una tersura incomparable, desarrolla sus ideas con claridad e imaginación, sabe mantener un ritmo expositivo de la mayor urbanidad sin mengua de la novedad de lo que dice. Persuade como pocos, a pesar de que no siempre sus puntos de vista sean fáciles o convencionales. Esta condición de Ares, que ha sido olvidada por algunos de sus censores, me parece capital en un país en que los ensayistas suelen emplear muy mala prosa (herencia de Vaz) o sólo suelen tener prosa (herencia de Rodó). En este aspecto funcional únicamente Benedetti se le puede comparar y aún así con ventaja para Ares, más robusto y sereno en su discurrir

Se ha acusado, a Ares, lisa y llanamente, de tener pocas ideas. Es fácil demostrar que deriva de Servando Cuadro (cuyos escritos ha editado reverencialmente, con un prólogo, en 1958) y que por lo tanto entronca con el revisionismo histórico rioplatense, de corte muy nacionalista y orientación anti-británica (más que antiyanki), que ha florecido en la vecina orilla. Su deuda con Jorge Abelardo Ramos es visible sobre todo en los planteos de su libro, *Uruguay, ¿provincia o nación?* (publicado en Buenos Aires por la editorial del grupo revisionista, *Coyoacán,* en 1961). Todo esto es verdad, hasta cierto punto, pero no agota el problema de la originalidad e interés de su obra.

Parte del fervor que Ares hereda de sus fuentes está dedicado a acuñar en el Uruguay una contrapartida a las estampas que había hecho circular H. D. o que había fomentado unilateralmente la iconografía colorada. Al poner el acento en la influencia de los intereses coloniales británicos en la fundación del país y al desarrollar toda una teoría sobre la falta de sentido comunitario. nacional, de una tierra que es creada artificialmente desde gabinetes de potencias extranjeras, reacciona Ares (como otros) contra esa larga teoría de héroes nacionales, más o menos homéricamente inspirados, y contra una hipocresía interesada

que hasta el día de hoy no quiere reconocer la menor mancha en los próceres. (Es muy reciente una polémica ventilada nada menos que en *Marcha* en que Quijano se negó a aceptar la verdad histórica sostenida por Real de Azúa, de que Batlle solicitó una vez la intervención norteamericana en el Río de la Plata; posición que sólo parecería justificable en un diario batllista, empeñado en salvaguardar una imagen hagiográfica del líder). También en su libro siguiente, *Uruguay en el siglo XX*, (1962), reaparecen algunas tesis similares y se amplía el concepto de la radicación de un sentimiento nacional en el telurismo del gaucho y de la necesidad de volver a un concepto de la orientalidad y no de la uruguayidad. Esta polémica de las dos voces que más legítimamente pueden designar a este país, ha salido ultimamente del plano académico e histórico en que se debatió hasta hace poco, para alcanzar un profundo significado de mística nacionalista: Uruguay parece indicar una identificación desde fuera, Oriental entronca con los fundamentos mismos de la nacionalidad. Esta tierra fue Banda Oriental, antes de ser República Oriental del Uruguay.

Si todas estas ideas, y otras que aquí no es posible estudiar en detalle, pueden ser vinculadas a claros antecedentes, y no sólo americanos, la verdad es que lo más importante en Ares es la felicidad para convertir esas ideas en fórmulas. En este sentido, continúa una tradición que acá tiene su mejor exponente en Alberto Zum Felde y su *Proceso Histórico del Uruguay* (1919). Eruditos aguafiestas, que nuncan faltan, han señalado que ya está en Dámaso A. Larrañaga esa expresión, Edad del cuero, que usa aquél para designar la época tan remota que vivió este país cuando era poco más que una vaquería. Lo mismo puede decirse de Ares. Si no ha inventado todas las ideas que sobrenadan en sus libros, desde los mismos títulos, o subtítulos, es evidente que ha encontrado la manera de convertir esas ideas en fórmulas, es decir: en estilo. Lo más importante

en Ares es su poder de persuasión. Ese poder que (Real de Azúa ya lo apuntaba) es el efecto específico del ensayo.

Tal poder se advierte sobre todo en sus trabajos más breves y sobre todo en algunos que sirvieron para revelarlo a temprana edad. Uno de los más interesantes es el que ganó el Primer Premio en el concurso de ensayos, organizado en 1952 por el semanario *Marcha* con la Asociación Cristiana de Jóvenes, sobre los *Problemas de la Juventud Uruguaya*. Además del interés que el trabajo presentaba como situación del joven uruguayo en aquel momento, como testimonio vivo y de utilización inmediata, el texto de Ares revelaba ya al escritor. Recogido por *Marcha* en un volumen de 1954, con el mismo título del concurso, y junto a los otros trabajos destacados; precedido de un estudio extenso de Carlos Real de Azúa, ese artículo marca una fecha en la preocupación por ciertos temas. Allí demuestra Ares una garra de ensayista que no deriva obviamente de sus fuentes (ni Cuadro ni Ramos son escritores viables) sino de una formación suya y una influencia que no se ha destacado bastante pero que es capital. Me refiero a la del escritor inglés George Orwell en cuyo enfoque crítico y sociológico están inspirados también otros trabajos importantes de Ares como *La tira cómica, género de nuestro tiempo (Marcha,* junio 25, 1954, y *Asir,* setiembre 1958) y como el estudio sobre *La 'intelligentsia' uruguaya* (*Nexo* 3, agosto-setiembre 1956).

Para llegar a su estilo depurado de ensayista, que se manifiesta también en sus libros de historia, Ares ha aprendido mucho de Orwell, al que lo vincula sutilmente un mismo origen marxista, una preocupación por la historia, la política, la sociedad y el arte, una visión desesperanzada de la locura del mundo moderno. Ares tiene una formación, que no se ha estudiado bien todavía, y que va más allá de las fáciles aproximaciones de sus maestros más obvios.

En su juventud hizo una escala algo larga y tal vez prematura en el Partido Comunista. De ahí le quedó una formación marxista que es sin duda superior a la de otros compañeros de generación y que se une a su visión histórica para no dejarlo perder pie. Del contacto con Cuadro y su pensamiento extrae una mística hispanoamericanista y también un contacto algo literario con el método psicoanalítico (Cuadro es autor de un libro increíble que se titula literalmente *Psicoanálisis profano de la biografía del Dr. Emilio Frugoni,* 1940), algunas de cuyas aportaciones culturales aprovecha también Ares. Pero es de Orwell sobre todo de donde deriva Ares esa capacidad de observar elementos por lo general desdeñados de la realidad. de filosofar asistemáticamente sobre ellos, de relacionarlos con hechos conocidos de la historia y sociología del medio circundante. Aunque en muchos aspectos es también Ares (como Lockhart) un enemigo de la modernidad, y un nostálgico de lo gauchesco elemental, del mate (al que dedica un elogio en *Asir,* 23/24, setiembre 1951) y otros símbolos nativos, jamás se dejará conducir a los extremos de la irracionalidad o la intemperancia retórica que practica el ensayista mercedario. Cuando escribe sobre aspectos parciales de la cultura de masas lo hace con una serenidad estilística que no disimula sino que afirma con autoridad su oposición. Al ensayista al que se parece mucho en este aspecto Ares es a un autor inglés más reciente que tal vez le sea desconocido. Me refiero a Richard Hoggart. discípulo de Orwell y que ha escrito un libro capital sobre *The Uses of Literacy* (1957, Para qué sirve la alfabetización, podría traducirse). En este libro, estudia seriamente Hoggart la destrucción de la cultura de la clase proletaria inglesa por el efecto combinado de la masificación cultural y la industrialización. El trabajo que se realiza allí es similar al que pretendía realizar Lockhart en su artículo sobre el cine, aunque el autor inglés es incapaz de divagaciones; pero es sobre todo muy parecido al que

ha intentado Ares Pons en sus ensayos y en sus libros de historia: una valoración concreta y sin anteojeras de una realidad cultural viva y única. Conviene señalar sin embargo que el exacto tonor menor del ensayista británico es más opaco que el de Ares. En éste se recoge mejor la herencia estilística de Orwell.

Una observación complementaria: hasta ahora tanto Ares como Lockhart han recogido sólo una parte de su obra de ensayistas. El primero lo ha hecho con algunos trabajos históricos y movido sin duda por las necesidades de sus alumnos (tiene un *Curso de historia nacional y americana* del que han salido ya tres volúmenes a mimeógrafo, 1957/1965); el segundo tiene un solo libro de artículos y un folleto sobre Rodó. Dadas estas circunstancias bibliográficas, la opinión sobre su obra en conjunto es forzosamente provisoria y habrá de ser retocada cuando se publiquen o recojan obras y trabajos dispersos, o en curso de elaboración. La advertencia es válida, como se ha visto ya, para buena parte de los autores estudiados en este libro.

5. Las paradojas de Real de Azúa

De los escritores importantes del 45. Real de Azúa (n. 1916) es sin duda alguna el que escribe peor. Es también el que organiza más desordenadamente sus libros (*El Patriciado Uruguayo* empieza con una llamada que remite al lector a una advertencia que figura como apéndice y que cualquiera hubiera puesto como introducción); es el que ha padecido menos la popularidad. Todo esto no impide que Real sea el ensayista más valioso, el más típicamente fermental y enriquecedor de su período. Alguien ha hecho la observación que Real de Azúa es capaz de convertir un telegrama en un tratado de diez volúmenes; otro acuñó hace tiempo y en *Marcha* la frase: Real colabora una sola vez por año pero colabora todo el año, porque él fue sino

el inventor el más ferviente práctico de esos artículos que empezaban siendo (en la promesa) una notita bibliográfica y terminaban convertidos en dos páginas de semanario que se continuaban en el número siguiente y en el siguiente al siguiente, por lo menos. Cada trabajo de Real de Azúa (hablo sobre todo de la década del 50) solía ir creciendo en las galeras, encontraba forma de aumentarse subrepticiamente en las pruebas de páginas, y siempre parecía inconcluso a la voluntad expansionista del autor. Muchos de sus libros son desarrollos de artículos publicados originariamente en alguna revista.

Otro rasgo que caracteriza al ensayismo de Real de Azúa: suele partir del pretexto provocado por alguna obra ajena, sobre un tema que le interesa y que muchas veces conoce mejor que el mismo autor. A medida que empieza a reseñarla, va enriqueciendo su comentario de material propio o de observaciones metodológicas muy atinadas, hasta que su trabajo se convierte en un examen más valioso y autorizado que el libro que le sirvió de pretexto: es casi como otro libro, un contra-libro que modestamente asume la forma de reseña. Este método, que se parece al de los comentarios publicados en revistas especializadas, fue practicado durante años por Real de Azúa en *Marcha*. Allí se pueden encontrar artículos, o serie de artículos, que rectifican seriamente las tonterías de Luis Alberto Sánchez sobre Rodó y su influencia *(El inventor del arielismo,* junio 20, 1953) o la bien intencionada inepcia de Glicerio Albarrán, autor de un centón medieval de citas que se llama *El pensamiento de Rodó* (mayo 7, 1954). Más importante aún es la larga reseña que dedica al *Indice de la Literatura Hispanoamericana. La Ensayística,* de Alberto Zum Felde, monstruoso libro que pretende abarcarlo todo y aprieta muy poco, a pesar de que a veces aprieta lo bueno. A ese libro, a sus errores metodológicos, a sus aciertos y fallas dedica Real de Azúa una serie de artículos (octubre 28, noviembre 11 y 25, 1955) que culmina con un intercambio polémico con Zum Felde (diciembre 16, 1955). También importa y también es polémico un trabajo que dedica a una prematura sociología uruguaya de Carlos Rama y al que éste replica en la misma publicación (enero 24, febrero 7 y 28, 1958). En todos estos casos, la inteligencia sutil de Real de Azúa, su conocimiento sazonado del tema, su amplia perspectiva, le permiten rectificar enfoques o teorías que otros autores han sido incapaces de madurar.

Uno de los motivos de la dificultad de persuadir que tienen estos artículos que ahora evoco es su estilo: abundan en frases que daban la vuelta entera sobre sí mismas hasta morderse la cola, o que incluían paréntesis que disparaban el pensamiento hacia otras dimensiones (Real parece escribir siempre en relieve y necesitar un medio que permita la construcción arquitectónica y sólida de la frase) o que pululaban en llamadas en que el tema resultaba muchas veces desarrollado en forma inesperada y tantalizadora. Las dificultades de su estilo explican ciertas confusiones de sus lectores y justifican la pereza de muchos. También justifican que se le haya creído caótico, cuando es la lucidez misma.

El caos aparente de una mente que no tiene nada de caótica, que abunda en temas y perspectivas, pero que conserva siempre una noción muy clara (milagrosamente sutil) del rumbo de su pensamiento, que conoce con precisión inaparente el lugar exacto de inserción de un matiz ideológico; de una mente cuya complejidad para pensar es indudable y no lo es menor en su complejidad para juzgar, ha justificado que como ensayista Real de Azúa se manifieste por lo general en formas desordenadas de exposición. De la conversación con él, ha dicho Martínez Moreno que es como estar descorchando siempre nuevas botellas sin acabar realmente ninguna. Pero ese caos existe más en la exposición del pensamiento que en el pensamiento mismo. Por otra parte, sus últimos libros y en par-

ticular *El impulso y su freno* (1964) demuestran que en la madurez, Real de Azúa está aprendiendo a domar a sus fieras interiores.

También su conducta política se ha prestado a equívocos. Católico y colorado, Real de Azúa creyó en su juventud en la Cruzada de Franco. Victorioso el caudillo, fue a España y allí descubrió lo que era la Falange, lo que era la Hispanidad, lo que era una doctrina que en el papel y a la distancia lo había entusiasmado como una guerra santa. Pudo haberse ahorrado el viaje de leer a fondo libros como *Les grands cimitières sous la lune* (del francés Georges Bernanos) o *Detrás de la Cruz* (del español José Bergamín). Esos libros habrían de influírlo, pero después. El necesitó ir y ver y volver. Otro ser más cobarde se habría callado: al fin y al cabo su adhesión va era muy notoria y el Caudillo había triunfado. Pero Real de Azúa ha sido siempre fiel a una convicción interior; y si Gide a su regreso de la URSS denunció la mentira de Stalin, el joven uruguayo cantó la palinodia en un libro de pasión y rectificación que le valió más de un insulto. *España de cerca y de lejos* (1943) se convirtió así en una de las primeras y más singulares manifestaciones de la generación del 45. Su motivo es sobre todo dar un alerta a un hispanoamericanismo que le parece amenazado por la Hispanidad. Leído a la distancia de los años el libro parece en buena medida muy ingenuo y tiene la fecha de su redacción muy marcada en cada una de sus páginas. Son esos los años en que la lucha de las democracias occidentales y de la Unión Soviética contra el enemigo común, el nazismo, justifica los peores excesos retóricos de la esperanza. Por esos años, Pablo Neruda en un discurso pronunciado en Montevideo (1939) exalta, por ejemplo, la figura de Roosevelt. Entonces no había ocurrido Yalta. No es extraño que Real de Azúa, que ya veía bien los peligros de la absorción norteamericana del continente hispánico (su enfoque era menos candoroso, naturalmente, que el de Rodó), aplaudiera

sin embargo una colaboración entrañable que se hacía bajo el signo de la Buena Vecindad y parecía asegurada para siempre. Esta parte del libro no es sin embargo la más importante ahora sino aquélla que se refiere a una conciencia hispanoamericana nueva y amenazada con toda razón por la voluntad imperial de la Hispanidad. Lo mejor del libro, aún hoy, es esa visión entusiástica y esperanzada de una América general que ya revela el ensayista en una época en que muchos de los antiyankis de hoy estaban deletreando con esfuerzo a Proust o a Julien Green. Por eso, Real de Azúa no necesitó ni de Perón, ni de la revolución boliviana, ni de Guatemala, ni naturalmente de Cuba, para descubrir que el destino del Uruguay está en América y para volcar la mirada sobre nuestro olvidado continente.

Más tarde, su visión algo libresca y literaria del mundo circundante se fue acendrando y enriqueciendo también con una acuciosa inquisición nacional. A través de los libros que ha juntado con fervor de erudito y de un conocimiento único y muy menudo de la *petite histoire* de las familias uruguayas (hay una veta saintsimoniana en este ensayista), Real de Azúa ha ido elaborando una visión del Uruguay que es hoy de las más variadas y complejas. El fugaz contacto con el grupo ruralista sirvió para demostrar que hay en este ensayista, como lo reveló antes su adhesión juvenil a Franco, una tendencia a sucumbir ante espejismos políticos. Como Lockhart, este otro especialista del intelecto tiene su veta de irracionalidad, de pasión, de debilidad por cualquier forma del vitalismo. Pero por suerte, en él está seriamente amonestada por una inteligencia de primer orden.

Pero no es sólo la inteligencia excepcional lo que define a Real, y lo destaca dentro de su promoción. En él, la tendencia hacia el vitalismo, una suerte de simpatía por ciertas manifestaciones de la irracionalidad, es sólo la máscara de una apertura más honda ante el misterio, una sen-

sibilidad para lo trascendente, una dimensión religiosa en fin. Desde sus orígenes Real de Azúa ha practicado el catolicismo un poco a la francesa. Vinculado ideológicamente al grupo personalista de Emmanuel Mounier y de la revista *Esprit*, nunca ha faltado en sus escritos esa preocupación que suele estar ausente en la cultura uruguaya, o adquiere cuando se manifiesta un tono dulzarrón y meramente emocional. En él, por el contrario, se da la lucidez unida a la emoción ante el misterio del Ser. Su fe es firme y también razonada. En esta misma generación, creo que sólo Rodolfo Fonseca Muñoz (1919/1956) llegó a un equilibrio similar, aunque había en Fonseca una veta de proselitismo que falta por completo en Real de Azúa.

Estas preocupaciones del hombre se reflejan en sus ensayos, desde el prematuro libro sobre España. Aparecen en incontables artículos en que trata temas de religión y política (como unos excelentes sobre los sacerdotes obreros, en *Marcha,* octubre 2 y noviembre 6, 1959) y asoman también en muchas de las noticias particulares que preceden los textos de la *Antología del Ensayo*. Pero donde tal vez se advierta mejor el entronque de su visión de este mundo con la del otro es en el libro que dedica al fracaso de la gestión de Batlle: *El impulso y su freno*. Al margen del valor histórico-político del libro (del que se habla luego) conviene destacar aquí que a Real de Azúa, como católico y como colorado, le duele la dimensión pequeña, nada trascendente en el sentido filosófico, de la visión del mundo que el batllismo quiso imponer aquí y hasta cierto punto impuso. Es ese ingenuo afan progresista, esa creencia de que el bienestar material lo resuelve todo, que basta con un reparto más o menos equitativo para alcanzar el Bien, lo que hiere más a Real de Azúa. Además de sus objeciones políticas y sociales (impecablemente razonadas), Real como hombre que vive en otra zona del esfuerzo creador se duele (literalmente) de la chatura del Paraíso ofrecido, de ese El Dorado de pacotilla. Esto no lo han visto bien quienes buscan en sus libros sólo lo que ellos tienen de social y político. Para entender las objeciones de Real de Azúa a nuestra realidad hay que empezar por situarse también en este plano.

Como crítico literario y profesor (enseña literatura hispanoamericana y teoría literaria en el Instituto de Profesores) Real de Azúa ha dejado ya algunos trabajos notables en que se pone en evidencia esa doble dimensión, inmanente y trascendente, de sus inquietudes. En particular cabe distinguir un par de prólogos a sendos libros de Rodó, reeditados por la *Biblioteca Artigas* del Ministerio de Instrucción Pública (*Motivos de Proteo,* en 1957; *El Mirador de Próspero,* en 1965); tiene empecinadamente inédita una larguísima investigación sobre la difusión de *Ariel* y el arielismo por toda América, con la que ganó un concurso en 1950; ha estudiado a fondo la carrera literaria de Eduardo Mallea en un valioso ensayo de *Entregas de la Licorne* (5/6, setiembre 1955); ha trazado algunos minuciosos panoramas de nuestra historia literaria (como un relatorio de 1958, titulado *Un Siglo y Medio de Cultura Uruguaya*) o de algún género particular como el ensayo (en la revista argentina *Ficción,* 5, enero/febrero 1957). En estos trabajos, y en otros que sería imposible enumerar aquí, brilla no sólo una minuciosa y hasta inesperada erudición sino una capacidad muy singular de seguir en todos sus meandros la génesis de un pensamiento, las filiaciones más sutiles de una ideología, las fuentes que alimentan la meditación de algunos autores. Como crítico estrictamente literario, Real de Azúa no se destaca demasiado en una generación en que abundan. Tiene una incurable propensión a la condescendencia, al catálogo, a la imprecisión del juicio. Pero estas limitaciones aparecen más que compensadas en lo que cabría llamar su crítica trascendental e intelectual. Como lo que realmente le interesa son las ideas, los pensamientos, las creencias, puede estudiar minuciosamente la obra de un escritor mediocre (como es

el caso de Mallea) porque le parece importante su inserción en una determinada realidad, o puede pasar por alto virtudes puramente literarias de un escritor cuyo pensamiento o visión no le interese.

En sus estudios, todo un panorama aparece fácilmente ordenado y jerarquizado, visto en sus contradicciones y secreta armonía. De esta zona de su obra, una de sus mejores expresiones es el artículo *Ambiente espiritual del* 900 que publicó la revista *Número* (enero-junio 1950) y del que hay separata. Allí se advierte su familiaridad hasta con las más oscuras tendencias, las más peregrinas ideologías, los libros más inaccesibles de ese largo crepúsculo del siglo XIX y comienzos del XX; así como se advierte también allí la inteligencia y originalidad con que vincula esa tradición espiritual extranjera con los ejemplos locales y las circunstancias concretas de este país. A diferencia de los bachilleres (que suelen sintetizar bien y aplicar mal), Real de Azúa tiene la capacidad de elaborar el material ajeno y hacerlo propio por su aplicación específica. En este sentido, su obra de interpretación de la realidad nacional está totalmente libre de las falacias del nacionalismo o de los resentimientos provincianos que limitan y hasta condenan a otros ensayistas. Su inteligencia, su familiaridad con las culturas europeas, le permiten moverse siempre entre las fuentes sin deslumbramientos pero también sin rencores. Por eso mismo Real de Azúa que parece tan enraizado en la historia patria, tan agusanado de antiguallas, es por temperamento y afición un hombre moderno a quien le interesan vitalmente el deporte y el cine, que lee con avidez las novedades europeas o norteamericanas, que no confunde radicación con anteojeras provincianas.

Es ejemplar de sus preocupaciones y su método la *Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo* (1964). Como guía de unas cuantas personalidades que han pensado sobre el país y escrito a propósito de él, el libro es admirable y de lectura imprescindible. Como antología literaria roza el disparate, en el sentido más literal del término, ya que incluye a personas que aunque escriben no son escritores por la sencilla razón de que no saben escribir (Real lo sabe perfectamente y a veces hasta lo dice); incluye a pensadores que carecen de toda originalidad y cuyo único mérito es transcribir en prosa, a veces cimarrona, ideas muy ajenas (también lo sabe Real e incluso algunas veces lo indica con suma discreción); recoge obra periodística cuya única y exclusiva validez reside en tocar temas o expresar puntos de vista que interesan al antólogo (él lo señala en las noticias particulares, casi siempre). Es una antología tan extremadamente personal que vale más como guía e introducción a Real de Azúa que al ensayo en el Uruguay.

Incluso muchas de las noticias particulares que preceden a cada selección son tan descaradamente reveladoras de las penetrantes actitudes del antólogo y no de las pobres aproximaciones del autor que las pretexta, que podría reunirse un libro interesantísimo si en lugar de ser atribuídas a los que apenas las balbucean, se identificasen como ideas o preocupaciones o creencias de quien (con la más auténtica modestia) sólo finge resumirlas. En algunos casos, Real de Azúa lo reconoce explícitamente, como pasa en la noticia sobre Lockhart y el grupo *Asir* que se convierte en resumen de sus inquietudes espirituales más serias y tiene poco que ver con el pretexto mismo. Como Lockhart también Real de Azúa esconde en sí, aun acallado, a un autobiógrafo y memorialista que el día que se dé rienda suelta va a dar realmente toda su medida de escritor.

De todos los críticos del país, Real de Azúa es el que tiene un sistema más amplio de referencias. Así, Solari, por ejemplo, está muy confinado en el campo sociológico; Pivel Devoto en el histórico, aunque tiene una cultura literaria hispanoamericana de primer orden; Ares Pons ha leído bien ciertos autores; Lockhart ha leído con intensi-

dada pero cita siempre las mismas cosas. En cambio Real ha leído mucho: autores nacionales e hispanoamericanos, europeos y norteamericanos; ha estudiado literatura y crítica literaria y estética. y también historia, sociología, filosofía, economía, derecho. Ha leído despacio también, y ha releído, ha entendido bien, ha asimilado. En buena medida, es de los pocos escritores de su generación que a pesar de tener dos profesiones (abogado y profesor) no ha necesitado de ellas para vivir, y ha podido dedicar muchas y buenas horas a la lectura pausada, a tomar notas, a redactar largos trabajos. Cuando Real se equivoca (es humano) no es jamás por superficialidad o por repentinismo. No hay nada en él del bachiller. Sus errores marcan los límites de una personalidad rica y en extremo ambiciosa de conocimiento trascendente. Muchas veces, esa simpatía suya por toda forma del vitalismo (desde el basketball al estilo polémico de algunos frívolos) le hace juzgar con excesivo entusiasmo obras que sólo tienen la intención vital, no la verdadera vitalidad, que corre más honda, más callada también. Incluso suele engolosinarse con aquellos autores que plantan muy orondos sus aspiraciones trascendentes en la superficie angustiada de sus escritos y se dedican luego a reposar en esos laureles. La intención trascendente es una cosa: otra, muy distinta, es la capacidad de alcanzar con ella una vivencia honda, abarcadora de la realidad que las palabras invocan. Pero esos deslices de Real (visibles en algunas crónicas de *Marcha* y en ciertos entusiasmos increíbles de su *Antología*) no abundan por suerte. Lo que sí abunda es el vasto sistema de referencias intelectuales, de ideas, de teorías, de creencias, que da a sus libros y sus trabajos una calidad muy singular. Su lectura es muchas veces difícil por eso mismo, y no se recomienda a los perezosos. Pero esa dificultad está casi siempre conpensada por el interés del punto de vista, y por la calidad humana del hombre que escribe, que piensa, que medita, que vive.

En dos de los libros que ha publicado últimamente Real de Azúa se encuentra expresada directamente su visión más abarcadora del país. En *El Patriciado uruguayo* (de 1961) y en *El impulso y su freno* (de 1964) alcanza a tocar sistemáticamente un par de temas capitales y reconstruye en su riqueza histórica e ideológica en su matiz y hasta en su contradicción, dos períodos decisivos de nuestra historia. No son libros de historia, tampoco son libros de ensayo, y menos aún son libros de sociología. Pero ambos participan de todas esas disciplinas, las utilizan con autoridad, y de su aplicación conjunta extraen su eficacia. En *El patriciado uruguayo* se examina un grupo que no es una clase social aunque a veces actúe como clase en el sentido marxista de la palabra y que está en la base del Uruguay moderno; allí se demuestra, pasando con increíble agilidad del dato menudísimo y familiar a la visión panorámica, que ese grupo se quedó con la patria creada por Artigas, expulsando al héroe en complicidad con los extranjeros, y para orientarla cada vez más hacia ese Uruguay europeizado y democrático en el papel que conocemos en este siglo. En *El impulso y su freno* se estudia otra etapa de esa misma europeización laica impuesta desde arriba por otra clase dirigente y por el peso mayúsculo de un hombre providencial; también se examinan allí apasionadamente las consecuencias funestas de ciertos aspectos de esta dinámica política que concluye en el reparto y el quietismo. En un libro que Real prepara para este verano próximo de 1966, se continúa la historia de este proceso hasta nuestros días, arrancando precisamente del golpe de estado de Terra, en marzo 31 de 1933. Ese período será encarado (asegura el autor) no sólo como historia sino como experiencia personal. Lo que los dos libros publicados, y tal vez el proyectado, tienen de común es precisamente una visión de ciertas realidades y constantes del país que los historiadores que están muy preocupados por definir lo *nacional* o lo *telúrico* casi no ven: ese otro Uru-

guay que se crea por voluntad europea y eropeizante y que al realizarse (mal o bien, monstruosa o naturalmente) acaba por adquirir tanta verdad como el otro. Incluso es, en muchos aspectos, más verdadero. Lo que Real aporta al examen de nuestro pasado y nuestro presente es un sentido muy concreto de la realidad y de sus carencias

Por su tema, *El impulso y su freno* es de todos los libros de Real de Azúa el que más contrarias opiniones ha merecido. No se trata sólo de un libro de historia sino de un libro en que la reconstrucción de tres décadas de batllismo no puede eludir las implicaciones más actuales. Incluso en algunos momentos, el autor se desliza hasta el hoy en que escribe y se apasiona en sus censuras. Es natural entonces que la crítica batllista (con el poeta Luis Hierro Gambardella a la cabeza) lo haya atacado tratando de demostrar que no sabe nada. Más increíble es la reacción de una gacetilla de *Marcha* (publicada en diciembre 4, 1964) en que se supone al autor nostálgico de la estancia y del patriciado. El error demuestra que no se ha leído el libro. Contra su costumbre, Real de Azúa replicó a este ataque con una carta apasionada de rectificación (*Epoca,* diciembre 10) que sin mayor esfuerzo denuncia la irresponsabilidad del gacetillero. Otros reseñas más valiosas (como la de Ruben Cotelo en *El País,* enero 24, 1965) han visto ciertas contradicciones en los presupuestos ideológicos y políticos del libro —los errores del batllismo están destacados por Real contra un fondo no documentable de aciertos que el partido podría haber realizado y que tal vez la realidad uruguaya misma no le permitió—, pero no han visto, sin embargo, que si Real extrapola un poco al pasado batllista la realidad actual, no lo hace por propósito puramente político, sino porque todo análisis supone una situación, y la situación de Real no puede ser otra que la de hoy. Por el contrario, lo que me parece notable en sus ensayos históricos, tan cargados de significado actual, es el cuidado

con que el autor siempre busca delimitar la visión que ofrece una cierta época de sí misma y la que se tiene ahora. Por el correctivo de esa doble visión, Real de Azúa (sin perder su radicación en una circunstancia concreta del aquí y ahora) corrige los errores más notables de esos revisionistas que hacen más política que historia o literatura. Esto hay que subrayarlo. Hay en Real de Azúa una pasión política y hay también una pasión histórica. Las dos están entrañablemente unidas pero su inteligencia le permite distinguirlas y aprovechar conjuntamente sus aportes para una visión tercera que supera a las dos: una visión trascendente.

Quienes han reprochado a Real de Azúa la pasión con que escribe, o han señalado que es difícil de leer (es cierto a veces), que no es un ensayista ameno, olvidan que esos defectos van unidos a virtudes que faltan en quienes no los tienen por lo general. Hay mucha gente, incluso en este país pequeño que escribe mejor que Real de Azúa, pero hay muy pocos que en su género digan tantas cosas importantes. Leerlo podrá ser una experiencia enervante a ratos, erizada de dificultades, exigente y llena de peripecias polémicas, pero no es jamás una experiencia estéril. De qué pocos ensayistas uruguayos de este período, o de otro, se puede decir tánto.

apéndice

los nuevos

Estos últimos diez años han visto la aparición de un grupo, cada vez más nutrido de jóvenes poetas, narradores y dramaturgos. Muchos de ellos se habían iniciado tan precozmente que su obra llega a confundirse con la de la generación del 45. Otros, en cambio, han demorado en manifestarse públicamente y por lo tanto al hacerlo hacia 1958 marcan con toda claridad el acceso de una generación. De atenerse sólo a la fecha de nacimiento, Angel Rama y Milton Schinca (ambos nacidos en 1926 y hasta amigos) deberían ser incluídos en la misma promoción. Pero en tanto que Rama se manifiesta ya hacia 1948, fundando una revista estudiantil, haciendo crítica y escribiendo cuentos con una no desmentida precocidad, Milton Schinca demora en dar a publicidad lo suyo, trabaja en funciones menores (una adaptación de un capítulo del *Quijote* que titula *Sancho Panza, Gobernador de Barataria,* 1956) y sólo publica un primer libro de versos (*De la aventura*) en 1962.La precocidad de Angel Rama y el retraimiento de Schinca obliga a considerarlos por separado como pertenecientes si no a dos generaciones distintas, sí a dos promociones claramente diferenciadas. Un caso más complicado aún lo ofrece la poetisa Circe Maia. Aunque nacida en 1932, y por lo tanto bien situada en la generación de 1962, se inicia tan temprano en la vida literaria —un libro de versos, *Plumitas,* publicado en 1943, cuando sólo tenía once años— que parece inscribir su obra en la

de la generación del 45. Adviértase que el primer libro de Mario Benedetti, o el primer cuaderno de Idea Vilariño, son dos años posteriores a ese libro realmente infantil de Circe Maia. Pero aquí la ordenación estrictamente cronológica debe ser soslayada porque casi de inmediato la niña poetisa se llama a silencio y no publica ningún libro nuevo hasta pasados sus veinticinco años (*En el tiempo,* 1958). La precocidad pudo haberle sido fatal. Al establecer un largo hiato entre aquel libro prematuro y éste que revela su indudable talento, Circe Maia rectifica una salida a destiempo. Su obra real existe a partir de ese 1958 y por tanto se inscribe cómodamente en la de su verdadera generación.

Estos ejemplos podrían multiplicarse. En el teatro ya se ha visto el caso de Jacobo Langsner que a pesar de nacer en 1927 estrena su obra simultáneamente con los creadores del 45. Un caso inverso sería el de Ruben Deugenio, nacido en 1925 y por lo tanto dos años mayor que Langsner. Sin embargo, su carrera teatral es tardía en comparación la de éste y revela en muchos aspectos su condición de epígono. Así, Deugenio consigue dos de sus mayores éxitos adaptando narraciones de Morosoli y de Mario Benedetti. Lo mismo podría decirse de narradores como María Inés Silva Vila (n. 1929) que desarrolla su obra al lado de los escritores del 45 (está casada con uno, Carlos Maggi), en tanto que Jorge Musto, su estricto coetáneo y hasta dos años mayor (es de 1927), publica su primer libro sólo en 1965. Este problema ya ha sido discutido en la Introducción. Quiero recordar aquí que sólo por medio de un examen simultáneo de las fechas de nacimiento y de promoción se puede llegar a determinar el lugar que corresponde a un determinado escritor en la serie generacional, y por lo tanto en la evolución literaria. Para los fines de este libro, la fecha que hasta cierto punto sirve de línea divisoria de las aguas es ese 1958 en que el país recibe el impacto de un cambio político con el

triunfo del Partido blanco, después de 94 años de gobierno colorado. Con esa fecha como mojón es posible ver el progresivo avance de la nueva gente. En algunos géneros (poesía, teatro) ya era visible su presencia antes de 1958. En otros (narración, ensayo) esa presencia se ha hecho sentir con mayor lentitud. Pero cualquiera sea el género, es evidente que a partir de 1958 no es el elenco de 1945 el único que representa a la nueva literatura. Una promoción auténticamente joven está golpeando a las puertas de la ciudad. Si 1958 marca el momento en que muchos de los integrantes del 45 asumen puestos de poder en la cultura uruguaya, también marca el momento en que otra generación empieza a discutirlos. Por eso, los últimos años revelan tensiones muy marcadas, una lucha no siempre visible pero real, iniciativas o contrainiciativas que agitan los círculos literarios aunque no siempre llegan hasta el lector. Si la generación del 45 fue muy polémica, ésta que empieza a imponerse a partir de 1958 no lo será menos, aunque asuma a veces formas distintas.

Ya se ha visto en la Introducción de este libro, el notable cambio de clima político que determina el triunfo del Partido blanco en las elecciones de 1958 y la toma de conciencia general que ese acontecimiento precipita. Coetáneamente, el triunfo de la Revolución cubana y la súbita proyección de América Latina hacia el centro de las tensiones internacionales, agudizan otra toma de conciencia complementaria: desde entonces y hasta para los más distraídos, la cultura uruguaya aparece inequívocamente enraizada en una general hispanoamericana. Estos dos acontecimientos son vividos a distinta altura del tiempo vital por la generación del 45 y por la más nueva. En general, cabe decir que los del 45 son algo más vocales en su adhesión simultánea a un movimiento de crítica del país y de discusión de su encaje en América. Muchos de los mejores (como Real de Azúa o Martínez Moreno) no necesitaban de la

doble crisis para orientar en este sentido su obra y su acción política. Pero hubo algunos (siempre los hay) que trataron de compensar con un empinado acento su demora en reconocer por dónde corren las aguas del tiempo. El más notorio de éstos es Angel Rama. Entre los jóvenes se manifestó una actitud más sobria y reticente frente al compromiso político: un claro pudor por los grandes gestos operáticos o una razonable autocrítica los hizo adherir al movimiento revisionista pero sin abusar del Do de pecho. Se pudo creer entonces, con error, que los nuevos estaban menos interesados en el compromiso. El posterior y creciente deterioro de las instituciones nacionales y el endurecimiento de la Revolución cubana sobre modelos soviéticos, el traslado de la zona de fricciones internacionales hacia el Asia y el acceso de China al poder atómico, han contribuído a mostrar el fundamento escaso de muchas posturas políticas de portavoces del 45. Al mismo tiempo que han revelado la cordura de buena parte de los nuevos. Pero no conviene creer en una perfecta dicotomía. En ambos grupos hay escritores auténticos, o de los otros. Por eso, antes de ver, así sea en sus grandes líneas, la obra de los nuevos conviene determinar qué situación heredan y qué puntos de vista aportan.

Ante todo, heredan un público, penosamente formado y adoctrinado sin pausa por la promoción anterior. Ese público (ya se ha visto en la Introducción) es la más formidable labor de equipo de los escritores del 45; el haberlo interesado y captado revela un sentido común de la faena literaria, una misión más allá de discrepancias de orientación o estilo. También heredan los nuevos una crítica bibliográfica estable que desde las columnas de los principales periódicos o semanarios orienta e informa al público. Esa crítica no es, naturalmente ni homogénea en cuanto a sus patrones de medida, ni de uniforme calidad. Hay crítica responsable y de la otra, crítica frívola y ce-

jijunta, crítica de estrategas y crítica de críticos. Pero hay crítica. Es difícil que un libro nuevo sea totalmente ignorado. Es prácticamente imposible que un autor publique y sólo se encuentre con el silencio. La tercera cosa que heredan los nuevos es editoriales ya constituídas por hombres de la generación anterior. Esas editoriales están abiertas no sólo a quienes las fundaron sino también a la gente más nueva y contribuyen con su impulso a difundir nombres completamente desconocidos. En cuarto lugar, hay un elenco en la dirección de la cultura oficial (Ministerio de Instrucción Pública, Comedia Nacional, Sodre, créditos del Banco República, ediciones de la Universidad y Biblioteca Artigas, Biblioteca Nacional) que es mucho más joven promedialmente que el que estaba al frente de dichas instituciones cuando irrumpieron los del 45 y que, a pesar de naturales y justificables reservas, está en contacto por lo general con los nuevos. Es cierto que la cultura oficial va siempre un poco atrasada (y no sólo en el Uruguay) con respecto a la cultura actual pero también es cierto que ahora ese lapso es considerablemente menor.

Uno de los lugares comunes de ciertos publicistas literarios es afirmar que esta nueva promoción es realmente creadora, en tanto que la del 45 es sobre todo crítica. Creo que después de haber recorrido este libro el lector no necesita mayores refutaciones de esta peregrina opinión. Es evidente que no hay que confundir el esfuerzo realizado por restaurar la crítica y reconquistar al lector con una dedicación exclusiva a la crítica. Que la gente del 45 ha creado y sigue creando es obvio para cualquiera que observe sin prejuicios su ya vasta obra. La segunda parte de aquel lugar común también es discutible. Aunque la nueva promoción no ha necesitado restaurar la crítica, y se ha manifestado por lo general timorata frente a ella, también está empezando a reconocer su utilidad y a practicarla, así sea con un gran dosis de amateurismo o ingenuidad. La crítica es una función social de la literatura,

además de ser un género literario muy legítimo, y por lo tanto creador. No puede faltar en ninguna época, a menos también que falte la sociedad literaria y el ímpetu creador. Pero lo que tal vez quiera decir el lugar común es otra cosa: que los del 45 fueron críticos en exceso y que esa actitud hipercrítica (no sólo para la obra ajena sino principalmente para la propia) demoró muchas veces la madurez creadora. Hasta la demoró excesivamente. El caso de Carlos Martínez Moreno es en este sentido ejemplar. Su primer cuento importante es de 1944 y se titula *La otra mitad*. Pero su primer volumen de cuentos, *Los días por vivir,* sólo saldrá en 1960. Más de quince años para llegar al libro. Es cierto que a partir de esa fecha, Martínez Moreno ha multiplicado rápidamente su producción: tres libros de cuentos ya editados, una novela édita y dos inéditas, de inmediata publicación. La causa de esta aparente reticencia frente a la creación no está sólo en la autocrítica, indudablemente muy aguda, de Martínez Moreno. Tiene que ver asimismo con la situación editorial del Uruguay antes de 1960.

Los nuevos en cambio encuentran otra situación, encuentran facilidades editoriales, encuentran editores dispuestos a intentar la aventura, encuentran un público curioso, encuentran crítica. Estos cambios fomentan una actitud mucho menos autocrítica y les permite encarar la creación literaria con mayor naturalidad. Conviene aquí distinguir otra cosa: la naturalidad, como la autocrítica, no garantizan por sí solas ninguna calidad. Así, muchos de los más naturales escritores de hoy son malos mientras muchos de los hipercríticos del 45 son excelentes. Lo contrario también puede darse. En literatura no existen ecuaciones, por suerte. Lo que siempre importa no es la facilidad o dificultad aparentes con que se ha creado sino el resultado: la obra.

Esto no quiere decir que no se reconozca en los nuevos, como una característica general, esa naturalidad con

que encaran la creación literaria y reclaman ser considerados. Ella deriva en buena parte del ambiente posterior a 1960, ese ambiente de lectores, editoriales y críticos creado en buena parte por el esfuerzo y la autocrítica de la generación anterior. Como los jóvenes, en actitud típicamente adolescente, suelen olvidar esto, hay que subrayarlo. Una vez más, el ingreso de una nueva promoción en la vida literaria del país es un buen pretexto para poner en práctica el viejo y querido robinsonismo. Casi nunca los jóvenes cuentan lo que han heredado sino que detallan lo que les falta. La mayor carencia, según ellos, es de maestros. Una y otra vez, directa o indirectamente, se escucha la acusación de que cualquiera haya sido la obra realizada por los del 45 (suelen hablar en pasado, es más cómodo para el ego) no supieron ser maestros. La afirmación es literalmente errónea. Porque si por algo se caracteriza la generación del 45 es por la obsesiva actitud magisterial.

No sólo fueron y son maestros en el sentido más literal de la palabra muchos de sus principales integrantes (profesores de Preparatorios o del Instituto de Profesores Artigas o de la Facultad de Humanidades) sino que por su insistencia en la crítica han revelado una muy clara preocupación didáctica. Muchos de los que se quejan de la ausencia de maestros (como el poeta Enrique Elissalde en una crónica de *Acción,* agosto 4, 1965) han completado sus estudios en el Instituto Artigas, junto a Domingo Luis Bordoli, Guido Castillo, José Pedro Díaz, Carlos Real de Azúa. En Preparatorios el elenco del 45 es aún mayor. Otro tipo de escritores han sido maestros en un sentido menos lato de la palabra. Gente como Mario Benedetti o Carlos Maggi han puesto en circulación muchas ideas por medio de un estilo en que se unen el humor y la fluidez literaria. Han difundido así un enfoque generacional hasta los últimos rincones del país. Es cierto que es precisamente la popularidad de este tipo de magisterio (sobre

todo en el caso de Benedetti) la que parece haber levantado más resistencia entre los jóvenes. Han llegado a salir de su silencio algo hostil para discutirlo acerbamente en público. Uno de los participantes de una mesa redonda llegó a decir que no era un escritor uruguayo sino un uruguayo que escribe, lo que parece una exageración.

En otro plano también obvio, críticos como Arturo Sergio Visca o Angel Rama han demostrado una vocación pedagógica infatigable, escribiendo páginas y páginas para orientar a los jóvenes, enseñarles a escribir relatos, adoctrinarlos sobre tendencias estéticas extranjeras, recomendarles o prohibirles lecturas. Es discutible sin duda el efecto de esta prédica, pero no se puede negar que existe y que tiene muy deliberados objetivos. Pero tal vez lo que los jóvenes quieran decir es otra cosa, más brutal: Ninguno de estos maestros, o profesores, ha sido *el* maestro. De acuerdo, aunque el problema no puede verse sólo por una de sus caras. Un maestro también necesita discípulos. Nadie es profeta en su tierra, se ha dicho. Bastaría mirar un poco la historia de la literatura para descubrir los nombres de grandes maestros que fueron desconocidos. En estos últimos cien años podrían acumularse algunos muy notorios, desde Mallarmé y Lautréamont hasta James, Kafka o Joyce, todos bastante desmonetizados o ignorados en sus países de origen o en el ámbito en que desarrollaron su increíble magisterio, descubierto en otras tierras o a destiempo. Por otra parte, hay sí un maestro indiscutido en la generación del 45: Juan Carlos Onetti, que no sólo fue el adelantado y modelo de escritores ahora consagrados como Martínez Moreno o Mario Benedetti o Mario Arregui o Carlos Maggi, sino que sigue siendo el modelo de los más nuevos, como lo demuestra cualquier novela reciente que ocurra en algún balneario y presente algún personaje taciturno, moroso y algo sórdido,

Otra queja corriente de la nueva generación es que los del 45 han ocupado todos los puestos directivos de la

cultura uruguaya y practican el mandarinismo. Hay una cierta inevitable verdad en esta queja. En efecto, casi todos los puestos importantes están hoy en manos de la gente del 45, pero la acusación de mandarinismo supone otra cosa distinta: una complicidad de casta entre los escritores del 45. Esto es falso. En primer lugar, y como ya se ha visto en la Introducción, dentro del grupo hubo y hay notorias escisiones. No es un secreto para nadie que la gente de *Asir* jamás ha simpatizado demasiado con la concepción literaria del grupo *Número* que también ocupó *Marcha* durante largo tiempo. Ahora, *Marcha* está en manos de un tercer grupo, hasta 1958 bastante marginal, que es muy poco favorable a los otros dos y no pierde oportunidad de señalarlo por escrito. Estas diferencias dentro del núcleo generacional siguen muy vivas a pesar de las apariencias y perpetúan hasta cierto punto viejas polémicas. No me interesa ahora recontarlas sino observar que cuando un autor joven se queja del silencio que rodea su obra, no advierte que tiene poco o nada que ver con una supuesta solidaridad generacional de los del 45. Ese silencio, muchas veces más enconado o sibilino, suele seguir practicándose dentro de la misma generación. El número que *Marcha* dedicó a celebrar la literatura uruguaya en ocasión de sus veinticinco años (agosto 26, 1964) es una antología a contrapelo de las ausencias más notables de ese período. Pero la política del silencio llega a extremos de exquisita histeria: un crítico comenta hace poco una novela famosa de escritor de éxito y no pone los datos bibliográficos porque no simpatiza con el editor; una sección literaria de un periódico de la mañana recoge hasta la última palabra del último autor inédito y olvida comentar a muy notorios escritores; se publica un libro importante de Real de Azúa (*El impulso y su freno,* 1964) y el semanario en el que colabora regularmente no lo comenta aunque sí publica una gacetilla insidiosa. Todos estos ejemplos, que podrían multiplicarse al infinito, demuestran que la mala política literaria no discrimina contra los nuevos únicamente. Es cierto, pues, que hay mandarines pero no todos los mandarines juegan en el mismo cuadro.

Por otra parte, los nuevos se benefician por lo general de no estar inscritos en ninguno de los grupos más polémicos. Son publicados y comentados prácticamente por todos. Basta recorrer las páginas literarias de los periódicos de mayor circulación o de los semanarios especializados para ver el espacio que se concede a la obra de los nuevos, a la reproducción de sus poemas o de sus cuentos, a la difusión de sus (hasta ahora) escasas opiniones. Buena parte de esa difusión puede resultar interesada: muchos del 45 no disimulan la avidez con que intentan captarse a los nuevos, y a través de ellos perpetuar la ilusión de una jefatura, de una juventud que se les escapa del cabello. Aunque estas actividades llegan a ser en algunos casos hasta patéticas, no siempre obedecen a la estrategia literaria. Reflejan más bien un auténtico interés por la creación literaria y una comprensión de que la literatura no es propiedad de nadie, ni siquiera de una generación. Lo mismo pasa en el teatro. No hay una conspiración del 45 para retener el poder. Hay escisiones y desdenes calculados y olvidos sistemáticos que afectan más a los del mismo grupo que a los más nuevos. Por eso, al formular sus quejas los jóvenes parecen tan despistados, como si vivieran en una sociedad literaria distinta de la real. Olvidan, además, que no todos los centros de publicidad están en manos de los mayores. Dos de las revistas de mejor periodicidad del momento (*Siete poetas hispanoamericanos*, y *Aquí, poesía*) están dirigidas por gente de la nueva promonoción; *Epoca,* periódico muy leído por intelectuales, está también en sus manos; el encargado de las publicaciones de la Universidad es un hombre de 25 años.

Ya se sabe que el robinsonismo es inevitable. En realidad es sólo la máscara benigna de una actitud parricida que no osa decir su nombre. En vez de demoler, se ignora. Pero también los nuevos han sabido practicar ocasionalmente la demolición. Uno de los primeros parricidas sin embozo fue un joven profesor de filosofía, Juan J. Fló que ya hacia fines de los años cuarenta pareció que se iba a tragar de un bocado a los del 45. En algunas cartas discretamente anónimas para la sección de Lectores de *Marcha* (el seudónimo bastante transparente era *Efeleo*) y en un ensayo que obtuvo mención en el concurso del mismo semanario sobre *Los problemas de la Juventud Uruguaya* (1952, recogido en libro en 1954), Fló fue de los primeros en arremeter irónicamente contra muchos de los presupuestos de la generación del 45 y contra la tendencia literaria del semanario. Ahora su nombre se ha perdido. Pero convendría exhumarlo para demostrar que hasta el parricidio tiene aquí su tradición. El que ha heredado y ampliado esta actitud es Ruben Cotelo. Nacido en 1930, Cotelo pasa por la Facultad de Derecho sin quedarse demasiado tiempo pero adquiriendo allí ciertos hábitos bachillerescos. Pronto revela su vocación de cronista bibliográfico (o *book reviewer,* como le gusta decir a la inglesa) en una hoja estudiantil. De allí pasa, con los auspicios de Real de Azúa, a *Marcha* (entonces yo dirigía la página literaria) y de *Marcha* a la sección bibliográfica de *El País* que había creado Héctor D'Elía. El rápido ascenso de Cotelo habría sido imposible sin la colaboración de estos integrantes de la generación del 45. Poco a poco, el cronista fue perdiendo naturales timideces, abandonó el tono sobriamente informativo de sus primeras crónicas y empezó una labor de ataque colectivo a la generación del 45 que por su persistencia y monotonía no tiene paralelo en la historia del periodismo nacional. Apoyado en una concepción sociológica de la literatura y de la crítica literaria, que debe mucho a los superados parricidas porteños,

Cotelo no ha dejado en paz ningún género y ha demolido sistemáticamente las reputaciones más difundidas. Con excepción de Onetti (por el que demuestra gran devoción), casi todos los del 45 han merecido sus ataques por una razón o la contraria. Han sido burlados, despreciados o (lo que es realmente peor) tratados con condescendencia. Por más parricida que parezca, la actitud de Cotelo es máscara transparente de una formación literaria muy irregular, de grandes lagunas, lecturas desordenadas, notabilísimo robinsonismo y tendencia a redescubrir la pólvora. Es un crítico denigrante que parece, por eso mismo, de otra época. Hubo un tiempo en que gente como el español Valbuena se hizo famosa por sus palos de ciego; también se hizo famosa por su incapacidad para la crítica.

Hasta la fecha, Cotelo no ha descubierto ningún valor literario nuevo, ni ha revalorizado a nadie (Onetti estaba suficientemente descubierto desde 1950); no ha renovado la estimativa ni implantado ningún método nuevo de análisis; no ha tenido influencia. Lo mejor que se puede decir de él es que se pasa la vida leyendo o escribiendo pero el resultado de esa dedicación fomenta el escepticismo. Para reconocer la calidad literaria de Martínez Moreno ha necesitado Cotelo leer *Los aborígenes,* en un libro de 1964, a pesar de que el cuento estaba publicado en *Life en español* desde 1960 y había ganado para su autor un segundo premio en el concurso organizado por dicha revista. Ha creído que Beatriz Guido pertenece a la familia oligárquica porteña del mismo apellido y ha basado en esa información errónea toda una interpretación sociopolítica de un libro, *El incendio y las vísperas,* que es sobre todo un homenaje de piedad filial. Ha fustigado sin cansarse a Ares Pons por la escasa originalidad de sus ideas sin advertir que la originalidad de Ares reside sobre todo en su estilo de ensayista histórico. Ha discutido enconadamente con Angel Rama sobre la interpretación de una novela de Mario César Fernández (*Nos servían como de*

muro) que basta leer con anteojeras para descubrir cómo es: una historia de aguada dolce vita en Pocitos y no una diatriba contra la generación del 45. Los peores defectos de Cotelo son la falta de sensibilidad y de imaginación para leer. Atorado de lecturas, preocupado de decir algo original, demuestra entender poco y acumula disparates de juicio. Hace poco, al comentar *Un largo silencio* de Jorge Musto se enoja porque el libro es muy onettiano (lo que es cierto pero no es ésta toda la verdad) y acusa al autor de no aclarar ciertos pasajes de la obra. Una lectura tranquila y sin prisas ilumina los supuestos misterios. Por ejemplo, ese personaje que insulta al protagonista en un balneario, y que Cotelo no consigue identificar, es el marido de una mujer que se ha suicidado por culpa del protagonista. Hay que aprender a leer antes de criticar.

Si me he extendido en este caso es porque este tipo de crítica denigrante han hecho creer a muchos que Cotelo es un crítico independiente. Tal vez lo sea. Lo que es indudable es que, todavía, no es un crítico. Es un *book reviewer*. y demasiado ambicioso de abarcarlo todo como para ser discutido en un nivel de mayor responsabilidad. (Ha llegado a reseñar hasta *El nuevo régimen de arrendamientos y desalojos urbanos,* de Manuel de La Bandera, publicado por la Biblioteca del Poder Legislativo en Montevideo, 1964, pero no ha comentado *Gracias por el fuego,* de Mario Benedetti, 1965). Por la constancia de su publicidad se ha convertido en uno de los elementos más conspicuos del paisaje literario urbano, un Palacio Salvo de la crítica periodística. Su actitud desembozadamente parricida es poco común en su generación y creo que por su misma intemperancia ha puesto en guardia a los más jóvenes, a los que tampoco escatima brulotes, con lo que su actividad se extiende también al fratricidio.

De muy distinta índole es la actitud crítica de Fernando Ainsa. Nacido en España en plena guerra civil (1937), educado en Francia y en el Uruguay, Ainsa practica la crítica periodística con toda responsabilidad. Tiene una formación predominantemente francesa, que resulta hoy algo anacrónica, pero está muy interesado por todas las formas nuevas, tanto de la literatura como del cine o del teatro. La mejor reseña de libros recientes dentro de la nueva promoción es sin duda la suya. Tiene sus caídas al robinsonismo, como por ejemplo cuando cree caracterizar a los nuevos narradores insistiendo en su mayor cuidado formal como si Onetti o Martínez Moreno no lo tuvieran, pero en general, Ainsa se sitúa en una perspectiva verdaderamente literaria. No es casual que haya escrito una de las mejores novelas jóvenes, *El testigo* (1964). Aunque no es el único que hace crítica entre los nuevos creadores. A pesar de cierta coquetería para entregarse completamente al género, cada vez son más los que lo practican. Esto es inevitable. Una promoción que no intente a través de la crítica ilustrar sus nuevos puntos de vista habrá de encontrar casi imposible el reconocimiento de su obra, si es realmente nueva.

* * *

El impacto de los nuevos se manifiesta hasta ahora en la creación de novelas, poemas o piezas teatrales. En el terreno del ensayo o de la crítica sus trabajos son todavía escasos o aparecen vinculados a los de la gente del 45. Es cierto que hay algún sociólogo nuevo, como Germán Rama (n. 1931), de muy decidida ambición y que aplica técnicas y enfoques recientes; también es cierto que en la crítica cinematográfica han aparecido algunos parricidas, el más notorio de los cuales es Manuel Martínez Carril (n. 1938) que desde los Cuadernos de Cine Club ha defendido la Nouvelle Vague y atacado a la generación anterior de críticos. Pero hasta Martínez Carril está descubriendo la necesidad de documentarse seriamente, como lo prueba su erudito y algo confuso ensayo sobre Bergman en

el N.º 11 de la revista citada (octubre 1965). En otros campos del ensayo, el aporte de la nueva generación continúa el de la anterior que en buena medida ha abierto el camino y marcado los rumbos. Es cierto que lo que caracteriza a los nuevos, en términos generales (aunque hay excepciones), es un nacionalismo muy marcado, una tendencia a situar exclusivamente la perspectiva en el Uruguay y sus problemas, un desdén por considerar asimismo el enfoque internacional. En tanto que los del 45 solían tener en cuenta también lo que pasaba fuera del país, en el ancho mundo que nos rodea, los nuevos parecen concentrarse más fanáticamente en la exploración de lo inmediato. Incluso en sus trabajos históricos (como ha señalado Real de Azúa en unas notas inéditas) hay cierta tendencia a interrogar el pasado desde el punto de vista de los problemas y las preocupaciones contemporáneas. Su concepción de la historia, *desde el presente,* tiene sus claros riesgos pero a la vez ha tenido la virtud de llamar la atención sobre el pasado inmediato, sobre el problema inmigratorio (clave del país de los últimos cien años), sobre las crisis políticas y sociales de este siglo, sobre la evolución de nuestra economía. El período artiguista, que había monopolizado casi exclusivamente el interés de los historiadores anteriores, ha perdido esa primacía. En esto, los nuevos han seguido el rumbo revisionista marcado por Pivel Devoto en el campo de la historia, y han prolongado el examen hasta las épocas más cercanas, como ha hecho Juan Antonio Oddone (n. 1926) con *El principismo del Setenta* (1956) o han abarcado con una mirada nueva y más amplia, un tema tradicional, como Fernando Assuncao (n.1930) en su extenso estudio socio-histórico-linguístico sobre *El gaucho* (1963). Pero no es en los géneros del ensayo donde ha producido hasta ahora mayor impacto la generación nueva. En la ficción, en el teatro y en la poesía hay que buscar su todavía incipiente obra. A pesar de que la distancia es muy corta y no permite una valoración exacta, quisiera dejar ordenados los nombres que ahora aparecen como mejor dotados para la creación literaria. No son los únicos pero son los que veo más claros.

Entre los poetas se destacan Milton Schinca (n. 1926), Washington Benavides (n. 1930), Nancy Bacelo (n. 1931) y Circe Maia (n. 1932). Cualquiera de ellos tiene ya voz propia, un mundo personal a definir, una manera de plantarse frente a la realidad y sus simulacros. En Schinca esa manera (visible ya en su primer libro, *De la aventura,* 1962, y más acentuada en el segundo. *Esta hora urgente,* 1963) revela sobre todo la respuesta de una sensibilidad contemporánea a la cultura de masas, a la tecnología, a la cibernética, al imperialismo. Intelectual algo frío, tímido que esconde sus sentimientos o los revela brutalmente, Schinca maneja sus imágenes, a veces perversas, a veces tiernas, con aparente soltura. No es un poeta que haya llegado todavía a descubrir una voz totalmente personal y muchas veces se deja llevar por simplismos y abstracciones. Pero es un poeta a tener muy en cuenta. Más compleja y larga es la trayectoria de Benavides, que se inicia en 1955 con un libro. *Tata Vizcacha,* bastante inseguro de su rumbo. Desde entonces, el poeta ha madurado notablemente hacia una mayor interiorización con sus temas y una voluntad menos exterior de folklorismo. En Nancy Bacelo la sombra de Idea Vilariño ocultó durante un largo lapso su verdadera originalidad. Pero en sus últimos libros (*Cielo solo.* 1962, *Razón de la existencia,* 1964) así como en algunos poemas publicados recientemente en revistas o páginas literarias de periódicos, la voz de Nancy Bacelo adquiere un desgarro muy propio, una manera terrible de situarse frente a la anécdota emocional, de trascender el grito de la carne en poesía. Es tal vez la voz más apasionada de su generación y se inscribe junto a Idea Vilariño y Amanda Berenguer en una línea de aventura poética absoluta. Con Circe Maia se da un proceso distinto. La niña que irrumpe como un torbellino en

la escena literaria es de tal precocidad, de semejante incandescencia física (la recuerdo como una adolescente superdotada atravesando como un huracán los patios del Liceo Joaquín Suárez) que corrió el riesgo de consumirse de inmediato. Una grave crisis, el largo silencio, la maduración, convierten a Circe Maia en un poeta hondo, de evidente reticencia, que pesa mucho cada palabra. Es la suya una poesía admirablemente dotada y personal. una poesía de la que cabe esperar todavía mayores sazones.

Hay muchos poetas más y siempre es injusto no considerarlos a todos. Cómo omitir a Cecilio Peña (n. 1925) que trabaja siempre con tan lúcido rigor; a Walter Ortiz y Ayala (1929) que se ha revelado con un libro considerable en la tradición de Antonio Machado; a Saúl Ibargoyen Islas (1931) que ha publicado once libros en diez años y es de los líricos más importantes de su promoción; a Ivan Kmaid (1932), que ya tiene voz y hasta intuición propia; a Enrique Elissalde (1939), de tan sostenido empeño; a Esteban Otero (1936) y Diego Pérez Pintos (1937) que no han publicado libros suyos aun pero que ya son claramente identificables. Es imposible pretender incluir a todos. Entre los más jóvenes, los que por su fecha de nacimiento casi constituyen la avanzada de una nueva promoción, habría que citar a Leonardo Milla y Enrique Fierro, ambos nacidos en 1941, el primero en Marsella, el segundo en Montevideo. Tanto *Vivo entre nosotros* (1963) de Milla como *De la invención* (1964), de Fierro, son libros de verdaderos poetas. El ascetismo de Milla. su visible desconfianza de los prestigios y sensualidades del verso, le hacen escribir en una suerte de taquigrafía emocional que augura muy buenas cosas. Más libre, Fierro conserva sin embargo sus distancias, se rehusa a toda explosión retórica y emplea un lenguaje también elíptico. Es muy notable en ambos la ausencia de apoyaturas anecdóticas superficiales. Pero sus obras recién se inician. No conviene abusar de la profecía.

Entre los nuevos narradores hay algunos novelistas de indudable mérito. Son Jorge Musto (n. 1927), Mario César Fernández (1928), Juan Carlos Somma (1930), Sylvia Lago (1932), Hiber Conteris (1934), Fernando Ainsa (1937). Claudio Trobo (1937), Eduardo Galeano (1940). Aparecidos casi todos a partir de 1960, sus novelas revelan una natural ambición y tienen algunos signos comunes. En buena parte de ellas se describe a la joven generación en términos bastante críticos, subrayando su perpétua actitud adolescente, el sinsentido de sus vidas, la dolce vita suburbana en que van cayendo. Las influencias de Pavese y del cine más reciente de Francia e Italia alternan con la presencia tutelar de Onetti y con los experimentos narrativos del Nouveau Roman. Son las suyas novelas en que hay mucho sexo aunque más bien casual y casi siempre triste. Pero sería erróneo creer que sólo están cortadas por un patrón común. En *Nos servían como de muro* (1962), Fernández aprovecha su entrenamiento como crítico cinematográfico para crear una narración de complejo montaje y personajes algo aburridos, que intercambian previsiblemente sus parejas. El aplauso que saludó esta obra parece hoy tal vez un poco excesivo. Pero no hay que olvidar que el autor fue el primero de la nueva promoción en poner en movimiento ciertos temas y enfoques. En una línea semejante, aunque con mayor habilidad de escritura, está la novela de Galeano, *Los días siguientes* (1963), tal vez el mejor modelo de *nouvelle*, muy autobiográfica en las entrelíneas, muy medida, de indudable interés aunque algo superficial en su presentación de una situación edípica, de claro trazo adolescente. Más comprometida en una verdadera experimentación literaria resulta *El testigo* (1964), de Fernando Ainsa, un narrador que sabe lo que quiere y ha estudiado con provecho a sus maestros franceses del *roman objectif*. Para contar un caso policial, Ainsa utiliza la máxima objetividad y distancia-

miento, creando por ese método un mundo absolutamente horrible. Su libro demuestra una complejidad de la que carecen todavía Fernández o Galeano.

En un nivel más ambicioso y también menos logrado, se sitúa *Cono Sur* (1963), de Hiber Conteris. La narración contrapuntística de la vida de un intelectual boliviano, que se exila por motivos políticos en Montevideo, tiene sus méritos pero busca alcanzar una significación social y una dimensión hispanoamericana para la que el autor no está evidentemente maduro. Por eso bastaría comparar su intento con el de Martínez Moreno en *El paredón* (1963) para advertir la diferencia de calibre. Conteris es un narrador nato, sin embargo, como lo demuestran algunos cuentos publicados muy recientemente en la página de los viernes de *La Mañana*. También ha intentado varias veces el teatro pero hasta la fecha parece muy despistado en este género. En otro plano habría que situar a Claudio Trobo que con dos novelas, *Sin horizonte* y *Los amigos* (ambas de 1963) ha revelado su ambición. Le falta todavía oficio suficiente para lograr que los temas y los personajes de sus desilusionadas historias alcancen la madurez literaria. Distinto es el caso de Somma que con *Clonis* (1961) ha ensayado un tipo de novela inusual en este medio: la presentación de una crisis religiosa que culmina en la locura. A partir de una realidad concreta, Somma explora con interés aunque sin mayor profundidad literaria una situación límite. También excepcional es *Trajano* (1962), de Sylvia Lago. Esta historia de un vínculo incestuoso, vista a través de un niño y un perro, revela sensibilidad e imaginación. La autora no supo madurar su enfoque en un segundo libro, *Tan solos en el balneario* (1962), apresuradamente concebido.

De los que se han revelado tardíamente el mejor es sin duda Jorge Musto cuya única novela por ahora, *Un largo silencio* (1965) presenta a un narrador completo. Su libro, que cuenta una misma historia en forma contrapuntística, a la manera de Onetti y del maestro de ambos, William Faulkner en *Las palmeras salvajes,* pone en evidencia el conflicto generacional en el Uruguay de hoy. Si en Onetti todo termina con la decadencia de los personajes maduros y la segura corrupción de la inocencia, en Musto aquella decadencia es sólo el punto de partida de otra realidad: la que construirán los jóvenes. En este sentido, su obra implica un verdadero parricidio, como lo demuestra una lectura atenta de su novela y de algún cuento, como *El vestido rojo* (en *La Mañana,* agosto 7, 1964). Cabe esperar de él una obra cada vez más personal.

También tardía es la revelación del novelista Luis Campodónico (n. 1927). El autor se había destacado como compositor, crítico musical de *Marcha* (un lapso, en los años cincuenta) y por un estudio sobre *Falla* que publicaron las *Editions du Seuil* en París (1959). Residente en aquella ciudad desde hace tiempo, en 1964 Campodónico irrumpe en las letras uruguayas con una novela, *La estatua.* Allí revela un temperamento apasionado —es la crónica febril de un hombre que ha acuchillado a su mujer— y una sensibilidad muy viva para ciertos aspectos infernales de la convivencia montevideana. Pero también revela inmadurez narrativa y unas estridencias que habrían podido eliminarse con una revisión drástica. Habrá que esperar a su próxima obra para juzgar un talento indudable pero indisciplinado.

Entre los narradores que no han publicado aún ningún libro habría que destacar a César Di Candia (1930), autor de algunos excelentes relatos; a Jorge Onetti (1931), que ha ganado un concurso de cuentos de la Casa de las Américas, de Cuba (1965) y que hace ya buen tiempo que escribe; a Alberto Paganini (1932). iniciado simultáneamente en la poesía, la crítica y la narrativa; a Gley Eyherabide (1934) que practica un género entre realista y alegórico de indudable persuación; a Jorge Sclavo (1936)

que también ha escrito para el teatro. Lugar aparte merece Cristina Peri Rossi (1941) que con los relatos de *Viviendo* (1963) casi inaugura una nueva promoción. He dejado fuera de este recuento a Jesús C. Guiral (1932), autor de una excelente novela, *Los altos muros* (1964), premiada en el concurso de Alfa, porque su situación dentro de nuestra literatura es todavía anómala. Nacido en Cádiz, en vísperas de la guerra civil, educado en Irlanda, Guiral escribe sobre una experiencia estrictamente europea. Está radicado desde hace algunos años aquí y prepara una novela de ambiente montevideano, lo que permitirá sin duda incorporarlo en el futuro inmediato. Entre tanto, queda aquí su nombre.

Por lo menos tres de los más interesantes dramaturgos actuales son gente de la nueva promoción: Ruben Deugenio (n. 1925), Mauricio Rosencof (1933) y Jorge Daniel Blanco (1940). El primero ha tenido una carrera bastante sostenida, a través de algunas piezas cortas, como *Quiniela* (1960) que demuestra sus fluidez para el apunte costumbrista y el diálogo coloquial; de un intento algo más ambicioso (*Dieciséis años y una noche,* Comedia Nacional, 1961) y sobre todo de dos piezas que constituyen por ahora su mayor aporte: *La tregua* (El Galpón, 1963), sobre la novela homónima de Mario Benedetti, y *Ana en blanco y negro.* (Comedia Nacional, 1965) sobre un cuento de Juan José Morosoli. A pesar del éxito que han alcanzado ambas obras, conviene aclarar que ninguna de las dos es completamente viable. En ambas, Deugenio no se ha atrevido a ir mucho más allá de lo que proponían los textos narrativos, e incluso se ha quedado muchas veces corto. El resultado son dos obras de indudable interés pero que padecen de cierta anemia teatral. Su última obra, aún no estrenada, es una adaptación de *Eva Burgos,* la novela póstuma de Enrique Amorim (1960). Más teatral ha resultado Mauricio Rosencof en sus tres obras ya estrenadas. (Tiene otras, como *La valija,* 1964, que sólo

han sido publicadas). Con la primera, *El gran Tuleque* (1960) ensaya un tema típicamente montevideano: la murga de Carnaval. El resultado es ambiguo, ya que el autor no parece advertir que su esquema dramático es tenue y depende más del problema individual del protagonista que de la existencia dramática misma de la murga como personaje colectivo. A pesar de la brillante presentación de El Galpón, bajo la dirección de Ugo Ulive, la obra se queda en esbozo. Parece que Rosencof está decidido a reescribirla. Mucho mejor es su segundo estreno, *Las ranas* (Teatro del Pueblo, 1961) que presenta la miseria de los pueblos de ratas con evidente fuerza teatral. Es cierto que su división maniqueísta del mundo en buenos y malos revela una concepción muy simple o abstracta del ser humano. También parece anacrónica su adhesión a las doctrinas del realismo socialista. Pero en esta obra. Rosencof se atreve por lo menos a enfrentar personajes, a hacerles luchar y desgarrarse, y consigue así un espectáculo teatralmente válido. Es lástima que la obra haya sido utilizada en Cuba (en una versión de Ugo Ulive) para dar una imagen demagógica de la miseria del Uruguay. La pieza merece otro destino. La tercera obra de Rosencof, *Pensión familiar* (Teatro del Pueblo, 1963) significa un retroceso en algunos aspectos ya que no se atreve a buscar en la entraña de las vidas frustradas que presenta. Pero desde otro punto de vista, tiene una autenticidad de observación, un acento directamente captado, que ponen en evidencia el ya considerable oficio de Rosencof.

Muy distinto es el caso de Blanco que ha estrenado por ahora una sola obra, *La araña y la mosca* (Comedia Nacional, 1962). Con ella obtiene la unanimidad de votos de la crítica y el público. Admirablemente dirigida por Yáñez, que colaboró estrechamente con el autor en su creación, la obra presenta una relación sadomasoquística que deriva muy obviamente del teatro de Beckett y de Genet. Pero lo que la distingue es la firmeza con que Blan-

co se niega a escapar de la realidad concreta y apoya su alegoría en los datos más precisos posibles. En vez del absurdo abstracto en que suelen caer imitadores superficiales, Blanco se aferra a una realidad que va enriqueciendo con alusiones pesadillescas hasta una culminación de horror y angustia. Otra promesa es Rolando Speranza (n. 1928). En 1963 estrenó en El Galpón una obra, *El último expediente,* que muchos críticos y buena parte del público encontró excelente. Es una alegoría sobre la corrupción de la administración pública en el Uruguay y también se toma su tiempo para hacer un poco de antiyanquismo. A un primer acto plausible (en la Caja de Jubilaciones, en vísperas de la destrucción total del país por un proyectil teledirigido que ha escapado de su órbita) siguen varias escenas que aumentan la propaganda sin mejorar el teatro. Las intenciones políticas del autor son tan obvias (el proyectil es naturalmente norteamericano, los rusos parece no tenerlos) y el momento en que se estrenó la obra tan pre-electoral que justifica el entusiasmo disciplinado de muchos. Ya Speranza había demostrado en una pieza para niños, *La princesa* Clarisa (1961), que tiene condiciones para la escena. Si consigue ocuparse más del teatro y menos de las consignas, tal vez llegue a producir algo realmente válido.

* * *

Este panorama es inevitablemente incompleto. Muchas de las mejores obras de la nueva promoción están todavía inéditas o pertenecen al futuro. Aún así, no quiero terminar el recuento de la literatura uruguaya del medio siglo sin subrayar una vez más el carácter auspicioso de los cambios que se han producido en el ambiente literario a partir de la irrupción de la gente del 45 y de la incorporación de nuevos escritores desde 1958. Estos veinticinco últimos años son años de confusión, de caos, de tristeza nacional. Pero son también los años en que la literatura ha adquirido una conciencia mucho más clara de

su valor y de su importancia. A esa conciencia han contribuído muchos: algunos de los mejores que estaban aislados antes del 45, muchos de los que desde entonces agitaron y conmovieron el ambiente con sus nuevas obras y con sus polémicas, buena parte de los nuevos. Esta comprobación final justifica cierto moderado entusiasmo por la literatura de hoy en este país y una buena parte de esperanza para el futuro. Para documentar ese entusiasmo y esta esperanza se ha escrito este libro.

nota

Por ser tan reciente, no abunda el material crítico sobre el período 1940/1965 de las letras uruguayas. Los libros de historia literaria que lo abarcan son muy pocos. El *Proceso Intelectual del Uruguay,* de Alberto Zum Felde, se detiene en 1941 en su última edición (Buenos Aires, *Editorial Claridad).* En libros aún más ambiciosos del mismo autor, como el *Indice crítico de la literatura hispano-americana; la ensayística* (1955) o el tomo de la obra dedicado a la narrativa (1958), Zum Felde estudia algunos autores de estos últimos veinticinco años. Pero su selección es arbitraria; sus omisiones, incomprensibles a no ser que el propósito haya sido compilar un índice de sus lecturas. Más sistemático en apariencia es el esfuerzo de Sarah Bollo: *Literatura Uruguaya, 1907/1965* (Montevideo, 1965) pero también abunda en omisiones, en juicios desmesurados, errores de información. Incomparablemente mejor es la *Historia de la Literatura Hispanoamericana,* de Enrique Anderson Imbert (México, 1954; hay quinta edición, 1965): obra en constante aumento, cuidadosamente escrita, con pocos errores, es la mejor guía hasta la fecha a pesar de su carácter excesivamente sintético y panorámico.

Más útiles son los trabajos publicados en folletos o en periódicos. Uno de los más abarcadores es el relatorio que preparó Carlos Real de Azúa para los cursos internacionales de verano y que se recogió en opúsculo con el título: *Un siglo y medio de cultura uruguaya* (Montevideo, 1958).

Del mismo autor hay un trabajo sobre *El ensayo y las ideas en 1957,* publicado ese año por la revista argentina *Ficción* (Nº 5, enero-febrero). También Real de Azúa ha recogido la *Antología del Ensayo uruguayo contemporáneo* (Montevideo, 1964), cuya Introducción y notas son muy valiosas. De Arturo Sergio Visca es la *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* (Montevideo, 1962), asimismo muy aprovechable en sus notas. La Universidad de la República, que publicó las antologías de Real de Azúa y de Visca, anuncia una sobre poesía uruguaya contemporánea a cargo de Domingo Luis Bordoli. Otras antologías (como una de Hugo Emilio Pedemonte, publicada en España) no merecen crédito.

Hay varios intentos de ofrecer panoramas periódicos de de la nueva literatura uruguaya. Con motivo de los 35 años del diario *El País* (setiembre, 1953), se publicó un suplemento en que Guido Castillo traza un *Panorama de la literatura en los últimos 35 años;* Antonio Larreta hace un balance de *Seis años de actividad de la Comedia Nacional: un esfuerzo y una realidad;* Antonio Acevedo Solano estudia la *Obra y actividad fecunda del grupo de Teatros "Libres" o Experimentales en los últimos años.* Al celebrar el mismo diario sus 40 años (setiembre 1958) se dedicó todo un suplemento a la cultura del período, en el que colaboraron: Carlos María Gutiérrez *(Periodismo: El Siglo Ilustrado);* Roberto Ares Pons *(El humorismo gráfico);* Angel Rama *(Ideas del siglo: Este es nuestro mundo,* síntesis de un libro de Gaetan Picon; y *Novelistas occidentales);* Antonio J. Grompone (sobre Cine: *Sin industria nacional);* Homero Alsina Thevenet *(Cuarenta años de evolución,* y *La famosa cultura cinematográfica);* Manuel de Castro *(Cenáculos y revistas);* Ruben Cotelo *(Esquema para la literatura del siglo);* Ida Vitale *(Tres poetas en el mundo americano,* y *Poesía española);* Giselda Zani *(Una*

visión limitada de la narrativa uruguaya, y *De la crítica literaria o Los árboles y el bosque);* Guido Castillo *(La aventura surrealista);* Arturo Sergio Visca *(Novela uruguaya);* Domingo Luis Bordoli *(Vida del escritor nacional);* Angel Curotto *(Antes de la Comedia);* Gustavo Adolfo Ruegger *(La Comedia Nacional,* y *Los Independientes);* Antonio Larreta *(Dramaturgos del siglo,* y *Ha llegado el director)* Los 15 años de *Acción* fueron celebrados con un suplemento (octubre 22, 1963) en que Benito Milla escribió unas *Notas para una situación de la nueva literatura urugaya;* Juan Carlos Onetti, unas *Divagaciones para un secretario;* Angel Rama, *El teatro en el centro de la crisis;* Angel Curotto, *La Comedia Nacional. Una aventura de visionarios convertida en realidad.* Por su parte, *El Plata* festejó sus cincuenta años (1914/1964) con un suplemento dedicado a *Cincuenta años de literatura uruguaya* y en que colaboran Alfonso Llambías de Azevedo *(Variedad y riqueza de las letras nacionales);* José Enrique Etcheverry *(Una veintena y pico de narradores,* un resumen titulado: *Sucedió el año...,* y algunas notas sobre críticos); Alejandro Paternain *(En el territorio de los líricos)* y Walter Rela *(Algunas experiencias sobre el teatro nacional,* con una bibliografía del tema, y también algunas notas sobre críticos). A este material periódico habría que agregar el balance de la actividad cultural que ofrecen a fin de año las páginas especializadas de los diarios y semanarios, La más completa es la realizada, desde 1956, por la sección Espectáculos del diario *El País,* bajo la dirección de Homero Alsina Thevenet. Pero hay muchas otras.

Algunos críticos han intentado panoramas personales. Uno de Angel Rama *(Marcha,* julio 3, 1959) tiene el interminable título: *Testimonio confesión y enjuiciamiento de 20 años de historia literaria y de nueva literatura uruguaya.* Es en general equilibrado. Mucho más parciales (en varios sentidos de la palabra) son otros dos panoramas del mismo autor. El primero se llama *Hacia una cultura nacional: lo que va de ayer a hoy* (Marcha, agosto 26, 1964); trata de probar que la generación del 45 es la generación del 40, y se detiene estratégicamente en ese año inicial (está revisado en el epílogo de la reedición de *El pozo,* de Juan Carlos Onetti, Montevideo, 1965, con el título: *Origen de un novelista y de una generación literaria).* El segundo es *La cultura uruguaya en "Marcha" (Sur,* Buenos Aires, marzo-abril, 1965) y contiene graves exageraciones y omisiones. Más objetivo y por lo tanto más aprovechable es el estudio de Mario Benedetti que empezó a publicarse en enero 1962 y que en su versión definitiva, se recoge en su colección de ensayos, *Literatura Uruguaya siglo XX* (Montevideo, 1963), con el título: *La literatura uruguaya cambia de voz.*

Para la redacción de este libro me he servido de varios panoramas y de algunas monografías que he ido publicando (sobre todo en las páginas literarias de *Marcha)* en los últimos quince años. Doy la lista de los principales trabajos: *Nacionalismo y literatura* (julio 4, 1952); *La nueva literatura nacional* (diciembre 26, 1952); *El escritor y el problema editorial en nuestro país* (febrero 13, 1953); *Situación actual de nuestra narrativa* (junio 26, 1953); *La Biblioteca Artigas y el estado editor* (setiembre 25, 1953) *Sobre la nueva poesía uruguaya* (octubre 1º, 1954); *A propósito de Casal y el casalismo* (febrero 18, 1955); *La nueva poesía uruguaya* (julio 13/agosto 25, 1956); *Situación del cuento uruguayo en 1956* (diciembre 28, 1956), con una antología que incluye textos de Onetti, Arregui, Martínez Moreno, Luis Castelli, Mario Benedetti y Da Rosa: *Veinte años de literatura nacional* (julio 3, 1959). Para la revista argentina *Comentario* he redactado dos panoramas que aprovechan y ponen al día el material de estos estudios: el primero, *La nueva literatura uruguaya,* se pu-

blicó en el Nº 13 (octubre-diciembre, 1956) y el segundo, *El escritor uruguayo y sus lectores* se publicó en el Nº 37 (1963). Para los suplementos de Espectáculos de *El País* (a partir de 1960) he trazado panoramas de la actividad teatral de cada año, con particular insistencia en el autor nacional. Estos trabajos, y cantidad de artículos sobre escritores y reseñas bibliográficas, han preparado, desde 1943 por lo menos, la materia crítica de este libro. Un cursillo dictado en la Universidad de verano (Montevideo, febrero 1961) anticipó muchos de los puntos de vista que aquí se recogen.

sumario

Dedicatoria 6

Prólogo 7

Introducción: Una generación polémica
1. La toma de conciencia 13
2. El punto de partida 22
3. Una nueva generación 33
4. El anquilosamiento de una cultura 46
5. Las influencias más fecundas 53
6. Fisonomía de una generación 69
7. La restauración de la crítica 82
8. Rehabilitación de un vínculo 86
9. La toma de posesión 103

Primera parte: La Poesía
1. Algunos precursores y adelantados 110
2. Liber Falco, poeta del naufragio 122
3. Juan Cunha entre luz y sombra 136
4. El mundo poético de Idea Vilariño 152
5. Perspectiva de una generación 175

Segunda Parte: La Narrativa
1. La poetización de la realidad 191
2. Dos tradiciones narrativas 205
3. La fortuna de Onetti 221
4. Las ficciones de Martínez Moreno 260
5. Sobre un testigo implicado: Mario Benedetti 293

Tercera Parte: El Teatro
1. Esperando a Florencio 313
2. La imaginación de Antonio Larreta 332
3. Retrato de un best-seller: Carlos Maggi ... 346

Cuarta Parte: El Ensayo
1. Un problema de límites 367
2. Hacia una conciencia nacional 377
3. La singular aventura de Lockhart 381
4. El estilo de un historiador: Ares Pons 388
5. Las paradojas de Real de Azúa 393

Apéndice: Los Nuevos 406

Nota 430

Sumario 435

ESTA OBRA SE TERMINO DE IMPRIMIR PARA EDITORIAL ALFA EL 25 DE JULIO DE 1966 EN IMPRESORA REX S. A. GABOTO 1525 - MONTEVIDEO

COMISION DEL PAPEL EDICION AMPARADA EN EL ARTICULO 79 DE LA LEY 13.349