

VISION DE LA

POESIA

URUGUAYA

EN EL

SIGLO XX

JORGE MEDINA VIDAL



12/30.367

**VISION DE LA
POESIA URUGUAYA
EN EL SIGLO XX**

JORGE MEDINA VIDAL

15570 4415

DIACO COLECCION ESTUDIO **1**



Copyright by: Editorial Diaco Ltda.

Constituyente 1967 Ap. 301, Montevideo.

Queda hecho el depósito que marca la ley.

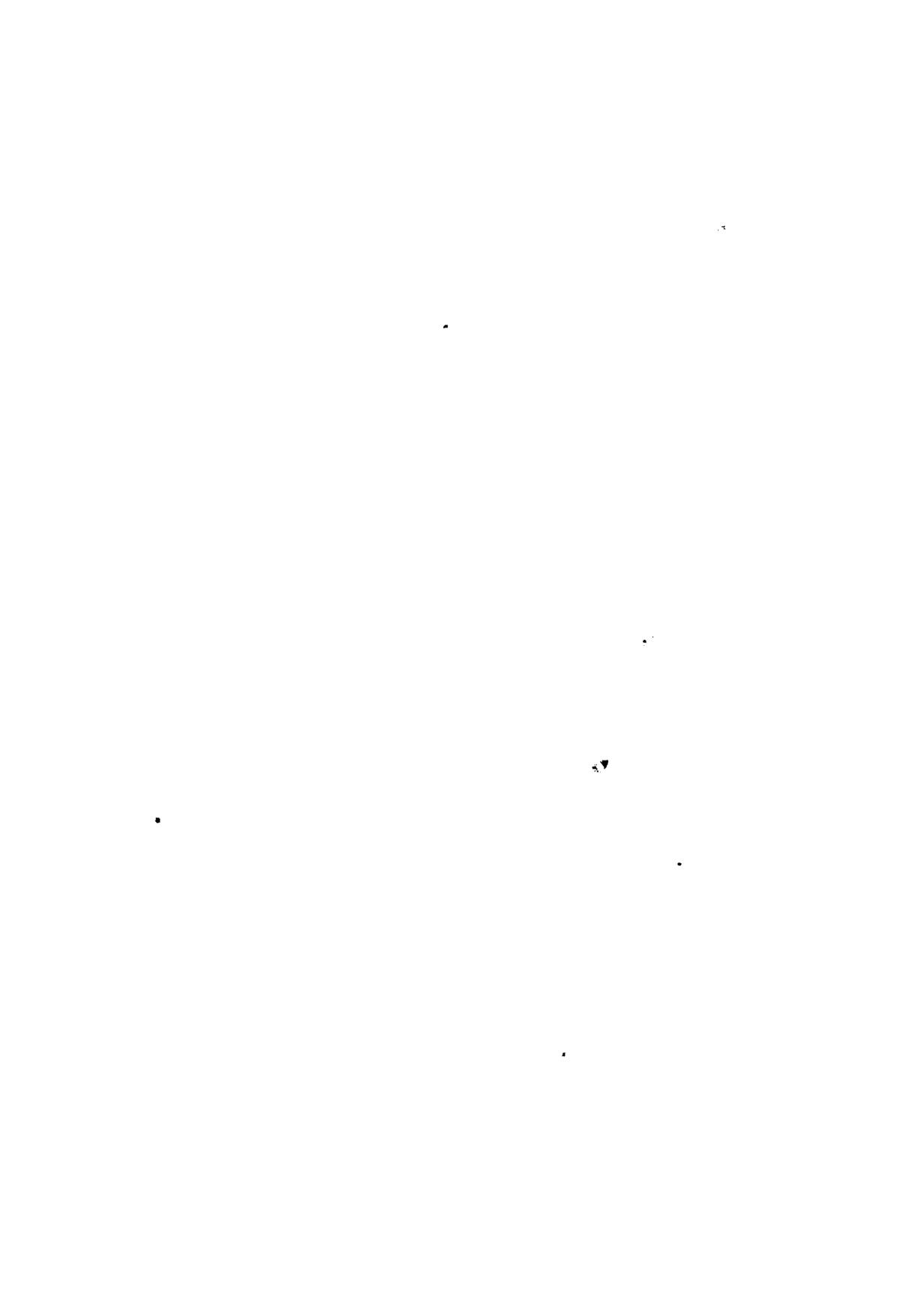
Impreso en Uruguay — Printed in Uruguay.

NUESTROS PROPOSITOS

En ningún momento pensamos, cuando nos decidimos a realizar este trabajo, salir de los límites de lo estrictamente "reflexivo" en ocasión de un material de poesía viviente entre nosotros. Por lo tanto, no debe buscarse en estas páginas lo que ellas no prometen; es decir, no entregaremos una historia ni una antología de la poesía en el Uruguay, no daremos cifras, citas o acumulación de nombres y no ejemplificaremos en tanto no sea imprescindible para la comprensión de las ideas a desarrollar. Toda reflexión trae implícita un volcarse hacia adentro, un "re-cordare", un penetrar en el corazón e iluminar con un centro de ideas-madres todo lo que hemos ido acumulando, ya sea personal o ajeno. Tiene mucho de "arqueo de caja" a una cierta altura del camino del conocimiento y permite síntesis de amplio poder sugestivo.*

Como es natural, el margen de error aumenta en proporción directa a la espacialidad elegida y a la complejidad que todo fenómeno literario encierra dentro de sus límites. Nuestra reflexión será, pues, una aplicación consciente y abstracta sobre un material que fue viviente en su inserción social, que conserva la capacidad de conmovernos (porque la obra literaria no se agota en lo que enuncia sino en la realidad que desencadena en el lector) y que partiendo de esa base objetiva que se nos propone, siguiendo los conceptos de Serge Doubrovsky, nos permitirá sacar conclusiones que estarán más cerca de una Teoría de la Literatura que de su Crítica propiamente dicha.

* Su origen fue un ciclo anual propalado en 1967 en las Audiciones culturales del SODRE (C X 6) con el título: "La poesía uruguaya en lo que va del siglo".



ASPECTOS DEL MODERNISMO EN EL URUGUAY

El siglo XIX abarcó en el Río de la Plata la dimensión de dos modos objetivos de "comunicar" al poeta y al lector. El primero fue la solución gauchesca y el segundo, la romántica. Empleo el término "comunicar" con precisión de época, para que exprese un matiz ideológico ajustadísimo a lo que expusieron sus teóricos mayores. La soledad y el egotismo en que se movían, por un saludable juego de oposiciones, encontró en el arte y especialmente en la Poesía, una fórmula que rompiera ese cerco obsesionante y ensayara la comunicación con el "otro", imposible de desconocer en una formulación absoluta. Soledad y comunicación (la segunda en función ancilar) integran la base de su presencia en el mundo como seres humanos y como poetas. La "comunicación" tuvo en la ideología de los románticos una función que sus continuadores se preocuparon luego por rechazar porque arrastraba en las manos de la multitud romántica y en la percepción común de las gentes burguesas ese cómodo corolario de ser la Poesía el arte menos técnico, más fácil, más a mano para expresar los tesoros ingenuamente encerrados en el alma de todos los hombres. "Comunicar" implica una auto-elección (pasible de ser propuesta por cualquiera) de aristocracia mental, y una actividad dependiente y pasiva en quien la recibe. Una auto-afirmación múltiple que conduce otra vez a la soledad por las infinitas auto-afirmaciones y que obligó a los poetas de la rebelión anti-romántica a replantear toda la problemática inicial, porque el sistema propuesto por los románticos (que quiso romper el esquema de las Poéticas), se encontró prisionero de un círculo peor y más opresivo. Este tema resulta fundamental para la comprensión del tránsito que podemos

observar en el mundo y en el Río de la Plata, entre la actitud gauchesca (de filiación romántica), el romanticismo propiamente dicho, como escuela, y el modernismo y sus vanguardias posteriores. Es interesante destacar la eterna presencia de un "pensar" acompañando o presidiendo los diversos caminos que afecta la literatura y podemos agregar, los diversos caminos que afecta la crítica literaria.

(Volviendo a la solución gauchesca y a la solución romántica del siglo XIX, podemos asignarles, sobretudo a la literatura gauchesca, un cierto grado de autoctonia, o más precisamente, una vectorización culta para apropiarse de manera ideal de una estructura difusa y primitiva. Tuvo varios grados en su composición ideológica, envolvió en los caracteres de un simbolismo anterior, elementos de aproximación reales; buscó solucionar una deuda moral con los hombres de la emancipación e intentó construir un pasado útil que sirviera a los presentes problemas míticos de las clases dominantes de esa época.)

Pero nuestro interés se centraliza alrededor de la poesía uruguaya en lo que tenemos transcurrido del siglo XX, que si bien arrastra con naturalidad un caudal subterráneo heredado del siglo pasado, no nos permite olvidar que se inició bajo el signo de una rebeidía total, paradójica, que todavía no deja de ser dolorosa (por el esfuerzo de liberación de esas mismas ataduras) dentro del lirismo universal. Al romanticismo ideológico de la "inteligencia" burguesa correspondió el romanticismo estético, y en ambos se notan las recetas europeas que, más tarde, en los alrededores de la primera gran guerra, también nos darán una masa pensante para la rebeldía frente a esas mismas estructuras heredadas.

El romanticismo y sus derivados finiseculares fueron nuestro primer intento de afirmación y mayoría de edad; simples esbozos de algo que iría creciendo y que en rápida evolución no satisfecerá a los nuevos poetas ciudadanos que quisieron rastrear en otras zonas del vivir (hacer "poesía" es ante todo compromiso vital). A estos

herederos los encasillamos dentro del breve Modernismo rioplatense, surgido casi sin preparación y de obra espontánea, que hoy día lo vemos más comprometido con el siglo XIX que con el XX a pesar de que se derrama sin competencia por las primeras dos décadas del siglo actual.

Como en Europa, pero con mayor amplitud, nuestro siglo XX cronológico, no corresponde al siglo XX cultural. Esa actitud modernista, en un rápido esquema, surge dependiendo de la presencia de Rubén Darío en el Río de la Plata, que fecundará en todo lo que él representó como hombre y como poeta las voces insinuantes y renovadoras que en un hilado fino y voluntario, ya podían alborearse en el mismo "Tabaré" de Juan Zorrilla de San Martín. En otra oportunidad marqué la trayectoria del Modernismo a través de hispanoamérica, apelando a los desplazamientos de Darío por nuestro continente y los llamé sus "viajes apostólicos". El Caribe inicial, con su nacimiento, cuna también de los pre-modernistas, deja sitio al Pacífico, donde Darío se traslada en su temprana juventud, para establecerse en cierta manera en el Río de la Plata. De ahí la relativa tardanza en aparecer esta corriente entre nosotros y su relativa brevedad. Este orden provisorio, que hemos tomado como hipótesis de trabajo no nos permite sacar fáciles conclusiones, como sería un cierto desmerecimiento del Modernismo al llegar al Río de la Plata, pues sin lugar a dudas, los más típicos representantes de la "escuela modernista", si es que podemos hablar así, serían justamente algunos poetas rioplatenses.

El modernismo dejó en nuestro país un rastro importante como manera de prestigiar la poesía lírica, pero sus consecuencias como escuela, fueron menos intensas de lo que a veces se cree. La poesía se cubre de "artificialidad", en el mejor sentido de esta palabra, y frente a una genérica postura del poeta romántico, que creía ser lo fundamental de su arte el inmenso repertorio plástico del mundo y sus propios sentimientos, se levanta el poeta

modernista que se detiene en el otro platillo de la balanza y le da importancia suprema al instrumento del lenguaje. La radical imprecisión de éste, los obliga a abandonar lo puramente descriptivo, y sus limitaciones lo llevan a la magia del matiz. Como quería Shelley "su lenguaje se hace vitalmente metafórico; esto es, señala relaciones aún no percibidas de las cosas".

El poeta modernista toma su arte como una lucha y como una búsqueda: detrás de todo acierto modernista se siente la plena sonrisa de satisfacción frente al esfuerzo dominado. Esta alegría, en los poetas mayores, se nota no sólo en la búsqueda formal, sino que también la rastreamos en los aciertos interiores, en el buscar dentro de su alma, para ser más universales. Por eso casi siempre notamos, como un esquema genérico, el tránsito que los poetas modernistas desarrollan: a un primer período donde interesan más el cómo se dice que lo qué se dice, corresponde un segundo período donde si bien perdura la preocupación anterior, se notan mayores cargas de problemas humanos. Entre nosotros, la obra de Julio Herrera y Reissig y Delmira Agustini podría servir de ejemplo ilustrativo. Si poesía sensorial es aquella donde tiene primacía lo apariencial, diríamos que pasan de lo sensorial a lo concreto tomando como guía de su obra la sabia ley en poesía, de hacer concreto lo abstracto.

El Modernismo le dio a nuestra poesía un aire de mayoría de edad, lo arrancó, por lo menos en teoría, de ese clima de facilidad que la rodeaba y arrastrando la larga herencia de reflexiones sobre el arte poético que fluctuaban entre Poe y Mallarmé nos obligó a una óptica distinta frente al verso. Ya no podría ser el desarrollo coloquial de las incidencias "anecdótico-emotivas" del poeta, ya no será la expresión ingenua de una individualidad, para ser una creación "objetivada", cuyo principio está en el "hablante ficticio" (el poeta), más que en el hombre y cuyo fin está en el lector, crecido él también de su primaria postura de hombre hasta ser el lector

total comprometido en lo síquico y en lo somático, lo que implica una buena dosis de cultura.

Esa mayoría de edad, heredada del modernismo, fue uno de sus mayores aportes como escuela, fue un despejar el camino no siempre lo suficientemente notado, que permitió con agregados más seguros y complejos de las tendencias posteriores, darle a la poesía de nuestro país un cierto aire de plenitud y de "arte". Pero siempre ha quedado, aun entre nuestros poetas mayores, una cierta nostalgia por la famosa "volk-poesie" de los teóricos románticos, un retorno a la facilidad o sencillez, que vuelve a nuestro panorama literario por ciclos y que a veces sirve para fecundar obras y a veces sirve para frustrarlas.

El clima síquico de la época fue desdeñado por nuestros modernistas, no así el clima espiritual, tomando estos términos en un sentido particular: el primero fue desdeñado por todo lo que implica de anecdótico y de incidencia en un fondo social, y el reflejo del espíritu por todo lo que representa de ahondar en el ser más propio del hombre, su capacidad de reflexión, de imaginación, sentimiento, etc.

A veces aparecen fórmulas del espíritu disimuladas bajo la máscara de la temporalidad y lo banal, pero si no es una simple pirueta técnica del oficio, es en la mayoría de las veces una no reconocida manera de ahondar en el problema del tránsito del tiempo, una forma de hacer el monumento de un instante. De ahí algunos poemas seudo frívolos que son la angustiante expresión indirecta de la vida que se va.

Nuestros poetas modernistas desecharon también el historicismo y la realidad que los rodeaba. Mil veces se ha apelado a una relación fácil de este problema con la "torre de los panoramas", panoramas que, la mayor de las veces, eran tan sólo dioramas, proyecciones mágicas del mundo que muy poco tenían que ver con "el mundo". No creo, que en la perspectiva de sus ideales esto pueda ser tomado como una acusación: en realidad, eran fieles con ellos mismos. Instauraron una poesía que podríamos

llamar "pura", sobretodo con la amplitud que Pedro Henríquez Ureña le dio a este término, en su libro "Las corrientes literarias en la América Hispánica". Partían, siguiendo a sus grandes maestros franceses, de una versión absoluta de la poesía. La metáfora fue el gran instrumento sugestivo-contagioso de su creación y la metáfora, ya en sí misma es una fuga de la realidad, aun cuando se apoya en ella. Lo real siempre fue para ellos un toque, un pie para elevarse al vuelo y lo que ésta tiene de más concreta, perdurable o material era despreciado frente a lo efímero, el matiz, lo que en la naturaleza existe de temporal y desvaído. Por eso resultaría inoportuno hacer el mapa histórico de la época a través de nuestros poetas modernistas; lo que se puede hacer lícitamente es el mapa de los vientos anímicos que arrastraron a esa promoción de hombres fundadores.

A menudo nuestros poetas modernistas dan la impresión de haberse recluso, de haberse encastillado en cuatro o cinco principios fundamentales, casi todos en conflicto con los ideales de su época, para concentrarse mejor, empezar de nuevo y replantear los puntos principales de su oficio. Como dice Darío en sus "Palabras liminares": "muchos de los mejores talentos (estaban) en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran". Nuestros poetas modernistas parecería que tuvieron la misma visión y con acierto se dedicaron a buscar, descubrir, hasta encontrarse de súbito en los límites verdaderos del poema ansiado. Abandonaron los caminos de una poesía menos exigente que la que ellos soñaron, hecha por hombres con poco talento crítico, propicios a la emotividad sin barreras y a la comunicación fácil. Ellos marcaron nuestra más importante oposición a una herencia común hispanoamericana que se arrastraba por el siglo XIX, pronta a muchas debilidades y que en cierta manera, tiene su réplica española en los poetas de la generación del 98. Esta barrera no siempre ha sido respetada; a través de este siglo ha vuelto a ampliarse el panorama, pero siempre como obra de uno y

nunca como obra de la mayoría. Su reinado también ha sido efímero. El Modernismo en el Uruguay nos ha dado una herencia de seriedad frente al arte, que en las primeras figuras casi siempre se mantuvo, o por lo menos, dejó planteado el problema para las promociones posteriores. En este terreno, la carencia casi total de una especializada crítica de poesía hace más dificultoso el crear nos un pasado utilizable por los poetas actuales, y no digamos que todavía está en vislumbre el determinar una estructura lógica de nuestra poesía que permita ver ciclos, herencias, relaciones de eslabón entre los nombres de primera fila y sus seguidores. Toda visión crítica de la historia de nuestra poesía debe sobreentender las premisas planteadas tácitamente por nuestros poetas de principios de siglo, no sólo por lo que contienen en sí mismas, en un orden nacional e internacional, sino por sus consecuencias, porque la generación post-modernista, plenamente influenciada por ellos, lo que hizo fue replantear los problemas de la generación anterior y darle una solución a veces distinta. Pero esa pugna dramática entre la facilidad desdeñosa y desmañada y la seriedad de creación que ellos llevaron al primer plano de importancia todavía está vigente entre nosotros y se le podría dar nombres y obras a cada una de esas fuerzas de tensión.

El Modernismo llegó hasta nosotros en una época donde todavía el prestigio del intelectual no había disminuído, época que vio profundas individualidades en los terrenos de la acción y la creación. No entró en conflictos con una sociedad que se orientara totalmente hacia la industria y el comercio; por eso, sus afirmaciones no tuvieron más repercusión que en una zona netamente estética. Nuestro principio de siglo no fue una "época de vacilación" en cuanto a los rumbos que iba a tomar nuestro país; recién en la década del 30 y aún después, comenzará a esbozarse un problema de conjunto, de unir fuerzas, comenzando a complicar los sosegados problemas estéticos del verso, con problemas mayores de integración directísima con la sociedad.

Si el Modernismo fue en cierta manera una reflexión y una arquitectura del lirismo, cerró una enorme brecha que el paréntesis romántico había abierto en estas latitudes, desdeñando toda estructura que limitase la eficacia de la emoción. Por eso, y con cierto atrevimiento, podemos decir que a su manera, retornó a Aristóteles, con todo lo de preceptiva y retórica que esto implica; o mejor dicho, creó su preceptiva propia, personal, indicando lo correcto y lo desdeñable en la expresión del verso, siguiendo a veces y enmendándolo otras, el famoso "Ars Poëtica" de Verlaine. El mismo Darío reprochó al cansado romanticismo finisecular su falta de preocupación por lo que él y sus contemporáneos consideraban necesario en el conocimiento del arte de la Poesía y nuestros modernistas alborozados penetran en esa conciencia madura y esa reflexión de que recién hablábamos, imaginando una forma distinta o moderna de penetrar en su arte.

Hoy, en la perspectiva de estos cincuenta años largos transcurridos, se afirma más su actitud antirromántica en estos terrenos, se afirma más su nostalgia de academia y enorme labor de encerrar la poesía dentro de los límites de "lo poético", no para empequeñecerla sino para liberarla de los lastres románticos. Fue una poda vigorizante, porque la intemperie la había desorientado creando productos que ya no tenían sus pies bien asentados en ámbitos que el hombre en reflexión le asigna a la poesía como su función específica. Alguien ha dicho que es muy difícil pensar una poesía fuera de la "Poética" de Aristóteles, y que a través de los siglos se nota como un vaivén pendular que lleva a la apertura o al estrechamiento. Estas ideas se rastrean en las palabras de los críticos modernistas y en las obras del mismo período, época suntuosa, de pulimiento y reflexión, de destellos logrados con desvelos, de amansar lo imponderable para hacerlo pasar por el vigorizante molde de la palabra, que como un epitelio da una luz nueva al producto que se acerca para llegar al ósmosis. Pero esa perspectiva actual

no sería completa si olvidáramos que los modernistas en cierta manera son hijos del romanticismo, que aprendieron como dice Darío, con "Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo". Todos recibieron entonces, el ya asordado impacto romántico; por eso no se atreven (y no pueden) volver a lo que una preceptiva implica; detestan las reglas y se nos aparecen por instante como preceptivos vergonzantes, libres.

En un enfoque social, el Modernismo en nuestras playas, presentó una versión dual. Por un lado, con su ingenua evasión de la realidad y su optimismo latente para con el arte, representó una visión afirmativa del triunfalismo burgués, que se devanaba lento y eficaz entre los protagonistas de nuestra vida social y cultural. Eran frutos soberbios de una conciencia de clase, pero en otra versión de los problemas que plantearon fueron la temprana reacción contra el ideal del confort y la "dorada mediocridad" tomada en su carácter anti-horaciano. El Modernismo en poesía, con sus exigencias formales y su amague a la profundidad, con su desprendimiento de la ternura, con su planteo riguroso de un arte estructurado en sus ideas separadas de todo lo cotidiano, tenía necesariamente que transformarse en una poesía para reductos lúcidos, para lectores que estaban acostumbrados a una cultura trans-atlántica, cuando ya comenzaban en Europa a surgir las voces de los Nordeau y los León Bloy, los Rimbaud y los Mallarmé, a enjulciar la cultura burguesa y ver sus profundas fallas. La separación entre lector común y poeta modernista se fue ahondando día tras día, y era natural, pues mientras uno avanzaba en progresión geométrica, el otro avanzaba en progresión aritmética y el encuentro resultaba prácticamente imposible. Esta separación va a ser una clara herencia que echarán sobre sus espaldas los poetas posteriores, que a veces querrán retomar el diálogo con el lector corriente, aunque esos ensayos hasta hoy día, resultaron fallidos.

Con mayor rapidez de lo previsible, el Modernismo en el Río de la Plata fue un callejón sin salida. Pueden

perdurar hasta el 20 y aún entrada esta segunda década, pero su resistencia al tránsito de las nuevas ideas se hace o por inercia, o por automatismo formacional o por oleajes personales de genio, pero el previsible discipulado se desprende de los maestros. Un nuevo núcleo de maestros deberá, a fines de esa segunda década, reunirlos y darle un cierto toque de escuela. A mi criterio, su herencia más perdurable no siempre recogida, fue el vigor con que quisieron enfrentar su arte. Esta palabra resultará clave. La poesía en el Uruguay, infusa o concientemente tendrá, desde el Modernismo hasta nuestros días, el legado de ser un arte con todo lo que esto representa, aun con la famosa frase del Proemio al Condestable de Portugal del Marqués de Santillana la poesía es "fingimiento e fermosa cobertura".

Otras herencias se pueden destacar: por ejemplo, la conciencia crítica y autocrítica. La poesía se hace reflexiva o el poeta, a través de la estructura de su libro se hace reflexivo. A momento podrá ser poesía de pensamiento, pero la imagen de la poesía como duro esfuerzo del hombre, como búsqueda alucinada, como extraña paradoja entre la semántica, dura y esquemática, y lo mágico, irracional e intuitivo, ya no podrá separarse de las principales figuras de poetas de los últimos años.

Otra herencia fue el deseo de eficacia, la exigencia de eficacia pedida a la palabra, tantas veces desconocida. Su desconocimiento hizo aparecer entre nosotros, en períodos posteriores al Modernismo una extraña realidad, el libro-bosquejo y el bosquejo de poema.

La intencionalidad se diluye, no en el matiz tan aprovechado por el poeta modernista sino en un predominio hipertrofiado de la sugerencia por fallas de exigencias a la función realizadora y comunicante de la palabra. El lector adquiere una presencia nunca vista, él es el que debe recrear el poema sobre la base de dos o tres toques indistintos que forman un esqueleto sostenido en la nada. Sus posibilidades son infinitas e irracionales y si bien puede el poema en este caso, cumplir una función emo-

tiva, es tan grande el solipsismo que representa, que la orientadora función de la crítica debe ser un testimonio personal y por lo tanto inútil de ese poder sugestivo que el poeta y algunos lectores le asignan.

Si empleamos como esquema de trabajo, los tres nombres fundamentales de Julio Herrera, Delmira Agustini y M^a Eugenia Vaz Ferreira y los ubicamos en la intencionalidad de sus obras, en la funcionalidad de su lirismo, para ver luego en los poetas que los siguieron, encontramos que en ellos se cumple una ley de "trascendencia", notable en toda lírica post-romántica. El ingreso de la reflexión y de la crítica del propio arte que se cultiva quizás sea el documento más precioso que tengamos para determinar con precisión el pasaje de una actitud romántica al anti-romanticismo. Desde Poe y Baudelaire, hasta Valery y Rilke, los líricos presentaron paralelamente a su pura creación una reflexión que sigue a su obra, como la sombra al cuerpo. No tiene nada que ver este carácter con una cierta actitud docente, sino que representa la observación que de sí mismo realiza el poeta, que se considera como una tensión operante. Con tanta constancia se ha elogiado el poeta del romanticismo hasta nuestros días, o mejor dicho, tanto ha exaltado el lirismo como forma pura de "aprehender" el misterio, que hasta el mismo proceso de creación se ha transformado en objeto de reflexión y de crítica; ya no se legisla sólo sobre el producto logrado, sino que se penetra en raíces hasta en el proceso que une palabra y sicología profunda. Esta teorización volvió a ubicar los fines de la poesía en el importantísimo lugar que ocupaba antes del paréntesis romántico. A lo máximo, éstos le concedían un fin psicológico: la emotividad; el poeta tenía necesidad de lágrimas o sonrisas y se las reclama a su lector; pero ahora, con el nuevo empuje de la reflexión antirromántica, los fines del lirismo se hacen, o mejor dicho, vuelven a ser trascendentes, vuelven a colocar la tónica de la poesía en la zona extra-poética de los intereses del hombre total; es decir, torna a cernirse una densidad de metafísica,

segura, fría, implacable, como en la obra de Darío que parecería pasa la frontera del modernismo. Si la "reflexión" y el espíritu crítico frente a su arte pudo marcar el primer paso de superación del romanticismo para llegar al Modernismo el tránsito de los fines de poesía de un terreno inmanente a otro trascendente, marcaría la ruptura del Modernismo y su tránsito a corrientes posteriores. La poesía en el Modernismo pudo agotarse en sí misma (su delicada flor de "poesía pura"), pudo pensarse como un "juego", no en el sentido que Mallarmé le daba, de puro ejercicio de la libertad en una realidad legible, sino como un inútil derroche de tramoyería sensorial. El post-modernismo, y cada vez en grado mayor, fue exigiendo a la poesía lírica la satisfacción o documentación de apetencias mayores del hombre que no se contenta o no quiere contentarse con el simple juego. Dicho de otra manera: fue exigiendo "trascendencias".

Recién empleamos este término en ocasión de hablar de tres poetas uruguayos, colocados como simple esquema: Julio Herrera, Delmira y M^a Eugenia. En ellos se va dando, de manera algo confusa, esa exigencia que en el tardío Modernismo comenzó a aparecer: la necesidad de "trascendencia" en el lirismo y que luego, como ya dijimos, se va a transmitir como herencia a las corrientes posteriores, marcando su plena maduración, la ruptura definitiva de ambas posiciones. Por curiosa originalidad se da en los tres una diversa manera de trascender la poesía, que marcará también en los poetas posteriores, tres corrientes distintas.

En Julio Herrera, entre otras significaciones, notamos que toda su obra tiende, como fin, hacia una trascendencia del "sueño", sueño que, en su manera temprana, es el sueño de la vigilia, acostumbrado a ver el mundo en su idealización, positiva o negativa, o mejor dicho "extremista", como en casi todos los sueños. Tiene la ilogicidad o la exaltación absurda que éste hace de lo nimio, pero que se carga a los ojos del soñador de una impenable dosis de significados: la liga, el guante crema, la

enagua de "surah", se cubren de realidades soñadas, desplazando a la amada a estratos secundarios, y con la magia de algún rito se iluminan en los sitios más inesperados del soneto ciertos sustantivos o verbos alucinantes, que no conservan el sentido de la vigilia sino que nos solicitan con la pesadez de un sueño. Para Julio Herrera parecería que el trascender del hombre en manos de la poesía, o conducido por la poesía estaría en una zona de lucha o transitoria, riquísima en posibilidades (su "tertulía lunática" sería el mejor documento). Pero el poeta sabe que este trascender del hombre es vacío y sutilmente irónico. La poesía, la hipnagógica, es según su obra un falso trascender, un falso salir del hombre para penetrar en regiones distintas: es tan sólo llevar el sueño, lo más enraizado con su ser sicobiológico a una pretendida zona de liberación. Julio Herrera trasciende su poesía a la manera modernista; todavía sus fines quedan en el terreno de lo estético, ampliado novedosamente para su época con el mundo del sueño, más afín con la metafísica de que hace un rato habláramos, por la oscuridad y los significados que pretende encerrar.

Con Delmira Agustini, la finalidad de su lirismo va encontrando un cauce profundo, pero dependiendo en gran parte de las circunstancias exteriores. Sin lugar a dudas hay en ella un trascender, que comienza siendo un despojarse de las grandes ilusiones que la hicieron caminar por la poesía en sus momentos iniciales:

"No me mata la vida, no me mata la
muerte, no me mata el amor."

Vida y muerte son una anteposición de la apódoxis, y rigen en su significado colectivo e imaginario, son todo lo que encierra la vida y todos los "anti-" que encierra la muerte. Después de ese despojo de ilusiones que no llamo "sueños" para no tender fáciles y falsas analogías con lo que recién dije de Julio Herrera, aparece la "idea", "el pensamiento grande como una herida" que es un deseo de abstraerse y vaciar el mundo, porque ese pensamiento nominiza una abstracción que ella recién creó y

no sabe lo qué es; es un sustantivo "pensamiento", indeterminado e indeterminable, tan vacío de contenido como aquel plinto, aquellos plintos en su excepcional poema: "Mi plinto", cuyo único ser es el dinamismo, el crecer en un vacío. En una poesía lírica como la de Delmira que sólo ve como camino para trascender el mundo y su propio arte, el vislumbre de un infinito vacío, operante como si recrease para siempre un vacío dentro de un vacío.

Más duro que este mundo vacío en el que trascendió el lirismo de Delmira, es el mundo de M^a Eugenia Vaz Ferreira. Hay como una lejana relación entre su obra, y la de dos poetas franceses que conoció y que también tuvieron como visión del mundo y de la vida, la trascendencia de la Nada. Ellos fueron Rimbaud y Mallarmé. Si la obra de Arte es lo más directo y noble que el hombre tiene para meditar, ella le enseña, sobre todo la poesía lírica, que "Nada le queda al naufragio. Nada". La Nada y el naufragio, de este verso de M^a Eugenia, nos apuntan el guarismo de su propio trascender. El arte es un callejón sin salida, parece afirmar, y el "silencio" como en Mallarmé resultaría el poema perfecto. No hay más que consultar "Divagations" de Mallarmé y el último poema de "La isla de los cánticos" de M^a Eugenia Vaz Ferreira.

EL POST-MODERNISMO

Si quisiéramos sintetizar en un solo rasgo común los caracteres tan dispares de los poetas que en los alrededores de la guerra de 1914 declararon a través de sus obras la muerte de la ortodoxia modernista, podríamos decir lo siguiente: las escuelas vanguardistas europeas nunca fueron totalmente comprendidas por sus seguidores en el Río de la Plata, pero sí, fueron ampliamente *gozadas*; esto es, fueron plenamente sentidas pero sin un total entendimiento racional de tales corrientes. Hubo algo de entrega infantil y de pasividad en la recepción de las nuevas ideas.

El instrumento expresivo que los franceses, en especial, les entregaban, en sus manos fue un simple juguete, porque el aspecto formal del arte nuevo los deslumbraba, pero la profunda filosofía que este mismo arte implicaba fue captada sólo en forma parcial. Era demasiado tajante la distancia de esta filosofía con la filosofía que veían a diario practicarse alrededor de ellos y estaban demasiado bañados por un positivismo secularizante que en Francia había sido aventado definitivamente en los grupos intelectuales gracias al intuicionismo bergsoniano. Todavía manejaban la seriedad y el orden como estructuras eternas del arte, y "Dada", en su forma más violenta, les resultaba más impensable, a la mayoría, que el mismo "amor libre" que postulara Roberto de las Carreras en la promoción anterior.

El resultado fue un modo de compromiso, tardío y poco vital, donde se mezclaban, en lo íntimo y en lo formal, corrientes entrecruzadas y tan dispares como restos del romanticismo, modernismo y los "ismos" a la moda en la Europa revolucionaria. Sin embargo, no ha surgido

una obra híbrida en cuanto a los resultados de eficacia verbal para con el lector; surgieron obras cosmopolitas en lo formal y en el trasfondo ideológico que soportan, pero en ese misterio de la emoción y, a menudo, en la elección del "motivo lírico" utilizado se nota el dato no sólo personal sino el dato del "paisaje", del ambiente en que se movían.

Por otro lado, notamos en el post-modernismo un desarrollo amplio de la imaginación que a menudo exige de la realidad un tratamiento y una jerarquía similar a ella. El poeta re-crea el mundo y su creatura es tan válida como esa realidad objetiva de la que a menudo partió. Esta concepción ya se notaba en la escuela anterior. También los modernistas vaciaban la realidad de contenidos, de modo que surgían nuevos mundos que le disputaban con un bosque de símbolos un asidero al lector acostumbrado a la lógica de lo cotidiano, de lo que llamamos por consenso "real". Esto da cabida a otra lógica, una lógica simbólica, que de una manera o de otra, se rastrea en todos los poetas de ese período.

Sobre todos estos poetas post-modernistas campeó de una manera implícita el gran tema del arraigo, lo nacional; hubo una neo-romántica actitud que tendrá los nombres mayores de Emilio Frugoni, Fernán Silva Valdés, Romildo Risso, Pedro Leandro Ipuche. Era como el pago de una deuda que se entendía como demasiado demorada. El camino que cada uno de ellos intentó fue diverso, casi imposible de confundir, y los resultados, como era de esperar, fueron dispares. Con todo, esta actitud no pasó de ser una tónica, una aspiración que no logró marcar un destino total de nuestra poesía y que culminó por los alrededores de la promoción del Centenario de 1930. Hubo relaciones con la antigua corriente gauchesca, pero lo interesante es que surge el "nativismo" lleno de amor a la tierra en que se vive y utilizando a menudo todas las técnicas de las nuevas corrientes europeas de vanguardia: desde Romildo Risso que varía el mundo del Viejo Panchito agostado en sus continuadores, a los poemas montevi-

deanos de Frugoni y a la poesía "nativista" de Fernán Silva Valdés o de Ipuche. La manera de asumir una conciencia de tierra o de patria, por estos poetas acostumbrados al contacto con la gran poesía europea de post-guerra, representa un síntoma muy importante para entender la distinta modalidad que tienen de enfrentar su arte. Juan Cunha dará la tónica más extrema de esta actitud. El joven poeta de Sauce de Illescas, en Florida, recreará todo el mundo de su infancia campesina a través de una poesía decantada y sugerente.

El modernismo, entre nosotros, había dado una lírica centralizada en el poeta, una poesía íntimo-afectiva. Ahora los poetas pasarán del "yo" al "tú"; se acostumbrarán a objetivarse, su emoción se colectiviza y tiende a sumergirse en el paisaje, el cosmos, el "motivo" literario que tienen enfrente. En general, declina la importancia de la música y los artificios chispeantes del verso para dejar sitio a una forma más sustantiva y recatada de expresarse. Un caso representativo sería el ya mencionado de Emilio Frugoni, y, en un grado menor, podría ser ubicada Juana de Ibarbourou, que todavía conserva a momentos un verso suntuoso, sobre todo en "Lenguas de diamante".

Otro rasgo general de estos poetas post-modernistas es una cierta indecisión inicial en casi todos ellos, el pasaje de una actitud modernista y el tránsito a tendencias posteriores. Hay varios ejemplos claros. Un caso particular es el de Horacio Quiroga quien, después de "Los arrecifes de Coral", en prosa y en verso, continúa hasta los alrededores de 1930 publicando prosas donde la raíz modernista se olvida en grado cada vez mayor. Otro ejemplo más típico estaría dado por Fernán Silva Valdés que pasa de "Anfora de barro" de 1913 y "Humo de incienso" de 1917 a los "Poemas nativos" de 1925 que marcan la nueva y definitiva manera de expresar su poesía. Podría pensarse frente a estos cambios en lo que llamamos indecisión inicial; podría pensarse en influencias del medio ambiente. Pero en esta actitud lo más importante sería un



deseo de experimentar, una búsqueda o una maduración que, en general, ha sido de enorme beneficio para estos autores y para la poesía nacional.

El mundo nuevo fue penetrando poco a poco la poesía y los libros de estos autores. Las imágenes, las palabras, los motivos y los rasgos líricos no prestigiosos en la literatura anterior, van tomando carta de ciudadanía con un ritmo no esperado. Así, la pequeña vida diaria y lo anecdótico montevideano se cuelan legítimamente en la nueva poesía. Y no sólo Montevideo y sus anécdotas, sino que, al abandonarse la senda del matiz, de lo crepuscular, penetra otra vez, con todos sus extremismos y su aparatosidad, el mundo cósmico del "Pantheos" de Sabat Ercasty, o la pequeña experiencia de muchacha singular y paradigmática, con exigencias cotidianas, de Juana de Ibarbourou. En este proceso y a fines de la década, el tema religioso y el misticismo callado llegarán por influencia francesa en libros de Esther de Cáceres y Sarah Bollo, tema éste que había sido escrupulosamente soslayado por nuestros poetas modernistas, quizás por inoportuno, o lo habían disimulado detrás de otros motivos líricos más prestigiosos en esa época. Recuérdese que ni el manierismo místico de Amado Nervo había tenido repercusiones entre nuestros poetas de principio de siglo.

Otra ampliación que correspondió ejecutar a los poetas post-modernistas fue el tema del ironizar en relación con la nueva sociedad maquinista e industrial que se iba desarrollando por el año 1920. Los primeros automóviles, máquinas, aviones, que en la Europa de Guillaume Apollinaire, Filippo Tomasso Marinetti y Maiakovsky se habían ido integrando poco a poco en el lirismo, tienen entre nosotros un libro ruidoso, de ingenio y de atrevimientos formales: "El hombre que se comió un autobús" de Alfredo Mario Ferreiro, que corresponde al año 1927, junto con "Palacio Salvo" de Ortiz Saralegui y quizás, como dato epocal, "Luciano y los violines" de Giordano (1930) que podría ser incluido en esta serie de poesía novísima, sensible a todas las piruetas, hasta tipográficas, de la épo-

ca, pues, aunque afecta la forma de un cuento, incluye un poema: "Canción de Toufa". Estos libros, hasta hoy en día siguen concentrando en las zonas de la ironía, causticidad y algo de extravagancia la palma representativa de toda la lírica nacional, que ni en los momentos actuales tiene seguidores. Este dato es curioso cuando pensamos y leemos en el fenómeno universal que la poesía ha rasgado casi todas sus vestiduras. El ejemplo no ha cundido entre nosotros.

El modernismo sabía ver el mundo que lo rodeaba, pero ampliando su dosis de idealismo, lo cambiaba (Julio Herrera y Reissig en muchos de sus sonetos de "Los Extasis de la Montaña" es un ejemplo oportuno). Los poetas post-modernistas alcanzan lo cotidiano, lo promueven al arte, pero simulando el máximo de pureza en la mirada inicial, como si el mundo de la realidad objetiva debiera quedar como testigo, casi como una crónica, con las ansias del pintor impresionista en demorar la luz de un instante y ser verosímil, más allá de toda equivocación. El post-modernista pasa a dar su nombre propio a los objetos y seres de la realidad que menciona. Ya no se queda en la abstracción nominativa de Delmira Agustini o Julio Herrera. Ahora el poeta se atreverá con lo cotidiano y a menudo vulgar.

En ese proceso aglutinante que va desde 1914-1918 hasta la época del Centenario de 1930, donde las corrientes se definen con claridad hasta 1922, notamos la presencia de algunas peñas o reuniones y, sobre todo, de alguna editorial como "La Cruz del Sur" que desde 1925 ya realizaba una función de servir a los jóvenes y publicarles sus obras. Revistas y páginas literarias en diarios y semanarios crearon el ambiente necesario para la novedad en una época como la tercera década, de entusiasmo universal y loco por el arte y la poesía.

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

VICENTE BASSO MAGLIO

La mayoría de los poetas que importan en el período contemporáneo han tenido un encuentro clave con "Les Fleurs du Mal" de Charles Baudelaire, necesario para formarse una mitología y su expresión. Su lectura ha sido fundamental para ubicarse, para munirse de símbolos modernos que en contados autores fueron capaces de cortar esa especie de "barrera del sonido" que formaría la escuela romántica. En general, el poeta contemporáneo se mueve con imágenes post-baudelaireanas y si la lírica tiene una puerta de entrada, para penetrar en los poetas del siglo XX, sin lugar a dudas, en la mayoría de los casos, esa puerta tiene nombres definidos: primero el de Baudelaire, y luego, Poe y Mallarmé. El nombre del poeta de "Les Fleurs du Mal", como dijo Valéry, marca "la salida de la poesía francesa de las fronteras de su nación", y sus discípulos, directos o indirectos, forman legiones. Muy a menudo su encuentro es imprevisto, su influencia a veces puede llegar por oposición. Más que un saqueo a ese libro que no tiene más de trescientas páginas, los poetas han hecho una integración dogmática y de clima que hoy en día resulta casi imposible de separar, de definir. En un libro de Vicente Basso Maglio, publicado en 1917, "El diván y el espejo", se observa esta característica que venimos notando en la poesía moderna y el tributo que la poesía uruguaya rindió a un idéntico esquema europeo. En un poema, "El bajel de vidrio", se dice:

"Una estrella ponía su esplendor cristalino
en la seda marina del diván hondo y verde
y zarpaba el espejo con su bajel de vidrio
destejiendo en la quilla un zargazo de sueño..."

Más que una dependencia directa, notamos un ambiente mental casi idéntico; se nota la presencia baudelaireana. Como siempre la estrofa obedece a una necesidad artística, pero la disonancia en la expresión y una morbosidad lánguida nos habla de la nueva sensibilidad o del *frisson nouveau*. Lo cósmico es atraído y confundido con lo pequeño y cotidiano. El cielo es un espejo de "boudoir" y el tapiz sedoso y azul marino de un diván sienta sobre sus olas inmóviles el tránsito de un bajel de vidrio que es estrella y espejo a la vez.

En todo el libro de Vicente Basso Maglio se desarrolla este ambiente de indefinición. Es una serie poética con una vertiente "modernista" demasiado pronunciada, pero con discretos giros de orientación antimodernista. Pocas veces se vio un libro entre nosotros donde lo poético, lo que el poeta desea expresar como emoción, se trasunte en los elementos secundarios: la presentación cuidada, los tipos de letra calculados para la ocasión, las dedicatorias que hablan de amistades paralelas, totalmente afines con el arte, evidencian grupos o tertulias donde la nueva poesía se propagaba como un dogma naciente para iniciados. El libro se entrega a su lector con lentitud pensada. Ante todo, el título y el subtítulo que ya amaga toda una definición: "Pequeña poesía de soledad y corazón", y el tono menor con que comienza, en una especie de dedicatoria a los "felices íntimos" que han de seguir al poeta por su camino de selección. Luego se abre una dedicatoria a la Novia, que en insinuantes gestos narcisistas parecería alentar dentro del mismo poeta, pues ha leído estos poemas: "en el atardecer y en la estrella", antes de que él mismo los escribiera, como dice Basso Maglio. Luego viene un pórtico, una aclaración del propio poeta, proponiendo un prólogo, un poema de Enrique de Leguina. La prosa con que se presenta tiene idénticos caracteres de emoción e imaginaria que los poemas de Basso Maglio. En seguida aparece el poema dirigido al autor del libro, teorizante sobre el poeta y su función en la sociedad actual, desarrollado en el común esquema del

mito de Filoctetes; poema tardío, sobreviviente de un fin de siglo funambulesco y exquisito, escrito lamentablemente en plena guerra de 1914-1918. Sobre otra página en blanco se inicia un nuevo título: "De la rueda vacía... Poemas en cristal".

Después de tantos velos que se esgrimen y desaparecen comienza el libro propiamente dicho, con poemas que son testimonio de profundas amistades definidas; el nombre del poeta amigo al que se le dedica el poema se abre con un paréntesis que lo pretende captar. Todos estos elementos crean un clima de recogimiento, de adoración secreta por la poesía, de homenaje a los grandes valores ocultos para una sociedad que hacía diecisiete años José Enrique Rodó (junto a Sarmiento) había enjuiciado como falsa y cartaginesa. A menudo se cae en la ingenuidad por ese "afinado", no "refinado" espíritu que tanto cultivó Vicente Basso Maglio. Se nota una idealización del arte, desprendido de lo humano, una idealización del "esprit de finesse", una idealización de la amistad. Todo esto enfría la realidad, que ya no es vivida sino soñada, vista a través de los espejos, que ya Carlos Sabat Ercasty notara en su época al titular el poema dedicado con que se cierra el libro "En el país del espejo". Hay en el libro que analizamos un deseo de transferir lo objetivo al terreno de la ausencia revelando un anhelo de huir de la realidad. Esta realidad se esfuma y desaparece en el libro; parecería ser el resultado de una incoherencia ontológicamente entendida entre realidad y lenguaje. Aquí la realidad se desmorona y la fantasía se torna omnipotente. La palabra, cuando acierta en su eficacia, es una manera de nombrar lo inexistente y proceder como si en verdad tuviera realidad en un mundo abolido. Parecería que el hombre Basso Maglio desaparece y queda sólo el creador de mitos, el soñador. Por un extraño proceso de recuperar algunos objetos o seres de la realidad, Basso Maglio busca los dos extremos que el mundo de la realidad objetiva le ofrece: por un lado, lo esencialmente efímero, aéreo, tornadizo, como el cre-

púsculo, el aroma, las nubes, las olas, y por otro lado, lo esencialmente duro y permanente, las piedras, los metales, las joyas, cargadas de una espiritualidad superior en esta poesía. Sobre estas dos vertientes de un universo desorganizado Basso Maglio construye en este libro de poemas todo su sistema metafórico y afirma una nueva realidad que él considera más firme y más estética. Así en su poema "Ternura de Légamo" su imaginación se posa en la realidad creando al mismo tiempo otra realidad fantástica.

"Por mis labios se iba un penacho de vicio...
yo quemaba tabaco a la tarde violeta
Y con el humo elástico y azul como un ofidio
Encantaba una estrella...!"

La apódosis de los dos primeros versos, principales de la estrofa, se invierte en sus términos y aparece antes que la prótasis. El gesto de fumar en un mundo de ocio total y contemplativo de una estrella se sustituye por un "penacho de vicio", penacho sin corporeidad, con la realidad de un gesto inútil y placentero: el vicio de fumar. El ambiente es crepuscular y de medias impresiones: es la tarde violeta. Por otro lado, ese humo del cigarrillo o "penacho de vicio" enseguida se transforma en un ofidio, un término genérico y científico, frío como lo que representa y creador de un paisaje nuevo, no esperado, la leve presencia de un encantador de serpientes que dirige su emoción hacia una estrella. La realidad aquí es casi irreconocible. Sus soportes son más estéticos que materiales y planea radiante la imaginación y sus metafóricos disparos para expresarnos un mundo suspendido entre la realidad y el sueño.

Es natural que en este libro de asedios no totalizados otro recurso estilístico muy usado sea la perífrasis, el toque tangencial, que tanto fuera usado como recurso del barroco en un intento lúcido de liberar las cosas de su brutal materialidad. Quizá en esta actitud se encierre

un deseo profundo de comprender la realidad en la que estamos sumergidos y esta actitud nos recuerda una frase de Paul Valéry que decía: "Un hombre que renuncia al mundo se pone en la condición de conocerlo mejor"; en efecto, nos da noticias a menudo más entusiasmantes y fascinadoras que aquél que se limita sencillamente a vivirlo. Por aquí comienza la tan conocida polémica entre el naturalismo y el idealismo en el arte que, a nuestro criterio, nos dan dos visiones distintas en profundidad de la realidad objetiva que nos rodea.

"El diván y el espejo" de Basso Maglio parte de una actitud totalmente interior de la poesía. Hay un separarse de las vías comunes y representar el mundo como él y sus amigos, almas nobles tan presentes en el libro, desearían que fuera. Un aristocratismo, en el mejor sentido de la palabra, planea sobre todo el libro. Hay en el poeta y sus amigos una nostalgia exquisita por el ayer, frente a la época industrial que les tocó vivir. Aquel pensamiento de Gustavo Flaubert es como un dogma irónico: "la humanidad puede ser clasificada en tres períodos: paganismo, cristianismo y "muflisme" (es decir, edad de estupidez y vileza). Un elemento de cándida contemplación surge espontáneamente en este libro de Basso Maglio, de entrega a todas las seducciones del arte y la belleza; no hacer como Odiseo que se ponía cera en los oídos para no escuchar el canto de las sirenas, sino correr tras ellas con fervor pero desde su sitio íntimo e inactivo. Como dice en su poema: "Tendido en el diván yo miraba el espejo".

Pocas veces la llamada "poesía pura" en el sentido ampliatorio que le daba Pedro Henríquez Ureña tuvo una representación tan digna en el Uruguay como en la obra de Basso Maglio. Frente a su labor, tan breve en títulos, no sólo como poeta sino como meditador de poesía, surge espontáneamente el recuerdo de Paul Valéry, no en el sentido de aportes directos como un instrumento intercambiable sino como coincidencia fructífera en su concepción del arte y de la vida. Hay un clima de época que los

une, de esforzados caminos paralelos que llevó a Basso Maglio a esa visión de la poesía como un toque delicado, como un aludir eludiendo. Hay una lúcida conciencia de los propósitos de su lirismo, que puede caer en una elaborada ingeniosidad si el lector se queda en el planteo directo de los términos propuestos, pero si su lenguaje es captado en el ámbito de su intención, que es ser sugestivo-contagioso (como Alfonso Reyes en su carta sobre la Estilística define) la obra poética de Basso Maglio cae en el reino de los símbolos. Las palabras que emplea son imprevistas y por eso cumplen una eficaz creación. Para llegar a esto Basso Maglio ha debido muchas veces sacrificar el "significado" del poema, o mejor, aceptar varios significados concurrentes que el lector, poeta él también o simplemente asociado menor en esta labor de creación, le asigna según sus particulares estados de espíritu. Todo esto encierra un acentuado "agnosticismo" por el conocimiento o aprehensión directos del objeto a poetizar, un sentirse superado por él, una modestia natural al ponerse a su servicio para que se revele cómo y cuándo él quiera. Todo lo dicho concuerda con las líneas generales del arte de Paul Valéry, que ambiciona siempre, como él mismo dijera, llegar al "ensueño" frente a la realidad, no como una impotencia sino como superación triunfal de la misma.

Un ejemplo muy a propósito para ilustrar lo que decimos lo hallamos en el libro de nuestro autor, "Canción de los pequeños círculos y de los grandes horizontes". El poema que tomamos se titula "Viejo racimo":

"Clara noche te doblan...

Toda la rama inmensa,
ya se carga de fruta.

El gajo incontenible
hace el arco profundo
de la estación violenta...

Mi corazón confiando
a las dulces estrellas
pesa, bajo la sombra,
como un viejo racimo!"

Gran parte de la crítica actual acepta en el terreno de la poesía lírica la licitud de buscar el "motivo" lírico, por más difuso que sea, arrancándolo objetivamente del texto que el autor nos propone, aunque a veces pudiera estar en leve oposición con las motivaciones que hasta el mismo poeta declarara. Su jurisprudencia, fuera de una zona de respeto, no es mayor que la del crítico; es una convención aceptada en general para no caer en un estéril "sicologismo" que a nada conduce en la vida independiente del poema, a no ser que torpemente nos interese lo anecdótico. Muchas veces, la filología tradicional, discípula de Wolf se perdió y se pierde en estos problemas de intencionalidad que para la historia literaria podrá ser beneficiosa pero para la crítica no. Con este criterio llegaremos al "motivo" del poema transcrito de Basso Maglio. El título con que se abre y el verso con que se cierra ese poema ya están cargados de significación: su vida, esa misteriosa "clara noche", como él la define, se hace cada vez más intensa, más plena, y en esa idea alienta lo que él considera más valioso de acuerdo a un esquema muy prestigioso en la escala de valores del hombre: el corazón, que el poeta simboliza en un "viejo racimo". Toda la indecisión del poema, su difusa luz crepuscular, no sale dañada si aclaramos, como intento apoyado en los símbolos que el propio poeta nos propone, que el poema gira en una zona de "motivos" constante en el lirismo universal, y esa zona es la vida que se enriquece llegando a la plenitud; rasgo éste de un tema mayor, muy usado por los poetas de todas las latitudes y mucho más abstracto que en el ejemplo que se analiza. Ese tema mayor sería la "apología pro-vita sua". El poeta se enfrenta con su vida y, delicadamente consciente de su riqueza, la expone en un poema como tes-

timonio de su comprensión, de su amor a la vida profunda; no como testimonio de su egotismo sino como exaltación de los innegables tesoros de la vida plena. Sobre esta zona misteriosa parecería que Vicente Basso Maglio desarrolló todo el poema. Los símbolos se asocian y se separan según intereses sutiles. Comienza con un verso insinuante y conceptual:

“Clara noche, te doblan...”

La imagen del segundo hemistiquio se enriquece si la insertamos orgánicamente con la “rama inmensa” que “pesa”. Parecería ser que la vida se va haciendo más intensa o profunda con el tránsito del tiempo (que ya la adjetivación “viejo” insinúa) y es como una “rama inmensa” en la que brilla el corazón como un “racimo” aunque luego se admita la pluralidad de ese racimo para intensificar la riqueza, de peso eficaz. Luego el corazón centraliza la atención del poema; es un corazón pesado de riquezas interiores, como la riqueza de la hija del Rey de que nos habla el salmista, y esas riquezas curvan el “gajo incontenible” (su vida personal frente a la Vida) y allí la curva llega a ser un “arco profundo”, profundo por las cargas de la intimidad silenciosa, que estalla en la “estación violenta” que podría simbolizar la estación de la cosecha (no tanto por lo que en su acepción directa podría tener el término “violencia” sino por lo de dinámico que encierra). Este proceso de elegir una parte de una acepción general se lo puede distinguir rápidamente, sobre todo el lector acostumbrado a afirmar su sensibilidad frente a la palabra, o mejor, frente a ciertas palabras, desde la poesía simbolista hasta nuestros días. El poema, breve pero lleno de asociaciones, se cierra en la última estrofa con un clima de serenidad y recogimiento. Hasta la acentuación se hace monocorde, tiene dos ictus de intensificación fónica al comienzo del primer y del tercer verso; eso le da una pausada monotonía. Casi todo el tercer verso y el cuarto, dan fonéticamente la impresión de

un descanso total en el tono. El corazón o racimo, antes de recogerse otra vez en la sombra, dirige sus ojos a "las dulces estrellas", a lo perenne o perfecto y las sombras dejan entrever la delicadeza del silencio inexpresable o la vida terrestre, pero siempre rico porque pesa demasiado ese corazón cargado de secretos.

Esta poesía, de predominio intelectual, se alimenta de la fantasía creadora de imágenes irreales. Debemos destacar que otra vertiente, en nuestro país, de una similar preocupación por el verso está dada por la obra de Emilio Oribe, sobre todo la que arranca de su libro "El nunca usado mar", cuando en Oribe se agosta el toque modernista, a veces fuerte, de su primera época. Sin embargo hay grandes diferencias entre Basso Maglio y Oribe. Sintéticamente podemos decir que tienen en común una cierta hermandad valeriana. La crisis de oposición surge en las aspiraciones: mientras Basso Maglio, en general, aspira a una calidez emotiva, en la obra de Oribe el conocimiento, en el tono de algunas odas de Fray Luis de León, será no sólo aspiración sino su más perfecta realidad.

Durante quince años, aproximadamente, se extiende el ciclo de creación principal en dos grandes poetas uruguayos: Vicente Basso Maglio, y Enrique Casaravilla Lemos. Su época parecería comenzar con una guerra mundial (quizá la más dramática por ser la primera) y culmina con el festejo de un centenario, el de 1930. En el ámbito internacional es la época de "entre las dos guerras", época de estallidos y experimentos en el mundo del arte, así como en lo social fue atrevida y buceadora.

Ninguna de las suntuosas adjetivaciones que recién encontramos en la época de este doble florecimiento podrá ser aplicada a la obra y, creemos, también, a la personalidad, de los dos poetas mencionados. No son ni en lo formal ni en su concepción del mundo y de la vida autores que sobrevivan de una edad anterior; simplemente abandonaron, eso sí, todo lo "funambulesco" que tuvieron esos años definidos acertadamente como "los años

locos". Pertencen a esa estirpe maravillosa de hombres donde el "yo" dinámico de Fichte, pleno de agilidad y hazaña, problematiza y trasciende la realidad histórica que les tocó vivir. Pertencen a la raza que hace suya, en poesía, la máxima de Taulero: Hombre, hazte esencial. "Esencial" en cuanto al recato de la forma y la profundidad del contenido (si es que después de Benedetto Croce se puede seguir hablando de una separación tajante entre forma y contenido).

En un camino de profundización, extraño entre nosotros por esa época, Basso Maglio y Casaravilla Lemos se apartaron del estéril esteticismo y de la plebeyez; por eso el primero, en su libro "La expresión heroica", de 1928, expone esta defensa de lo sustantival sobre lo adjetival en la vida del arte:

"Virtud estática de refinamiento estamos consiguiendo en vez de desendulzarnos hacia la meditación de un estilo encarnizado de ahondarnos, porque el refinamiento ciego es el movimiento sensual que está sutilizando contra los límites y la profundidad que podría llamarse afinamiento, mejor que refinamiento, si alcanza alguna vaguedad es el transporte inefable, vértigo de libertad, temblor de desprendimiento, angustia reflexiva que nos lleva, finalmente, a las formas de depuración, a lo místico."

Los caminos de mayor exigencia que emprendieron, la lúcida visión de exilio que el arte cumple cada vez más en la vida actual, la comprensión de la ilusoria evasión de estos problemas, aun cuando fuera hecho en nombre del arte absoluto y la avalancha de vulgaridad en su versión de falta de exigencia llevó a estos poetas a una producción extraña, más deseada que lograda, objeto de un acto de fe, de una creencia constante en la función liberadora de la poesía (como luego casi no se ha visto), para transformarse en los últimos años de sus vidas, ya sacralizada o ya desengañados de ella, en un rito, con un poema-"testimonio" en alguna revista.

Sus mundos de repercusión fueron muy particulares, sus exigencias, sus devociones cerraron muchas vías de

comunicación con promociones posteriores. Un doloroso aire de frivolidad en cierta crítica y en algunos lectores les restó admiración entre los que llegaron después, no tanto por un sentido infantil de la gloria sino porque sus conquistas de exigencia y profundidad no se afirmaron en la obra de poetas anteriores. Se perdió a menudo lo mucho o lo poco que ellos habían vislumbrado y eso es doloroso para la evolución de la lírica en el Uruguay.

El problema que debieron afrontar y que aparece con lucidez en el libro de Basso Maglio, "La expresión heroica", es el problema del arte y su función en la civilización científica contemporánea, problema éste de constantes replanteos, producto de una visible desconexión entre el arte y la vida común. Basso Maglio y Casaravilla Lemos vivieron su cuota de anecdotario histórico; ni la evasión idealista ni el descenso satisfacen sus necesidades de recrear un mundo, melancólico a menudo, pero siempre vivo, en el sentido de que la melancolía aún pertenece a la vida y a lo humano. Pero los problemas conducidos a sus vidas y a sus versos no podían desconocer ciertas premisas graves. Por ejemplo, la ciencia de los últimos tiempos mostró una realidad despojada de ese brillo de belleza que nuestra experiencia inmediata le asigna y por esa vía actuó sobre la imaginación del lector empobreciéndola. Por otro lado, como reacción, Casaravilla Lemos y Basso Maglio se entregaron en su obra a una búsqueda afanosa y digna de lo espiritual y a una primacía de lo imaginario sobre lo real. La ciencia ha sido integrada superficialmente en la experiencia diaria, domina en el terreno del conocimiento pero ha permanecido ajena a toda axiología moral o espiritual. La ciencia en sí, no ha llegado a las masas, ni aun a las masas de lectores de poesía. La visión que tiene el lector común de la ciencia se da a través de las aplicaciones de ésta, especialmente la industrial. "La producción mecánica redujo la libertad del individuo en la producción de tal modo, que ésta no forma parte de una experiencia personal y por lo tanto, no puede culminar en una satisfacción estética". Y en

esa disyuntiva entre ciencia-utilidad que para muchos es un dogma, y por otro lado, una más alta exigencia de vida interior, lleva a la poesía, a partir de su perfecta inutilidad (lo que no es cierto), a volver por los derechos de la imaginación creadora que paradójicamente nos devuelve con el arte la verdadera realidad del mundo para la experiencia primaria de cualquier hombre. En sus reflexiones sobre el arte, en el libro de Basso Maglio, encontramos la confirmación de lo que decimos. En el capítulo titulado "Estilo, pureza; estilos, falsedad" dice también:

"Lo esencialmente humano ha de ser que el objeto vaya perdiendo límites vanos, deleznablez envolturas, estratos yertos, sujeciones crueles; descortezándose de su propia muerte; que vaya desprendiéndose de vestiduras rituales y que se avive el traslúcido velo".

Y luego sintetiza su pensamiento diciendo:

"Despojemos el objeto porque la realidad es la deformación del objeto".

Aquí se nota la presencia de Mallarme. Para él la palabra siempre existe para nombrar un objeto inexistente y la anonadación de la realidad es una premisa de su pensamiento.

Dejando de lado esta estirpe mallarmeana, notamos en Basso Maglio una fidelidad a este concepto en su obra total, no sólo como crítico sino también como creador. Su poesía es un soslayar el objeto para recuperarlo mejor y un expresar el mundo interior, vivo reino imaginario que el poeta esgrime contra esa visión pseudo-científica de la vida que, especialmente en su época, crecía como única verdad. Su contemporáneo, Enrique Casaravilla Lemos, a pesar de no haber insistido en la meditación de su arte, es, a veces, reflexivo en él y permite encontrar un lejano parentesco mental entre ambos, a través de sus

creciones. Muchísimos elementos los separan pero, a nuestro criterio, hubo más una separación temperamental que estética. En arte pudieron estar mucho más cerca que en temperamento o carácter. La impresión global de su obra es la de desorden apasionado en su pensamiento, un vivir en crisis lo grande o lo pequeño que preocupa su atención como "motivo" en un poema, una desorientación frente a la vida, hecha para él con los extremismos del Bien y del Mal, y todo esto cubierto de un lógico matiz de nostalgia por el ayer, por Dios, por la infancia perdida. El es, quizá, el más consciente nostálgico de nuestra poesía. La "nostalgia interior" contenida o, como lo dice él en un soneto dedicado a su hermano, "un pudor militar llora en sus venas", se da siempre en su poesía. En cambio, Basso Maglio ofrece un mundo lírico más sereno, menos riesgoso y más conceptual. Hay en ellos un amor hacia el "espíritu", con todo lo amplio que este amor puede expresar; de ahí, quizás, el imponderable que los une.

**ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS, SABAT ERCASTY,
JUANA DE IBARBOUROU, Y SUS CONTORNOS**

Una particular formación religiosa con los jesuitas de Montevideo, una educación seria, y quizá una vocación natural hacia todo lo enajenante en el dominio de la siquis creó, en Enrique Casaravilla Lemos la base natural para que creciera una visión dramática del mundo y una alucinante poesía a momentos de la fe, a momentos de la duda, a momentos de la infancia, a momentos de la melancolía.

Maduro y niño, "sencillo y complicado", severo consigo mismo y poeta siempre: éste fue el devenir de sus obras que van desde la "Celebración de la primavera" publicada en 1912 (en mayo de 1913 se estrenó en París "Consagración de la primavera" de Stravinsky conmoviendo la música del mundo), hasta "Las formas desnudas" de 1930, quizá la obra donde aparece más alta su poesía.

Toda su labor en poesía es síntoma de una gran preocupación por la vida y la muerte; es un poeta que todo lo marca con "su" presencia y hasta la realidad, vista como un repertorio de lo inmediato, es tocada por su propia subjetividad. El mundo es casi una apariencia donde se lucha con el ángel; el poeta vaga en silencio para llevar a todos lados su vida interior y el mundo desaparece, inexperimentable.

En su poema "Separación", —que integra su libro "Las fuerzas eternas" (1920)— el tema de la muerte de un ser querido marca el "motivo" lírico; el mismo título ya nos está dando, en su voz tajante, la "separación" a que conduce la muerte. En este poema, y en todo este libro, la duda, después de la fe, o previa a la fe, tiene en

Casaravilla Lemos, esa dulce preocupación que tomó en la obra del poeta colombiano Porfirio Barba Jacob.

Casaravilla Lemos asiste a una muerte, la de su padre, y con una controlada rebeldía, explora el fenómeno del morir; primero en la visión exterior de la carne y luego en una reflexión dubitativa de la posible huída de su alma.

“... Yo deseaba ver algo!, mas... no vi.
¿Descendía al silencio? ¿A lo alto subía?...
En este suelo el roble se acaba. Y todo calla;
y las fuerzas se van perdida la batalla.
¿Cómo quedar, si en este lugar es todo así...?”

El poema parecería transmitir una vivencia del poeta en un momento histórico para él, la duda todo lo domina y, lo cierra en una interrogación que más que eso es una exclamación: la constancia de que vivimos en un mundo vano y pasajero.

Si tomamos al azar el primer libro de poemas de Carlos Sabat Ercasty, “Pantheos”, publicado en 1917, encontramos (pág. 11) estos dos versos que nos servirán para adentrarnos en sus maneras de asediar la poesía.

“El marfil indostánico de tus manos litúrgicas,
La palidez aciaga de mis lirios de muerte,”

La dependencia modernista de Sabat Ercasty ya fue notada por Alberto Zum Felde y el simple enunciado de estos versos lo confirma.

Como ya señalamos anteriormente, la promoción de poetas post-modernistas, lo único que hizo fue replantear los problemas de la generación anterior, dándoles una solución levemente distinta; y la producción de este poeta tan extensa en cantidad y tiempo, es una fiel representante de este fenómeno. Sabat Ercasty arranca próxima-

mente de la escuela modernista y remotamente de ese semillero común que, a veces por comodidad, llamamos "romanticismo", sin hacer mayores salvedades. Modernista a veces, romántico siempre, Sabat Ercasty ofreció a la poesía uruguaya una obra singular, desdibujada en los detalles, pero de una gran precisión en el juego de masas, de estructuras, de intencionalidades últimas.

Con él y con su libro "Pantheos" se cerró un ciclo "bohemio" en nuestra literatura, que fue válido no sólo para la poesía, sino para entender sociológicamente la función del poeta en nuestra realidad montevideana. Bohemia que no fue sólo de poetas (recordemos a sus amigos Parra del Riego y Ernesto Herrera) sino que también fue válida para personajes tan inverosímiles actualmente como los editores, en este caso Bertani. En una nota puesta por el editor al comienzo del libro "Pantheos", éste señala que se ve obligado a entregar un último libro, que abrirá un paréntesis en sus ediciones, y con ironía heroica termina afirmando que la presente edición va a engrosar "los polvorientos escaparates de las obras nacionales" para compartir "la gloria de no ser leídos".

Libro, poeta y editor, marcan un clima en nuestra vida y en nuestra poesía, una invencible y romántica manera de trabajar por algo muy amado, pero no siempre comprendido. La "bohemia" con todo lo de desaliño y agresión que tuvo en este período, desapareció lentamente, aunque luego aparecerá en otros poetas tan dispares, como Fernán Silva Valdés y Vicente Basso Maglio, pero más controlada por la razón o si queremos, más esteticista.

Sabat Ercasty ha vivido variando una idéntica estructura interior, —casi ideológica— y su labor de cincuenta años, marca una fidelidad consigo mismo y sobre todo con los ideales de su juventud. Vio la luz de la poesía en el momento modernista, vivió, amó y leyó, más que ninguno de los nuestros a los grandes poetas románticos o parnasianos, que en cierta manera lo señalaron para siempre; y en lo interior, en el sustento de su pensamien-

to, nunca fue marcada la presencia entre sensual y controlada, y pesimista en lo profundo, del parnasiano Leconte de Lisle.

Sabat Ercasty en su fondo de ideas está más cerca de Rodó que ningún otro escritor uruguayo, no por lo adjetival, sino por lo sustantival; por una similar admiración de convencimiento con los pensadores y escritores franceses de la segunda mitad del siglo XIX. Un mundo secularizado del cristianismo, que conserva su bondad, pero también una melancolía irreprimible por la desdichada condición humana, que su sensorialidad vital exigiría más luminosa y eternamente joven. De ahí que Sabat nunca sea impasible, es vigoroso y pasional, pero su pasividad como la de Leconte de Lisle es impersonal, es la propia de la humanidad.

Del mundo modernista conserva muchos elementos: de la musicalidad rapsódica de éstos, Sabat Ercasty pasó a lo sinfónico wagneriano, y del matiz a la gran masa de color tratada con idéntica solicitud que el matizado modernista, por eso se nos ocurrió para definir esta actitud de Sabat frente al modernismo aplicarle una frase de Vicente Basso Maglio, su contemporáneo y amigo, en el opúsculo "La expresión heroica". Diríamos así, en Sabat Ercasty "hay seguramente un modernista que reacciona contra el modernismo llevado hasta la disolución decorativa".

Los elementos que conserva son múltiples aunque, a menudo, disimulados. La belleza le parece un Absoluto inalcanzable, y su iluminación sirve para jerarquizar la vida, que Sabat Ercasty concibe aspirando siempre al estado ideal del arte. Duda, en cierta manera, del hombre y de su conciencia pensante (el hombre es lo que hace dramático al mundo), en cambio el universo, con una fuerte coloración panteísta, es para Sabat Ercasty, el puro reino de las sensaciones y el repertorio de donde ha sacado con mayor entusiasmo el caudal de sus imágenes. A momentos ese mundo, en cierta manera impersonal (campo de batalla de las leyes eternas) se confunde simbólicamente,

para Sabat Ercasty, con la mujer (también tomada como símbolo), y especialmente en su adolescencia, abriría una puerta al entusiasmo de la vida, su única justificación.

En una obra tan amplia y que abarca no sólo muchos años, sino también muchos títulos, se puede acusar una tónica de fidelidad a través de los años, una suerte de esquema que se notará esbozado en toda la obra posterior.

Como sucede a menudo, dos caras se disputan la atención del poeta, la del “cisne” y el “buzo”, recordando estas aves sagradas en la simbología “rubendariana” y con el particular significado que ellas adquieren en su obra; pero en Sabat Ercasty no son como en Rubén Darío, un proceso de profundización, un reencuentro del poeta cristiano, al volver con los años, al primario vestigio de su fe. En Sabat, la melancolía o la sombra del buzo, está presente en la raíz misma de su pensamiento, y de su poesía, porque ha dogmatizado la relatividad de todo lo existente y en ese río caudaloso que se devora el tiempo, Sabat Ercasty encuentra el mejor canto de su pensamiento: es la “alegría del mar” —pujante y salvaje— que todo lo muerde para caer en la nada.

Como aparece en su poema —“Alegría del Mar”—, el optimismo y el pesimismo marchan unidos, como enlace de una misma realidad. En Sabat Ercasty, la nota pesimista está dada en el mundo de su poesía y no es un agregado posterior producto de la madurez o de los años. El poeta parte de un mundo oscuro, traspasado por una fuerza misteriosa, casi el “elan” vital bergsonian, y lo ve luego caer en la vejez y en la muerte (términos que le resultan incomprensibles), de ahí, que su amargura sea impersonal por la desdichada condición del hombre.

El soneto LIII de “Los Adioses” (1929), ejemplifica, en cierta manera, lo que afirmamos de la poesía de Sabat Ercasty.

“Melancolía y tedio de no estar convencido
de nada, y de tener un continuado paso,



y un ir fatal, un no llegar jamás, y un fracaso
seguro, y todo por este extraño haber nacido!

Recorro a veces la fuerza inmensa que me ha traído
y me puso en la forma del encendido vaso
del cuerpo, en cuyo fuego vital y astral me abraso,
y en el miedo de ser me ahogo entristecido.

Me palpo. Toco una mano con la otra mano.
Rozo y oprimo mudo y temblando el humano
fantasma. Con la idea hielo las sensaciones.

Quisiera correr, huir, no encontrarme en mí mismo,
o atravesar las espantosas ilusiones,
o hallar en mí una cosa que no fuera de abismo.”

La primera estrofa parte de una actitud de agnosticismismo total. Con un gesto amplio el poeta se refiere a todos los hombres, sus semejantes, y en actitud recolectiva los reúne a su lado para afirmar un principio general: “no estar convencido de nada”. Como consecuencia lógica la estrofa concluye afirmando la vectorización de la vida hacia la muerte, como testimonio de un fracaso.

El soneto luego se reconcentra en una reflexión personal, que ya no es la generalización de un problema como en la estrofa primera, y con recato viril, nos da su tristeza personal.

Las dos estrofas finales adquieren un rasgo quevedesco. El verso cortado nerviosamente ofrece ahora espacio a la acción. A los dos cuartetos reflexivos, siguen dos tercetos dinámicos. El poeta quiere huir de la reflexión anterior, y concreta esa aspiración de romper el círculo de sus propios pensamientos, con una acción deseada: “Quisiera correr, huir. . .” pero el espectáculo que el mundo le ofrece es de confirmación a todo lo que su alma lúcida ya había previsto de la vida: ¡no hay cosa que no fuera de abismo!

Las consecuencias del modernismo en nuestro país, fueron dispares. Hasta ahora vimos la multitud de respuestas dadas a sus axiomas fundamentales y el logro verdadero en la obra de algunos poetas como Casaravilla Lemos, Emilio Frugoni, Basso Maglio y Carlos Sabat Ercasty. En todos ellos la solución es dispar, pero la influencia interior y exterior, de nuestros poetas modernistas y la ecuménica de Rubén Darío no puede ser negada como lazo de unión, como ámbito espacial y necesario para el desarrollo de sus obras. Pero en 1919, casi enseguida al "Pantheos" de Sabat Ercasty, apareció un libro de Juana de Ibarbourou —"Las lenguas de diamante"— que si bien puede colocarse en el paisaje común del lirismo post-modernista, en muchos aspectos desentona y exige un enfoque nuevo para ser juzgado.

Juana de Ibarbourou recibe la herencia de la poesía de principios de siglo, pero sus particulares ángulos de reflexión, su juventud, su espontaneidad frente al verso, la desprenden con mayor rapidez que a los poetas anteriormente mencionados (en cierta manera sus contemporáneos) de todo el cansado modernismo, que terminó por ser una receta manierista. En ella se dan ausencias que en su momento eran audacias, y todavía difíciles de defender. Así por ejemplo, todas aquellas realidades y teorizaciones sobre la "alquimia del verbo" que deslumbró la lírica de occidente desde el simbolismo hasta nuestros días (pues aún tiene adeptos), mundo que comenzó siendo puramente estético y musical para concluir siendo mágico y cabalístico, en Juana de Ibarbourou no aparece bajo ninguna forma conciente, y si se ratrean en algún momento es siempre el arrastre semántico de los términos que el idioma poético de la época ponía a su disposición, y el sistema metafórico que a veces concurría inconsciente a su poesía. Aún más, diríamos que en su obra hay una

voluntad de desconocimiento de las novedades expresivas, posible en cuanto a su poder de desprenderse de una herencia demasiado pesada para un poeta que en la etapa de "Las lenguas de diamante", contaba solamente con veinte años.

Posiblemente actuaron muchos factores positivos que la ayudaron en ese vuelco que representó su poesía; el más inmediato sería su propia juventud, que le impidió muchas lecturas y su vida ocupada de mujer y esposa viajera, por diversas ciudades de nuestro país.

Para ella los grandes principios estéticos de Mallarmé, ni regían, ni eran entrevistados; posiblemente nunca se le ocurrió que el cosmos pudiera ser reducido a materia verbal y que la materia verbal era silencio. No necesitó cubrir el mundo de imaginación porque el repertorio sensorial que éste nos entrega en ella vivía dichoso en su primera espontaneidad, y la palabra era un producto que distorsionaba sus directas relaciones de percepción, destruía su material lírico, oscureciéndolo, y por eso, con instinto natural lo rechazaba.

Se dieron, en Juana de Ibarbourou, actitudes de mujer creadora pero en circunstancias muy diversas, que las separan ampliamente, con la condesa Mathieu de Noailles que, en 1901, había comenzado su carrera literaria con la publicación del libro "El corazón innombrable". En ambas se da una poesía sensorial (que no debe ser confundida con una poesía sensual, que es aquella que busca lo inmediato y apariencial); hay una sana primacía de un mundo del que se apropian a través de los sentidos, en su acepción de plenitud, aunque debemos rechazar la tacha de paginizante porque la frescura, aún de su erotismo, no tiene complejidades ni es puesta como objetivo final de lo que cantan. La vida, la naturaleza y aún la carne es vista como un don y si existe un trasfondo ideológico, (como es natural en toda buena poesía) éste sería el naturalismo, en un límpido juego de causas y efectos.

Una profunda femineidad relaciona estos dos fenómenos líricos —el de Ana de Brancovan y el de Juana

de Ibarbourou—, no para tender fáciles relaciones de “fuentismo” o dependencias, sino para aclarar la lírica de la poetisa uruguaya, a través de un acercamiento de motivaciones líricas.

A menudo las actitudes epocales, los cauces nuevos que busca la poesía universal, se dan como labor de coincidencia y se penetra mejor en su aprehensión si nos referimos a corrientes mayores, que al estudio particular de un poeta.

Dijimos que ambas eran de una profunda femineidad, mujeres hasta en la forma de tratar la materia del verso, en lo fónico con el toque sugestivo-contagioso; mujeres hasta en la coquetería final frente a la muerte, que siempre viene en ambas marcada por la agónica melancolía de que la fiesta meridiana ya ha pasado y ahora quedan actitudes —quizá superiores— pero sin la profunda novedad del beso.

Juana de Ibarbourou traslada hasta el más allá su primaria y felina capacidad de seducción: será “un escándalo en la barca de Caronte”. Y la condesa de Noailles en su poema “Canto para que sepan”, desea que el joven lector que lea sus poemas cuando ella ya esté muerta, abandone a su amada real —viva y joven como él— para darle a ella vida en sus sueños. Hay un querer universalizar su capacidad de seducción.

La obra de Juana de Ibarbourou es de una excepcional amplitud de motivaciones, va desde lo espontáneo hasta la gravosa reflexión sobre la vida y el problema religioso, pero la fácil mitologización ha creado una figura única y, en cierta manera, falsa de su personalidad, como una joven fresca que ya Parra del Riego comenzó a dibujar. Es fiel a la evolución de su obra, y es su postura franca y directa frente a la poesía, lo que la hace conceptualmente fácil de comprensión. Pero si podemos trasladar una teoría de las estaciones a cada parte de su obra y de su edad, podemos decir que en cada etapa Juana de Ibarbourou se ensambla perfectamente. Pero los poetas —en general— se esquematan en el sentir común de la

masa de sus lectores en una etapa de su producción y la poetisa uruguaya pasa a sus lectores, en una primer lectura, como una "turbadora aparición" juvenil, que si bien no la agota, respeta en grandes trazos una fuente importante de su creación.

Es oportuno recordar un valor muy importante en la obra de Juana de Ibarbourou, y es su arraigo en un paisaje, el nuestro, y un arraigo en su época, que en cierta manera es la nuestra, para crear desde allí una labor, que si bien tiende a lo universal por exigencias mismas de la poesía lírica, no por ello deja de estar marcada por elementos fácilmente reconocibles de nuestro vivir; penetra en los temas universales desde su "aquí y ahora". Sus reacciones nos son cercanas por lo conocidas o repetidas entre nosotros, su paisaje, su manera visual o táctil de apropiarse de árboles, nubes, colinas, su dejo un poco despreocupado de abandonar las grandes interrogaciones metafísicas (sobre todo en su primera época) o desdramatizarlas, para no turbar una visión que, en general, es límpida y a lo sumo ligeramente melancólica.

Una gran etapa de su creación se derrama desde el primer libro "Las lenguas de diamante". Hay en él poemas de mesurado artificio que, en general, responden a una técnica de expresar un sentimiento pregustado de un suceso a venir; hay una creación de situaciones juveniles, como en el poema "Camino de la cita". Algunos elementos retóricos, como la interrogación, la metonimia, el oximoron, están dados tan directamente, tan sin deseo de disimularlos, que a fuerza de lúcidos no molestan. Hay esquemas tradicionales de expresión laudatoria, de fácil vinculación, como ser la amada y el amado que se encontrarán, el camino cubierto de retamas, las abejas que ella adjetiviza "glotonas" con un cierto matiz de cuento infantil, y sus trenzas cubiertas de corolas de flores. La emoción surge a pesar de lo esquemático del planteo, y a pesar de lo inevitable que tenga el surgimiento del amor adolescente, entre tantas palabras prestigiosas, ya, "per se" para crear el clima. Pero el poema está logrado, es una

visión desde nuestro paisaje que debe poco o nada a las citas de las fiestas galantes verlainianas, o aún más, a los cuadros del siglo XVIII que tanto amaba Rubén Darío. Es espontáneo y dicho dentro de las reglas de exigencia para crear, en un cuadro impresionista, los elementos necesarios que permitan surgir una emoción directa.

EMILIO ORIBE

Pocas veces vimos entre nosotros una sostenida preocupación por la estética y el verso, tan disciplinada y al mismo tiempo cálida, como en la propia labor de Emilio Oribe, un sagaz espíritu, preocupado por conocer y transmitir, la multitud de enigmas que presenta la poesía. En general, esta preocupación se ha manifestado en casi todos nuestros poetas, pero siempre de una manera ocasional. Para Emilio Oribe, en cambio, el tema ha sido constante, ya sea en la cátedra, en el libro, en el ensayo.

Es necesario destacar que, también en su obra en verso, surge diluida o particularizada, la pregunta acuciante que el verso propone. Su formación filosófica, su aire de reflexión, su sana actitud axiológica, que antepone las preguntas de la vida a las preguntas del verso, le dieron a éste el carácter de un diálogo consigo mismo o, a veces, un diálogo con aquellos hombres de pensamiento que nos precedieron y que alimentan una magnífica dosis de cultura y de conocimiento.

Sus reflexiones, más que encauzadas hacia el terreno de la poesía, en lo que tiene ésta de dependencia directa con la palabra (tomado éste término en el sentido que la fenomenología le da: "valores simbólicos formalizados") fueron orientadas por Emilio Oribe hacia el terreno de la filosofía sobre el arte en general. Si el poeta sale y vuelve a la palabra como raíz y fin de su quehacer, las investigaciones realizadas deben quedar dentro de su campo de acción, toda incursión "extra" pertenece a esferas distintas que comúnmente ayudan a la comprensión del hombre como "ente" dinámico, pero iluminan poco la realidad del verso. En Oribe la preocupación fundamental del pensamiento es antropológica, y escribió en una época

en que los estudios de la poesía tenían poco desarrollo entre nosotros —a no ser en el sentido filológico—, y la tentación de salir fuera de sus estrictos problemas era demasiado insistente.

Esto no quiere decir que no fuera riguroso consigo mismo al escribir sus obras. Hay en su obra demasiados testimonios en la utilización estructurada del verso libre y aún más, es capaz de desenvolverse con soltura en el manejo de los extraños tropos; “La lámpara que anda” (1944), “Ars Magna” (1959) y “El halconero austral” (1922), entre otros ejemplos. En lo formal ha transitado desde la expresión directa hasta la expresión cobijada, pero a él, poeta de arte antes que nada, sólo por miopía ante el poema se le puede asignar prosaísmo en alguna de sus obras. Prosaísmo, indica a menudo, ineficacia en lo por decir e infidelidad con sus intenciones, y en toda su carrera de más de cincuenta años se pueden señalar altibajos —naturales en todo creador—, pero nunca, (sobre todo al llegar a su verdadera plenitud) se puede confundir la intencionalidad estética de unir poesía a lo conceptual o unir poesía a lo inmediato, con el prosaísmo poético en su sentido natural, y que produjo terrores en algunos libros de post-guerra. La expresión directa en la obra de Emilio Oribe, es testimonio de su preocupación por una cierta actitud romántica de la expresión absoluta, pero es necesario remarcarlo, todavía es poesía. Siempre es poesía. Sin llegar a ciertas caídas grandilocuentes de María Eugenia Vaz Ferreira, que también por lo interior que la anima, queda siempre en el territorio de la gran poesía.

En la primera edición del libro “La colina del pájaro rojo” (1925), en una reseña final puesta por el propio Emilio Oribe, dice con cierta ingenuidad, que las ediciones anteriores de sus tres primeros libros: “El nardo del ánfora”, “El castillo interior” y “El halconero astral y otros cantos” sean entregadas al fuego. Esta anotación no dice más ni dice menos de lo que ella expresa, pero marca una contenida pasión de ascenso —muchas veces

confundida con “frialdad”— que presidirá toda su extensa labor de más de cincuenta años, marcada siempre por este primario: “ad altiora tendimus”.

Toda su vida y toda su obra surgen agobiadas por la perfección; como el Rimbaud de “Una temporada en el infierno”, no se busca, sino que se evade —“je me cherche n'est pas, je me evade”—, y nosotros agregaríamos: se deslumbra frente a cada imprevisto misterioso en cosas del espíritu y en cosas de la materia. Y se entrega con entusiasmo de reflexión a cada enigma que la vida le acerca y él transforma en poesía que documenta la maravilla del ser en el universo más maravilloso todavía. De ahí ese tono de meditación filosófica que traspasa los libros de Oribe y los libera de lo inmediato y coloquial. De ahí, también, esa frescura innata frente a las ideas, ese perderse, sonámbulo, detrás o delante de todos los hombres culminantes de la humanidad, —sus compañeros de ruta o sus maestros de iniciaciones— esa ingenuidad, en cierto modo campesina o virgiliana, frente a lo que supera nuestro mundo inmediato de todos los días. Oribe surge, en su obra, como un poeta deslumbrado por lo que no conocemos, por “la carne que tienta con sus frescos racimos y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos”.

Si Walt Whitman decía que en la cola de un ratón hay suficientes milagros como para hacer temblar a sextillones de infieles, Emilio Oribe está en ese cortejo silencioso de deslumbramientos, y su ideología, la ideología del poeta que surge a través de sus obras es nebulosa por naturaleza porque el salto del deslumbramiento a la fe, es posible que no lo realice nunca, por esa actitud perenne de movilidad que recién notábamos, y por esa evasión hacia nuevas maravillas. Parecería que, a cada momento, estuviera escuchando el llamado heracliteano: “venid, detrás de esas piedras y esos árboles hay nuevos dioses”, es decir, hay nuevos misterios, hay nuevos enigmas para su realidad “de junco, pero de junco pensante”.

Muchas veces se le asignó como maestro a Paul Valery, pero a nuestro criterio, el mundo de Valery es demasiado cerrado, escolar —en el sentido de escuela filosófica—, es un círculo plagado de enigmas, y su verso o las responde con un sistema, o las desconoce por principio, para no herir ese mismo sistema. Emilio Oribe toma algunos elementos del gran poeta francés, pero elementos adjetivales; su esencia es dinámica, inaprehensible. De él queda la actitud de construir el poema, de redondear un clima y un anti-clima, de encerrar una concepción del mundo en cada composición; pero si en Paul Valery el ámbito se repite en cierta manera, y su poesía tiene unidad filosófica, en la obra de Oribe la actitud reflexiva es lo único que se comunica entre poema y poema, y la concepción se diversifica, se bifurca.

Pocas veces como en el primer libro totalmente aceptado por el autor —“El nunca usado mar” (1922)— y sobre todo en “La colina del pájaro rojo” (1925), Emilio Oribe entrega poemas de realidad meridiana, verdaderos mojoneros de un poeta como pocas veces estamos acostumbrados a ver en la poesía de estas latitudes. Poemas de logro en todos sus sentidos, documentos de hombre y de poeta; destacándose a nuestro criterio, (y como ya lo hicieron notar Hugo Emilio Pedemonte y Domingo Luis Bordoli), su extenso poema “La estrella y el grano de trigo” que pertenece a “La colina del pájaro rojo”.

En versos que giran alrededor del alejandrino español y en rima dística, Emilio Oribe, en este poema (uno de los pocos señeros escritos entre nosotros), nos entrega una alegoría de sueño, donde los objetos dejan de ser cotidianos para cargarse de realidades mayores, que en último término podrían ser, la carne y el espíritu en su eterna puja poética y en su eterna puja dialéctica. Pertenece a un libro que, en su título y fecha de publicación, nos recuerda otro libro y otra fecha, junto a otro poeta que —diríamos— es casi de su misma estirpe: María Eugenia Vaz Ferreira.

El libro póstumo de esta poetisa se llamó "La isla de los cánticos", y el libro de Emilio Oribe "La colina del pájaro rojo", y la fecha común es 1925. Los dos títulos parten de un sujeto separado, de soledad —"La isla" y "La colina"—, centro de una contemplación aparte; en uno la imagen se hace más abstracta, en el otro se concretiza con un término que recuerda tanto las cosas nuestras. Luego, los epítetos, que en el primero aumenta la dosis de abstracción, y en el segundo, vuelve a la misma actitud concretizante de la imagen —"el pájaro rojo"—, pero que en su verdadera realidad, nos habla de un elemento aéreo —el pájaro o el canto—, adjetivado definitivamente con un "rojo", de enorme brillo expresivo (sobre todo en referencia con los demás elementos de la frase), pero que habla de triunfo exterior; que en la obra de María Eugenia Vaz Ferreira estaba implícito en la severidad de los términos empleados. Si bien las relaciones no pasan mucho más allá de éstas a las que hicimos referencia, muchas afinidades en trascenderlo todo hacia la reflexión y en actitudes imponderables de ver poesía y vida como demasiado cercanas para poder dividir las, relacionan algunos aspectos de la obra de esta poetisa con la de Emilio Oribe.

Tampoco quisiéramos dejar pasar la ocasión de notar algunas coincidencias generacionales (que consideramos en ese plano nada más) entre la obra de Oribe y los poetas nativistas. El tema es amplio como para revisarlo ahora, pero creemos que existen demasiados aspectos dignos de ser revisados en relación con esta faceta: El "gaucho cósmico" de Pedro Leandro Ipuche, no puede ser separado totalmente en un enfoque generacional de la presencia del hombre en la obra de Emilio Oribe.

"La estrella y el grano de trigo", afecta cuatro momentos en su construcción. Un amplio movimiento introductorio, ascético en la visión del campo, como en las tierras castellanas de Antonio Machado:

**“Estaba el aire cárdeno, vibrante la llanura,
ya se doraba el trigo con la espiga madura.
Reino de Sagitario.**

**Yo iba, peregrino
de los campos de América, a pie, por un camino.
El ocaso, allá lejos, tras la ciudad caía.
Un río separábame de las casas. Corría
sin oleajes. Volvieron hacia el hogar obreros
y paisanos en paz. Balaron los corderos.**

.....

**Las espigas temblaban movidas por el viento
y de cada materia se elevó un pensamiento
sublime. Conversaban los granos ya maduros
con las hojas. Los árboles, buscaban los oscuros
brocales de los cielos para allí abrirse en frutas.
Los bueyes patricios, en las astas hirsutas
dobladas, recogían los nómades mensajes
y afinidades cómplices llenaban los paisajes.
Liviano, confundido, con un astro perfecto,
volaba hacia las cumbres un tembloroso insecto.
Tan altas las luciérnagas fácilmente subían,
que en la luz de los orbes su fanal encendían.
Eran pequeñas arpas las alas de las aves.
Mugían toros Hérefords como órganos graves.”**

.....

Una reconstrucción mítica de Grecia, desarrollándose a través de la contemplación de una estrella, —y “su brillo era la lanza de Palas Athenea”— como dice el poema.

.....

**“La Era más dichosa de la historia del mundo
resucitó en el astro y en su mirar profundo.**

En Delfos, los oficios de sabias pitonisas;
vestales, humo, inciensos de las paganas misas.
La eternidad estaba en el fugaz instante
del reir y en el grácil correr de la bacante.
Los dioses eran hombres de atributos divinos.
Los hombres fueron dioses por un tiempo.

Con vinos

y cantos, bajó Aquél de los labios impuros.
Guía al macho cabrío de los higos maduros.
Baco! El del Himalaya! Trae las danzas rituales
en holocaustos míticos, y sus fiestas teatrales
de pronto se incorporan a los nativos cultos.
Miles de hombres jóvenes en alegres tumultos,
las hecatombes órficas en los templos abiertos
inician!
... ¡Y qué lejos del dolor y los muertos!”

El tercer momento parte de la contemplación de un
grano de trigo “que se inclinaba a la tierra para allí ser
divino”;

.....

“Para el grano de trigo todo ese resplandor
de alegría, era un tránsito fugaz y sin valor.
El, quieto, humildemente buscaba otro camino:
se inclinaba a la tierra para allí ser divino.
Hermano era del árbol, del pez y de las aves
de los hombres que luchan en la tierra y las naves.
Su grey: vedla en las mansas mieses de Galilea,
macizas de parábolas como la plebe hebrea.
Su entraña le dió un alma que el astro no vería.
Un alma que en la llama del sacrificio ardía.
En la última cena Jesús mostró el milagro:
partió un pan que guardaba mil trigales del agro.
Darse a las otras almas. Madurar y sufrir.
Circular por las cosas. Morir para vivir.”

.....

El poema se cierra con versos nerviosos, que afectan diálogo, con una prosopopeya en lontananza y que cierra el trabajo en una actitud de recogimiento hogareño entre la esposa y el hijo (ellos también con valor alegórico), como si la aventura del poema fuera un acercarse al cosmos en lo que éste ofrece de elementos pedagógicos para el hombre, deseoso de integrarse en el orden universal, y que al final encuentra la última sabiduría en su mismo mundo cerrado. El universo parecería que enseñase al hombre que el orden o la perfección está en desarrollarse libremente y con amor dentro de su propia circunstancia. Este aspecto, a momentos, puede darle al poema un cierto aire de parábola en verso, que en ningún momento llega a molestar.

.....

“Pasó el tiempo; mas, cuando
ya el cansancio agobiábame el cuerpo, vi brillar
una luz.

Grité: el astro!

Mas no: era mi hogar.

El fuego ardía. Un beso dí a la esposa y al hijo.
Abracé tiernas carnes. Después, mi labio dijo:
— He de iniciar la siega, mañana, con la aurora...
— Grandes revelaciones oí! — Medita y ora:
— Jesús está en la tierra, no en el cielo!

— Sus manos
las pude ver en nuestros trigales de los llanos.
— Toma este haz de espigas que en el altar de casa
consagro.

Con nosotros, Cristo la noche pasa.”

Hablar de la contenida erudición y cultura que a cada paso nos sale a la vista sería fatigante: desde una sabia ubicación zodiacal del mes de las cosechas —“Reino de Sagitario”— hasta una versión libre y personal de la

súplica de los discípulos de Emaús —cuando le piden a Jesús que permanezca con ellos, “porque viene la noche—”, marcan el principio de este poema excepcional. Pero el equilibrio entre lo dicho y lo insinuado es cordial, y las referencias asociativas con otras obras, están plenamente integradas, lo que agrega una nueva pasión al poema, lo cubren de sugestión contagiosa, que resulta una sabia manera de agregar méritos sin distraer la esencia del poema.

Le asignamos antes a “La estrella y el grano de trigo” un cierto aire de parábola en verso, ladera que se da muy a menudo en la obra de Emilio Oribe y que responde, antes que nada, a una reacción eminentemente reflexiva y personal frente a la vida, a una aflorante capacidad de lectura y diálogo a “través” y “con” los libros; en síntesis, a una predisposición natural, (que múltiples datos confirman), a ser más hombre de contemplación que de acción. Otras causas inciden también en este aspecto de meditación que señalamos, y son las influencias recibidas desde el “arielismo” de José Enrique Rodó y su parecida actitud de contemplación, que estalló tantas veces en verdaderas parábolas, hasta una dependencia mayor de lecturas que abarcan desde Emerson hasta los maestros hindúes.

Quizá en él y en su generación el anti-positivismo filosófico afectó la forma de una concentración simbólica frente al mundo, que entre nosotros iniciara José Enrique Rodó, y que luego, bajo la acción removedora de Nietzsche se prolongó hasta varias generaciones después. El cansancio por la ciencia ingenua y prometedora del siglo XIX despertó en Francia una actitud de rechazo que volvió a discutir problemas a fines del siglo pasado y que, al Río de la Plata, llegó a principios de este siglo ya armada con las baterías plenas de Henri Bergson y su “intuicionismo”. La actitud de Emilio Oribe y sus contemporáneos, se nota bastante en las obras que dejaron y, al responder a causales tan de su época, a menudo su verso, deja de ser testimonio del “hombre eterno”, para respon-

der a circunstancias epocales y a visiones filosóficas demasiado enraizadas con las causas que las engendraron.

El aparato filosófico que a veces descubre el poeta detrás de su obra es de una asepsia "agnóstico-melancólica" que, a momentos, el hombre contemporáneo —sobre todo el hombre joven— lo siente no como un aullido final a lo Baudelaire, a lo Giácomo Leopardi, a lo María Eugenia Vaz Ferreira, sino como un conformismo expectante, que cierra puertas, aún cuando el misterio y su sed de entrega al hombre, está llamando a poco que el lector o el poeta se atrevan.

Emilio Oribe traza un repertorio de reflexiones y, sin protestas y sin audacias, parecería replegarse con opacidad estoica, pero con pocos trazos de humanidad. La "poesía pura" francesa —Paul Valery y otros— quizá influyeron en el rasgo insinuante para su visión formal de la nada, y con un instrumento rico y maduro se aventura al verso, dando una obra vigorosa en la forma —plena, equilibrada— y con un contenido profundo, pero a veces marcado por la temporalidad de las ideas discutidas en su época, sin la necesaria aventura de tocar lo universal.

Un ejemplo de esto lo encontramos en "La estrella y el grano de trigo". En versos anchos y rimados, comienza dándonos el origen anecdótico de un corolario filosófico. El poeta, como el Antonio Machado de "Campos de Castilla", iba por los "campos de América", y al reflexionar sobre ese mundo que lo rodea, saca como Antonio Machado su ecuación final, que más que una visión estética de la vida es una norma de conducta o una moral: se debe vivir en el hogar, apegado a la tierra (única conocida), entre la esposa y el hijo, consagrado al trabajo.

El campo que nos trasmite es eglógico, estival, fecundo, le debe poco o nada al campo de los narradores de su misma época, no es el campo rioplatense de Javier de Viana y menos el campo de Ricardo Güiraldes. En Oribe el trigo madura sin mayores preguntas, los corderos balan alegremente y "Volviéron hacia el hogar obreros / y paisanos en paz". La vida es comunitaria y sin roces.

Y estos obreros, ya que mencionamos a Antonio Machado, no anuncian en absoluto aquella "España de la rabia y de la idea"; son felices engranajes en la máquina social. De ninguna manera esto puede ser tomado como una censura al poema, porque se nos podría contestar con razón, que esta visión del hombre de trabajo responde a una intencionalidad de paz, sostenida en toda la composición y responde a fines particulares. El poeta es fiel al poema en todos sus detalles y este es un elogio para la crítica de análisis.

En el poema notamos dos amplios movimientos estróficos que giran, el primero alrededor del mundo antiguo —Grecia y Roma— y el segundo se lo enfrenta con el ciclo bíblico y Jesús especialmente. De allí surgió el título bimembre del poema; la estrella representa un aspecto simbólico de Grecia, es la frialdad del razonamiento y el signo de Athenea, la diosa del "Nous" divino, nacida armada de la frente de Zeus.

"La estrella habló del reino alto de la alegría:
el triunfo de la fuerza, la ciencia y la armonía.
Su brillo era la lanza de Palas Athenea,
abriéndose un camino con la insignia febea."

Por oposición el grano de trigo es el signo eucarístico, objeto del "divino simulacro" como decía Darío o el "panderito" milagroso como Federico García Lorca confirma en su "Oda al Santísimo Sacramento". Emilio Oribe lo traslada de esta manera:

"Cada espiga de trigo se alargaba hacia el cielo
como antes, en los siglos de la fe y el desvelo.
Cuando alzaron los hombres los templos medioevales,
mazos de trigo altísimo fueron las Catedrales!"

Y luego, para magnificar su pensamiento simbólico, sin dejar ninguna duda, une dramáticamente estos dos

principios perennes de nuestra cultura en un solo concepto:

“La estrella era el espíritu de Grecia. Y en el grano de trigo yo aprendía todo el drama cristiano.”

Así, de las palabras de Emilio Oribe, surge la relación del título del poema y el laberinto simbólico que lo alimenta. “La estrella y el grano de trigo” son como el encuentro del cosmos racional y el cosmos intuitivo, o dicho de otra manera, la dialéctica que Oribe previó en todas las cosas entre lo inmanente y lo trascendente. Pero notemos que el poeta da una alegorización personal del mundo, al que comúnmente no estamos acostumbrados, el mundo de Grecia (del que parece excluir el lirismo y la tragedia) se expone en la figura de la estrella —lo cósmico universal, lo celeste— para remarcar lo racional y determinista, casi símbolo de la filosofía que puede ser platónica o aristotélica, indistintamente. Frente a este símbolo poético, ya de por sí cambiado, Oribe coloca lo trascendente en el centro de lo telúrico —en el grano de trigo— signo de las fuerzas oscuras divinas, eternamente fecundas y que, en lontananza, debieron tener en el pensamiento del poeta, misteriosas vías de unión con la espiga sagrada de los misterios eleusinos o el culto de Isis y Osiris.

Para un poeta cristiano, para Dante por ejemplo, la significación de lo uránico hubiera sido lo trascendente y la significación de lo telúrico hubiera sido lo inmanente. Cabe preguntarnos, el por qué de este cambio, el por qué de esta inversión simbólica, que sin lugar a dudas deberá responder a una causa profunda y a un particular sentido que tendrá el poema. A nuestro criterio el hermetismo simbólico de esta composición depende de una visión particular del poeta que, en cierta manera, es tributaria de una visión que su época —o una gran corriente de pensamiento de su época— encontró como solución de la dialéctica entre lo inmanente y lo trascendente.

En varias oportunidades hicimos relaciones entre el pensamiento de José Enrique Rodó y el de Emilio Oribe, esto no significa que afirmemos dependencias, sino coincidencias. La visión de Grecia y la visión del cristianismo tiene muchos puntos de contacto entre ambos pensadores. Los dos ven a Grecia y al cristianismo como alegorías de lo inmanente y lo trascendente, respectivamente. La Grecia de los dos, todavía no sintió la feroz capacidad irónica de Sócrates, es la Grecia de los mitos, es la Grecia de los manuales universitarios, que José Enrique Rodó y sus maestros franceses inventaron, soslayando a Burckardt y a Wilamovitz.

Frente a esta Grecia rodoniana que nos presenta Emilio Oribe, se levanta un Cristo hogareño, que tiene mucho del dulce "Rabí de Galilea", que caminó solamente por las páginas de Renán y en el "Ariel" de José E. Rodó. Aquí también se cumplió un idéntico proceso de divinización o de humanización, expuesto con mucho amor, pero sin concederle a su figura, ni un ápice de trascendencia que pudiera ofender los ojos deterministas de la ciencia post-positivista, ajena a todo resquicio por donde pudiera colarse el misterio.

Oribe, como Rodó, como sus maestros del siglo XIX, secularizaron la figura evangélica de Jesús. Quizá el origen de toda esta construcción tejida alrededor de la figura histórica de Jesús —hecha para satisfacer una máxima interrogante del hombre contemporáneo, acostumbrado al pensamiento científico—, responda a un núcleo de pensadores de mediados del siglo pasado, orientados por el teólogo alemán Schleirmaher, que luego darán origen a la "teología liberal" alemana de fin de siglo.

Para Schleirmaher la figura evangélica de Jesús debía ser secularizada, y su atracción divina, reducida tan sólo a ser cumbre moral de la humanidad. Este proceso pudiera ser sintetizado en un arreglo insinuante de un versículo del Evangelio según S. Juan. Cuando éste dice "el Verbo se hizo carne", admitiría para Schleirmaher, un cambio en sus palabras, que quedaría así: "La carne se

hizo Verbo” en una inocente versión, pero el panorama total cambia. Ya Jesús no es el “hecho” absoluto ocurrido una vez en la historia como un proceso de descenso, sino que es un proceso de ascenso, repetible, entonces, infinidad de veces y que al magnificar la propia naturaleza humana, soslaya el problema agudo de un Dios trascendente y abre las puertas a una impensable posibilidad extendida como panorama siempre futuro de la humanidad. El hombre con su capacidad de progresar puede llegar a repetir este hecho histórico —quizá a superarlo—, como el mismo Goethe en “Fausto” lo insinúa, y sin apelar al misterio, ese trasfondo poético que todo hombre lleva en sí, podrá desarrollarse en el futuro.

En esa perspectiva entendemos el paraíso esteticista y la moral, también esteticista, de José Enrique Rodó, donde griegos, romanos, franceses, italianos, españoles, etc. se dan la mano en una rueda armoniosa con Jesús, en una proyección secularizada del paraíso, reconociendo todos en este su hermano mayor, el primero “inter pares”.

La solución del tema es seductora y tanto más verdadera cuanto más bella es, según dijo Rodó en “Ariel”. Todo parece indicar que Emilio Oribe, en este poema, continúa idéntica concepción para dramatizar e integrar totalmente en la tierra, la figura de Jesús y su cristianismo.

“Bajé los ojos. Miré hacia la vertiente
y ví la grey innúmera de tallos ondulantes.
Y cuántos! Muchos más que los astros radiantes.
Me incliné, y de rodillas besé el tragal maduro,
y sin mirar los astros recé con labio puro
mi oración, al llano, al bosque y a la sierra.
Oídla:
— “Padre Nuestro que estás sobre la tierra!” . . .”

Emilio Oribe soluciona el problema, centralizándolo todo en la tierra, en el hombre, en el hogar. Parecería decirnos que, como siempre, “el hombre es la medida de todas las cosas”. Y que en el fuego del hogar está el prin-

cipio de solución de todos los enigmas; se concentra en lo cotidiano para ser más absoluto, pero sin tener nada que ver con aquel concentrarse en lo cotidiano que Voltaire fija como término de la vida del hombre en "Cándido": "Il faut cultiver notre jardin". En Voltaire esto es quizá testimonio de nuestra impotencia; en Oribe, el hogar —su propio jardín de ternuras— es signo de nuestras posibilidades infinitas.

EMILIO FRUGONI

En 1923 Emilio Frugoni publicó sus "Poemas Montevideanos" que en cierta manera se continuarán en "La epopeya de la ciudad", publicada en 1927 y que el autor subtitula "Nuevos poemas montevideanos". Este segundo texto de Emilio Frugoni se abre con "El canto de la multitud" que, en muchos aspectos, habla de una dependencia ideal con las gentes de la abadía de Creteil. Una nueva perspectiva hace ver al poeta eso que llamamos realidad y se entrega a ella no por fatalidad sino con entusiasmo y alegría. El poeta se encuentra espiritualmente deslumbrado y por eso no le repugna hablar con lenguaje social, comunicativo, comprensible, de uso general. Se dirige a un lector que el poeta coloca casi a su mismo nivel, con idénticos ardores por la vida que vendrá, fino, avizor, ingenioso. Frugoni le exhibe la realidad del Montevideo de la segunda década, lo conduce por él, o mejor, van juntos, y no sin cierta ironía podríamos emplear el juicio de Ludwig Pfändl sobre la "Guía espiritual" de don Miguel de Molinos: "es una guía para dirigir dirigidos que no necesitan dirección". Frugoni expone un Montevideo para montevideanos, sin el "manierismo" de algunos de sus herederos en el tema, como si nos mostrara nuestra casa con la sabiduría del que sabe ver y decirlo, y que al menor toque de atención nos la recupera entera y para siempre, porque era nuestra casa, la cotidiana, y que todavía no aprendimos a ver.

El "Canto a la multitud" al que hiciéramos referencia, que abre "La epopeya de la ciudad", de tono ideal y discursivo, se aparece como un prólogo a los motivos analíticos y pormenorizados del libro.

**"La ciudad es como el río, que permanece y anda.
Quieta en la geometría múltiple de sus casas;
trashumante en la flúida circulación de sus gentes.
Con los ojos de sus ventanas
se ve a sí misma transitar por las calles.
Allá viene! Allá viene!
Hacia mi encuentro se adelanta
por la calle tendida entre dos horizontes.
Y aquí está; y ya pasó; y siempre pasa. . .**

**La multitud es una gran culebra
que por las avenidas se arrastra
sacudiendo su ancho collar de voces.
Me envuelve, se enrosca a mis miembros, me enlaza
y me lleva consigo a través de las calles,
abandonándome en el tibio hueco de una plaza.**

**La multitud es el campo y el arado;
la piedra y el artífice que la talla;
es el mar y es el barco.
Se queda y viaja.
Construye sobre sí misma.
Es la vela y el viento que la arrebatada.
En la calle se esparce y se concentra
y es un monstruo ruidoso que distiende sus miembros
en las avenidas y las plazas.
Se desarticula dentro de las casas.**

**Gotas somos de esa ola
de mar que pasa.
Una gota refleja el cielo
cuando está aislada. . .
Por eso nos creemos, solos, algo distinto
de todas esas gotas que hacen la marejada
para que ésta recoja en su seno las nubes.
Somos nosotros mismos y no somos nosotros.
Vamos en ella mientras nos quedamos
mirándola. . .**

El poema está dividido en dos partes. La primera de ellas está constituida sobre dos o tres conceptos que, descargando la emoción en definiciones, le agregan solemnidad y alguna estratégica exclamación que agiliza la llegada del "climax" de esta primera parte del poema. La vida unánime y social lleva al primer plano de atención a la ciudad de Montevideo y la dinamiza por lo interior de hombres que acumula a través de una imagen de venerable prestigio y antigüedad: el río. Dice Frugoni: "La ciudad es como el río" y la novedad de esta ciudad, que ya sabemos es Montevideo, objeto esporádico de Hidalgo, los románticos, Rubén Darío, Lautreamount y algún otro, es que ahora resulta objeto de un poeta acostumbrado a otros sueños. Y notamos sobre todo en el segundo término del verso que acabamos de señalar

"La ciudad es como el río, que permanece y anda."

la asociación erudita, desde el manriqueano río que "va a parar a la mar", hasta la anécdota goetheana (y todavía anterior) del río Tíber que permanece y anda.

Los versos siguientes se hacen más y más esquemáticos. Las figuras de ficción, como un esbozo de prosopopeya y el antropofornismo son presentados con novedad: ya no son hijas de la retórica del siglo XVIII sino que son hijas de la imaginación, no desorbitada sino sentada con cariño en el mismo sitio que la realidad. Así por ejemplo, la ciudad es vista como un ser humano, que tiene ojos, que transita por ella misma, mirándose con los ojos de sus propias ventanas y que en silencio o con majestad pasa delante de nosotros; en un leve insistir del transcurso temporal, como si el poeta asistiera a la llegada de esta mujer espléndida, la ciudad, que viene desde su ayer, tendida entre dos horizontes y continuara hasta un futuro: "ya pasó", como si se contemplara su porvenir de terreno arqueológico.

La primera imagen del río es luego fijada con suntuosidad en una vasta culebra. Uno de los sagrados animales

modernistas viene desde su antiquísima imaginería lujuriosa a darle a este asedio de definiciones de la ciudad el otro cariz más carnal, más humano. Ahora la multitud es una culebra

“sacudiendo su ancho collar de voces”.

El poeta conserva un ámbito de imaginación primitiva como la culebra en el “ancho collar” que por un instante amaga tocar el brillante collar de la cobra pero que luego se concreta definitivamente en las voces de la multitud, tornando todo el concepto hacia un terreno estrictamente humano. La selva sirvió como término brillante de comparación, pero el hombre queda en una nueva guarida: la ciudad. En el último período del poema aparece el poeta, o el lector, integrándose “in mente” al anonimato de huir sin pensar en la multitud. Es la culebra que envuelve al hombre de un Montevideo distinto a aquél lleno de siesta que trataran nuestros poetas modernistas; ahora es un Montevideo de multitudes, de inmigrantes de la post-guerra de 1914 que, como dice Emilio Frugoni:

“Me envuelve, se enrosca a mis miembros, me enlaza y me lleva consigo a través de las calles, abandonándose en el tibio hueco de una plaza”.

La segunda parte, separada por el mismo autor, de este “Canto de la multitud” tiene un tono más reposado; es más conceptual, los términos se hacen afines con ideas y no con sentimientos; se nota detrás de lo que el poeta dice el pensamiento social del autor, lo que no compromete en forma directa la poesía. Lo interesante está en la novedad con que le enseñaron los poetas post-cubistas franceses a ver su ciudad o a ver el mundo y su eficaz aprendizaje y el testimonio de su alma sensible a la emoción de los temas perennes de la poesía: la vida, la muerte y sus intercomunicaciones. Emilio Frugoni concluye viendo la multitud como una ola, de la que él se siente

**una gota, una "gota pensante" diríamos nosotros parodian-
do a Pascal, y en ocasión de esta multitud, el poeta refle-
xiona sobre el tema de la transitoriedad humana, antiquí-
simo laberinto de la poesía. Y allí cierra el poema con
una palabra sola: "mirándola", que hace trágico el futuro.**

LOS "MOTIVOS" DEL NATIVISMO

Abierta en dos grandes olas, la preocupación romántica por la expresión del ser nacional en la obra de arte o el byroniano "color local" se manifestó entre nosotros a través de dos fórmulas. La primera sería la expresión lírica de una anécdota simbólica, en "Tabaré" de Zorrilla de San Martín, primer esfuerzo estrictamente estético por expresar las raíces últimas de la nacionalidad. La segunda sería un grupo, que no llegó a formar escuela y que por los alrededores de 1920 a 1930, acercándose a la promoción del Centenario, buscó expresarse denominándose "poetas nativistas"; preocupados por lo nacional y americano pero resguardándose en los límites de lo puramente estético. Estos dos esfuerzos visibles, estructurados en las cercanías de fechas claves para la reflexión americana, (la primera en ocasión del descubrimiento de América, la segunda en oportunidad de la declaratoria de la Independencia) marcaron un deseo de jerarquizar lo que se sentía venir de abajo, de lo telúrico, lo popular, evidenciándose la responsabilidad del poeta culto por hacer un orden simbólico y entregarlo a lo valioso universal. El lector pensará que olvidamos otro esfuerzo en el mismo sentido y anterior en el tiempo: el temprano romanticismo, especialmente a través de su fórmula gauchesca. Entre nosotros casi no tuvo esa corriente ninguna intencionalidad de arte y por lo tanto careció de ideología simbólica de nuestro ser nacional. Esto no significa que a momentos no haya podido expresar gran parte de lo que podría entenderse por "rioplatense"; esto es innegable. Pero en cambio se desarrolló con espontaneidad en cuanto a sus fines, y afectó un habla casi artificial, careció de voluntad creadora. No representa un esfuerzo consciente

por apropiarse de la voz nacional y aun popular a través de la expresión de una voz culta, como en el caso del poema de Juan Zorrilla de San Martín o el caso de los poetas nativistas Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche.

Como quedó dicho, estos tres modos de expresarse, uno estéticamente inconsciente, los otros dos conscientes de su propia finalidad, son consecuencias, ondas tardías del estallido romántico, que en sus paradójicas conclusiones sobre la vida y el arte era capaz de unir dialécticamente, por un lado, la perenne sed de evasión y, por otro, el deseo de afincarse en el propio ser nacional. En el fondo representa evadirse hacia el ayer y afincarse en la comarca. Al principio fue un vuelco directo, un derramarse sobre el ayer afectando su natural manera de expresarse, en un ensayo de imitar sin recrear, que en el Río de la Plata buscó el pasado gauchesco y campesino pero que respondiendo a un idéntico fenómeno hispanoamericano, en otros países, del Pacífico, por ejemplo, afectó la fórmula precolombina. Su culminación, o mejor, su salvación como fórmula en una obra de arte, que sin desconocer ese ayer, lo proyecta en una estructura de creación y está dada por el poema de José Hernández "Martín Fierro", donde hay un mensaje para el culto y un mensaje para el inculto y donde a la temática y al metro popular y humildísimo se le enseñó a saber expresar una de las formas del hombre universal. El "Tabaré" de Zorrilla de San Martín, entre otros ángulos de enfoque, representó un idéntico planteo de expresión reflexiva sobre el hombre americano, pero ya en el terreno seguro de la intencionalidad estética. Por último, el "nativismo" fue el ensayo final en nuestra literatura de expresar el ser nacional a través de una poesía culta. No creemos que las causas profundas de estos intentos dependan de caprichos sino de significados graves en el pensamiento de los mejores escritores de América por ese periodo. Así, por ejemplo, no es casual la coincidencia de estos esfuerzos nativistas en la poesía uruguaya con la

aparición, también en la tercera década de este siglo, de obras tan significativas para entender ese período como "Doña Bárbara" de Rómulo Gallegos y "Don Segundo Sombra" de Güiraldes. La diferencia de géneros, novela y poesía, no nos impide acercarnos para rastrear la intencionalidad de los autores al escribirlas y la intencionalidad de las mismas obras. Por encima de estas diferencias en la expresión pueden verse como individuos de la misma promoción, preocupados por problemas comunes. En el caso de "Don Segundo Sombra" y de Güiraldes, su autor, el ejemplo es luminoso porque se lo nota partir de una premisa idéntica a la que sostuvieron los nativistas uruguayos. Todos los *ismos* que en los comienzos del siglo, y aun en décadas anteriores, se habían creado como formas de expresión novedosa y riquísima se aplicarán en la novela de Güiraldes a una acción viva en la provincia de Buenos Aires, utilizando un lenguaje y un sistema metafórico de raíz modernista y sin necesidad de que el autor afecte hacerse el "gaucho" para penetrar en lo anecdótico. Idéntico fenómeno, quizá en grado menor, se dio en la novela de Rómulo Gallegos, por una necesidad generacional hispanoamericana de enfrentarse con los temas de su circunstancia, ahondar en ellos con respeto y con amor pero desprendidos de la exigencia romántica de evadirse en el tiempo (desconocer su irrecuperabilidad) que poco menos que exigía revivir el "manierismo" del gaucho para crear un seudo cuadro histórico.

Nuestros poetas "nativistas" vieron con idéntica luminosidad la necesaria labor de expresar nuestra realidad *actual* con sensibilidad *actual*. En cierta manera era como volver a los orígenes de la literatura gauchesca, pues si ésta en poesía se caracterizó por la presencia de un poeta culto (llámese Hidalgo, Azcasubi, Hernández) que se aplica a la llamada "veta lírica popular", en el nativismo sucedería un casi idéntico procedimiento: el del poeta culto, lector del modernismo y los "ultraístas", que se aplica al mundo inmediato, al terruño y busca su apropiación.

Huelga decir la novedad que tuvo, la salud que representó en cierta manera y la robustez de las obras que ellos promovieron. En la lírica posterior su ejemplo va a quedar a veces como una nostalgia, concretada de tiempo en tiempo en alguna obra como "El sueño y retorno de un campesino" de Juan Cunha, que hacen destacar más la certera visión de los precursores. El riesgo de estos poetas, como el riesgo de toda poesía particular, es el virtuosismo de la comarca, el predominio de lo individual sobre lo universal, la carencia de un horizonte mayor para ejercitar las "motivaciones" de una lírica para todos. A menudo puede ser vista como una evasión esteticista sin mayor profundidad, una forma del "dandysmo" que ya Baudelaire había notado en su época, como queriendo en la exquisitez de una patria chica encontrar la última forma del desprecio irónico por lo ampuloso, lo universal (lo comúnmente recibido). Difícil es separar lo auténtico de la receta bohemia, pero se resuelve con facilidad si nos enfrentamos directamente con las obras y en ellas vemos la clara luz de lo cotidiano. Muy a menudo el poeta "nativista" no necesitó sacrificar lo universal a lo particular de la comarca sino que buscó una manera sencilla, inmediata de decir lo grande, con la voz simple de lo que nos rodea a diario; llegando a veces a crear imágenes imprevistas, sacadas de la realidad y vertidas a veces con la opacidad de un coloquio. Por otro lado, prima en estos poetas la comarca, tanto en lo geográfico como en el vivir de los hombres que la habitan, pero la intencionalidad es lo hispanoamericano, que a veces surge con independencia en un poema único y otras veces se disimula bajo lo anecdótico.

Hay en estos poetas un recatado tono de admiración por aquello considerado más valioso, que nos recuerda una frase de Antonio Machado: "Yo no he pasado de "folklorista", aprendiz a mi modo del saber popular". Esto es, admiración por el campo y sus habitantes y deseo también de abandonar el lujo de las ciudades, como si no se pudiera evitar el choque entre la civilización indus-

trial, hija y madre del dios consumo y el alma ansiosa de autenticidad, y como si el campo con sus habitantes actuales y su frescura de ayer fuera el único territorio de refugio.

En cierta manera, detrás de la obra de los poetas "nativistas" va implícita la concepción horaciana del "Felix agricolæ" y el "Beatus ille". La oposición entre la ciudad y el campo, con todo lo que trae implícito, y la soterrada admiración por el segundo, crearon este esquema de expresión artística que, arrancando de la Antigüedad, se repite cíclicamente hasta nuestros días. Con esto no queremos decir que todos los rasgos característicos de este "motivo" lírico se den en nuestros poetas nativistas. Hay como una aproximación y un estado de espíritu común a todos los poetas que sintieron idéntico cansancio. El campo, sus grandes elementos topográficos, colinas, ombúes, lagos, barrancos, y sus pequeños elementos de ensoñación poética, las flores silvestres, los pájaros, el chingolo, las nubes, atraen por igual la atención del poeta. Frente a este campo de paz, donde al atardecer humean los fuegos de la cena reparadora, como en los antiguos días del Lacio, se insinúa el hombre, el del ayer, el de hoy y el de mañana. "Felix agricolæ" parece surgir de cada una de estas presentaciones porque el poeta va mirándolo todo con ojos de admiración, como si recién nos descubriera la naturaleza y, como Adán, va nombrando las cosas con entusiasmo casi infantil. Implícitamente se está rechazando todo lo que no es el campo o no lo incluye y deja, como al soslayo, su asentimiento frente a la vida sencilla y alejada de los vicios (la "timba", por ejemplo, en Fernán Silva Valdés) y su invitación a volver al campo para ser más pleno. En el recuerdo está el hombre precolombino, el charrúa como símbolo idealizado de lo telúrico, casi un mito, en derivación romántica, por glorificar lo actual en sus dudosos antepasados. Luego está el hombre de ahora, que conserva y depura lo mejor de sus padres, en contacto directo con la naturaleza, que habla por la voz del mismo

poeta. Pero los ojos del poeta también se proyectan hacia el futuro y van al hombre del porvenir, que, como en los dos casos anteriores, también es idealizado: comúnmente ese hombre del porvenir resulta la síntesis de lo nacional y lo cosmopolita. En el caso singular de Fernán Silva Valdés, se aguarda la inmigración nórdica ejemplificado en su poema "Hombres rubios en nuestros campos" que recoge, como "La Gringa" de Florencio Sánchez, una esperanzada simbiosis entre la comarca y el mundo, para dejar sitio a otra versión romántica de la vida: la del progreso. Algún día, dice Fernán Silva Valdés, "una criolla rubia será la flor del pago".

La utilización del esquema "Felix agricolæ" aunque sea lejana, como en nuestros poetas nativistas, siempre aparece una idealización de la naturaleza. Pero esta "idealización" de la naturaleza sufre dos aportes: una "idealización" estética derivada del romanticismo, que implica "embellecimiento" de la naturaleza (para el romántico idealizar el paisaje resultó embellecerlo según sus particulares concepciones de la belleza) y otra vertiente que recibe el término "idealización" en manos de estos poetas es el aporte de las escuelas post-simbolistas, con arraigo en el propio Baudelaire, que considera "idealizar" la naturaleza como una forma de des-realizarla, de quitarle contactos con la realidad, de darle tales atributos a la imaginación que la suplante casi totalmente. Es llevarla a una zona de misterios, de símbolos, de realidades no conocidas por las funciones disciplinadas de la mente sino por otras más oscuras como la intuición. Aquí la idealización es penetrar en una zona ajena del conocimiento más allá de lo directo y apariencial. En los poetas nativistas también se da otra forma de idealizar lo natural que nos recuerda, en la pintura de nuestro país, la labor (cronológicamente cercana a nuestros poetas nativistas) del pintor Cúneo, con sus ranchos, sus paisajes y sus lunas donde lo inmediato es sólo toques gráficos para plantear encima de todo, un mundo de posibilidades interiores.

Cabe destacar, por fin, que en esta poesía desaparece el concepto tradicional del gaucho; estamos más cerca del paisano, pero no sólo el paisano como hombre del campo, sino como hombre sencillo, que también participa de la vida en la ciudad, llegando a ser hombre de divisa, ágil y atento a la sociedad en que vive. No se expone sólo su vida interior, sus problemas, las repercusiones angustiosas de la vida sino que está integrado con felicidad a todo lo que puede impresionarlo y hacerlo vibrar a través de las palabras del propio poeta.

Las repercusiones de esta promoción fueron rápidas y fugaces. Diez años después de sus primeras armas eran poquísimos los testimonios que restaban; una nueva promoción conmovida una vez más por lo occidental europeo trasladaba sus aspiraciones más allá del océano. Causas sociales y políticas, por un lado, y causas estéticas por otro, atrajeron con otras formas del universalismo a los jóvenes escritores de la época. La antigua voz criolla recién modernizada nuevamente fue llamada a recato.

FERNAN SILVA VALDES Y PEDRO LEANDRO IPUCHE

Fernán Silva Valdés publicó sus "Poemas Nativos" en 1925. El título es sobrio y acertado. Sus motivos son amplios y a menudo poco particularizados, casi simbólicos: el pago, el ombú, la carreta, la taba, el pericón, el corral de piedra, etc. Son objetos que están en disponibilidad de canto, llenos de intrínsecas cargas afectivas y de vida histórica. No son objetos estáticos sino dinámicos, llenos de vida o de capacidad para adquirir la vida en manos del poeta o del hombre avizor. Sobre toda la temática prima la personalidad del poeta que no procede impasiblemente sino cargado de sana pasión. No es impersonal aunque a veces la pujanza del motivo lírico puede superar las fronteras de su propio "yo" y ser símbolo del sentir colectivo. Otras veces, como en el poema "Alma en pena", toma el "motivo" popular y supersticioso y le da un sesgo incrédulo, pero siempre tierno y respetuoso, que más allá del racionalismo ciudadano frente a la superstición adquiere valores simbólicos de su propia melancolía que, cual un alma en pena, va por los campos, o mejor, por el sendero que sería la vida.

En el poema "El ombú" dice:

"Arbol americano
que tienes mala sombra según una leyenda,
que tienes sombra buena según la realidad.

Copudo, sombrío, verde, y casi siempre solo;
arriba, anidan los pájaros;
abajo, anidan los hombres.

Tú les das una rama para su nido;
tú les das un reparo para su rancho;
y ellos en cambio alegran tu tristeza
haciendo nacer en ti la madrugada;
la madrugada:
¡botón rosado de la luz del día!

Sobre tus raíces grandes y atormentadas
—el sombrero en la nuca y el barbijo en el labio—
se sentaron los rudos guitarreros
de manos varoniles y musicales,
que hacían girar la rueda blanca y celeste
de los pericones nacionales.

Ombú,
padre de la poesía rioplatense,
el redondel de tu sombra
está alfombrado de versos mayores;
el redondel de tu sombra
fue la *Tabla redonda* de los payadores.”

Se nota la actitud reflexiva del poeta frente a este enorme fenómeno topográfico que adquiere la placidez y la importancia de ser una misma cosa con la tierra, como las colinas o los ríos. Se nota la amplitud del gesto en la primera estrofa y se lo nombra como el árbol de América. El poeta reflexiona sobre su pasado y su carga legendaria uniendo lo particular americano con la tradición occidental europea: es la “Tabla redonda” de los payadores (se le asigna así todo el prestigio literario de la leyenda medieval). De la meditación pasa a la descripción esquemática, con los pájaros encima y los hombres debajo, como dos estratos de una idéntica aspiración de vuelo. En la tercera estrofa la idealización de la realidad a la que nos referimos anteriormente deja sitio a un ensueño alegórico. El hombre hace nacer el alba de sus ramas copudas y aquel árbol “sombrió” y “verde” cae en la delicadeza de ser una flor, un “botón rosado de la luz

del día". El poema se cierra con un cuadro entresñado de acciones históricas; el baile del pericón se desarrolló bajo sus ramas y la poesía nació del ombú en un compromiso de canto y guitarra.

Si la poesía "nativista" de Fernán Silva Valdés tiene algún punto de contacto con la de Pedro Leandro Ipuche creemos que es solamente la nominación común. Hay una idéntica manera de entender la poesía y enraizarse en el ámbito nacional, pero sus antecedentes, sus obras, sus admiraciones son muy diversas. Si en una apreciación rapidísima tuviéramos que señalar una diferencia (con gran margen de error) deberíamos distinguir por un lado la proximidad mayor del primero al esteticismo post-modernista y la cercanía de Ipuche a la gran línea de poesía gauchesca. En Ipuche hay una orientación emotiva (casi diríamos arrastrada desde su nacimiento en el campo y su tardía llegada a Montevideo) hacia todo lo que representó en su hora la orientación de una poesía culta con "motivaciones" compesinas. Hay un determinismo en lo que él vivió y lo que él escribió, con las naturales influencias de otras escuelas europeas que enriquecieron su expresión de hombre que siente por naturaleza profunda la vida de la tierra, antes que nada. En cambio la obra de Fernán Silva Valdés, en especial sus "Poemas Nativos", demuestran una impronta ideológica, reflexiva, aplicada sobre una admiración de "convertido" hacia todo lo que es propio de nuestra tierra. Se nota una intencionalidad de meditación frente a una espontaneidad de vocación en la obra de Pedro Leandro Ipuche, especialmente en su libro "Júbilo y miedo" publicado en 1926. La estructura del libro de Fernán Silva Valdés "Poemas Nativos", publicado un año antes, es cerebral y responde a una certera visión programática de lo que para él debiera servir la poesía en nuestro país. En cambio, el libro "Júbilo y miedo" de Pedro Leandro Ipuche tiene también su orden personal pero responde a su emoción y no a su pensamiento. En general, el libro da una versión del hombre compesino y del poeta lector de amplísimas latitudes; pe-

ro la espontánea ternura, el entregarse con cierta nostalgia a los temas campesinos lo emparentan en cierta manera con nuestros poetas gauchescos. A menudo se nota en Fernán Silva Valdés una dinámica del hombre hacia las motivaciones que "debe" recrear el poeta. Silva Valdés va a menudo hacia su poesía poderosamente consciente de lo que quiere lograr. Pedro Leandro Ipuche vive su poesía desde un ángulo distinto: es estático, permanece en sus temas porque con ellos formó su personalidad en su departamento natal. En él no hay un apropiarse del tema porque nunca se sintió salir de ellos. En el peor de los casos, el "nativismo" era nada más que ahondar en su propio yo, el más íntimo; y allí está su poesía verdadera y colectiva.

Otro rasgo particular de Pedro Leandro Ipuche es el reducido espacio que deja, o que nosotros podemos notar, entre lo que quiere decir y lo que dice; uno y otro parecen responderse en un juego nivelador. Por eso su idioma es a menudo desconcertante, novedoso, estrujado para que signifique el matiz personal que le quiso dar; así inventa contracciones o términos más o menos felices. Este carácter parecería indicar una actitud romántica de querer expresarse con lucidez; "expresarse" en el sentido más amplio: entregarnos el testimonio vivo de su vida interior.

No sólo por aquí se rastrea la actitud romántica que aparece en la obra de Ipuche. Es más amplia, por su profunda emotividad, por los símbolos que emplea y por el predominio de su yo, eternamente presente en su obra de una manera directa. Aun cuando busca objetivar sus "motivos" poéticos y trasladar hacia el "tú" el climax de sus poemas se nota en cierta manera la sustitución. Esto nos recuerda aquella frase de Cocteau en "Le grand Ecard": "Está probado que los bailes de máscaras desenmascaran a la gente". Cuando Ipuche busca recatar su yo es cuando aparece más pleno y luminoso. Sus libros son lo que podría llamarse antes que nada libros de personalidad, de presencia total, de poeta en su sentido primario, antes

que esteticista. "Júbilo y miedo" está como inundado por su deseo de llegar al lector, con una modalidad muy suya. Sin lugar a dudas rinde tributo en parte a una costumbre de su época, que hoy en día llamaríamos "*libro con calidez de amigo y para amigos*", pleno de dedicatorias que son reflexiones sobre el amigo homenajeado y sobre la amistad, con palabras que orientan sobre el libro en el primer poema, y un colofón de palabras exactas o preciosistas y de profunda poesía.

Los grandes "motivos" que surgen en su libro "Júbilo y Miedo" (título éste que en el interior de un poema recibe otra versión: "Júbilo y susto") van desde lo familiar hasta lo cósmico. Así presenta anécdotas familiares, surge su esposa, sus hijos, y aun familiares más lejanos, como la abuela llena de sabiduría campesina y, lo que es más dramático, llena de recuerdos infantiles, vertidos con nostalgia. También aparecen como "motivaciones" elementos que lo rodean, objetos: su casa, su barrio, Montevideo. El mundo ciudadano es dado como una presencia y el mundo campestre como una ausencia vigorosa, rodeada y recreada paso a paso como en sus extensos poemas (casi un ciclo) sobre la noche; o en "Las Islas del Olimar" que comienza con un sintomático verso: "Nostalgia mía de las islas".

En su poema "El Sabeísta Gaucho" se notan claramente los tres grandes aportes de su poesía: un fondo de muchacho del campo, amante empedernido de sus cosas, un ser reflexivo de tendencia a relacionar o simbolizar todo lo que impresiona su sensibilidad hiperestésica, y un lector asiduo, a veces desordenado, de la poesía que fue su contemporánea y le dio instrumental para la expresión.

Dice así el poema:

"Yo he visto las estrellas hasta el suelo
En la noche feliz de la llanura.

Yo he visto las estrellas, como trompos
De Dios, sobre la uña de los cerros.

Yo he visto las estrellas sobre el mar,
Sueltas y sostenidas.
Y no caían... y no caían...
Estaban sobre el mar y bajo el mar.

Yo he visto las estrellas sobre el árbol,
Antiguo y poblador, de mi querencia;
Sobre las casas mismas de mi vida.

Y una gran noche, se me entró el Lucero
Por mis dos ojos, como un ojo mágico.

Y me cruzó de cuerdas astrológicas
Y pitagóricas;
Hasta sentirme el sabeísta gaucho
Que siente las estrellas como hijas,
Y como joyas locas de su espíritu,
Y como gotas de serenidad”.

Las cuatro primeras estrofas comienzan con la sucesión anafórica de un pronombre personal y un verbo, que no sólo le da un aspecto letánico sino de melancolía por el tiempo pasado, por una acción que ya ha sucedido y ha venido a enriquecer su experiencia y su sabiduría. Hay en esto algo de solemnidad y algo de ceremonia (quizá por la magnitud del tema expuesto) y un cierto dejo de ensalmo que a Ipuche le gusta hacer surgir en su obra y que configura en casi todos sus libros como una zona de misterios. Los versos de este poema son breves, concisos, casi desnudos de todo lo que pudiera ser prescindible. La imaginación sustituye lo inmediato real y crea imágenes, como en “Altazor” de Vicente Huidobro:

“Yo he visto las estrellas como trompos
de Dios, sobre la uña de los cerros.”

Ya en la primera estrofa la metáfora se viene insinuando; "las estrellas estaban en el suelo". En el tratamiento de esta imagen visionaria se pueden notar dos contaminaciones: la primera con su vertiente en la realidad, y la segunda con su vertiente en la reflexión. El proceso de desarrollo parecería que fuese una visión entre lo fantástico y real del campo y el mar espejeador de estrellas, ya sea por las luces terrestres o marinas que se les asemejan o ya sea por espejismos. Pero la imagen abandona rápidamente esta primera contaminación y se transforma en el corolario de una premisa. Esta premisa sería: las estrellas son la eterna sabiduría (que en cierta manera se sostiene en las cuerdas "astrológicas y pitagóricas" de la última estrofa; y el corolario sería: La tierra y yo nos sentimos trascendidos, inundados por esa sabiduría "hasta sentirme el sabeísta gaucho", como dice el mismo Ipuche. Lo intelectual, que innegablemente tiene este poema, se acompaña perfectamente con la calidez humana de un hombre que conserva los recuerdos de su infancia en el campo. Ipuche une, con la suavidad de lo espontáneo, su campo y el simbolismo que sobre él quiere apoyar.

"Yo he visto las estrellas sobre el árbol,
Antiguo y poblador, de mi querencia;
Sobre las casas mismas de mi vida.

Y una gran noche, se me entró el Lucero
Por mis dos ojos, como un ojo mágico."

Olvidándonos de alguna incorrección expresiva, en estos versos vemos alzarse poderosa la imagen del árbol erguido, casi penate de las "casas de su vida" y sobre ese árbol, ya símbolo familiar, casi de raza, viene la misteriosa elección de las estrellas que lo eligen a él para revelársele, darle la sabiduría o el don de la poesía; quizá esto último sea lo más probable y en todo caso, lo mejor.



LOS PROBLEMAS DE LA "POESIA FEMENINA"

Para algunas personas, la poesía escrita o publicada por mujeres, en el Uruguay, se convierte rápidamente en un mito. Varios críticos se dividieron el campo en pro o en contra, por una costumbre enraizada entre ellos de fijarse en los autores y soslayar en cierta medida las obras que publicaron. A menudo parten de concepciones ambientales en el Río de la Plata sobre la mujer, esquemas de conversaciones en mesas de café, que nada tiene que ver con una correcta sicofisiología de la emoción en el ser humano, y sus naturales bifurcaciones en la realidad femenina. Las consecuencias son ingenuas, propicias a fáciles encasillamientos, asignándoles por principio una fuerte dosis de sensibilidad para todo lo que tenga que ver con el lirismo, como si el lirismo surgiera de una experiencia personal intensa.

En nuestra función de marcar aspectos, debemos hacer notar que la vivencia de la emoción que algunos le asignan por principio a la mujer es un problema que no nos puede preocupar mayormente, pues en el supuesto caso que fuera verdadero, siempre quedaría en pie la respuesta de que una cosa es la vivencia que pudo alimentar al poema y otra es el poema en sí mismo. La vivencia del poeta es algo subjetivo y la vivencia del poema es algo objetivizado, y esta última es la única que debe preocuparnos.

Otros, niegan a la mujer poeta toda capacidad, a la sensibilidad que postulan le llaman sensiblería, trasladando el problema de una zona de crítica literaria a otra sociológica, donde la competencia entre los sexos podría ser objeto de estudios necesarios.

Por ahí abundan los juicios y los prejuicios contra la lírica femenina, de innegable presencia entre nosotros, que puede acusar obras de primera línea, pero que en ningún momento marcaron un rumbo definitivo en el desarrollo de la poesía uruguaya de los últimos sesenta años.

Algunos críticos, —decíamos— les asignan por naturaleza una capacidad lírica que nunca pudo ser demostrada en el terreno científico, y que en el análisis literario no resiste los primeros asedios; y que, si en cierta manera, podría ser interesante estudiarlo se debe más a factores ambientales y de educación que a un don gratuitamente ofrecido a la mujer. En el caso que se ofrecieran nombres, podrían distinguirse brillantes ejemplos de sensibilidad natural tanto entre hombres como entre mujeres, y repitiendo un sano principio crítico que destacamos antes, los logros en el poema concreto son algo completamente distinto, producto del libre juego orgánico de la palabra que, a veces, en poetas hombres llega a mayor altura que en algunas poetisas, pongamos el ejemplo de Emilio Oribe, Casaravilla Lemos, Basso Maglio, etc.

El interesante fenómeno de intuiciones vitales en Delmira Agustini y su correcta objetivación en el verso, vino a complicar el panorama y se prestó a fáciles antagonismos con otras poetisas. A este primer deslumbramiento se le acumuló un “pendant” también extraño en dos mujeres: María Eugenia Vaz Ferreira y Juana de Ibarbourou, que con maestría y eficacia vinieron a ahondar con la palabra, ya sea en la realidad del ser humano global, ya sea en el terreno de lo estrictamente femenino.

Pero al poema nadie le asignó una vectorización sexuada, ni entre los poetas, ni entre los críticos, y el fenómeno de complementación necesaria entre éste y el lector se realiza en una zona desprendida de toda circunstancia anecdótica. Por lo tanto, el poema exige como primera enunciación su calidad de poema, y aunque pueda parecer esto una “perogrullada”, nunca entre nosotros será lo suficientemente difundido para evitar la eterna confusión entre poema y estados psicológicos emotivos. No

existen poemas masculinos y poemas femeninos, ellos son centros portadores y descubridores al mismo tiempo, de una particular concepción del mundo que, entre los rasgos diversos que esas concepciones aceptan, lo femenino o lo masculino puede ser uno de sus tantos caracteres.

Entre nosotros, lo que por comodidad seguimos llamando concepción femenina de distinguir el poema, como unidad sugestivo-contagiosa, que heredamos del romanticismo y la sociedad burguesa del siglo pasado, tuvo plena vigencia hasta los alrededores del 30 al 35, cuando aparecen una serie de obras escritas por mujeres, que en grado mayor o menor, empiezan a romper el molde tradicional, cuyos más típicos representantes fueron Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou. En ellas el sello y la limitación de "motivos" líricos —que nos acostumbraron a definir como característicos de la emoción femenina— produjo obras de categoría y, en cierta manera, cierran un ciclo. Con María Eugenia Vaz Ferreira la orientación del poema, en manos de una mujer, cambia el guarismo hacia cifras que tenían poca costumbre de transitar y, con Selva Márquez, el vuelco se hizo insensible pero seguro a través de sus libros "Viejo reloj de cuco", "Dos" y "El gallo que gira", publicados en 1935, 1937 y 1941, respectivamente. Con esto no queremos decir que, en María Eugenia Vaz Ferreira y en Selva Márquez y en otros ejemplos, el tono particular de contemplar y contemplarse a través de su ámbito sicosomático de mujeres, desaparezca, para entrar en zonas del otro sexo o llegar a una esfera totalmente despersonalizada. A nuestro criterio es un enriquecimiento que realizan; la primera a través de un individualismo brillantemente pormenorizado, y la segunda —Selva Márquez— a través de una integración mayor con todo lo que ofrece la vida contemporánea.

La obra de Selva Márquez no es extensa, tiene largos silencios. Sus "motivos" son amplios, pero en general predominan los elementos exteriores; comunmente acusamos una insistencia del tú, sobre el yo; la autora no

desaparece frente a lo que nombra, pero no idealiza el mundo a través de su personal sensibilidad, lo respeta, aunque reconozcamos que es su personalidad la que se mantiene siempre atenta; lo cotidiano no la asusta, —hasta lo anecdótico, la crónica familiar— pero no lo hace para volcarse apasionada en el alma de su lector, sino que lo realiza con mesura, para ayudarnos a recrear nuestros propios anecdotarios.

A veces, objetos que están a punto de caer en la nada, como un zapato viejo, que en la realidad se depositan en la basura para volver otra vez a su triste realidad de objeto para un uso determinado, es recuperado por Selva Márquez, en ese momento culminante, y es llevado al símbolo; hasta puede representar la vida de un ser humano y anunciar su destino. La muerte, el dolor, la melancolía rondan con recatado vuelo, pero casi siempre son producto de una observación, como un espacio creado que nos envuelve sin necesidad de mencionarlos con su propio nombre, lo que los hace más eficaces.

Selva Márquez ha olvidado definitivamente —de la actitud romántica— ese compañerismo que el poeta quiere con su lector, para exigirle lágrimas o emociones fuertes, porque tiene necesidad de ellas para afirmar su propia personalidad. Con su obra, toca, enuncia, y se aleja discretamente. Su verso es breve, adjetivado sin exotismos, no llega nunca a lo oratorio y lo corta con precisión; comúnmente está estrofaado con fuerza.

Todo el mundo material y cultural de una mujer que se alarga a todo lo humano, y que vivió en los últimos años de la pre-guerra de 1939, surge a través de unas colchas de colores, con toros, con naranjas, con enigmas, por donde anduvo con sus quince años. Puede ser dinámica, y lectora de grandes poetas de su momento, pero sabe crear también, un cierto aire de infancia recreado con melancolía; es decir, puede ser actual sin necesidad de romper con una larga cadena de vida ya sepultada que, en la perspectiva de sus ojos, es un lejano paraíso; un motivo constante en la poesía universal. A momentos es la

muchacha que se integra con alegría a lo que observa, sin necesidad de sentirse extrañamente elegida para un destino trágico, como el cisne errante y sangriento de Delmira, o la muchacha conciente de su opulencia carnal en Juana de Ibarbourou. Ella da, quizá, la visión más límpida y común de una mujer equilibrada en la sociedad contemporánea de toda nuestra poesía en lo que va del siglo.

**“Si llegara la hora de pedir
yo pediría...**

**Pediría una colcha de colores
con toros, con naranjas, con enigmas,
por donde anduve con mis quince años
canibalesca, astuta y escondida
comiendo corazones como soles
con mi boca recién amanecida.**

**Yo pediría
andar aquellas calles de colores
con nenúfares, rosas, rombos, listas,
hablar con el astrólogo y el cowboy
ser de nuevo la Virgen o la hormiga.**

**Yo pediría el codo de la calle
que rasa la navaja del tranvía,
o la canción, gastada en una punta
de la postal llorona,
o aquel día
insolente de sol y de domingo,
perfumado de viandas, mediodía,
agrandado en jocundo Gargantúa,
anillo de dublé para una boda
con camisa de flores y con misa.**

**Yo pediría un beso en sal y en viento
conservado en oblea**

desde la noche, el mar, la roca, agosto,
miedo a la delación y ni una estrella...

Yo pediría...

¡No la rabiosa tarde rechinante,
carreta enmohecida
pasando cuatro ruedas por el lodo,
bamboleante y siniestra,
que se quedó rodando en mi recuerdo
igual que el gallo muerto en la veleta!"

Todo el poema tiene un ritmo elegíaco. La autora parte de actitudes contenidas —que se inician ya en el primer verso— con una oración dubitativa, y de esa indecisión inicial, (que encierra una profunda afirmación que estalla en la última estrofa) parte un "racconto" hacia el pasado, nostálgico pero no gemido, que se plenifica con imágenes brillantes —cotidianas, anecdóticas—.

El poema tiene dos partes —lo que se pediría y lo que no se pediría—; se parte de una situación irreal, fantástica, como en una leyenda infantil, de profunda humanidad. Una vez que la autora y el lector se embarcan en este juego, la infancia y la adolescencia se liberan del ayer y vuelven a la vida, con todo lo que ésta tiene de bueno y de doloroso.

Los sustantivos y adjetivos gráficos, concretos, se acumulan en una procesión casi caleidoscópica, atrayendo metáforas novedosas que en algún momento nos recuerdan demasiado los gustos ultraístas, por ejemplo: "El codó de la calle / que rasa la navaja del tranvía". El recuerdo es visto con perspectiva de madurez que puede pedurar hasta objetos o incidencias que, sin lugar a dudas, la autora ve con un dejo de cursilería ya superada: tarjetas postales lloronas, "anillo de dublé", bodas, etc.

Después de estas alegrías rozagantes aparece el mal recuerdo, no definido, esquivado, representado por una tarde "enmohecida como una carreta", en una metáfora inesperada entre la ambientación interior, pero, que, co-

mo el mundo anterior del recuerdo juvenil, indica que la autora "parece un ser dotado de un cielo propio y de un infierno propio que nadie puede compartir con ella".

En general la preocupación lírica más importante de las mujeres que en nuestro país se dedicaron a la poesía, fue la "motivación" de sus delirios amorosos, pergeñados alrededor de idealizaciones; y por otro lado un ambiente interno o paisajístico que les hacía eco. Cuando incursionaban en otros terrenos, comúnmente era para espejarse, cotizando las prerrogativas de su sexo, que surgía a menudo, en las voces más inesperadas, por ejemplo Luisa Luisi que, después de una trayectoria ceñida a definirse como única en el universo, termina por reconocerse un ser enamorado.

Toda una manera de pensar heredada remotamente del período final de la Edad Media, y próximamente de los románticos, las pertrechó de imágenes y conceptos trascendentales sobre la función del amor en la vida de la pareja humana y especialmente en la mujer.

El esquema común, puede afectar en nuestras poetisas la siguiente estructura: Parten, primero de una "situación límite", la escritora separa y define con minuciosidad su propio "yo", y lo coloca, no en la incidencia de sus hermanas, de su familia, de su clase o de su sociedad, etc., sino que se separa a menudo, por una inconfesada elección de potencias oscuras. Esa "situación límite" las rescata de la nada, en que ven hundirse a sus semejantes. Comúnmente este aspecto lo iluminan con un signo diferenciador, que es exhibido con cierto dejo de orgullo. Desde el período de María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini, hasta escritoras más recientes, notamos que este punto de partida es válido para muchas.

El choque dramático entre esa "situación límite" en que se colocan por principio, y lo cotidiano que las rodea, —esa crisis entre la ficción y la realidad— las desorienta, las lleva a la protesta delicada o al grito desgarrador, que en último término no incide para nada en el problema de lograr el amor en la vida, sino en lo que ellas

imaginan debería ser. Delmira Agustini comenzó a hacer poesía sobre este rasgo particular, tejiéndola alrededor de un hecho vital, pero su lúcida conciencia creadora le hace gritar en un verso “¡Imagina qué amor!”. Para agregar un ejemplo contemporáneo podríamos asignarle idéntica lucidez al primero o al último poema del libro “Poemas de amor” de Idea Vilariño.

Otro carácter de este esquema sería el pregustado sabor del fracaso —que alguna escritora sueña desde el primer verso—; ya en la primera línea aparece el germen que destruirá su opulencia sensual, su toma de conciencia de ser elegida, su amor siempre amagado y casi nunca concretado: porque nuestras poetisas salen de la fila uniforme de sus semejantes, para tomar puestos de avanzada; pero con la conciencia de que su elección es para volverse a su sitio como una vida tronchada, o una espera inútil.

El mundo y los hombres, en general son vistos con inferioridad, o mejor dicho, son vistos en un plano diferente al que la poetisa se colocó, —son puestos por encima o por debajo— que en lo profundo, es una discreta manera de hacerlos desaparecer para enfrentarse con un fantasma; y una vez que el fantasma no responde como quisieran, el gemido surge espontáneamente trascendentalizando un fracaso anecdótico posible, en el símbolo del fracaso universal. La poetisa quiere hacer al amado a su imagen y semejanza y como esto es imposible, termina protestando porque el hombre es cruel y la vida es idéntica al hombre.

Otra característica es el sentirse privilegiadas; en general, condescienden con el lector, lo inician en los terciopelos interiores de sus propias almas; no dan la sensación de escribir para las otras mujeres, sino que en la minuciosidad en desceñirse desde adentro, expresarían de soslayo que creen escribir para lectores hombres que nunca podrían tener estados de espíritus semejantes por ser diametralmente distintos, de ahí, que trasladen sus estados interiores con un dejo pedagógico, o mejor dicho

docente, orientando al lector paso a paso. Si pensasen en lectores mujeres únicamente, agregarían toques de solidaridad, referencias comunes y la expresión de lo que vivenciaron, lo harían con versos de estilo sincopado —no lineal— que despertaría dos o tres momentos de intensificación ya que ellas podrían captarlo todo perfectamente, a través de parpadeos. En general se sienten privilegiadas, pero no por el mero hecho de su sexo, sino por causales superiores.

Nos hemos referido ya, a los aportes y los problemas concomitantes de la poesía lírica femenina en el Uruguay, rastreando ya la cuarta década del presente siglo; y planteamos una ampliación de “motivos” en la obra de Selva Márquez que permitirá el cauce de las poetisas contemporáneas, abiertas a un mundo que no se consideraba tradicional en lo que podían ofrecernos y en competencia más directa con los motivos mayores, ajenos a todo compromiso anecdótico o personal. Ellas serán las encargadas de crear una nueva escala de valores, propias de una sociedad distinta, por la sencilla razón de que toda axiología es la expresión circunstanciada de las preferencias objetivas que un grupo social elabora o hereda. Si hasta el 30 ó el 40, esa escala era heredada, de allí hasta nuestros días tendrá un predominio de la elaboración.

La herencia difícil de Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, se va a notar como atracción o rechazo, pero al mismo tiempo ofrecerá indecisiones, balbuceos, fallas, porque el fondo y la forma en las poetisas de ese período de transición las llevará a alimentarse en fuentes anteriores sin adaptarse totalmente a lo que sienten bullir dentro de sí mismas y en el ámbito social que las rodea.

Esta carencia es notable en el terreno de los “tropos” literarios que utilizan, demasiado literarios y poco vivenciales; porque los “tropos” literarios se justifican si nos conducen inmediatamente a lo que buscan significar. Y ese juego de estructuras, se nota poco, cuando no se hipertrofian por el lado del ingenio. El signo y el símbolo de-

ben conducir eficazmente a lo que significan, no por lo que puedan tener de esquema ya conocido, sino porque deben ir despertando en sucesión interior y rápida los movimientos armónicos de la emoción, coincidiendo con el tiempo de audición del poema, con el tiempo de aprehensión de esos signos y símbolos que el lector ejecuta. Si esos tiempos no coincidieran el poema deja de ser poema, para ser una excusa de resonancias en el lector, transformado él mismo en creador de sus propios estados emotivos.

Estas breves reflexiones sobre la eficacia del poema y su logro total, que implican en su aspecto negativo, un vicio en la gestación de la obra de arte ha sido un brillante escollo en la labor de muchos poetas nacionales, unido a menudo a una falsa concepción de la llamada "musicalidad del verso". Esta musicalidad no puede estar solamente reducida al mundo sensorial de las palabras, como muchos creyeron. Es éste, sin lugar a dudas el primer paso, casi infantil, de introducir la música en la poesía. Es reducirla a las aliteraciones y "calemboures" y es minimizarla, así como introducir el silencio y las reticencias es minimizar la organización ideativa.

Un grado superior y legítimo de musicalizar el poema es estructurar una experiencia emocional. Allí es donde se apoya su verdadero interés. En poesía la musicalidad es reforzar lo poético en sí, es reforzar con un nuevo elemento estructural la simple enunciación "emotivo-conceptual" del poema. Debemos anotar, aquí, la proclividad de varias poetisas uruguayas de las primeras décadas post-modernistas a caer en estas confusiones que, a veces, malogran composiciones y libros gestados en una mayor autenticidad.

Comúnmente su musicalidad no pasa de una sencilla melodía en tres o cuatro "ictus" de acentuación, táctica o expresa, que si bien evita el tono monocorde, no ahonda en lo experimental que todo lenguaje bien usado debe tener. No acompañan en lo fónico la intensidad con-

ceptual y el ámbito de la estructuración armónica de la emoción, casi siempre es desconocido.

Hay en su poesía como una vocación hacia la imagen y la expresión personal, y un olvido sistemático de las complejidades que el arte al que se dedican lleva implícito. La ilusión de la alternancia musical que el buen poema descubre, queda entre sus manos reducida a una esquemática oposición de consonancia y asonancia, función esta que, por comodidad, le asignan al adjetivo, que necesariamente debe cumplir una función de relleno, para servir de sostén al esquema musical.

Algunas autoras de este período han tomado el "motivo" religioso, como creador de poesía; ya sea en un momento determinado de su vida, o como "motivo" casi constante de su obra. En casi todas, se nota una carencia fundamental, no dan casi nunca la impresión de ser ese "motivo", un objeto experimentado, sino una reiteración de forcejeos alrededor de rasgos prestigiosos por sus implicancias metafísicas. No poseen vitalidad carnal o espiritual, si es posible continuar hoy día con esta dicotomía cartesiana. Hay deliquios, interrogaciones, ofrendas, pero todas ellas dentro de lo que en crítica literaria llamamos "emblemas", —en su aspecto negativo de ser "clisés" del pensamiento. Parten de una actitud de separación y angustia injustificada, y lo "divino", comúnmente es excusa para derramarse sobre el lector. Tampoco se justifica su pensada separación y horror al mundo, o su aferrarse a la ilusión de los sentidos para exigir de lo trascendente una ayuda, que en su juego, ellas no esperan, ni solicitan con avidez. En una palabra, agitan todo el aparato sublime del más allá o el más acá, para exponer lo psicológico, olvidándose del ser total, el hombre, que ellas en ese momento representan. Clara Silva en su libro "Las Bodas" sería un ejemplo excelente de recato y autenticidad.

Comúnmente no logran encontrar símbolos concretos, maleables a lo que deben decir, para la experiencia que en ese momento soportan o creen realizar. Los tér-

minos imaginativos, para el poema de resonancias afines a las grandes preguntas del hombre o a sus grandes contactos con el misterio, quedan casi siempre a la altura de la experiencia de una mujer que traslada su visión femenina de las cosas que la rodean, a la pretendida visión de un ser humano arrojado a las luchas pavorosas con el ángel que, —como decía Rainer María Rilke en la primera de sus “Elegías del Duino”— es “terrible”.

La idealización de la palabra, y la idealización del objeto poético, en su sentido clásico de embellecimiento, es otro error en que a veces incurren los autores nacionales; y como estamos hablando de la lírica femenina, aplicaremos estos conceptos a su límite particular.

En general, las autoras uruguayas han incursionado poco en el ámbito de la palabra y el lenguaje como objeto fundamental, cuando lo hacen, caen en la receta común de los grandes ejemplos universales, sin llegar en general, durante esas décadas del treinta y el cuarenta, al grado de preocupación que tuvieron en su líneas dispares, un César Vallejo, un Gerardo Diego, o un Jorge Guillén, en nuestro idioma.

En sus realizaciones las palabras se ubican con su riqueza personal, pero no se las siente obligadas, sino que reinan por derecho propio. Y cuando las ordenan, sostienen estructuras rítmicas de mayor complejidad que la requerida por la estructura imaginativa del poema; la exaltación del movimiento fónico es mayor que el simple objeto exaltado. Otras veces la idealización es la del “motivo” utilizado, que, a menudo queda reducido al de la “vida” y el “amor”. Se los embellece gratuitamente, a menudo por carencia vital, sin concederles la intensificación lógica que esos “motivos” de la “vida” y el “amor” pueden adquirir cuando se les reconocen, y se toma conciencia de los defectos que soportan, llevándolos al grado de la gratuidad.

LOS ALREDEDORES DEL "CENTENARIO"

Los últimos poetas mencionados por nosotros corresponden en general a los de obras más representativas y a los nacidos en la primera década de este siglo. Fuera de ellos, los caracteres menores y el hábil artificio sustituyen un necesidad auténtica de crear poesía, que a menudo puede entusiasmar lectores aislados y críticos despistados, pero que de ninguna manera interesa reseñar. Ninguno ofrece personalidad definida y sus obras, en el mejor de los casos, pueden ser confundidas con aspectos parciales de los poetas mayores. Usan términos, imágenes y símbolos que ya usaron los poetas anteriores o contemporáneos de gran nota, o se tiene la impresión de que pudieron haberlas usado, sin agregarles matices o significados personales. En la terminología empleada dan la sensación de un mundo gastado. Sus limitaciones son propias de su incapacidad imaginativa, interior, más que de conocimiento de un repertorio que la poesía moderna les ponía a su disposición. Comúnmente afectan un narcisismo mallarmeapo pero en un grado muy inferior al andamiaje teórico del gran poeta simbolista.

Nicolás Fusco Sansone, Cipriano Vitureira, Beltrán Martínez, con obras diversas, pero con entusiasmos parecidos, marcarían al acercárseles Juan Cunha una promoción de lenguaje bastante parecido, pero de intenciones diversas. El primero ha sido observado con meticulosidad desde la aparición de su primer libro, "La trompeta de las voces alegres", de 1925, y señalado como un fenómeno de alegría y entusiasmo hasta lindar con la ingenuidad. Es innegable en su obra una intencionalidad de "motivos" luminosos en una versión personal de ideas usadas en los llamados "años locos": algo de deportivo

y juvenil que algunos creyeron recetas para palmar en su totalidad el terrible pozo oscuro poblado por la guerra de 1914. Podríamos llamarlas "Motivaciones del olvido", que luego se van a encontrar con una trampa mayor: la guerra de 1939.

En general, el poeta habla más del entusiasmo que de la experiencia de ese estado de espíritu; lo expone, más que llevarnos a él, y la organización tónico-conceptual de las palabras, en general, es inferior a las ideas que quiere transmitirnos. Hay un impulso vigoroso pero con logros serenos. Su poema "Vano intento" del libro "Presencia de Canción", publicado en 1941 es sintomático de sus intenciones en poesía:

"En la noche
y en un río de soledad,
intento acercarme a ti
¡oh, muerte!
que creces en mí
como única verdad.

¡Vano intento de acercamiento!
Vuelve la luz del día
y me aleja de tu eternidad."

El poema se mueve en dos estrofas organizadas alrededor de dos palabras de cotidiana abstracción. La primera es "noche" y la segunda es "día". La noche es vista en un rasgo único, el de la soledad y la muerte; y haciendo "pendant" con este esquema primario, se sobreentiende en la segunda estrofa el rasgo único del día, que es visto como síntesis de vida y placer. El día y la noche, con sus valores simbólicos, no se disputan el alma del poeta.

Es una anécdota, una ocasión fugaz que hace crecer la muerte dentro de su alma como un gran pensamiento, que nos recuerda el predilecto "motivo" de Quevedo de considerar la vida como un crecimiento de la muerte a través de

las edades, desde el nacimiento hasta su concreción final con la muerte física. Pero las simpatías del poeta no están con la noche ni con la muerte. En la segunda estrofa se encarga de decírnoslo con un verso exclamativo que la rechaza con urgencia en un "Vano intento de acercamiento". Frente a las razones de la razón, el poeta va a oponer las pascalianas razones del corazón, que al llegar el día lo alejan irremisiblemente de ese fúnebre instante de debilidad al que aludimos para caer luego en todo lo temporal que se opone como una bisagra a la eternidad ofrecida por la noche y la muerte. Lo banal, el hacer un "monumento del instante" pasajero parece ser la concepción del mundo y de la vida que surge del poema. Pero no tiene suficiente dramatismo, los términos son esquemáticos. El poema se cierra como una condena a esa banalidad y las angustias que trae aparejada por no poder sustancialmente ocultar las fallas del tiempo. El título parecería tracionar el bloque monolítico de su optimismo en lo inmanente: "Vano intento", que indica un "agnosticismo" imposible de superar, pero en lo profundo, triste. Vista la obra total del poeta que estudiamos parecería que un panteísmo esencialmente unido a la materia, de herencia quizás rilkeana, lo llevase a sentirse inmerso en un mundo de sucesivas creaciones que se nota con mayor claridad en su libro "No toda la noche es de la luna", publicado en 1952.

Por caminos distintos se orientó el verso de Alvaro Figueredo, de obra breve y ceñida, injustamente olvidado a veces por algunos poetas más recientes, pero que deberá ocupar un puesto clave en la estirpe de los que se preocuparon con inteligencia por la poesía experimental. De él, como de Juan Ramón Jiménez, podrá decirse: "Poeta siempre", todo lo que toca lo jerarquiza con lo que tradicionalmente aceptamos como territorio de la poesía. Para él ésta es siempre una búsqueda inasible y en la arboleda de las palabras es quizá donde encontró sus mayores complacencias. Su lógica personal en la organización del verso es propia de su arte, y si para algunos esto es oscuri-

dad, habría que meditar dos veces y consignar que toda poesía es y debe ser "oscura", en el sentido particular que le damos a esta palabra. Toda poesía debe encontrar símbolos concretos para una experiencia única, y Alvaro Figueredo comúnmente acierta en esto. Si los mitos sirven para entender muchas cosas del lirismo podríamos pensar que lo vocacional en alto grado se ha cumplido en él y en la disyuntiva de Ruth y Orfa; el poeta elige siempre el ejemplo de la primera. Algunos, luego de acercarla vuelven a sus dioses, pero el verdadero, como Ruth, es capaz de decir la frase impresionante: "Tu pueblo es mi pueblo y tu Dios es mi Dios".

Una poesía donde la palabra es elegida o surge para exigirle eficacia, donde la mezcla de tiempos como en su "Fábula del Toro" no pretende ubicar escenas superpuestas o esfumadas como en algunos narradores, sino que busca emocionarnos indirectamente por lo temporal que preside la vida de las cosas humanas, esa poesía no podía ser objeto de aprehensión inmediata: esto le dió cierto aire enigmático a los ojos de quienes trataron su obra. Sus intentos de poesía histórica lo apartaron a los ojos de otros, especialmente de poetas más recientes, y la utilización de ritmos clásicos y formas métricas consonantadas hicieron pensar demasiado en un arte de momentánea menor aceptación, de acuerdo a cierta ola neo-romántica que se extendió en la obra de varios poetas de 1950 para aquí. Otro elemento formador de su poesía es la alusión a temas de cultura, que no llegan a término de erudición, y el recuerdo lejano en ciertos poemas de versos u organizaciones de palabras que recuerdan a otros autores, aunque nunca llegó a practicar la técnica del "collage" poético que en la literatura moderna introdujo especialmente Eliot en los comienzos de la tercera década del siglo. Su verso es casi siempre cortado y nervioso por la necesidad que sintió de utilizar especialmente sustantivos y verbos, desdeñando las partes sensuales del idioma. Lo "eidético" entonces, se hace clave; no tiene el necesario desarrollo exigido por la lógica de la vida coti-

diana y obliga al lector a esforzarse más que en otros poemas contemporáneos para captar en plenitud el cauce del poema. Así por ejemplo, en un soneto dice: "Caballo blanco, torre en la ribera". Esa labor sintética y nerviosa de que hablábamos se nota inmediatamente y la función de la imaginación —para llegar a dos paisajes superpuestos y compasados, que Alvaro Figueredo expone: uno el caballo blanco a la orilla del río, y otro la torre blanca en la misma orilla— es un paisaje y la metáfora es producto de una síntesis maravilosa.

En su libro "Mundo a la vez", publicado en 1956, Alvaro Figueredo ofreció una obra difícil, densa, casi diríamos extraña por su preocupación de Arte. Es un libro donde la magia de la palabra se une a inesperadas asociaciones conceptuales; es un libro que podría ser ejemplificado con una frase de Albert Beguin en su trabajo "Poesía y mística": "la estética que se ha elaborado a través del simbolismo y del surrealismo... atribuye claramente al arte una eficacia cercana a la que se atribuye a los poderes mágicos, a los esfuerzos místicos y a las contemplaciones del espíritu contemplativo". Figueredo busca en su poesía desatar nudos oscuros del pensamiento y colocar los términos dentro de la frase en lugares distintos, pero mucho más eficaces que los entendidos comúnmente. Su verso se hace con dobleces, iluminando, como la luna, una cara que entrega en su creación y dejando en la oscuridad esa otra cara más importante del poema, donde está claramente dado su verdadero poder de conmoción. "Promueve el mundo a su alto sitio", como dice en su poema "Celebración de la niña", lo arranca de su anonimato para cantar en un idioma extraño todo aquello más valioso que comúnmente permanece en las sombras. Pero su mundo y su persona pertenecen totalmente al ámbito que nos rodea y nos sumerge en él; no tiene que ver con la postura mística, en último término, su alegría es la palabra, la sencilla función humana de enunciar las cosas que nos rodean. Es oportuno recordar los conceptos separadores entre poesía y mística que Roland de René-

ville expone en su libro "La experiencia poética": "Mientras que el poeta se encamina hacia la Palabra, el místico tiende al silencio. El poeta se identifica con las fuerzas del universo manifestado mientras el místico la atraviesa y trata de unir más allá de ellas la potencia inmóvil y sin límites del absoluto".

En su poema "Fábula del Toro", del libro "Mundo a la vez" Alvaro Figueredo traslada a la naturaleza ese desconocido pero eterno instinto del ser racional o no, de permanecer en su propio estado:

"El toro estaba muerto, y no quería morir a mediodía.

Antorcha y nieve, al término del prado,
se acostumbró, sin prisa, a su agonía.
Muerto de amor, su aliento desangrado
volvió a morir en la mitad del día.

Caliente aún, el pecho derramado
—dos veces muerto—, nunca moriría
si, toro adentro, el toro enamorado
la siesta azul, muriéndose, embestia.

El todo estaba muerto, y no quería
morir allí ni nunca, de costado;
bestia entre piedra amarga y yerba fría,
y ayer agudo incendio entre el ganado.

Si tanto toro ayer resplandecía,
¡qué poco toro ya, desamorado!
Miró la luz que nunca lo amaría,
lamió su muerte y se quedó parado.

El toro estaba muerto, y no quería
morirse todavía..."

El mismo título del poema desarraiga el "motivo" lírico de toda anécdota realista para indicarnos su carácter simbólico: es una fábula, la del toro, que por naturales asociaciones puede ser asimilada a la fábula de la vida. Pero fábula, atrae, además de su significado legendario, el significado de ciclo, de desarrollo que en cierta manera puede encerrar una enseñanza, resultando ser el símbolo de una trascendencia desmesurada frente al objeto que lo realiza. Como buena fábula, que tiene por centro un animal, el toro, su orientación es hacia el hombre, y nos remite a él para comprender mejor la emotividad que encierra el poema. Este hermoso juego entre lo que se muestra y lo que se oculta lo acerca a la estética barroca que tanto usó estos procedimientos y que gustó tanto del enigma como un excitante del entusiasmo lírico. Pero ese enigma ya se propone en los dos primeros versos del poema, que resultan ser un emblema de todo el desarrollo posterior:

"El toro estaba muerto, y no quería morir a mediodía."

Lo ilógico conceptual no es absurdo sino una dimensión nueva de profundidad. Toca esa esfera de la rebeldía que Horacio Quiroga en su cuento "A la deriva" de su libro "Cuentos de amor, de locura y de muerte" expresó con igual profundidad y en términos muy parecidos, cuando dice a mitad de la narración: "Pero el hombre no quería morir"; es la natural apetencia de la vida que Paulino siente inundarlo cuando el veneno de la yaracacuzú lo va acercando con pasos terribles al momento definitivo de su muerte.

Para Figueredo parecería que toda muerte es una frustración al decirnos que "no quería morir a mediodía", en el instante de la plenitud, como si toda vida tuviera siempre una tarde y aún más, un crepúsculo a desarrollar que nunca se nos entrega. La vida siempre ofrece nuevas aventuras para aquel que está bien plantado en ella, co-

mo el toro del poema, o como el Paulino del cuento de Horacio Quiroga. Luego el poema pasa a ser el desarrollo de ese enigma primario (también de gusto barroco) y comienza a adjetivarlo con definiciones de oposición. El toro es "antorcha y vive", es lo que vive y arde como fuego de una antorcha y es lo que muere o es lo condenado a la muerte, en la frialdad de la nieve que la simboliza. Es también "una bestia entre piedra amarga y yerba fría", que lo ubica en la actualidad de su muerte presente, pues la piedra es casi el cerco de su sepulcro y la yerba ya no es el apetecido y cálido alimento sino la rigidez de algo que nunca se recuperará. En cambio, se lo define en su ayer, cuando vivía, cuando era un "agudo incendio entre el ganado". El paisaje que rodea este toro simbólico es también un paisaje idealizado, tanto por su significado de ser embellecido como por ser alejado de la realidad. Si al toro se lo antropomorfiza para darle calidad de raciocinio y de protestar su muerte en la plenitud de su perfecto mediodía, al paisaje se le da calidad literaria; es un prado, es un ámbito libre y placentero. Pero el poema insiste en la tristeza de un mundo que ayer se poseía y ahora se perdió, y sobre todo un mundo feliz. Por eso el toro está "al término del prado", en sus límites, al final de ese mundo opulento que se le daba, como en la machadiana reflexión de Abel Martín. Ahora se le empieza a mostrar la otra cara de la moneda, el mundo desconocido de la muerte. En seguida se insiste una vez más en la tristeza de lo que se ha perdido al decirnos en el cuarto verso que "se acostumbró, sin prisa, a su agonía". Ese "sin prisa", esa morosidad en aceptar su muerte expresa con ternura su protesta, su falta de costumbre frente a un mundo nuevo, el de la muerte, totalmente novedoso. La segunda estrofa, en un plano de belleza casi clásica y desvitalizada, se cierra con una nueva versión del lamento de la primera estrofa: "Volvió a morir en la mitad del día". Es una construcción delicada de oposiciones y de ingenio que cercena todo dramatismo exaltado; parece un friso donde la muerte es consciente y delicada,

donde todo se juega en estructuras de belleza clásica, sin ninguna concesión a la furia, a lo prosaico, a lo de carne rota que tiene todo morir. Por eso en la tercera estrofa el toro morirá en la "siesta azul" asimilando por analogía la siesta del animal cuando ayer pacía vivo y somnoliento por el campo rodeado del azul del cielo; y esta siesta o sueño de la muerte lo está marcando para llevarlo a una zona también estética representada por el azul, símbolo de la belleza y la aventura celeste del más allá. La tragedia de la agonía, todo ese soslayado mundo de movimientos tetánicos de sus patas, queda reducido en el poema en un "embestir" contra la muerte, como en sus felices días de toro salvaje y vivo, embistiendo con sus cuernos. Este toro reflexivo ante la muerte, tan justa y lineal, a momentos parecería hermano del toro garciloqueano que embistió a Ignacio Sánchez Mejía y que más que un toro de rodeo era el clásico toro que embistió a Europa. El animal, el hombre, la muerte, constituyen un triángulo misterioso y en ambos autores éste se aparta de lo común y anecdótico para simbolizar potencias que antes que a nadie preocupan al mismo hombre. Alvaro Figueredo deja al animal añorando la vida y la luz que ya nunca lo volverá a amar, y muere de pie, como continuando la vida que se le ha negado.

JUAN CUNHA

Casi contemporáneo de Alvaro Figueredo, con actitudes distintas frente a la vida y similar ánimo experimentador en poesía, aparece la extensa obra de Juan Cunha. Nacido en Florida por octubre de 1910, publica su primer libro a los 19 años, "El pájaro que vino de la noche", que representó un aporte singular por los alrededores del Centenario. Se ha insistido mucho sobre las consecuencias que tuvo este libro en su obra posterior, sobre la actitud de delta que asumieron los libros siguientes y el sentido funambulesco de todos ellos. Sin lugar a dudas, la obra de Juan Cunha no tiene unidad, ya sea formal o conceptual. Pasa del soneto al verso libre, de lo coloquial y directo al hermetismo y a la herencia barroca, y sus "motivos" líricos son quizá la gama más amplia que un poeta individual puede exhibir entre nosotros. Sus críticos, en general, lo documentaron como una carencia, o si no, en el mejor de los casos, como una cierta falla en el desarrollo que ellos se formaron de la producción de un poeta nuestro.

No negaremos que estos caracteres caleidoscópicos de sus libros implican una cierta dosis de indecisión, como notáramos hace más de diez años en un trabajo sobre los poetas post-modernistas en el Uruguay, y un cierto aire de saltimbanqui que en el mejor de los casos sería el testimonio de su actitud frente a la poesía como una búsqueda, un dinamismo perenne que ya Arturo Rimbaud, a fines del siglo pasado, consideraba como función esencial del poeta y su poesía. Pero la insistencia y la unanimidad de criterios críticos sobre este rasgo de su obra nos parece equivocado y exagerado, por varias razones. En primer lugar, porque nuestros esquemas personales de

exigencia a un lírico no deben incidir en el juicio que a él le dediquemos, porque su libertad expresiva, sobre todo en épocas como la nuestra, carentes de unanimidad retórica, no nos da derecho al reproche. En segundo lugar, porque esos mismos criterios aparecen demasiado ceñidos a una cierta actitud romántica de exigencia directa entre obra y personalidad, tomando el poema como testimonio de una unidad interior que apareja autenticidad en lo ofrecido como labor poética (tesis esta que no se sostiene desde el punto de vista de la psicología del escritor y menos de esa soñada autenticidad que no pasa de ser una aspiración). El poeta —Poe y Valéry lo repitieron largamente— puede ser auténtico en lo que expresa o puede no serlo, sin que su obra sufra desmedro por esto. La herencia filológico-romántica desorienta a menudo a los críticos por estas latitudes, alejándolos de una sana posición objetiva que primero asedia a la obra, tal cual ella es y busca sus fines en la fidelidad que ella expone para consigo misma. Desde el ángulo que nosotros observamos, los libros de Juan Cunha aparecen como multifacéticos, como una labor de experiencia, como un enorme arqueo de posibilidades, sin preocuparnos mayormente en descubrir cuál es la vena esencial, psicológico-intima del poeta Juan Cunha, para desviar la tónica hacia la obra. Sus críticos, en general, se preocuparon por descubrir qué piensa el hombre Juan Cunha sobre su arte y los “motivos” líricos que utiliza; en cambio nosotros nos preocuparemos sobre su obra, general o particularmente dada en sus poemas, que para el crítico y el lector son lo más importante. El sueño del psicologismo crítico, de pura herencia romántica, no pasa de ser un sueño y cae en un solipsismo tan negativo que ni el mismo Juan Cunha o cualquier otro poeta, si viene al caso, podría solucionar eficazmente. Sus libros parecerían estar tejidos alrededor de un contrapunto dramático que es más común de lo que pensamos en el lirismo mundial y sobre todo sudamericano contemporáneo. Hay un cauce que se va agrandando, de tardía aparición, y que se preocupa por desarrollar motivos hu-

manos, en el sentido de dolorosos y de fácil comprensión dramática; así por ejemplo, la tierra y sus hombres, la infancia perdida, los bienes terrestres, la injusticia y la muerte. Por otro lado, se le oponen los motivos estrictamente de evasión, casi laboriosos y esteticistas, como un trabajo depurado y sugerente donde surge la rosa y sus misterios heredados como símbolo, en una esfera donde lo cotidiano no penetra. Otras veces estos dos cauces se asimilan y entremezclan en una forma sorprendente, documentando en general, a nuestro criterio, la fastuosa polémica a menudo no expresada en el período que va entre las dos guerras, alrededor de la evasión y el arraigo en la literatura, que en años posteriores afectó la fórmula del "compromiso" o la "literatura comprometida". Visto así el problema que analizamos, la disparidad en la obra de Cunha se racionaliza por las causas anteriormente expuestas, dejando de ser como se ha dicho una carencia, para transformarse en una necesidad interior de su propia obra, en un testimonio de dramáticos problemas planteados en su época y en un modo de concebir la poesía como un dinamismo experimental.

Muchos poemas de Juan Cunha merecerían ser estudiados con precisión pero nos remitiremos a un soneto, en parte por las razones antedichas y en parte por sus valores intrínsecos. Se llama "Vivir" y pertenece a su libro "Hombre entre luz y sombra" publicado en 1955:

Este sufrir inviernos y veranos:
Conjunto padecer, noches y días,
Este sobrellevar a diente y manos,
El bulto, y cada vez con más estrías.

Y en cada esquina hallarte alevosías.
Y sentirte los pasos, todos, vanos.
Y a cada vuelta del camino, arcanos.
Y ya nunca encontrar lo que querías.

Respirar, y beber (sucintamente):
Y cavilar, con vísceras y frente:
Y venir y volver y en movimiento:

Así vive y se muere el bicho humano
mientras parla consigo mano a mano
sólo con su cerilla contra el viento.

El soneto ha sido cultivado con amplitud por Juan Cunha, y le ha dado quizás uno de los momentos más felices entre nosotros. En lo formal es estricto y se nota la soltura del que conoce todos sus misterios. Este que analizamos, por su formulación y su "motivo", tiene claras dependencias con los grandes sonetistas del barroco, y en grado menor del modernismo. Va de lo general a lo particular, notable en los verbos que van del infinitivo al reflexivo; pero los segundos no le dan otro carácter que el de insistir sobre lo conceptual y reflexivo; que el "motivo" de la vida exige por naturaleza. Más que el "motivo" de la vida se podría decir que aquí se desarrolla el esquema clásico "omnia morior", todo muere, dejando como decantación el sentimiento eterno de la "temporalidad", especialmente de la temporalidad de las cosas humanas. Es un poema de madurez por la elección temática, y los rasgos que se le asignan en general pertenecen al fondo común de la lírica occidental. El verso es nervioso y entrecortado, afín a su tema, pleno de puntuaciones y encabalgamientos, predominando los verbos y luego los sustantivos; las otras partes menores del idioma en general son suprimidas. El verbo en reflexivo le da intimidad, calidez pensada de vivencia. Si bien el soneto es obra del poeta culto, aparecen algunas pinceladas de elementos cotidianos que lo humanizan, en el sentido de hacerlo menos filosófico. Así, por ejemplo, la lección de la poesía gauchesca, que suprimió las fronteras biológicas entre el hombre y el animal, se nota en el primer verso del segundo terceto: "Así vive y se muere el bicho humano",

que lo enraíza premeditadamente con un cauce profundo y serio de la obra de Cunha: el de la poesía hecha con remedos juveniles en los campos de Florida, sus hombres y sus maneras de ver el mundo con sus dosis de poesía.

Alguna vez se ha confundido, en ocasión de su disparidad temática y formal, lo que es riqueza con indecisión; porque un falso concepto de autenticidad en poesía, no puede concebir que esa estructura es válida para una concepción romántica del arte y el artista, pero no, para una visión más adelantada y menos confesional. También se lo ha visto poco atento a los cambios circunstanciales de lo que se ha dado en llamar gusto contemporáneo, sin pensar que el poeta de mayor calidad es el que señala esos caminos y no el lector, y además, reducir la poesía a una crónica de los intereses momentáneos de un grupo director de la cultura, es una aberración para cualquiera que investigue su obra con objetividad. Por estos, y muchos otros elementos, la obra de Juan Cunha es una obra en disponibilidad para la crítica, siguiendo en parte, el destino de la poesía uruguaya.

El libro "Sueño y retorno de un campesino" (1951), acumula muchas de las virtudes de la poesía de Juan Cunha; está dividido en seis cantos escritos en tercetos endecasílabos consonantados, con estrambote final, en un sistema de composición estíquica que por su relativa brevedad, no llega a ser fatigante para el lector de nuestros días.

Su título de estirpe "modernista" ya nos significa mucho de las intenciones creadoras y lo ubican, en cierta manera, dentro de las visiones neo-clásicas del mundo, con sus eternos "felix-agricolae".

El canto tercero se inicia con una hermosa visión de la madrugada:

**"Galopa, la que el alba, levantando
Caballada cuatralba, crines blancas
Viene con silbo lento, y rodeando**

El semental, entre redondas ancas.
De sus yeguas, resopla, se entrepara;
Y retozan, en torno, las potrancas.

Y es esbelta manada, que dispara
Sus relinchos, cual flechas del sonido;
Y es tan fresca, la húmeda algazara.

Vacas nocturnas, lentas, con mugido
se fueron a pastar a otra pradera:
Las arreaba el Lucero, comedido.

Y más ovejas iban, cielo afuera,
pastando una azul yerba misteriosa
Con la primera brisa mañanera.

Ya se perfilan formas; se desglosa
Cada una, del grupo: que la sombra
Confundió, en su borrón, cosa con cosa.

Todo despierta, álzase: se nombra
con inocente lengua de rocío;
Su misterio, tan simple que no asombra.

El pájaro, reencuéntrase en su pío;
El animal se yergue entre su cuero:
Milagroso, venta el aire frío

Arriba, parte el último, el Lucero.”

Este fragmento, desarrolla una fantástica madrugada en el campo, llena de simbolismos y misterios poéticos primitivos. En la mente del poeta, estamos en el instante núbil del día, en el instante creador, que lejanamente asimila en la penúltima estrofa con la función nominadora de Adán frente a los seres y cosas del Paraíso. Demás está decir, que todo el fragmento debe cargarse de

símbolos luminosos y positivos, es el comienzo del optimismo humano y el poeta por necesidad técnica, se rodea de las "copia verborum" de la poesía neo-clásica.

Comienza con una imagen hípica, donde el alba es vista como una caballada galopante, que se acerca por su carácter de instantaneidad, con las crines blancas, tácitamente opuestas a las negruras de la noche que en estos momentos está siendo derrotada. Un hipérbaton y un anacoluto documentan en la primera estrofa, el aire de construcción y reflexividad que tendrá todo el fragmento y, en general, el libro.

Las palabras son elegidas con verdadero acierto, no sólo cumplen su función comunicante, sino que también son representativas y a momentos, desarrollan en grado máximo su función de objeto excitante de la afectividad. La sonoridad de los términos elegidos acompaña con soltura el desarrollo interior de las imágenes, ejemplificando en los dos primeros versos: "Galopa, la que el alba, levantando / Caballada cuatralba, crines blancas..." Con imaginería barroca, Cunha va desarrollando su paisaje; primero es el alba que irrumpe en el campo dormido como una caballada veloz, silbante y blanca. Luego, a los caballos fantásticos del cielo auroral, se corresponden los caballos terrestres, el semental y la manada relinchante, en un hermoso juego de dinamismo y de nobleza que hace "pendant" entre el cielo y la tierra.

El símbolo elegido tiene dos aspectos, uno inmediato, vivencial, que se distingue como una presencia viva entre los recuerdos del poeta, y el otro se refiere al prestigio literario del noble animal y su larga carrera en las letras de occidente, para representar justamente el dinamismo y la nobleza.

Todo un pequeño paisaje surge de las yeguas de rondas ancas y de las potrancas retozonas, que concluyen por arrojar metafóricas "flechas de sonido" hacia un espacio abierto, lleno de húmeda algazara. Está aquí representada toda la alegría del "nativismo", con la humildad del nacimiento o el rocío mañanero, y los gritos

de los animales que se desperezan. Frente a este movimiento que viene e inunda la tierra dormida, se levanta un grupo oscuro que se aleja y hace contrapartida a la alegría recién llegada: son las "vacas nocturnas"; así como el semental fue símbolo del día, las vacas serán símbolo de la noche; por múltiples facetas algunas de ellas arrastradas desde la antigüedad y prestigiadas por ella. Mansas, como las sombras nocturnas que representan, en la imaginación del poeta, son vistas con lentitud y mugidoras, arrastradas por un boyero —el "Lucero"— a pastar en otras praderas misteriosas; son las grandes sombras de la noche, o las grandes nubes que se alejan ante la llegada de la aurora. También se distinguen los bultos menores, las sombras pequeñas, representados por ovejas que también se alejan "cielo afuera".

El poeta agrega elementos insinuados de la superstición rioplatense, que ya aparecieron en fragmentos anteriores y que aquí se hacen concretos en la "yerba misteriosa" y "azul". El mundo del campo se inunda de sus propias formas, que lo habitan en un juego dual de vertientes; por un lado, la que corresponde a la realidad objetiva, y por otro, la fantástica, o mejor dicho, la simbólica, que utiliza la primera como elemento de comparación metafórica. Este esquema es perenne en las representaciones serenas del campo, con un insinuado paralelismo sico-cósmico, entre lo que entusiasma al poeta y lo que cree distinguir en la naturaleza.

La antepenúltima estrofa inicia el anti-climax del fragmento, el período se hace menos dinámico, los términos adquieren un tono menor y las imágenes son más ricas en matices, pero menos vigorosas como choque.

El poeta representa el final del combate entre las luces y las sombras, entre el día que llega y la noche que se va, el triunfo definitivo es de la mañana y ya no necesita el repertorio vacuno y caballar para enfrentar ese dramatismo. Ahora: "todo despierta" como él mismo dice; y tenemos una metáfora que introduce por primera vez el elemento humano en el fragmento: "se nombra / con

inocente lengua de rocío" e indica el pasaje definitivo del mundo primitivo de la naturaleza, al mundo luminoso y racional del hombre que lo habita y ordena el caos dándole nombres, introduciéndolos en el otro mundo, el de la memoria, el recuerdo o la poesía.

La última estrofa es de total serenidad, la lucha ha pasado, el pájaro, el animal, el aire, se ordenan refiriéndose al hombre. Todo lo nuevo, que es propio del día, parece centralizarse desde aquí en las faenas del hombre, sus labores campesinas, que para el poeta es símbolo del progreso. Frente a él, el mundo de la noche y el combate pertenece a lo trascendente, simbolizado en el Lucero matutino, que es el último en partir, ante el reinado del hombre.

Juan Cunha es uno de los pocos escritores uruguayos contemporáneos que ha usufructuado de un grupo fervientemente promovedor de su singular obra.

LOS NUEVOS

La poesía uruguaya que se inaugura en la cuarta década plantea mayores complejidades que en los ciclos anteriores. En primer lugar, por una mayor complicación de la vida social, tomada aún simplemente desde el punto de vista numérico; pues si bien no es condicionante de la aparición de grandes poetas, lo es para su difusión y por la llegada al libro impreso de mayor cantidad de obras. Hubo como un atisbo de profesionalización en las artes; la clase social dominante comienza a tener una especie de política cultural y el poeta comienza a ser aceptado tímidamente ya sea en la llamada vida mundana o en el precoz gremialismo de la época. Esta mayor complejidad de ninguna manera comporta un juicio estético, sino un juicio social. Fue quizá la sola época en toda nuestra historia en que mayor número de ciudadanos uruguayos llegaron a ver sus creaciones líricas impresas en diarios, revistas, libros, leídas en audiciones públicas o privadas y en que una preocupación sincera por el verso o sus funciones se extendió por cierta capa universitaria y entusiasmó a los mejores jóvenes de la época, como nunca lo vimos después. Hay múltiples testimonios de la sinceridad puesta en acercarse a la poesía, y a todas las artes, en la ingenua fe que se le profesaba que, luego, en la quinta década sufrirá un contraste violento cuando aparezca en algunos órganos de crítica la promoción más inepta para captar la poesía que hemos visto en nuestra breve historia literaria.

Toda esa complejidad que señaláramos para estudiar nuestra poesía de la cuarta década penetra también en el terreno meramente estético, porque los atisbos van-

guardistas que introdujeron los hombres de 1920 a 1930 aquí recién van a tener confirmación casi sin lucha.

Otro elemento complejeador es la superación de la novedad libresca por la novedad vital, es decir, ya no se encuentra el poeta aprisionado entre lo que siente y lo que lee, sino que ahora se hará cotidiano el trato con hombres o poetas a los que se reconoce maestría y prestigio que se incluirá como un factor nuevo en el mundo del poeta más o menos novicio. (El servicio diplomático a veces contribuyó al viaje acercador a los maestros europeos o por lo menos al diálogo directo con personas inteligentes y "à la page"). André de Badet en cierta manera había cumplido esta función con algunos poetas de 1910 a 1920. El peruano Parra del Riego, viajero incansable, muerto en 1925, con un contacto más superficial y breve que el anterior de la vida intelectual parisina, pudo cumplir una misión de cercanía, de imponderable transmisión de datos sobre la vida literaria y novedades en poesía para los escritores que aparecieron entre Carlos Sabat Ercasty y los poetas "nativistas". La década siguiente conocerá y rodeará a un hombre que al volver a su patria traía ya una carrera literaria conocida en Europa, nos referimos a Julio J. Casal, que entre 1909 y 1925 había estado fuera del país, cumpliendo una función diplomática. A fines de esta misma década vendrá al país otro poeta de amplia vinculación con la vida literaria parisina, Carlos Rodríguez Pintos, que había estado fuera del país, entre 1927 y 1937, en momentos cruciales de la vida europea. Otros escritores acercaron vivencias de la vida literaria extranjera y en cierta manera despertaron inquietudes o vocaciones con un cierto prestigio rector. Por esta misma década podríamos mencionar a Mercedes Pinto, sin olvidar la amistad y el influjo que ejerció directa o epistolarmen- te la obra y el pensamiento de Jules Supervielle. En décadas posteriores se podrá notar la presencia de José Bergamín y de Susana Soca que desde 1953 continuará en Montevideo su revista "Entregas de la Licorne", fundada en París en 1937. En la presencia de estos nombres, en

lo que fueron y lo que no fueron, en la constante búsqueda y el constante olvido de un nombre prestigioso o un hombre que conozca de cerca vidas literarias más avanzadas, se nota la frustración de un líder de cenáculos o un líder generacional indiscutido, que en nuestro país cumplieron tan sólo, y en ámbitos reducidísimos Zorrilla de San Martín, Herrera y Reissig, Pedro Leandro Ipuche y Julio J. Casal.

El proceso de complejidad que hemos señalado en la cuarta década de este siglo —complejidad que en poesía se hizo quizá más notable que en los demás géneros literarios— permitió también una esquematización más fácil de sus problemas y decantó un cierto “manierismo” en el sentido que Curtius le dio a este término, un deseo de decir las cosas no en forma común sino en forma inusitada, preferir lo artificial y artificioso a lo natural y un proponerse sorprender, causar asombro, deslumbrar. Dos o tres poetas dieron la ocasión con sus obras de que apreciaran seguidores casi totalmente desvitalizados y que entre nosotros quizá llegaron más cerca que sus predecesores a crear una escuela, con su respectiva nostalgia de academia. El nombre más importante de esta tendencia sería el de Julio J. Casal, junto a Humberto Zarrilli y Juvenal Ortiz Saralegui. Cerca de ellos, en el sentido cronológico, se desarrolla la voz de Juan Cunha, que arrancó en 1928 con su libro “El pájaro que vino de la noche” hacia una obra extensa y movедiza que todavía perdura. También deben ser notados Alfredo Mario Ferrero, quizá uno de los poquísimos testimonios de la influencia “ultraísta” en nuestra poesía; Esther de Cáceres, Selva Márquez y Sarah Bollo, que representan lo que podría llamarse tres vertientes dispares de la poesía lírica femenina. Una poesía menor y emotiva, la de María Adela Bonavita, permite plantearnos de soslayo una sostenida admiración en los lectores de su generación y la siguiente por ciertos poetas jóvenes muertos prematuramente, que en algunos casos es un simple proceso de mitologización en cierta manera vacía y sin sentido, y en otros

casos es un verdadero reconocimiento apoyado en la genialidad personal. La lista podría ser amplia: Julio Herrera y Reissig, Julio Raúl Mendilharsu, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, María Adela Bonavita, Pedro Piccato, Humberto Megget, Líber Falco, Susana Soca, etc. Es extraño destacar este fenómeno que incluye a poetas y versificadores redimidos por la presencia de la muerte. Se evidencia entre otros factores la obsesiva presencia de la amistad cerrada y a veces cerril en el dominio de la crítica poética que desorienta al lector y banaliza su función guiadora. Se subjetiviza así la valoración y se deja de lado el comienzo de un enfoque objetivo, aprovechable, de firme apoyo en la obra más que en la personalidad del ensayista.

Los años que se inician por la quinta década, años de la guerra y la post-guerra, son sin lugar a dudas años de fervor creador pero de reducidas posibilidades de permanencia. Sus aportes desde el punto de vista formal son casi nulos; continúan repitiendo el enorme desgarrón hecho al lenguaje y la sintaxis por las escuelas europeas de principios de siglo y sus motivaciones exponen la desorientación individual, sus evasiones y una dependencia lamentable con respecto a los poetas europeos contemporáneos o ligeramente anteriores. En su momento parecieron al lector común un instante de suntuosidad y cambio; se los llegó a ver más humanos que los poetas que los precedieron y se los creyó revolucionarios por la clara actitud neoromántica que casi todos demostraban. Hoy en día, a los veinte años de perspectiva, muchas obras de ese grupo quedaron por el camino, como algunas de las obras de sus maestros europeos; la novedad se ha trocado en repetición y la pseudo-humanidad en angustia postiza, sin causa y sin efectos. Muchos nombres y obras se dieron a conocer, insinuados entre efímeras publicaciones y empresas editoriales que únicamente capitalizaban entusiasmos. Entre su fárrago podemos distinguir toda la gama de poetas preocupados por el lenguaje, luego los caracterizados por el análisis existencial, y por último, los de lo anecdótico-

social, aquellos que se dirigen al lector medio para insinuarle una declarada protesta contra el orden que los rodea. Casi diríamos que entre el inmediato período de post-guerra y los comienzos de nuestra década estos "hombres de letras" fueron apareciendo con el orden sucesivo que acabamos de asignar. Los poetas preocupados por la expresión, quizá emparentados con algunos de la década anterior y en cierta manera paralelos a los poetas españoles que retornaron a Garcilaso de la Vega, exaltaron de una manera indirecta ciertos aspectos de Julio Herrera y Reissig y del modernismo en general. Los grandes metros del Siglo de Oro, y especialmente el soneto, crearon un ámbito de filigrana que en las manos de Sara de Ibáñez llegó a sus mejores resultados. La preocupación existencial, típica de la post-guerra europea, crea una poesía nerviosa, sincopada, a momentos experimental con la sintaxis, para darle un temblor de balbuceo afín con los "motivos" utilizados, sincopada, desesperante, aún en el solo territorio de lo fonético. Su raíz neo-romántica es innegable, especialmente en sus aspectos confesionales, que en la normal evolución puede a menudo terminar en delirante. También se hace callejera y rebelde, con un trasfondo de humanismo estoico y negador de toda posibilidad futura. En sus mejores representantes, como diría Mallarmé de su arte, es un callejón sin salida. El nirvana, el no ser. (La noche inmarcesible de María Eugenia Vaz Ferreira a veces es una perspectiva final). Otro rasgo afín con el ahondamiento de la vida, "ahondamiento" en el origen de la palabra, que a veces puede ser confundido con un juego, pero que en su esencia es la forma exterior que afecta la desesperanza interior. Buscan esa forma de silencio donde nace la palabra, silencio o delirio, en la que Bécquer declaraba su impotencia con un "Pero es vano luchar" y que llevara a Rubén Darío a decirnos que nunca diera al alma "la sublime sonata". Esta línea, en cierta manera menor, reaparecida, como todas las anteriores, en esta década que venimos analizando, se nota preocupada por lo cotidiano, lo social, lo anecdótico. Un afán histori-

cista y también neo-romántico la preside como si fuera el mensaje social el antídoto necesario para escapar de las limitaciones del pesimismo que está implícito en toda poesía que se plantea la angustia de la relatividad humana y personal. Huelga decir que el antídoto no logra calmar las angustias que perduran y agregan una sensación de escamoteo, de falsear lo que surge espontáneo en el poeta. Es poesía fácil y hasta exitosa por un cierto aspecto "boulevardier" que la determina, próxima a la canción, fácil de comprender en la presentación lógica y antimetafórica unida a ritmos primarios. En algún aspecto de la obra tan extensa de Mario Benedetti podrían encontrarse los mejores momentos de esta línea.

Si bien toda poesía del romanticismo para aquí puede ser tachada de relativa a grupos y momentos, dando la sensación de un estado perenne de transición hacia algo que todavía no podemos vislumbrar, la poesía de esta quinta década, que en sus comienzos amagó teñir todo un futuro con sus estructuras más importantes, hoy día surge cada vez más claramente como vehículo rápido hacia formas de contención ya insinuadas en los alrededores de 1960; la causa fundamental a nuestro criterio es el vertiginoso dinamismo material y cultural del período que estamos viviendo. Es obvio reseñar que esa rapidez en los cambios debe incidir en un arte que en gran parte se ha embarcado en el compromiso y lo inmediato.

La quinta década asistió al retorno de poéticas anteriores, notadas muy bien en la literatura europea de Hugo Friederich, como un deseo de retomar los límites de la poesía que por extensión analógica había incluido elementos ajenos y aún más, elementos tradicionalmente acusados de ser antipoéticos. También se abrió tímidamente hacia experiencias novedosas en el empleo del lenguaje, siempre bajo una regla característica de nuestra lírica, reconocida por varios críticos americanos como sobria, tendiente a la objetividad y poco amiga del delirio. En último término, este dilema sería el planteado a todo creador joven en la quinta década y aun en la sexta.

Estos últimos aparecen como aprovechando experiencias anteriores, más abiertos al futuro, más maduros, donde las formas de avance y de contención se equilibran por un sano deseo de pedirle poesía a la poesía y explotar sus infinitas posibilidades que están siempre en disponibilidad. Circe Maia, Saúl Ibagoyen Islas, Nancy Babelo, Washington Benavides, Milton Schinca, Amanda Berenguer, Salvador Puig, Enrique Fierro, Nelson Marra, etc., entre otros nombres dignos de destacarse, podrían dar la pauta de esta poesía actual que, por ahora, parece ser un movimiento más coherente, más entroncado hacia la obra de los novísimos.

Un hecho objetivo que ya se insinúa en la quinta década es la relativa unificación de nuestra poesía alrededor de ciertos conceptos básicos sobre lo que es en sí misma, su "ontología". Se fue creando a partir de ella una lucidez entre sus mejores obras que ya no admite concesiones de experiencias que se agotan en esa simple realidad, la de ser experiencias, y que aprovechan la explosión estética de la primera mitad del siglo, para ser más eficaz en lo colectivo dejando un poco de lado la individualidad acendrada que el romanticismo nos dejó como herencia. Además está decir que esa unificación de panoramas no toca para nada una diversidad de rasgos personales, que entronca con la misma esencia de la creación lírica. Los poetas más nuevos, a nuestro criterio, trabajan con un material más seguro y rico. Los resultados no dependen de la crítica literaria sino de las posibilidades de deslumbramiento de cada poeta individual.





INDICE

	Pág.
Nuestros propósitos	5
Aspectos del Modernismo en el Uruguay	7
El post-modernismo	21
Vicente Basso Maglio	27
Enrique Casaravilla Lemos, Sabat Erceasty, Juana de Ibarbourou, y sus contornos	41
Emilio Oribe	53
Emilio Frugoni	69
Los "motivos" del nativismo	75
Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche	83
Los problemas de la "poesía femenina"	91
Los alrededores del "Centenario"	103
Juan Cunha	113
Los nuevos	123

Jedina Vidal, Jorge, 1923
(Uruguay)

Se terminó de imprimir en Talleres
Gráficos EMECE, Gonzalo Ramírez
1806, Montevideo, República Orien-
tal del Uruguay, el día 30 de junio
del año 1969, con la contribución
de la Comisión del Papel
(Art. 79 de la Ley 13.349)

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

La editorial DIACO surgió para contribuir al conocimiento de la realidad nacional en sus distintos aspectos. Los profundos cambios que el país exige van a ser tanto más adecuados a sus necesidades cuanto más se conozcan sus distintas condicionantes. No habrá transformación sin conocimiento (aunque tampoco, conocimiento sin transformación).

En lo que se refiere al Uruguay presente, se trata de investigar, de aportar documentos, testimonios, de revelar lo que está oculto y lo que se quiere ocultar, de extraer del anonimato a aquellos grupos sociales u ocupacionales que por sus características merecen ser oídos y conocidos. En definitiva, de liberar lo real de sus engañosas apariencias.

En lo que respecta al pasado, el mismo criterio. Todo aquello que desde una base sólida cuestione las verdades aceptadas, promoviendo la discusión y contribuyendo a una más provechosa utilización de nuestra historia, tendrá cabida aquí.

Dentro de esa línea se ubica el presente título. Jorge Medina Vidal, poeta, ensayista, profesor de trayectoria internacional, realiza una revisión de la poesía uruguaya del siglo XX, tratando de interpretarla a la luz de métodos y conceptos pertenecientes a corrientes contemporáneas de la crítica literaria.

CARÁTULA DE HORACIO AÑÓN