

Uruguay: la poesía del siglo XX

ANTECEDENTES

Tradicionalmente se ha considerado que la poesía en el Uruguay procede de la famosa fecha 1900, tiempo en el que concurren las figuras de Quiroga con su «Consistorio del Gay Saber», Herrera con su «Torre de los panoramas», y los escasos números de sus publicaciones periódicas (*La Revista*), así como la presencia de los más teóricos: Rodó y Vaz Ferreira.

Con optimismo modernista, Pereda Valdés afirmaba: «La poesía uruguaya empieza en 1900». ¡Perdón poetas anteriores a 1900! Vuestra inexistencia actual es suficiente garantía para que no ocupéis una parcela en esta antología! (p. 351, J. K. Schwartz).

La marcha de Quiroga y Herrera a Buenos Aires, seguido de la muerte de este último (aunque Herrera permaneciera poco tiempo en la capital vecina), provocó un vacío que daría entrada al Postmodernismo cuyas figuras adquirirán menos relevancia. La presencia de Herrera fue decisiva en el Uruguay, en su obra se encuentra el germen de la poética posterior (en su *Antología* Pereda Valdés le sitúa junto a Supervielle, uruguayo-francés, como precursor de la poesía moderna).

Como precursor, Herrera adopta caracteres que se encuentran ya en la Vanguardia, como es el fragmentarismo o cierta tendencia a la enumeración caótica que surge en «Las Pascuas del Tiempo», donde tenemos la sensación de un «collage» figurativo, en el que los actores se asemejan a un loco teatro de marionetas. El predominio de la imagen transformada en lo gestual hiperbólico, es de orientación barroca.

Frente a la reivindicación social de Quiroga, Herrera hace presente el individualismo poético que será a la vez característico de la Vanguardia. Autores como Benglio Brito verán en Herrera un precursor de ciertos aspectos surrealistas, así como Americo Ferrari le sitúa entre los pre-expressionistas. De hecho en su poesía se percibe «la misma pérdida de la reso-

nancia social, un mismo discurso solitario que rechaza la falsa integración, que se rebela contra el poder dominante, que renuncia a la comunicación socializada» (Yurkievich, p. 355). Como señala Yurkievich, el surrealismo, al igual que hiciera el Modernismo a través de escuelas como el Arts & Crafts o el Prerrafaelismo «extrema el retiro hacia el orden preindustrial, la regresión naturalizante y se empeña en preservar las zonas dejadas de lado por el entendimiento científico: la mentalidad mítica, la visión onírica, lo arcaico, lo esotérico, lo oracular, lo chamánico, la psicología preconsciente o lo parapsicológico (...) Asumen la quiebra del orden agrario, la rotura de la cohesión social, el descrédito de la cultura humanística, la invalidez axiológica y la carencia óptica» (p. 356).

A partir, pues, de 1900 la poesía del Uruguay entra en la historia, lo que obligará a determinar sus caracteres. Borges será uno de los primeros en hacerlo por medio de la Antología, ya citada, de Pereda Valdés. Para Borges uno de los caracteres está relacionado con la propia situación del Uruguay: la necesidad de ser otro, de diferenciarse del argentino: «heroica voluntad de diferenciarse, su tesón de ser ellos, su alma buscadora y madrugadora» (p. 353, Schwartz).

Característico de la prevanguardia será la idea de lo transitorio —con una presencia predominante de la muerte—, así como la reafirmación de lo subjetivo. En Hispanoamérica, además surge esa época literariamente indefinida titulada como postmodernista, donde lo subjetivo se une a lo individual, iniciando una literatura en la que el paisaje nacional forma parte del sentimiento poético (Lo que ya había hecho Herrera en «Los éxtasis de la montaña»). El Uruguay mitificado es el que surge en esta obra, con sus características —calor en invierno, nieve en verano, la montaña, etc.—. Para Borges la poesía uruguaya se diferencia de la argentina por sus escenarios: «¿Qué distinciones hay entre los versos de esta orilla y los de la orilla de enfrente? La más notoria es la de los símbolos manejados. Aquí la pampa o su inauguración, el suburbio; allí los árboles y el mar. El desacuerdo es lógico: el horizonte del Uruguay es de arboledas y de cuchillas, cuando no de agua larga; el nuestro de tierra» (p. 353, J. Schwartz). Posteriormente, esta tendencia se «urbaniza», para describir el espacio ciudadano, y con ello la soledad del poeta. (Como es el caso de un poeta como Estrázulas en la poesía más reciente).

1920. MODERNISMO O VANGUARDIA

Tras la generación modernista, surgen tres tendencias —más o menos marcadas— en la poesía de Uruguay: la poesía que tiende al intimismo y a la belleza formal —continuada en ocasiones de la vanguardia—, la poesía nativista y la poesía social. Tendencias que no se excluyen sino que se yuxtaponen.

Algunos críticos como Oreggioni (*Los más jóvenes poetas*, Arca, 1976),

destacan entre la generación de 1900 y la del 45, a autores cuyas tendencias oscilan entre el vanguardismo y el posmodernismo, como Roberto Ibáñez, Sara de Ibáñez, Selva Márquez, Clara Silva, Esther de Cáceres, Juan Cunha, pero como indica Paternain hay una prolongación de formas y actitudes hasta que tienen lugar dos hechos: el golpe de estado de Terra (31-II-33) y la guerra civil española, a ello cabría añadir la crisis mundial por efecto del crack de la bolsa de Nueva York (disminuye la exportación de carne, se reducen los sueldos, se crea el Comité de Vigilancia Económica), y más decisivo la Segunda Guerra Mundial.

Si aún en 1920 existía cierta presencia relevante de la producción poética, hacia 1930 se reduce al tiempo que comienza la influencia de poetas no propiamente modernistas como los de la generación del 27, Rilke, Valeriu, Supervielle. Aun así es una época en la que domina el interés por la definición crítica frente a las nuevas corrientes poéticas, una época de toma de postura. Para autores como Maggi o Cotelu, el período fue bastante ingrato en el Uruguay, con producciones literarias de escasa relevancia. Sin embargo, otros autores como Paternain destacan la importancia que adquieren ciertos poetas como difusores de tendencias que posteriormente alcanzarían cierta importancia como la poesía pura y el hermetismo, ambos iniciados ya en Herrera. En general, la mayor parte de la crítica desdeña esta época frente a la relevancia de la siguiente en la que predomina la preocupación social y nacional.

Surgirán inquietudes literarias manifestadas en las reuniones, por ejemplo, del AUDE (Asociación Uruguaya de Escritores) en la que participan Zarrilli, Ortiz y Casal, al tiempo que colaboran en revistas como *Asir*.

De menor relevancia, la revista *Pegaso y Letras, Artes y Ciencia*, dirigida en un principio por Pablo de Gracia y José M.^a Delgado.

De 1923 a 1928, la revista *Teseo*, a la que precedió con menor duración *Bohemia* contará con el magisterio de Eduardo Dieste —cuyo papel como difusor de los «ismos» es singularmente relevante—, y la colaboración de otro autor de tendencia vanguardista, Basso Maglio, en conexión con las llamadas *Reuniones de estudio* promocionadas por Esther de Cáceres.

Asimismo se crean revistas de influencia vanguardista, como es el ultraísmo de la revista *Los Nuevos*, (1920) fundada por Pereda Valdés y Federico Morador, con bases cercanas a la poesía pura: claridad y sencillez. Por su parte, Zarrilli logrará crear en un café una peña literaria, *Meridión*.

El ultraísmo no tardaría en tener un órgano difusor de gran relevancia en la revista *Alfar* publicada en La Coruña por el cónsul uruguayo Julio L. Casal. La revista establecería un claro nexo entre los vanguardismos de ambos lados del Atlántico. A partir de 1926, por traslado de su director, la revista se publicaría en Montevideo donde se difundiría hasta 1954.

Para Cotelu la época apenas si tiene identidad. No se enfrenta abierta-

mente a la generación anterior, como señalara en una entrevista Emilio Oribe («Yo me formé espiritualmente en la admiración hacia la generación anterior. No consideré que para existir o abrirme horizontes tenía necesidad de menoscabarlos ni destruirlos (...) nuestra generación fue admirativa y no crítica. Nos formamos a la sombra de esos hombres», p. 18. Cotelo). Por tanto, carece en líneas generales de uno de los aspectos tradicionales de la Vanguardia como había señalado O. Paz: la ruptura. Los escritores de esta generación tratarán de elaborar una literatura nacional, pero aún bajo la directiva modernista. Las orientaciones serán múltiples, Basso Maglio hacia el simbolismo hermético, Sabat Erceasty hacia la cosmogonía oriental, Silva Valdés e Ipuche hacia el nativismo y lo gauchesco.

Borges subrayará la presencia de Ipuche en Montevideo, pues a pesar de su llegada a la ciudad siguió escribiendo sobre el mundo rural, y colaborando en «La espiga voluntaria». Para Borges, Ipuche posee una raíz más gauchesca que la de Silva Valdés, de quien admirará su visión de la naturaleza. La continuidad de lo popular y del campo uruguayo se centrará en la figura de Washington Benavides en la generación del 60.

Significativas serían las revistas *La cruz del sur* (1924-1931), dirigida por Lasplaces y *Cartel* (1929) que reuniría a un grupo signado por el humorismo, como es el caso de Alfredo Mario Ferreiro: «El hombre que se comió un autobús». Ferreiro encuentra en la ciudad y su progreso el signo poético, adscribiéndose de este modo al futurismo (con sabor a greguería):

«El puente es un atleta:
de un vigoroso salto
cruza el arroyo manso
con el camino a cuestras». (El puente. El hombre...)

Por su parte, Gloria Videla destacará la relevancia de la revista *La Pluma. Revista mensual de Letras, Artes y Ciencias* (1927-1931), dirigida por Zum Felde. La revista contiene elementos renovadores que paulatinamente se alejan del Modernismo, revisión de la cultura occidental y la necesidad de otorgar verismo a la poesía, apartándose definitivamente de la «Torre de marfil»: unir «el arte a las realidades de la vida contemporánea» (G. Videla, p. 355).

Los primeros poemas vanguardistas que aparecen en la revista son los de Emilio Oribe, en un comienzo seguidor de Herrera. La revista es una muestra del vanguardismo uruguayo, así como de «las relaciones entre vanguardismo y nativismo o vanguardismo y negrismo, la intensificación del movimiento en 1927 y su rápida declinación a partir de 1928» (p. 340).

En la promoción de las Vanguardias no hay que olvidar la *Antología de la moderna poesía uruguaya*, anteriormente citada, realizada, como señala E. Rodríguez Monegal, «bajo los auspicios de un efímero ultraismo»

(p. 270, «El olvidado ultraísmo uruguayo». *Rev. Iberoam.* enero-junio 1982, n.º 118, 119).

Aproximadamente hacia 1930, la producción vanguardista del Uruguay es ya un hecho y cuenta con las figuras de Emilio Oribe, A. Mario Ferreiro y Juan Cunha. Sin embargo también son continuas las oscilaciones, como en el caso de Ildefonso Pereda Valés, quien se adentrará en la Vanguardia para posteriormente retroceder al nativismo.

Juan Cunha alternará la poesía popular con la experimental, si bien el populismo y el recuerdo son dominantes en su poesía. Como continuador del nativismo sus versos vierten hacia lo coloquial:

«De noche veo fogones
Con ruedas de mates y cuentos
Y el llanto de las guitarras
que a ratos me trae el viento»
(«Guitarreos. A eso de la tarde»)

La Vanguardia no obtuvo una resonancia directa en el Uruguay, y tan sólo se puede hablar de tendencias o de casos aislados como «el futurismo marinettiano de Parra del Riego» (peruano, pero afincado en Uruguay, dedicó incluso poemas a figuras del deporte, como su «Polirrítmico dinámico a Gradían, jugador de football), así como el nativismo de Silva Valdés. «Las búsquedas rítmicas, el negrismo de Pereda Valdés», el «ultraísmo porteño en su vertiente humorística, Alfredo Mario Ferreiro», el «sencillismo postmodernista de Fernández Moreno y el populismo del grupo Boedo, la transformación del romanticismo de Emilio Frugoni, que buscará objetivarse en las calles y los habitantes humildes de la ciudad» (p. 22, Cotelo).

A su vez la poesía vanguardista oscilará con el sencillismo poético, tendente a la poesía pura que podemos ver en poetas como Esther de Cáceres:

«No pasarás por el camino
A la hora en que mis ojos te buscan,
Cuando los pájaros vagabundos se van de la tarde
Y llora en la noche mi voz»
(«No pasarás por el camino». *Libro de la soledad*)

En la misma expresión que podríamos tildar de postmodernista se encuentra la poesía de Sarah Bollo:

«Te amo dolorosamente
en el filo de la espada de la ausencia.
Te amo alegremente
en la campana de bronce de la llegada
Te amo en el doble lirio de la mirada»
(«Barcarola del regreso». *Los nocturnos del fuego*)

El espiritualismo de Sarah Bollo se corresponde con la inquietud religiosa que plantea Clara Silva: «Todo se vuelve igual en noche eterna./que tu amor me rechace o me reciba/si tanta vida exige tanta nada» (Dios de qué?). Sara de Ibáñez muestra la otra vertiente: interrogación sobre el vacío y la existencia de Dios, elaborando una poética en la que combina postmodernismo con un relativo ultraísmo:

«y mi razón desmandada
sólo a explicarme se atreve
como un paréntesis breve
entre la nada y la nada» («Hoy»)

En ellas se pueden percibir los logros de la metaforización ultraísta, presente asimismo en Liber Falcó:

«nadie dijo mi nombre,
Sólo tú una vez, y qué locura,
para tu frente de violetas
tuve una risa de dos dientes» («Desgracia»)

Búsqueda de la metáfora y de la imagen que se percibe en la poesía de Roberto Ibáñez, quien tiende al ultraísmo:

«Con un niño, con una golondrina
los relojes insomnes aplacaba
y en un lugar del sueño los borraba
Con un niño, con una golondrina» («El retorno»)

Sin olvidar el populismo de la poesía de Selva Márquez unido a un singular tono de vanguardia en el que combinará lo coloquial:

«Este zapato tiene sueño
este zapato viejo
que hace un año era cabra
con pezuñas y cuernos» («Ya me duermo»)

Hacia 1935 continúa cierto postmodernismo que incluso llegará a la generación del 45, como ocurre con M.^a Elena Muñoz o con Roberto Ibáñez (1907), donde aún se percibe la huella de Herrera.

En el poema de M.^a Elena Muñoz, que ponemos como ejemplo se combina el Modernismo con cierta ironía y violencia de origen vanguardista:

«Y el piano dilata con risa sardónica
su boca de ébano»

Modernismo al que se une la idea onírica: el miedo a que le muerda los dedos; combinando así juego, ironía e imagen:

«y espantada, le cierro de un golpe
la boca de ébano» («En el piano, Horas mías»)

Paulatinamente la ciudad y el progreso se impondrán para dejar paso en la generación posterior a la presencia de la problemática social y al intimismo. El progreso y la ciudad serán manifestación del aislamiento del hombre, y de su incapacidad para asumir el devenir. Así se manifiesta en el casi surrealismo de «Mundo a la vez» de Alvaro Figueredo, quien indicará su teoría poética en el libro, colindante con la Vanguardia: «Adopto una poesía adicta, al mismo tiempo, al orden y al delirio, a la coherencia del núcleo temático y a la irracionalidad del discurso (...) Aspiro a que el poema más que como un producto, logre consumarse, paradójicamente, como un producirse» (p. 85. Paternain).

«mi alvaridad fluye
de calle en calle usándome
sobre mi voz girando su hoja turbia
.....
jóvenes de oro de jacinto asiéndolas
alvarísimamente o extraviándome
circularmente azul como un insecto
como un rollo sin nombre blancamente
como un plato de sopa atribulado
como el roído eco

quién es Alvaro?»

(«Yo le decía alvaro». Mundo a la vez)

La ironía y el predominio de la imagen casi onírica que nos hablan de un surrealismo solapado, se hará presente en los versos de Blanca Luz Brum (1905).

«Porque a mi corazón de rudas poleas
no le puede seguir tu corazón
que es como un cordero que crece con miel.
Sin embargo no sé qué cosa fina
nos une las patitas
como a un casal de pájaros («Atmósfera arriba, 1933»)

Entre 1930 y 1940 la literatura decae sin orientación, como señala Rodríguez Monegal:

«Los escritores triunfantes en 1930 confundieron el Olimpo particular de cada uno con la Literatura (...) fueron dioses sin culto, enormes figurones obsoletos. El anquilosamiento de la literatura uruguaya había llegado a ser total».

Ya en 1940 los jóvenes se enfrentan con el grupo de *Alfar* a cuyos poetas titulan de «soneteros del Aude». Seguirán, pues, las influencias del ultraísmo y, posteriormente, de Juan Ramón Jiménez y la poesía pura, pero aplicadas a la realidad vital del poeta.

En conclusión durante esta época encontramos una generación muy diversificada, que no produce una obra amplia y que olvida el entorno que le rodea a favor de una literatura intimista e individual.

1940. LA GENERACION DEL 45

Entre 1947 y 1950 se publican revistas como *Asir*, *Número*, *Escritura*, *Clinamen*. A partir del cincuenta desaparecen algunas revistas —*Asir* y *Número*—. Surgirán otras en 1955, *Nexo* y *Tribuna Universitaria*. Tal vez la que cobró singular relevancia fue *Marcha*, dirigida por Carlos Quijano que pronto haría surgir en la literatura una actitud social. A los esfuerzos de Humberto Megget se debe la publicación de *Sin zona* (1947).

Al cambio y la difusión de las revistas contribuyó la presencia de los exiliados españoles: Alberti, León Felipe, Juan Ramón Jiménez. En 1946 se instala en Montevideo José Bergamín (quien llegaría a ser catedrático de literatura española en la Facultad de Humanidades y Ciencias). La guerra española, unida a la Segunda Guerra Mundial provocó la politización de los escritores, y, en consecuencia, el ensayismo ideológico.

La crisis económica, hace que los escritores perciban la nueva situación del país, que se ha visto conducido a la bancarrota, iniciada tras el golpe de estado de Terra. De ahí que el incorformismo, la protesta y la negativa a todo tipo de apoyo oficial sea la característica del grupo. Lógicamente, la generación pondrá un especial cuidado en el relato y la crítica literaria rigurosa, al tiempo que frente al evasimismo pretende una vuelta a la realidad. Todo ello implicará la presencia de una generación que trata de romper con el aislacionismo y el sentido individualista de la anterior.

La literatura es ahora un oficio, no un arte, como señalará Mario Benedetti («la literatura uruguaya cambia de voz»). Por otra parte se trata de realizar una literatura realista que incluya: «El signo: *aquí y ahora*». Lema que tuvo una rápida aceptación, «porque sintetizó de modo cabal una actitud que, desde hacía tiempo, se venía formalizando en una promoción de escritores (...) que hoy tienen alrededor de unos 40 años. Era, en cierto modo, la reacción vital contra la conspiración de la corza, contra la monótona glorificación de una Arcadía que parecía aprendida por correspondencia, contra una inoperante literatura de ojos vendados. *Aquí y ahora* significaba volver a seres de carne y hueso, arraigados en un sitio y un tiempo, y no flotando en una especie de limbo, desprovisto de compradores y de lectores». (Benedetti).

Maggi señala como características de la generación el sentimiento éti-

co («ser útiles y activos»), la importancia concedida a la crítica que llegó a ser plenamente destructiva incluso para acabar con la propia literatura de la que surgió, el desinterés por el reconocimiento y la fama, el conformismo. Las críticas a Rodó, las batallas entre «lúcidos», «entrañavistas» y «departamentales», la defensa de autores como Espínola, Onetti, Amorim, Morosoli, Felisberto Hernández.

Según Paternain, los orientadores del grupo serán Washington Benavides y Circe Maia, junto a ellos, Amanda Berenguer, Idea Vilariño, Ida Vitale, Benedetti. En estos poetas se encuentra la continuidad de la poesía nativista con las referencias a lo popular y lo gauchesco, así como la poesía culta y la tendencia social, continuada por la generación siguiente, la del 60. El coloquialismo se convierte en un elemento singular y cotidiano, frente al predominio de la experimentación, la búsqueda y la belleza formal que caracterizaron a la generación pretérita, donde lo popular se confunde con lo folklórico.

La actitud rebelde del 45 frente al conformismo experimentalista de la generación anterior se percibe con claridad en la obra de Mario Benedetti, defensor de una antipoesía en la que no intervenga ni la melodía, ni el ritmo, ni la medida. La de Benedetti es una obra de denuncia directa, por tanto, surgirá lo cotidiano y coloquial en obras como sus *Poemas de la oficina*.

«Viene contento
el nuevo
la sonrisa juntándole los labios
el lápizfaber virgen y agresivo
el duro traje azul
de los domingos». («El nuevo»)

La música de moda, las marcas, como ese «lápizfaber», le sirven a Benedetti para caracterizar a su propia generación inmersa en un mundo estancado del que aparentemente es imposible salir, pues ni el amor ni la religión resultan liberadores.

Es tarde. Sin embargo yo daría
todos los juramentos y las lluvias.
.....
por no tener tu corazón en mí,
tu corazón inevitable y doloroso
en mí estoy enteramente solo sobreviviéndote»
(«Ausencia de Dios. Solo mientras tanto»)

Carlos Brady combinará cierto tradicionalismo expresivo con la imagen vanguardista. El tema habitualmente es el tiempo, el transcurso imparable, pero también el cuerpo y su mutilación en la sangre: «Pero la sangre, su sorda angustia, / su caída entrañable entre los aterciopelados / mundos de los órganos» (Entrañablemente. De los viejos muros).

Por su parte Idea Vilariño tiende a la poesía intimista, en el marco poético de la sencillez y la expresividad, predominando asimismo el verso libre y logrando por la reiteración el clímax poético, que habla de la desgarradura del hombre. Así evoluciona hacia la sensualidad y la fuerza expresiva a partir de «Paraíso perdido». Para lograrlo no dejará de lado la destrucción del lenguaje y la innovación experimental.

«si ahora
entornando los ojos me muriera
sintiera que ya no está
que ya el afán cesó
y la luz ya no fuera un haz de espadas
y el aire ya no fuera un haz de espadas
y el dolor de los otros y el amor y vivir
y todo ya no fuera un haz de espadas»
(«Si muriera esta noche. Nocturnos»)

Semejante a la de Vilariño, la poesía de Ida Vitale tiende a la expresión de un sentimiento cósmico.

Con Amanda Berenguer se vuelve de nuevo a la experimentación con el lenguaje. El surrealismo, combinado con la imagen duramente realista, logra la expresión del sentimiento de vacío, transitoriedad y ruptura.

«Una estrella suicida, una luz mala,
cuelga, desnuda, desde el cielo raso.
.....
Crecido el mar debajo de la cama
arrastra los zapatos con mis pasos
finales. Sacan los árboles vivos
un esqueleto mío del espejo.
En el techo los pájaros que vuelan
de mis ojos brillan fijamente» («Paisaje. La invitación, 1957»)

La metaforización frente a la imagen la encontramos asimismo en Ricardo Paseyro: «El cielo se desmalla en un diluvio / de plomo: hilos de azogue / sesgan el ala de los pájaros» (Gris y Rayo).

Más novedoso Humberto Megget, tiende al coloquialismo y la denuncia, al tiempo que se personaliza en los poemas: «oí decir que siempre se me veía solo / y que mis amigos eran perseguidos por la justicia» (Nuevo sol partido, 1952). Megget combina el experimentalismo del lenguaje con lo cotidiano, que vemos en «Salir por este ojo», tendiendo a lo surrealizante.

«Salir por este ojo
o por la boca

o por la oreja derecha
 salir así a hurtadillas
 de esta manera impersonal que es ser Megget»

Si la generación anterior combinaba la experimentación de la Vanguardia con las últimas tendencias del Modernismo, elaborando una producción poética diversificada, la Generación del 45 es deudora de la Vanguardia en cuanto que adopta sus logros, al tiempo que los remodela. Por otra parte, inicia la poesía social y da cabida al espacio urbano como manifestación de la ruptura entre el hombre y su medio.

LA GENERACION DEL 60

Continuará los temas de la generación anterior haciendo mayor hincapié en lo social, pero también en lo nativista, pues como señala Benavides (*M. Benavides y el canto popular uruguayo*. Plural, n.º 132, 1982), entre los años 50 y 60 un grupo de poetas se plantearon la canción popular, influidos por elementos externos como el rock, los beatles, los baladistas (Joan Baez, Donovan, Bob Dylan). De este modo se iniciará un movimiento en torno al canto popular: el grupo de Tacuarembó, que asimismo seleccionan textos poéticos de Alberti y Miguel Hernández incluyendo el nativismo en la protesta social.

Autores de la generación anterior centrarán a su vez la protesta en la ciudad y popularizarán poemas cuyo marco es lo urbano (Líber Falco, Cunha, Estrázulas). De igual modo, Washington Benavides pasará del nativismo inicial de *Tata Vizcacha* al cosmopolitismo de *Cuarta casa*.

Además de la tendencia social, otros autores se centrarán en la profundización de la poesía. Como señala Real de Azúa, vuelven a formas como el soneto. Tal vez se puede afirmar una continuidad con la generación del 45. Ambas generaciones coinciden en su preocupación por las circunstancias en que viven, si bien las circunstancias han cambiado: la revolución cubana, la guerra fría, la bomba atómica, la guerra de Vietnam, etc. Los modelos son ahora Paz, Neruda, Gorostiza, Blas de Otero, etc.

Así Milton Schinca abordará en su primera obra circunstancias coetáneas como la bomba atómica, el problema del hambre, la indiferencia, al tiempo que complica la expresión y se torna hermético en sus poemas ante la muerte, la comunicación profunda o la investigación en la palabra:

«no quiero hablar de un nombre porque es poco;
 no quiero dar la fecha de esa noche
 porque es igual a toda sombra
 cuando el horror transita por ella» («Depuesta en sombra. De la aventura»).

Para Carlos Maggi la generación del 60 viene marcada por el «boom» editorial. Editoriales como *Alfa* —surgida de la antigua *Asir*— publican colecciones de libros de bolsillo que abaratan las obras, sin olvidar a su vez la publicidad que las difunde. A todo ello colaborará la Feria del libro Uruguayo por intervención de la poetisa Nancy Bacelo. Pero también es cierto que la poesía tiende a la narratividad al tiempo que la prosa hace un verdadero despegue.

Podemos concluir que a lo largo de estos años, casi medio siglo, de poesía en el Uruguay se evoluciona desde un modernismo a una etapa de experimentación, cuyas características se nos presentan borrosas. Tras la Vanguardia, no plenamente asumida en su sentido de libertad y ruptura, la vuelta a la realidad, la entrada de nuevo en la profundización de los valores y los problemas nacionales, dando cabida en el nivel de la expresión, al coloquialismo y la liberación formal, siendo la generación del 60, una reafirmación de la anterior. La generación del 70, por su parte aprenderá, como subraya F. Masiello a «yuxtaponer poesía popular y culta, a integrar la experiencia personal con la urgente historia moderna» (p. 340). El sentido del exilio, tras el golpe de estado, de la soledad y del vacío serán los elementos comunes de una generación dividida.

ROCÍO OVIEDO
Universidad Complutense de Madrid
(España)

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Benedetti: *Literatura uruguaya siglo XX*. Buenos Aires, ed. Alfa, 1963.
 Benavides: «Washington Benavides y el canto popular uruguayo». *Plural*, n.º 132, 1982.
 Bordoli, Domingo: *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*. Montevideo. Dpto. de publicaciones, 1966.
 Cotelo: *Historia de la literatura uruguaya. Los contemporáneos*. Montevideo. Centro Editor de América Latina, 1968.
 Fierro: *Los poetas del 45*. Montevideo. Centro Editor de América Latina, 1969.
 Maggi: *Historia de la literatura uruguaya. Sociedad y literatura en el presente*. Montevideo. Centro Editor de América Latina, 1968.
 Masiello, Francine: «Tradición y resistencia. La poesía uruguaya de los años 70». *Eco*, v. 42, n.º 256. Febrero, 1983.
 Oreggioni de Infanzozzi, Laura: *Los más jóvenes poetas*. Montevideo, Ed. Arca, 1976.
 Paternain: *Treinta y seis años de poesía uruguaya*. Montevideo. Ed. Alfa, 1967.
 Pereda Valdés: *Antología de la poesía uruguaya contemporánea. 1900-1927*. Palabras finales por J. L. Borges. Buenos Aires. El Ateneo, 1927.

- Videla: «Poesía de Vanguardia en Iberoamérica a través de la revista *La pluma* de Montevideo (1927-1931)». *Revista Iberoamericana*, enero-junio 1982, n.º 118-119.
- Rodríguez Monegal: *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo. Ed. Alfa, 1966.
- Yurkievich: «Los avatares de la Vanguardia». *Revista Iberoamericana*. Enero, junio, 1982, n.º 118-119.